

Joanna Michalczuk
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Autorytet jako zadanie, wyzwanie, zobowiązanie. Kazimierz Braun i jego twórczość

Pojęcie autorytetu

Prezentowany artykuł jest propozycją podjęcia rozważań nad kwestią autorytetu na przykładzie twórczości Kazimierza Brauna, reżysera teatralnego, dyrektora teatrów, teatrologa i wykładowcy uniwersyteckiego, dramatopisarza, prozaika i poety mieszkającego od połowy lat 80. w Stanach Zjednoczonych. Teatr – największa pasja Brauna – łączy różne dziedziny jego bogatego dorobku, reżyseria stała się zaś początkiem teatralnej drogi twórcy i pozostała dlań głównym polem działalności. Proponowana tu refleksja przypomina postać Brauna-reżysera ukształtowanego przez autorytety, a zarazem autorytetu w środowisku teatralnym. To przykład twórcy, który konsekwentnie i na różne sposoby od lat podkreśla fundamentalne znaczenie figury autorytetu nie tylko we własnej działalności artystycznej, ale także jej niezbywalną rolę w kulturze, co wydaje się szczególnie godne uwagi w dobie kryzysu aksjologicznego i antropologicznego, gdy częściej mówi się o kwestionowaniu autorytetów niż o niekwestionowanych autorytetach.

Refleksję warto zacząć od doprecyzowania tytułowego terminu. Jego łaciński źródłosłów 'auctoritas' od 'auctor' odnosi się do działania o charakterze podmiotowym, zamierzonym i świadomym, o dużym znaczeniu lub „wypływającego od podmiotu cieszącego się powagą”¹. Wiąże się zarówno z podniosłością naśladowanego przykładu, jak i wiarą i zaufaniem, na które zasługują osoby lub rzeczy obdarzane tym mianem². To kategoria antropologiczna, wywiedziona z dziedzictwa kultury rzymskiej i łacińskiej tradycji judeochrześcijańskiej z fundamentalnymi dla niej naturalnymi źródłami autorytatywności: ojcostwem, przełożeniem, mistrzostwem, wodzostwem, ka-

¹ LEWANDOWICZ J. ks., *Pojęcie autorytetu i normy w językach klasycznych*, [w:] D. Kowalska (red.), *Autorytety i normy. Materiały z konferencji 13–15 maja 2002 r.*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2003, s. 260.

² Zob. tamże, s. 255.

pląństwem³. Przeciwnieństwem „autorytetu uzasadnionego”⁴ są nadużycia autorytetu, z jednej strony w stosunku do pewnej dziedziny wiedzy, z drugiej – do przedmiotu⁵. Wyróżniając „»autorytet wiedzącego«” (epistemiczny) i „»autorytet przełożonego«” (deontyczny)⁶, ojciec Józef Maria Bocheński podkreśla, iż choć są one wzajemnie niezależne, mogą występować łącznie, co więcej jest „pożądane, aby podmiot autorytetu deontycznego był równocześnie podmiotem autorytetu epistemicznego w odpowiedniej dziedzinie”⁷. Jak zauważa Władysław Stróżewski, „podstawowym warunkiem autorytetu jest bycie w prawdzie”⁸, przypomina tym samym o znaczeniu autorytetu moralnego, który jest czymś więcej niż autorytet oparty na znawstwie czy umiejętności – „w dziedzinie moralności nie można mieć autorytetu: trzeba nim być”⁹. Mówiąc o autorytetach pożądanych, pozytywnych lub szkodliwych, negatywnych ojciec Jacek Salij wprowadza rozróżnienie na autorytety „ikoniczne”, czyli takie, które nie zatrzymują uwagi odbiorcy na sobie, pomagają mu dotrzeć do jakiejś trudno dlań dostępnej prawdy oraz „idolatriczne”, które dostęp ów utrudniają, sobie przypisując ikonizację¹⁰. „Popularność autorytetów idolatricznych świadczy o kryzysie prawdy”¹¹, a jej źródło tkwi w uchyleniu obiektywnej prawdy o Bogu – stwierdza badacz¹². Autorytet „daje światu trwałość i stabilność, których ludzie potrzebują właśnie dlatego, że są istotami śmiertelnymi, najbardziej niestałymi i kruchymi ze wszystkich”¹³ – pisze Hannah Arendt, analizująca zjawisko głębokiego kryzysu autorytetu we współczesnym świecie. Jego zanik „jest równoznaczny ze zrujnowaniem podstaw owego świata, który od tej pory zaczyna dryfować, zmieniać się i przeobrażać (...) jakby nasze życie polegało na zmaganiu się z jakimś Proteuszowym uniwersum, gdzie wszystko może w każdej chwili stać się czymś innym”¹⁴.

Zaproponowane tu rozważania składają się z kilku dopełniających się części: pierwsza wskazuje źródła autorytetu Brauna-reżysera, kolejna przywołuje wzorce, które wyznaczyły główne szlaki twórczych poszukiwań artysty, następna zaś podkreśla znaczenie autorytetów w twórczości literackiej Brauna na przykładzie tworzonych

³ Zob. MAJDAŃSKI S., *Autorytet – pojęcie i problemy. Refleksje filozoficzno-pragmatyczne*, „Summarium” 2001–2002, nr 30–31 (50–51), s. 208.

⁴ BOCHEŃSKI J.M., *Co to jest autorytet?*, [w:] tegoż, *Logika i filozofia. Wybór pism*, przeł. i oprac. J. Parys, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 228.

⁵ Zob. tamże, s. 227n.

⁶ Tamże, s. 235n.

⁷ Tamże, s. 237.

⁸ STRÓŻEWSKI W., *Mała fenomenologia autorytetu*, [w:] tegoż, *W kręgu wartości*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1992, s. 32.

⁹ Tamże

¹⁰ Zob. SALIJ J. OP, *Autorytet ikoniczny i autorytet idolatriczny*, [w:] *Autorytety i normy*, s. 363.

¹¹ Tamże, s. 369.

¹² Zob. tamże, s. 371.

¹³ ARENDT H., *Co to jest autorytet?*, [w:] tejże, *Między czasem minionym a przyszłym. Osem ćwiczeń z myśli politycznej*, przeł. M. Godyń i W. Madej, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 113.

¹⁴ Tamże.

przezeń dramatów biograficznych. Podjęte refleksje – choć dalekie od wyczerpania tematu, wymagającego ram znacznie obszerniejszych – pozwalają jednak dostrzec proces oddziaływania autorytetów osobowych i pozaosobowych form autorytarnej wpływu na strategię twórczą artysty i jej realizację w wybranych tekstach kultury. Sygnalizują także inną interesującą kwestię, jaką są różne sposoby okazywania szacunku autorytetom i ich upamiętniania, które wiązać się mogą zarazem (jak przypadku Brauna) z możliwościami uzyskiwania autorytetu.

Autorytet reżysera

O różnych źródłach autorytetu reżysera teatralnego pisze sam bohater tego artykułu¹⁵. Wskazuje na „reżyserów totalnych”¹⁶, współtworzących lub w sposób decydujący uczestniczących we współtworzeniu wszystkich elementów widowiska i stanowiących szczególną ich odmianę reżyserów obdarzonych wielką charyzmą („reżyserów-charyzmatyków”¹⁷). Reżyser, który należy do pierwszej z wymienionych grup, „czierpie swój autorytet z warsztatu”¹⁸, ten zaś, którego można byłoby umieścić w drugiej – z osobowości, oddziałuje na zespół teatralny „tym, kim jest”¹⁹ – zauważa Braun. Wymienia także „reżyserów-pedagogów”²⁰, stających się autorytetem dla uczniów szkół teatralnych dzięki umiejętnościom nauczycielskim i „reżyserów-literatów”²¹, imponujących scenicznym współpracownikom wiedzą, odczytaniem, dokonaniem pisarskimi. Przywołuje „reżyserów-dramatopisarzy”²², najchętniej reżyserujących własne sztuki, szanowanych właśnie z racji autorstwa wystawianych tekstów i „reżyserów-administratorów”²³, umacniających swój artystyczny autorytet umiejętnościami organizacyjnymi, ale też „reżyserów-aktywistów”²⁴, zyskujących znaczenie dzięki politycznemu zaangażowaniu. Wśród tych ostatnich – jak przypomina – znaleźli się zarówno twórcy wielkich dzieł scenicznych, na których oparte były ich autorytety „formalnie [jednak – J.M.] umacniane politycznie”²⁵, jak i „autorytety z nadania”²⁶, zawdzięczające swoją pozycję wyłącznie poparciu władz. Przywołanie owej typologii staje się dla prezentowanych tu rozważań istotnym kontekstem. Służy zara-

¹⁵ Zob. BRAUN K., *Autorytet reżysera w teatrze*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2013, nr 1 (26), s. 172–179.

¹⁶ Tamże, s. 172n.

¹⁷ Tamże, s. 174n.

¹⁸ Tamże, s. 174.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 177.

²¹ Tamże, s. 177n.

²² Tamże, s. 178.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 178n.

²⁵ Tamże, s. 179.

²⁶ Tamże.

zem dookreśleniu autorytetów, które kształtowały młodego adepta sztuki scenicznej (kwestia ta powróci w dalszej części artykułu) i doprecyzowaniu źródeł autorytetu Brauna-reżysera.

Podstawą autorytetu doświadczonego artysty, któremu poświęcony jest prezentowany artykuł, stały się: wieloletnia praca pedagogiczna i wiedza akademicka (teatru uczył jako praktyk, ale też teoretyk i historyk), podnoszące prestiż scen dyrekcje teatralne (najpierw w Lublinie, gdzie pełnił funkcję kierownika artystycznego Teatru im. Juliusza Osterwy, a w latach 1971–1974 jego dyrektora, następnie, w latach 1975–1984, we Wrocławiu, gdzie był dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Współczesnego im. Edmunda Wiercińskiego), jak również twórczość literacka. W różnych wymiarach twórczej aktywności Braun – nigdy nienależący ani do ZMP, ani do partii komunistycznej – pozostał wierny sobie i wyznawanym wartościom²⁷. Szczególnym świadectwem tej wierności stała się wyrazista postawa reżysera wobec działań partyjnych władz przedwcześnie zamykających okres jego wrocławskiej dyrekcji (o czym będzie jeszcze mowa). Przywoływane tu fakty służyc mają zaakcentowaniu konsekwencji w działaniach Brauna, nie zaś kreowaniu go „na nadludzkiego herosa”²⁸ – jak można by powtórzyć za Elżbietą Morawiec, która, analizując życiorys reżysera i podejmowane przez artystę wybory, także te u progu drogi twórczej, podkreśla na tym przykładzie właśnie (rzecz jasna, przykładzie niejedynym), że nawet w najbardziej opresyjnym systemie trwanie przy wyznawanych zasadach, podobnie jak uczciwość i przyzwoitość były możliwe²⁹. Cenę, jaką trzeba było za to zapłacić, wyjawia sam twórca w *Rozdartej kurtynie*, przypominając prawdę o dramatycznej podwójności „Myślenia i mowy. Czynów ukrywanych i czynów ujawnianych. Pisania i publikowania”³⁰. Nie unika też odważnych stwierdzeń o własnej współwinie i współodpowiedzialności:

Moralnie jesteśmy prawie wszyscy odpowiedzialni (...) za to, co stało się z sumieniami większości Polaków (...) jesteśmy też winni w sensie najogólniejszym – metafizycznym i transhistorycznym. Uczestniczyliśmy w złu – jeśli nie czynnie, to biernie. Nie nazywaliśmy głośno zła złem, niewoli niewolą, kłamstwa kłamstwem, nie przeciwstawialiśmy się zniewoleniu, udawaliśmy, że nasz kraj i jego naród żyją normalnie (...). Niektórzy tę rzeczywistość sławili i ci ponoszą największą odpowiedzialność. Ale winni są i ci, którzy milczeli, a więc ogromna większość. Ja też³¹.

²⁷ Zob. np. BEREŚ S., BRAUN K., *Rozdarta kurtyna. Rozważania nie tylko o teatrze*, Wydawnictwo Aneks, Londyn 1993; MORAWIEC E., *Przygody życia reżysera w PRL*, [w:] Kossarzecka E. (red.), *Horyzonty teatru. Szkice o twórczości Kazimierza Brauna*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004, s. 31–53. Jak pisze Morawiec Braun „urodził się w rodzinie, której tradycja zupełnie nie sprzyjała tak pożądanemu »kształtowaniu postaw człowieka w społeczeństwie socjalistycznym«, czyli inżynierii dusz, zaprojektowanej przez wielkiego nauczyciela z Kremla. Nie tylko się urodził, ale jej tradycji pozostał wierny” (tamże, s. 33).

²⁸ MORAWIEC E., dz. cyt., s. 34.

²⁹ Zob. tamże.

³⁰ BEREŚ S., BRAUN K., dz. cyt., s. 58.

³¹ Tamże, s. 240.

Podkreślając szczerłość reżysera, Morawiec pisze: „nie wypiera się tego, że powszechna wśród intelektualistów schizofrenia świadomości, zgrabnie przez Miłosza określona jako ketman, dotknęła, bo dotknąć musiała także i jego”³², „niczego nie ukrywa – nawet tych (nielicznych w jego dorobku) spektakli w PRL »obowiązkowych«”³³. Braun, który odsłania siebie w *Rozdartej kurtynie* jako „wspólnika milczenia”³⁴ świadomie uczestniczącego w obłędzie minionej epoki, czyni to, co wedle swojego najgłębszego przekonania uznaje za słuszne. Nie ucieka przed prawdą ani odpowiedzialnością – wartościami, które, jak zauważa cytowany na wstępie Stróżewski³⁵, wpisane są w pojęcie każdego autorytetu. Mówiąc o wierności sobie, podkreśla zarazem nieprzekraczalność granic, które sam wyznaczył:

Myślę, że nigdy nie przekroczyłem granic dobrego smaku... Nawet gdy byłem bardzo kuszony... (...) miałem trzy bardzo wyraźne i jednoznaczne granice nie do przekroczenia: po pierwsze, nie opuścić niedzielnej Mszy św. (nie tylko ze względu na przykazanie, ale i ze względu na wierność samemu sobie i obowiązek „wyznawania przed ludźmi”); po drugie, nie zapisać się do partii; po trzecie, nie powiedzieć czegoś, czego bym potem nie mógł powtórzyć... Te trzy granice nie zostały przekroczone. (...) Granica niezapisania się do partii stała się niespodziewanie również granicą niezapisania się do nowego ZASP-u, nowego ZLP, nowych związków zawodowych. Granica niedzielnej Mszy św. nabrała charakteru manifestacji politycznej (...). Granica osobistej przyzwoitości w słowie przekształciła się z obowiązku powstrzymywania się od pewnych wypowiedzi w obowiązek wypowiadania się publicznie na pewne tematy (...)³⁶.

³² MORAWIEC E., dz. cyt., s. 36.

³³ Tamże, s. 37. Por. BEREŚ S., BRAUN K., dz. cyt., s. 160–164. Cytowana wypowiedź Morawiec odnosi się do reakcji krytycznej Marty Fik na książkę Beresia i Brauna (Zob. FIK M., *Kazimierza Brauna spowiedź bez powodu*, [w:] teże, *Autorytecie wróc? Szkice o postawach polskich intelektualistów po Październiku 1956*, przedm. J. Turowicz, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1997, s. 115–122). Jednym z zarzutów Fik jest odczytywanie przez Brauna recenzenckich zastrzeżeń wyłącznie przez pryzmat polityki: „Jeśli zaś mowa o jakichś recenzenckich zastrzeżeniach, rychło dowiadujemy się, że czepiała się krytyka »partyjna«, reżyserowi niechętna wyłącznie ze względów politycznych” (FIK M., dz. cyt., s. 116). Morawiec na szczególnie wyrazistym przykładzie (recenzji Bożeny Frankowskiej *Metro w Rykach*, „Teatr” 1972, nr 6, s. 11–12), pokazuje, „jak dalece s y s t e m i jego niepisane wskazania wrósł w mentalność” krytyków (MORAWIEC, dz. cyt., s. 42). Wspomina o tym także Braun w liście z 3 VIII 2020, skierowanym do piszącej te słowa. Reżyser podkreśla w nim, iż „Wszystkie recenzje z przedstawień teatralnych zamieszczane w prasie PRL-u były manipulowane!”. Dodaje też: „W moich teczkach IPN z okresu lubelskiego natrafiłem na zalecenie jakiegoś oficera bezpieczeństwa do swego podwładnego: »Spowodować publikowanie negatywnych recenzji o figurancie«”. „Dokumenty IPN wskazują na inwigilację od 1962 r.” – jak zauważa Morawiec (MORAWIEC E., dz. cyt., s. 33).

³⁴ BEREŚ S., BRAUN K., dz. cyt., s. 241.

³⁵ Zob. STRÓŻEWSKI W., dz. cyt.

³⁶ BEREŚ S., BRAUN K., dz. cyt., s. 156. Braun wypowiadał się m.in. we wrocławskich kościołach podczas Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w 1982 na temat bojkotu telewizji przez ludzi teatru, przypominając o ich godności.

Jak przyznaje Braun, przez wiele lat – poza własnymi pracami reżyserskimi – najważniejsze było dlań nauczanie praktyki teatralnej³⁷. Uczył praw sceny w teatrze, otoczony współpracownikami oraz w szkołach teatralnych i na uniwersyteckich wydziałach teatru czy specjalnie organizowanych warsztatach. Wspierał w rozwoju młodych adeptów aktorstwa i reżyserii także jako teoretyk i historyk teatru, korzystający z efektów własnych badań³⁸. Po wyjeździe z kraju działalność pedagogiczna stała się zasadniczą częścią aktywności Brauna. Podwójna, amerykańska (w 1989 r.) i polska profesura (w 1992 r.), liczne publikacje naukowe z zakresu teatrologii³⁹, książki o reżyserii⁴⁰, wielu wypromowanych absolwentów, uformowanych pod kierunkiem Brauna aktorów i młodych reżyserów – wszystko to pozwala mówić o nim jako reżyserze-pedagogu i uczonym, który mógł inspirować studentów swoim znawstwem sztuki reżyserii i scenicznym doświadczeniem, ale też gruntowną wiedzą teatrologa⁴¹.

Działalność Brauna jako reżysera-administratora, która istotnie wpłynęła na rozwój sceny lubelskiej, z wrocławskiej uczyniła zaś jedną z najlepszych wówczas w kraju, znaną w Europie, zapraszaną na prestiżowe festiwale teatralne, jak również okoliczności zakończenia wrocławskiej dyrekcji były już przedmiotem rozważań⁴². W tym

³⁷ Zob. BRAUN K., *Piramida*, Oficyna Wydawnicza Volumen i Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2022, s. 385.

³⁸ Zob. tamże, s. 371–391. Braun pracował jako wykładowca już od 1972 roku. Na jego wykłady z historii teatru na Uniwersytecie Uniwersytecie M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie – jak wspomina (tamże, s. 386) – przychodziły tłumy, właśnie dlatego, że był znanym już praktykiem teatru, reżyserem głośnych przedstawień. Zajęcia praktyczne z reżyserii prowadził najpierw w krakowskiej PWST (1978/9). Później, w Stanach Zjednoczonych, zaczynał od University of California w Santa Cruz w 1986. Prowadził też warsztaty dla reżyserów w Buffalo, Chicago, Filadelfii, Dublinie. Uczył również aktorstwa w Polsce i na wydziałach teatru w Ameryce. Jak wspomina (tamże, s. 378), pomocą w kształceniu przyszłych aktorów stały się dlań pisma Konstantina Stanisławskiego, Ryszarda Bolesławskiego, Lee Strasberga, ale też podpatrywanie przy pracy Erwina Axera. Stopniowo jednak wypracowywał własne metody. Tradycja łączenia wymiaru artystycznego i pracy naukowej była Braunowi bliska – a wśród tych, którzy go inspirowali byli m.in.: Leon Schiller, Wilam Horzyca i Bohdan Korzeniewski. Zob. tamże, s. 319. Pierwszemu z wymienionych poświęcił jeden ze swoich dramatów (Zob. BRAUN K., *Płonący anioł*, [w:] tegoż, *Sztuki o Polakach*, Norbertinum, Lublin 2006, s. 309–367).

³⁹ Wśród nich m.in. *Teatr wspólnoty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972; *Druga Reforma Teatru? Szkice*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979; *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.

⁴⁰ Zob. BRAUN K., *Wprowadzenie do reżyserii*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1998. Książka ta ukazała się także w wersji angielskiej i hiszpańskiej.

⁴¹ O tym, jak ważną inspiracją Braun stał się dla młodych adeptów sceny, świadczą skierowane doń słowa jego dawnej asystentki, Juliette Carillo: „Uczę reżyserii na University of California w Irvine (...) Natrafiłam na Twoją książkę o reżyserii teatralnej i stała się moim skarbem. Dzięki niej powoli odnajduję swoją własną drogę. (...) Postanowiłam nawiązać z Tobą ponownie kontakt i podziękować Ci za Twój udział w mojej formacji. Doprawdy, właśnie Ty ukazałeś mi możliwości reżyserii. Na Twoich zajęciach wkroczyłam na drogę reżyserowania. Na Twoich zajęciach postanowiłam, że zostanę reżyserem”. Cyt. za: BRAUN K., *Piramida*, s. 380n.

⁴² Zob. SZYMKIEWICZ J., *Sprawa Teatru Współczesnego*, [w:] J. Brylewska (red.), *Horyzonty teatru II. Droga Kazimierza Brauna*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2006, s. 179–197 (pierwodruk: ŻMUDZKI A., „Obecność” 1984, nr 7, s. 22–31); MORAWIEC E., dz. cyt., s. 48–53; HOFFMAN J.,

miejscu warto może tylko przypomnieć, że dziesięcioletni okres dyrektorskiej pracy Brauna we Wrocławiu, a zarazem czas artystycznej dojrzałości Brauna-reżysera i „niezwykłych i trudnych”⁴³ przedsięwzięć teatralnych władze komunistyczne przerwały na parę dni przed premierą (zaakceptowanego wcześniej przez cenzurę) *Nienasycenia* – adaptacji powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza⁴⁴. Obawiano się, że spektakl „może wywołać zachowania i odczucia zmierzające do dyskredytacji ustroju konstytucyjnego PRL”⁴⁵. Do odwołania (5 lipca 1984 r.) dyrektora i kierownika artystycznego wrocławskiego Teatru Współczesnego, który stał się szczególnie wyrazistym przykładem pożądanego – bo sprzyjającego rozwojowi tej sceny – zespolenia autorytetu opartego na teatralnej wiedzy (epistemicznego) z autorytetem wynikającym ze sprawowanej kierowniczej funkcji (deontycznym) przyczyniły się sprawy aktorskiego bojkotu reżimowych mediów i powołania nowego ZASP-u⁴⁶. Zdecydowane odpowie-

Wielki teatr wspólnoty we Wrocławiu, [w:] J. Brylewska (red.), *Horyzonty teatru II*, s. 107–178; MICHALCZUK J., „Teatr powinien być narzędziem Sprawy”. *Wokół twórczości artystycznej Kazimierza Brauna*, [w:] K. Budrowska, W. Gardocki, E. Jurkowska (red.), 1984. *Literatura i kultura schyłkowego PRL-u*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 371–389. Kwestie te przybliży także sam Braun, m.in. w *Rozdarłej kurtynie*.

⁴³ MORAWIEC E., dz. cyt., s. 44. Należała do nich *Operetka* Witolda Gombrowicza (prem. 21 czerwca 1977 r., w reżyserii i scenografii Brauna), której celem „nie była tania aktualizacja”, ale wydobyć „tonu wielkiej, historycznej katastrofy (co nie udało się Dejmкови)” (tamże, s. 45). Ważna była też realizacja niemal pełnego tekstu *Dziadów* (prem. 23 IV (wieczór pierwszy) i 24 IV (wieczór drugi) 1978 r., opracowanie tekstu i reżyseria Braun), która stała się „manifestacją solenności na tle tego, co w tamtych latach z dramatem Mickiewicza wyprawiali przeróżnej maści nowatorzy (...)” (tamże). Druga, okrojona ich wersja, prezentowana w stanie wojennym (prem. 3 VI 1982 r., scenariusz, reżyseria, układ przestrzeni Braun) była „opowieścią o losie więzionego narodu (...) o dziejach więzionego ludzkiego ducha”, przypominającą, „że wszyscy są odpowiedzialni za to, co dzieje się w kraju, w tym, za los więzionych” (BEREŚ S., BRAUN K., dz. cyt., s. 178). Do wydarzeń artystycznych należała adaptacja i inscenizacja *Dżumy* wg Alberta Camusa (prem. 6 V 1983 r., oprac. tekstu, reżyseria, scenografia i układ przestrzeni Braun), w której „idea wspólnoty widzów i aktorów najpełniej doszła do głosu” (MORAWIEC E., dz. cyt., s. 46) i która stała się apogeum politycznego teatru poetyckiego Brauna (zob. tamże, s. 47). Ten ostatni spektakl zakazany po próbie generalnej, potem grany ze skrótami narzuconymi przez cenzurę, prezentowany w Berlinie i na Holland Festiwal (dokąd zespół pojechał bez reżysera, któremu odmówiono wydania paszportu) „był gwoździem do trumny Brauna jako dyrektora” (MORAWIEC E., dz. cyt., s. 46). „Gra pozorów, jaką komunistyczne władze uprawiały wobec niepokornych artystów” zdecydowała zapewne – pisze Morawiec – że dyrektor nie utracił swojego stanowiska od razu po premierze *Dżumy*, ale w niecałe dwa lata później (tamże, s. 48), tak iż zdążył jeszcze wystawić polską prapremierę *Pułapki* Tadeusza Różewicza (7 I 1984 r., reżyseria i scenografia wraz z Janem J. Aleksionem).

⁴⁴ Twórcą scenariusza i reżyserem przygotowywanego przedstawienia był Wiesław Saniewski.

⁴⁵ Fragment pochodzi z cytowanego przez Szymkiewicza uzasadnienia decyzji wydanej przez dyrektora Okręgowego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk. SZYMKIEWICZ J., dz. cyt., s. 187n.

⁴⁶ Piszą o tym m.in. przywoływani już Jarosław Szymkiewicz i Elżbieta Morawiec. Braun zaangażował się w działalność tzw. teatru domowego (jego sztuka *Valeza*, w reż. autora, prem. luty 1982 r. nurt ten zainicjowała), popierał też udział aktorów Teatru Współczesnego w widowiskach prezentowanych w kościołach. Więcej na ten temat także MICHALCZUK J., dz. cyt. Zdecydowanie odmówił też współpracy przy tworzeniu nowego ZASP-u (w artykule Szymkiewicza odpowiedź Brauna na misję tworzenia nowego ZASP-u, której podjął się Henryk Szletyński, cytowana jest w całości jako „przykład postawy godnej i rozumnej, z którą ani władza, ani (...) sam adresat nie mogliby nawiązać

dzi Brauna na ówczesne działania władz wywołały szeroki oddźwięk w środowisku wrocławskim. Odważne decyzje artystyczne, ale i o wymiarze ideowym, moralnym i politycznym, wzbudziły uznanie ludzi sceny⁴⁷. Konkretnie gesty solidarności z „jednym z najwybitniejszych twórców teatralnych naszych czasów”⁴⁸, jak nazwali Brauna aktorzy Teatru Współczesnego, „człowiekiem cieszącym się w zespole wielkim autorytetem i zaufaniem”⁴⁹, „twórcą autorytetu tego Teatru”⁵⁰ i protesty przeciwko jego motywowanemu politycznie usunięciu odczytać można jako konsekwencję wiarygodności postawy artysty i dyrektora a zarazem autentyczności autorytetu łączącego wiedzę z rolą przełożonego, ale też wartości artystyczne, osobowe i moralne.

Rysem istotnie dopełniającym prezentację postaci reżysera (tu z konieczności jedynie sygnalizowanym) jest jego twórczość literacka. Braun – reżyser-literat, reżyser-dramatopisarz znany jest jako autor oryginalnych dramatów i adaptacji scenicznych, a także przekładów wystawianych przez siebie sztuk. Co warto dodać, motyw teatru powraca również w jego twórczości prozatorskiej i poetyckiej, w której widzieć można interesujący autokomentarz do scenicznej działalności artysty. Istotnym źródłem „opracowania dramaturgicznego” stała się dlań historia teatru – przede wszystkim prace współtwórców Wielkiej Reformy Teatru przełomu XIX i XX w., reżyserów-inscenizatorów-reformatorów, nie tylko współpracujących z kreatywnymi scenografami i kierujących pracą aktorów, ale także wchodzących w uprawnienia autora, biorących na siebie odpowiedzialność za słowną warstwę widowiska⁵¹. Figura reżysera-literata (tworzącego także m.in. powieści teatralne ale i reżysera-poety) złączyła się w osobie Brauna z figurą reżysera-teatrologa. Charakterystyczne, towarzyszące Braunowym

polemiki na zbliżonym poziomie” – SZYMKIEWICZ J., dz. cyt., s. 182). „Przy takiej niezłomnej i konsekwentnej postawie artysty, który mało że realizował bądź zamierzał wystawiać przedstawienia godzące w podstawy polityczne i – co gorsza »sojusze PRL« – to w dodatku uzasadniał swoją postawę pryncypialnie, naprawdę ideowo – kolejny ruch tej władzy mógł być tylko jeden (...)” (MORAWIEC E., dz. cyt., s. 52). W konsekwencji Braun utracił nie tylko możliwość reżyserowania w kraju, ale także kontynuowania pracy akademickiej na Uniwersytecie Wrocławskim oraz wrocławskiej PWST.

⁴⁷ Zob. SZYMKIEWICZ J., dz. cyt.; BRAUN K., *Piramida*, s. 287. Szczególnym wyrazem uznania dla Brauna jako dyrektora teatru i artysty jest zadedykowany mu przez aktora Teatru Współczesnego, Ryszarda Jabłońskiego, wiersz: „nad ulicą Rzeźniczą/tuż przed północą/szelest intymny/delikatny poświsł piór/to anioły ze spalonej wieży/garnizonowego kościoła/wezwane w modlitwie przez brodatego anioła Kazimierza/sadowią się na dachu/parapetach i rynnach/teatru współczesnego/ zsyłają dobre rady/(...) nowatorskie rozwiązania/(...) panuje tu prawo poezji/sztuk przedstawiających/dramatu/muzyki i tańca/umiejętny twórca/natchniony anielską mocą/tworzy zadziwiające/spektakle/miasto nad Odrą/wyznacza teraz kierunki rozwoju/teatru współczesnego/ końca dwudziestego wieku/anioł Kazimierz/zadziwiał Europę (...)”. JABŁOŃSKI R., *** [*nad ulicą Rzeźniczą...*], [w:] tegoż, *Miałem zagrać Marilyn Monroe*, Studio Graphito, Oborniki Śląskie 2023, s. 126–127.

⁴⁸ *Tryptyk wrocławski*, J. Jachowicz (oprac.), [w:] *Komedianci. Rzecz o bojkocie*, A. Roman (oprac.) przy współpracy M. Sabata oraz zespół: A. Balińska, M. Bojarska, A. Borkowska i in., Agencja Omnipress i Zakłady Wydawnicze Versus, Warszawa 1990, s. 255.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże, s. 254.

⁵¹ Zob. BRAUN K., *Postówie*, [w:] tegoż, *Sztuki o Polakach*, s. 564n.

tekstom dramatycznym, obszerne komentarze i wskazówki interpretacyjne odczytać można jako świadomie podejmowaną i konsekwentnie realizowaną strategię służącą budowaniu autorytetu opartego na fachowej wiedzy, a nawiązującą do tradycji akademickiego wymiaru autorytetu.

Autorytety w twórczości reżysera

Na przyszłego praktyka sceny, który najpierw sam zaczął się uczyć reżyserii w czasie studiów na poznańskiej polonistyce⁵², w sposób szczególnie istotny wpłynęły poglądy Edwarda Gordona Craiga, jednego z współtwórców Reformy, zapowiadającego nadejście artysty teatru – reżysera totalnego. „Wziąłem od Craiga – wspomina Braun – i przechowywałem latami pojmowanie i uprawianie teatru jako sztuki, a reżyserii jako samodzielnej, specjalnej dziedziny twórczości artystycznej”⁵³. Wspominana Reforma stała się później ważnym obszarem refleksji naukowej Brauna-teatrologa⁵⁴. Spośród artystów teatru polskiego najmocniej zaś – przynajmniej w poprzedzającym studia reżyserskie okresie – na wyobraźnię przyszłego reżysera oddziaływał charyzmatyczny Juliusz Osterwa⁵⁵. Osterwę jako twórcę Reduty, a przede wszystkim inscenizatora *Księcia Niezłomnego* – wielkiego plenerowego widowiska „poetyckiego, religijnego, patriotycznego, wspólnotowego”⁵⁶ – uznał Braun za „patrona swojego dążenia do teatru”⁵⁷. W jego scenicznej twórczości widział fundamenty „teatru wspólnoty”, jak później teatr ów nazwał, a fascynacja reżysera przełożyła się i w tym wypadku na pasję badawczą. Zaowocowała zarazem wskazaniem konkretnego modelu życia teatralnego w Polsce – teatru jako narodowej instytucji służącej narodowi w wymiarze estetycznym, kulturowym, aksjologicznym, pielęgnującego narodowe tradycje, język, obyczaj⁵⁸. W okresie studiów reżyserskich Brauna natomiast najważniejszymi mistrzami byli dlań reżyserzy-pedagodzy ówczesnej warszawskiej PWST, Bohdan Korzeniewski i Erwin Axer. Pierwszy, kontynuując doświadczenia Leona Schillera, Wilama Horzycy czy Teofila Trzcńskiego, reprezentował teatr inscenizacji, drugi – teatr realizmu poetyckiego⁵⁹. Te dwa style powracały później w pracach scenicznych reżysera.

⁵² Zob. np. tenże, *Piramida*, s. 15.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Zob. BRAUN K., *Wielka Reforma Teatru w Europie*.

⁵⁵ Zob. tenże, *Piramida*, s. 15.

⁵⁶ Tamże. Pedro Calderón de la Barca, *Księżę Niezłomny*, przeł. J. Słowacki, insc. J. Osterwa, I. Gall, Teatr Reduta, Wilno, prem. 22 V 1926. Spektakl zaprezentowano na dziedzińcu Uniwersytetu Stefana Batorego. Później odbyły się kolejne pokazy w Wilnie i podczas objazdu Reduty po Polsce. Osterwa nie tylko inscenizował *Księcia Niezłomnego*, ale grał też rolę Don Fernanda. Warto przypomnieć, że premiera widowiska plenerowego w 1926 nie była pierwszym spotkaniem Osterwy z tym dziełem.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Zob. np. „*Życie po życiu*”. Rozmowa Joanny Ostrowskiej i Juliusza Tyszki z Kazimierzem Braunem, [w:] J. Tyszka, *Widowiska nowojorskie*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 109n.

⁵⁹ Zob. BEREŚ S., BRAUN K., dz. cyt., s. 64–66; K. BRAUN, *Piramida*, s. 22n.

Braun od lat utrwalał autorytety, które uformowały go jako artystę, w pisarstwie wspomnieniowym, twórczości literackiej, naukowej i dziełach teatralnych. W tym miejscu wskazane zostaną jedynie wybrane, ale szczególnie ważne dla dorobku reżysera przykłady. Podążanie drogą autorytetów stało się dla praktyka sceny zarazem możliwością budowania własnego autorytetu. Każdy z nich objawiał się i zaowocował w jego twórczości inaczej, ale wszystkie przyczyniły się do budzącej uznanie artystycznej dojrzałości.

Wydarzeniem przełomowym w życiu i twórczości młodego reżysera okazało się jego spotkanie z Karolem Wojtyłą w Krakowie u progu lat 60. (wielokrotnie uwieczniane później we wspomnieniach Brauna)⁶⁰. Skierowane wówczas do artysty pytania krakowskiego biskupa o kształt teatru, jaki zamierzał stworzyć, bardzo mocno akcentujące nierozzerwalność wymiaru artystycznego i etyczno-moralnego, twórczości i odpowiedzialności artystycznej, troski o dobro sztuki i człowieka, zmieniły myślenie Brauna o teatrze, który przestał być już tylko kwestią rzemiosła, przeobrażając się w rodzaj misji. „Nocne rozmowy z (...) Wojtyłą ukazały mi teatr w nowym świetle. – Wspomina reżyser. – Zaostrzyły kontrast pomiędzy tym, co otaczało mnie wtedy w teatrze i co wtedy – a i wielokrotnie później – sam robiłem, z jednej strony, a z drugiej z tym teatrem, ku któremu warto było, i trzeba było, zmierzać⁶¹. Wojtyłowe rozumienie sztuki ściśle zespolone z wiarą i duchowością człowieka stało się dla Brauna podstawowym punktem odniesienia w pracy artystycznej zarówno w spektaklach osadzonych na mocnym fundamencie aksjologicznym, jak i twórczości literackiej odsłaniającej pożądane wzorce osobowe⁶².

Zasadnicze kierunki twórczych poszukiwań reżysera wyznaczyły dzieła Cypriana Norwida, Tadeusza Różewicza i Williama Szekspira – autorów urastających do roli najważniejszych dla Brauna autorytetów w dziedzinie teatru. W takiej też kolejności prezentuje ich w swoich wspomnieniach⁶³. Otwarcie na wpływ autorytetu w każdym z wypadków wiązało się z uznaniem innych cech twórczości, dostrzeżeniem „wzorca, którego naśladowanie gwarantuje osiągnięcie określonych wartości”⁶⁴. W ostatnim tomiku poetyckim Brauna, w wierszu *Drogowskazy*, bezpośrednio ujawniający się podmiot lityczny, w którym widzieć można *porte parole* autora, odsłania główne źródła artystycznych inspiracji reżysera:

⁶⁰ Zob. np. BRAUN K., *Piramida*, s. 51.

⁶¹ Tamże.

⁶² Szczególnym wyrazem hołdu złożonego świętemu jest odsłaniająca promieniowanie papieskiego dzieła we współczesnym świecie powieść Brauna *Dzień świadectwa*, Oficyna Wydawnicza 4K, Bytom 1999, zob. też tenże, *Dzień świadectwa*, Drukarnia i Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań 2005 [wyd. zmien.].

⁶³ Zob. tenże, *Drogą Norwida*, [w:] tegoż, *Piramida*, s. 81–119; tenże, *Drogą Różewicza*, [w:] tamże, s. 132–204; tenże, *Drogą Szekspira*, [w:] tamże, s. 228–252.

⁶⁴ STRÓŻEWSKI W., dz. cyt., s. 28.

Najpierw drogę wskazywał
Norwid
uczył głęboko kopać fundamenty
Zarazem otwierać gmach spektaklu na niebo
Szanować dar słowa milczeć

Potem poezji teatralnej uczył mnie
Różewicz
Widowisko otwierać na widza
Jemu kazać tworzyć
Wieczne sprowadzać w teraz

Kurs anatomii teatru prowadził
Szekspir
Skalpel nieomylny jego poezji odsłaniał
Tętnice słowa unerwienie akcji
Tyle organów a jeden organizm (...) ⁶⁵.

Wczesne odkrywanie autorytetu Norwida, nazywanego przez Brauna niedoścignionym artystycznym wzorem a jednocześnie wzorem szczególnie ważnym i bliskim, ściśle wiązało się z naturalnym autorytetem matki przyszęłego reżysera, wprowadzającej go w świat Norwidowej literatury, a także autorytetem innych członków rodziny, pielęgnujących tradycje narodowe i religijne. We wspomnieniach artysty, odsłaniających rodzącą się świadomość autorytetu, realne: „Pierwszy raz mówiłem wiersz Norwida jako mały chłopiec, stojąc na środku pokoju w naszym rodzinnym domu”⁶⁶, łączy się z na poły baśniowym: „Norwid przyszedł do mnie po raz pierwszy z głębi ogromnego, gęstego, ciemnego, wojennego lasu. A zarazem z jakiejś wielkiej jasności: duży pokój jadalny (...) tego dnia iluminowany [był – J.M.] porannym słońcem (...)”⁶⁷. Atmosfera święta, podkreślana celebracją rodzinnych tradycji, łączy się zaś z podniosłością wiersza, w którym to, co dla młodego recytatora zrozumiałe, spletało się z niepokojącym przeczuciem „obszarów mrocznych, trudnych do pojęcia”⁶⁸. Autorytet pielęgnowanej w rodzinie wiary i religii: „To wiersz (...) wywiedziony z Ewangelii, (...) złączony z toczącą się – w porządku eschatologicznym, a zarazem historycznym, odwiecznie i współcześnie – walką szatana z Chrystusem, dobra ze złem”⁶⁹ stapia się z inną otaczaną nabożnym szacunkiem wartością – polską literaturą. Braun pisze: „W kursie historii literatury polskiej prowadzonym przez Matkę

⁶⁵ BRAUN K., *Drogowskazy*, [w:] tegoż, *Oczekiwanie. Wiersze*, Wydawnictwo 3DOM, Częstochowa 2022, s. 68.

⁶⁶ Tenże, *„Mój” teatr Norwida*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2014, s. 35. Braun recytował *Wigilię* Norwida w dniu imienin babci, Henryki Braunowej.

⁶⁷ Tamże, s. 36.

⁶⁸ Tamże, s. 37.

⁶⁹ Tamże, s. 39.

w naszej domowej szkole klasycy polszczyzny byli kamieniami milowymi. Norwid był jednym z tych, którzy wytyczali jej główny szlak⁷⁰. Wspomina zarazem o kulcie książki: wiersz Norwida pochodził z „bibliofilskiego wydania dzieł poety dokonanego przez jego odkrywcę Zenona Przesmyckiego–Miriamę. Kilka takich książek stało na honorowym miejscu (...) biblioteki obok serii *Cuda Polski*”⁷¹. Istotną rolę odegrał wówczas jeszcze jeden czynnik: złączenie losów poety z dziejami rodziny Braunów za pośrednictwem barwnej postaci o burzliwych losach, Konstantego Millera–Kossowskiego, pradziadka Kazimierza Brauna, urastającej niemal do rangi rodzinnej legendy⁷².

Norwid, podobnie jak współtwórcy Wielkiej Reformy Teatru, był źródłem Braunowego widzenia teatru⁷³. Stał się też dla reżysera pierwszą szkołą dramaturgii – z czterech najważniejszych, pełnospektaklowych sztuk tylko *Pierścień Wielkiej Damy* zachował się bez uszkodzeń, pozostałe trzeba było „adaptować i rekonstruować; składać w całość potrząskane skorupy jak kawałki odkopanej gdzieś greckiej wazy”⁷⁴. Fascynacja Norwidem przeradzająca się w głęboki szacunek dla osoby i dzieła zaowocowała wnikliwymi studiami prac Norwidowych i norwidologicznych, kolejnymi adaptacjami, z których pierwszą była adaptacja *Za kulisami* przygotowana na egzamin wstępny na Wydział Reżyserii warszawskiej PWST, licznymi spektaklami teatralnymi, począwszy od premiery *Pierścienia Wielkiej Damy*⁷⁵ utrzymanej w stylu realizmu poetyckiego, ale też książkami i artykułami naukowymi, opracowaniami dramatów Norwida i oryginalnymi tekstami dramatycznymi ze słów poety utkanymi⁷⁶. Mottem z Norwida: „Poezja, która zapomina o tym, że o n a c o ś r o b i ć powinna – zapomina przez to samo o zdrowej estetyce”⁷⁷, opatrzonej jest cytowany wyżej tomik poetycki Brauna, definiując bliską reżyserowi–poecie koncepcję sztuki, otwierającą się na wymiar użyteczności, świat moralnych i etycznych zobowiązań. W Norwidzie odnalazł Braun „ziarno [najbardziej odpowiadającego mu – J.M.] stylu”, który z czasem „w sensie środków wyrazowych” stał się jego własnym stylem, łączącym „poezję z konkretem, symbolizm z realizmem, umowność z dosłownością, uniwersalne

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże, s. 37.

⁷² Zob. tamże, s. 39–41.

⁷³ Zob. BRAUN K., *Piramida*, s. 436.

⁷⁴ Tenże, *Posłowie*, [w:] tegoż, *Sztuki o Polakach*, s. 563.

⁷⁵ NORWID C., *Pierścień Wielkiej Damy*, reż. K. Braun, Teatr Polski, scena Teatru Kameralnego, Warszawa, prem. 7 IV 1962.

⁷⁶ Zob. BRAUN K., *Rzecz o Norwidzie z jego słów utkana*, [w:] tegoż, *Sztuki o Polakach*, s. 5–56; Tenże, *Powrót Norwida. Monodram*, [w:] tegoż, „Mój” teatr Norwida, s. 173–203; Por. tenże, *Powrót Norwida. Dramat*, [w:] tegoż, *Dramaty 2022*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2022, s. 3–31. Zob. też scenariusz filmowy: tenże, *Norwid. Scenariusz*, [w:] tegoż, *Scenariusze: Norwid, Bolesławski, Ojciec Marian*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2022, s. 3–64.

⁷⁷ NORWID C., *List do Bronisława Zaleskiego* [14 maja 1869 roku], [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 9, *Listy 1862–1872*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, PIW, Warszawa 1971, s. 403.

uogólnienie z doraźnym przesłaniem, a zwłaszcza uzyskiwanie efektu i wyrazu poetyckiego poprzez budowanie poetyckich zdarzeń scenicznych⁷⁸. Przywołując Norwidowe słowa (a cytuje go często i chętnie w różnych tekstach literackich), w sposób szczególny akcentuje sprawczy wymiar poezji (poezja ma „działać”) i związek piękna z przymieszką utylitarności – z pracą, działaniem właśnie⁷⁹. W nieustannym odkrywaniu autorytetu poezji Norwida, która ujawnia „to, co w polskiej kulturze jest trwałe i stale obecne”⁸⁰, widzi szczególnie pilne i aktualne wyzwanie, „gdy teatr znajduje się pod tak wielką presją głupoty, niewybrednego gustu, ujmowania rzeczywistości jednowymiarowo, posługiwania się łatwą rozrywką, blichtrzem”⁸¹. Podkreśla zarazem znaczenie Norwidowego słowa w papieskim nauczaniu⁸², opatrując Wojtyłę mianem „egzekutora testamentu Norwida”⁸³.

W formule teatru realistyczno-poetyckiego Różewicza Braun-reżyser odkrył „następne ogniwo po poetyckim realizmie Norwida”⁸⁴. Szacunek i podziw dla twórcy w tym wypadku zrodził się na gruncie wieloletniej znajomości zainicjowanej przez reżysera. W opublikowanej przed dekadą książce Braun składa – jak to ujmuje – „ostatnie homagium dla wielkiego pisarza”⁸⁵, wyraźnie sytuując autora *Kartoteki* w roli autorytetu. Uznaje tym samym większą kompetencję podmiotu autorytetu, nawet jeżeli kontakt obu twórców był wyrazem ich artystycznego i intelektualnego porozumienia⁸⁶ o charakterze bliskim partnerskiemu⁸⁷. Przed laty w tekstach Różewicza – nowatora, wyprzedzającego rozpoznanie krytyków i badaczy, twórcy dramatów stanowiących „najlepszą i – najdalej idącą ilustrację procesów zachodzących we współczesnym świecie i w nowoczesnej literaturze”⁸⁸ dostrzegł zupełnie nową jakość a zarazem odpowiedź na potrzebę zmiany będącej szansą rozwoju: „Chciałem »uciec do przodu«, usamodzielnić się jako kierownik artystyczny i odnaleźć jako reżyser, licząc na to, że przyniesie to albo całkowitą odmianę sytuacji w teatrze, albo przyspieszy to, co i tak się już szykowało”⁸⁹.

⁷⁸ BEREŚ S., BRAUN K., dz. cyt., s. 79.

⁷⁹ Zob. tamże.

⁸⁰ BRAUN K., „Mój” teatr Norwida, s. 164.

⁸¹ Tamże, s. 172.

⁸² Zob. tamże, s. 165–167.

⁸³ Tamże, s. 167.

⁸⁴ BEREŚ S., BRAUN K., dz. cyt., s. 89.

⁸⁵ BRAUN K., HOFMAN-WIŚNIEWSKA J. (współpraca), „Mój” teatr Różewicza, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2013, s. 14.

⁸⁶ Zob. tamże, s. 64.

⁸⁷ Zob. BRAUN K., RÓŻEWICZ T., *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989.

⁸⁸ KRAJEWSKA A., *Dramat komentarla*, [w:] teże, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań 2005, s. 185.

⁸⁹ BEREŚ S., BRAUN K., dz. cyt., s. 89.

*Akt przerywany*⁹⁰, od którego rozpoczęła się artystyczna współpraca reżysera z autorem, był zarazem pierwszym krokiem na drodze do teatru wspólnoty, jakiego poszukiwał Braun⁹¹. Ów autotematyczny spektakl był dla reżysera u progu lat 70. ironicznym odniesieniem do dotychczasowej, własnej twórczości, rzeczą o „odrzuconiu teatru i o niemożności uwolnienia się od teatru (...) katharsis, podsumowaniem (...) a zarazem wypracowaniem nowego otwarcia (...)”⁹². W tekstach Różewicza, które przyniosły przenikliwą diagnozę rozpadu współczesnej kultury, Braun widział „dramat poszukiwania jedności i harmonii (...) scalania świata i człowieka”⁹³. Różewicz zaś „brał udział w procesie »rozrucania« świata, literatury, teatru – aby dojść do marzenia o świecie scalonym”⁹⁴ – marzenia bardzo Braunowi bliskiego i wielokrotnie manifestowanego obecnością nadziei w teatralnych spektaklach⁹⁵. Nieprzypadkowo jedna z najtrafniejszych – zdaniem reżysera – wypowiedzi prasowych o jego pracy scenicznej, brytyjskiego krytyka teatralnego, Richarda Burnsa, dotyczy premiery dzieła Różewicza:

„W sercu noszę teatr, jaki jest – w duszy teatr przyszłości”. Kazimierz Braun cytuje te słowa Gordona Craiga w nocy zamieszczonej w programie (...) *Kartoteki* (...). Widowisko, które oglądałem w O’Laughlin Auditorium, objęło wizją teatru przyszłości zarówno aktorów, jak i widzów. (...) [było – JM] na najwyższym poziomie, przewyższającym wszystko, co można zobaczyć w Ameryce w tym roku. (...) Sposób posłużenia się przestrzenią przez Brauna w połączeniu ze zburzeniem czasu linearnego przez Różewicza w jego sztuce – czyni tradycyjne terminy w rodzaju „uczestnictwo widzów” całkowicie nieadekwatne i staroświeckie. (...) widz znajduje się w sytuacji krańcowo publicznej, a zarazem całkowicie prywatnej. (...) Staje się partnerem aktora odpowiedzialnym za przebieg akcji. (...) wszystkie sceny, niezależnie od ich charakteru, posiadają niezwykłą urodę wizualną i najwyższy poziom literacki (...) Braun ma wielki dar wydobywania ze swych aktorów najgłębszych pokładów ich człowieczeństwa: humoru, patosu, inteligencji, wdzięku i piękna oraz tej „energii”, która, jak to ujął Blake, jest „wieczną rozkoszą”. (...) powiedziano mi, że Braun jest uważany za jednego z dziesięciu największych reżyserów teatralnych na świecie. Teraz już wiem czemu⁹⁶.

Wczesną zapowiedzią trzeciej z Braunowych reżyserskich dróg była studencka premiera *Wieczoru Trzech Króli*⁹⁷. Mistrz ze Stratfordu niejako „skierował” do teatru ów-

⁹⁰ RÓŻEWICZ T., *Akt przerywany*, reż. i oprac. tekstu K. Braun, Teatr im. J. Osterwy, Lublin, praprem. 28 II 1970.

⁹¹ Zob. BRAUN K., *Piramida*, s. 132 n., 205n. Na temat teatru wspólnoty zob. np. tamże, s. 205–227.

⁹² BEREŚ S., BRAUN K., dz. cyt., s. 92.

⁹³ HOFMAN-WIŚNIEWSKA J., *Grand Drame – Grand théâtre*, [w:] K. Braun, J. Hofman-Wiśniewska (współpraca), „Mój” teatr Różewicza, s. 38.

⁹⁴ BRAUN K., *Wprowadzenie*, [w:] tamże, s. 12.

⁹⁵ Zob. HOFMAN-WIŚNIEWSKA J., *Grand Drame*, s. 49 n.

⁹⁶ Recenzja ukazała się na łamach „The Observer”, 28 IV 1982 roku. Cyt. za: BRAUN K., *Piramida*, s. 139–141. RÓŻEWICZ T., *Card Index [Kartoteka]*, przeł. na ang. A. Czerniawski, reż. K. Braun, Notre Dame University, South Bend, Indiana, USA, prem. 23 IV 1982.

⁹⁷ SZEKSPIR W., *Wieczór Trzech Króli*, przeł. S. Dygat, reż. I. Kanicki, Studencki Teatr Dramatyczny, Poznań, prem. 1955.

czesnego studenta polonistyki, który wystąpił jako błazen Feste w spektaklu „żywym, barwnym, wesołym”⁹⁸. Entuzjazm początkującego wykonawcy szybko przerodził się w pragnienie reżyserowania Szekspirowskich dzieł. Pierwsza praca reżyserska⁹⁹ okazała się jednak wyzwaniem zbyt trudnym dla młodego praktyka sceny i doświadczeniem onieśmielającym, obnażała bowiem dysproporcje pomiędzy zadaniami, jakie przed realizatorami stawia tekst Szekspira i osiągniętym rezultatem scenicznym, odsłaniającym nieskuteczność wyniesionego ze szkoły teatralnej zastosowanego klucza „»wielkiego teatru inscenizacji«”¹⁰⁰, związanego z fascynującymi Brauna projektami Craiga i – później – znaną mu praktyką Leona Schillera i Bohdana Korzeniewskiego. „W tej mojej pierwszej »szekspiriadzie« – wspomina Braun – nie mogłem się przebić do jego wielkości. Również w oglądanych wielokrotnie szekspirowskich realizacjach reżyserskich moich kolegów widziałem raczej niezrealizowane możliwości, jakie kryje tekst, niż ich wydobyć”¹⁰¹. Wierność mistrzowi oznaczała w tym wypadku z jednej strony konieczność czasowej rezygnacji ze scenicznej interpretacji jego dzieł, by po kilku latach wrócić do nich lepiej przygotowanym, z drugiej – odkrywanie Szekspira w wykonaniu największych aktorów: Laurence’a Oliviera, Paula Scofielda czy Johna Gielguda¹⁰², ale też czytanie dzieł w języku oryginału, w wydaniach nieznacznie uwspółcześnionych. Etap reżyserii dzieł Szekspira w języku mistrza rozpoczął się już w amerykańskim okresie twórczości Brauna. Wtedy też otworzyły się przed artystą „nowe szekspirowskie horyzonty: wiersza, który jak wędzidło trzyma w ryzach aktora, a zarazem prowadzi go w działaniu; wiersza, który kieruje mową i znajduje dopełnienie w ruchu; wiersza, który narzuca rytm dialogowi i monologowi, podpowiada melodię mówienia i określa nastrój wiersza; wiersza, który w jakiś przedziwny sposób jest sprawczy, jest działaniem”¹⁰³.

Podążanie drogą Szekspira stało się dla artysty procesem odkrywania nierozzerwanego spłotu mowy i działania, poetyckości i sprawczości, energii rodzącej się ze zderrzenia tego, co duchowe z tym, co biologiczne¹⁰⁴. Zaowocowało serią prac teatralnych m.in. w Buffalo (1987–1991), w plenerowym teatrze z wielofunkcyjną konstrukcją przypominającą teatr elżbietański, z udziałem zawodowych aktorów, potrafiących

⁹⁸ BRAUN K., *Z szekspirowskiego archiwum reżysera*, [w:] A. Cetera (red.), *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 103n.

⁹⁹ SZEKSPIR W., *Romeo i Julia*, przeł. J. Iwaszkiewicz, reż. K. Braun, Teatr Polski, Warszawa, prem. 17 VII 1963.

¹⁰⁰ BRAUN K., *Z szekspirowskiego archiwum*, s. 105.

¹⁰¹ Tamże, s. 106.

¹⁰² Zob. tamże. Braun mógł podziwiać tych artystów na ekranie i na żywo podczas ich pobytu w Polsce, ale także dzięki wyjazdowi na stypendium British Council w 1965 roku, kiedy to spędził miesiąc w Londynie i tydzień w Stratfordzie. Później otworzyły się przed reżyserem nowe możliwości odkrywania niezwykłego dzieła Szekspira.

¹⁰³ Tamże, s. 110.

¹⁰⁴ Zob. tenże, *Piramida*, s. 235n.

„przekazać widzom tę niezwykłą, wręcz tajemniczą energię”¹⁰⁵. Wspomniane widowiska były dla praktyka sceny najlepszą szkołą pracy z aktorem i sprawdzianem umiejętności reżyserskich. Uświadamiały twórcy, jak ważne jest naprowadzenie wykonawców na rytm i melodię białego wiersza Szekspira, by mogli dać się ponieść „jego wielkiej fali”, ale też wydobyć z niego motywacje i sposoby działania postaci¹⁰⁶. Wielkie role – jak tytułowa z *Króla Leara*¹⁰⁷ – okazywały się zarazem „lekcją pokory dla reżysera, który w jakiś sposób próbował towarzyszyć aktorowi w drodze na ten szekspirowski szczyt, czasem nawet ośmielał się wskazywać kierunek wspinaczki”¹⁰⁸.

Kreacja autorytetów w dramatach reżysera-literata

Rolę figury autorytetu w twórczości literackiej Brauna-reżysera w sposób szczególnie wyraźny podkreśla dramat, często o charakterze biograficznym, którego bohaterowie mają swoje historyczne pierwowzory w wielkich artystach, ludziach nauki, Kościoła czy świata polityki. Obecność figury autorytetu to nie tylko konsekwencja wyboru tematyki i postaci podyktowanego zainteresowaniami i upodobaniami reżysera-literata, badacza, ale i emigranta, to także efekt – wpływającej na ów wybór – przyjętej strategii twórczej, ściśle związanej z koncepcją sztuki (o czym była już mowa), łączącej wymiar artystyczny z oddziaływaniem praktycznym, ale też z etyką i moralnością, elementem dydaktycznym i wychowawczym. Jest to również skutek konsekwentnego podążania artysty drogą wyznaczoną przez artystyczne i moralne autorytety. Twórczość ta pozostaje w ścisłym związku z teatralnymi doświadczeniami praktyka sceny i stanowi ważne – choć tu jedynie sygnalizowane – dopełnienie refleksji o znaczeniu autorytetu w działalności artystycznej Brauna. Reżyser, który doskonale znał wielką literaturę dramatyczną i przez wiele lat szukał dla niej najlepszego wyrazu scenicznego, jak sam stwierdza, czuł się „nieumiejętny i niegodny”¹⁰⁹, aby tworzyć dramaty. Przyznaje też, że nie odważyłby się na samodzielne pisanie dla teatru, gdyby w związku z wydarzeniami politycznymi w kraju, nie zmieniła się radykalnie jego sytuacja teatralna i osobista¹¹⁰. Okoliczności, o których w artykule była już mowa, wpłynęły na decyzje twórcze reżysera, z jednej strony głęboko przekonanego o niezbywalnej roli autorytetów w życiu jednostek i w przestrzeni społecznej, narodowej, z drugiej – dotkliwie doświadczającego narzucanej siłą autorytarności ograniczającej wolność, tłamszącej i unicestwiającej autorytety autentyczne.

¹⁰⁵ Tamże, s. 252.

¹⁰⁶ Tamże, s. 238.

¹⁰⁷ SZEKSPIR W., *Król Lear*, reż. K. Braun, Festiwal Szekspirowski, Buffalo, prem. 28 VI 1989.

¹⁰⁸ BRAUN K., *Piramida*, s. 244.

¹⁰⁹ Tenże, *Posłowie*, [w:] tegoż, *Sztuki o Polakach*, s. 565.

¹¹⁰ Zob. tamże.

Dramaty Brauna często wyrastają ze studiów reżysera nad biografiami inspirujących go osób, z jego znajomości źródeł i faktów. Teksty te nawiązują do rzeczywistych zdarzeń, czerpią z dokumentów epoki i dokumentów osobistych, ujawniając zarazem sposób traktowania przez twórcę materiału biograficznego i wykorzystania go w literaturze¹¹¹. Odsłaniają pasję dydaktyczną i naukową, łączą informację z autorską wyobraźnią i intuicją, uwierzytelniona historia staje się w nich odbiciem rzeczywistości godnej przypomnienia współczesnemu czytelnikowi. Skrupulatność i wiedza badacza, cierpliwe eksplikacje dydaktyka i wychowującego odbiorcę poprzez teatr moralisty oraz umiejętność myślenia sceną reżysera stapiają się w tej twórczości w jedno. Załączany niekiedy przez Brauna komentarz do tekstów o fascynujących go indywidualnościach jest swoistym przewodnikiem po lekturze, przeznaczonym zarówno dla przeciętnego czytelnika, jak i potencjalnego realizatora, o którym, jako doświadczony reżyser, nie może przecież nie myśleć, proponując mu określone rozwiązania sceniczne. Ten, który towarzyszy dramatowi *Paderewski wraca*¹¹², jest zaś wymownym przykładem komentarza nie tylko podkreślającego autorskie intencje, ale też korespondującego z tradycyjnym modelem biografii, w którym „to, co jednostkowe odzwierciedla to, co ogólne”¹¹³, a wybitna postać mierząca się z wyzwaniami swojego czasu zyskuje rysy pomnikowo-hagiograficzne:

Żywot Paderewskiego był dla wielu źródłem otuchy, nadziei, mądrości. Był też wyrzutem sumienia dla tych, którzy nie dorośli do ideałów wyznawanych, głoszonych i praktykowanych przez niego. Warto do Ignacego Paderewskiego wracać z wdzięcznością – po zachętę, po wzorzec i, po prostu, po radość, że był taki, jaki był, że tworzył tak, jak tworzył, że żył, jak żył¹¹⁴.

Podobny, dopowiadający, komentarz uzupełnia dramat *Królowa Emigrantka*¹¹⁵, który stanowi próbę dotknięcia prawdy o wielkiej postaci polskiej sceny – Helenie Modrzejewskiej – poprzez odsłonięcie myśli, pragnień, wspomnień, wyobraźni aktorki zmagającej się z życiowymi i zawodowymi trudnościami:

Niosąc te wszystkie sprzeczności, płacąc za swoją pozycję potworną pracą, dzięki ogromnej wytrwałości, szlachetności, szczodroblewości i odwadze – Helena Modrzejewska stała się prawdziwie wielką aktorką i wielkim, pięknym człowiekiem. Osiągnęła w rezultacie szczególny status, znany bodaj tylko w polskiej kulturze: artyści – duchowego przywódcy narodu, a zarazem duchowego ambasadora Polski w świecie (...). Sta-

¹¹¹ Na najważniejsze zagadnienia związane z literaturą dramatyczną z biografią w tle (biodramatami) zwraca uwagę Ewa Partyga w artykule *Biografia w dramacie. Rekonesans*, [w:] J. Kopciński, A. Grabowski (red.), *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 271–284. Tekst ten stał się tu ważną inspiracją.

¹¹² BRAUN K., *Paderewski wraca*, [w:] tegoż, *Sztuki o Polakach*, s. 179–238.

¹¹³ PARTYGA E., dz. cyt., s. 276n.

¹¹⁴ BRAUN K., *Zamiast didaskaliów* [komentarz do dramatu *Paderewski wraca*], [w:] tegoż, *Sztuki o Polakach*, s. 245.

¹¹⁵ Tenże, *Królowa Emigrantka. Rzecz o Helenie Modrzejewskiej*, [w:] tamże, s. 57–110.

ła się wielkością i świętością narodową. (...) Sztukę moją dedykuję wielkim aktorom i aktorkom, z jakimi dane mi było pracować¹¹⁶.

Analiza biografistyki dramatycznej Brauna wymaga oczywiście odrębnego studium. W tym miejscu warto jednak zasygnalizować proces rekonstrukcji i reaktywacji może nieco zapomnianych dziś autorytetów, zarazem sposób ich upamiętniania w tekstach reżysera ukierunkowanych na biograficzną prawdę, a nie transformacje czy deformacje historycznej pamięci, wpisujących się w tradycyjny model myślenia o podmiotowości i tożsamości, nie zaś jego ponowoczesne odmiany. Dramaty te ujawniają autorską dbałość o wiarygodność w sposobie prezentacji bohatera, przywołują realistyczno-historyczny kontekst, ale też sięgają po konwencję dramatu subiektywnego. Można widzieć w nich odpowiedź na oczekiwania odbiorcy związane z potrzebą mityzującego ujęcia bohaterów narodowej historii i kultury – postaci wielkich Polaków traktujących „swoje powołanie – w dziedzinach sztuki, nauki czy polityki – jako służbę, jako obowiązek pojmowany bardzo osobiście albo (...) jako »wielki zbiorowy obowiązek«”¹¹⁷.

Szczególne miejsce zajmują tu postaci bliskich reżyserowi przewodników po emigracji, w których widział „godne naśladowania wzorce pracowitości, wytrwałości, patriotyzmu”¹¹⁸. Teksty odsłaniające dramat egzystencji i emigracji niosą „przesłanie o wadze życia istotnego, wartościowego”¹¹⁹, stają się „wyzwaniem i wezwaniem do prawdziwego życia”¹²⁰, ale też „terapią”¹²¹, dowodzą bowiem na przykładach losów wyjątkowych bohaterów, że „prawdziwe życie jest możliwe”¹²². Braunowe biografie dramatyczne reaktywują dawne autorytety – uzasadnione w określonych dziedzinach ludzkiej wiedzy i działalności, ale i moralne – w czasach naznaczonych kryzysem autorytetu. Stanowiąc element świadomie obranej przez artystę strategii twórczej, przynoszą kreację autorytetów pożądaných, ikonicznych, które mają przypominać odbiorcy o najgłębszej potrzebie ludzkiej – oparcia na stabilnym fundamencie niezbywalnych wartości.

Podsumowanie

Przykład twórczości artystycznej Kazimierza Brauna przekonuje o fundamentalnym znaczeniu figury autorytetu i sile jej oddziaływania w sztuce. Figura ta wpisała się w sposób trwały w życie i aktywność twórczą reżysera, teatralnego badacza i peda-

¹¹⁶ Tenże, *Zamiast didaskaliów* [komentarz do dramatu *Królowa Emigrantka*], [w:] tamże, s. 116; 118.

¹¹⁷ Tenże, *Posłowie*, [w:] tegoż, *Sztuki o Polakach*, s. 571.

¹¹⁸ Tenże, *Posłowie*, [w:] tegoż, *Emigrantki. Siedem dramatów*, V. Wejs-Milewska (red.), Wydawnictwo Episteme, Lublin 2022, s. 402.

¹¹⁹ Tamże.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ WEJS-MILEWSKA V., *Terapia i wyzwanie. Fenomen dramatów Kazimierza Brauna*, [w:] K. Braun, *Emigrantki*, s. 13.

¹²² Tamże.

goga, dyrektora teatrów i pisarza, który konsekwentnie podążając drogą autorytetów, sam stał się nim w dziedzinie teatru. Wpływ autorytetu Norwida – osoby i dzieła, który mógł się objawić niejako w sposób naturalny na wyniesionym z pielęgnowanego tradycje rodzinnego domu fundamencie wiary w istnienie autorytetów, zaznaczył się szczególnie wyraźnie w przejętej przez Brauna koncepcji sztuki, otwierającej się na wymiar użyteczności, świat moralnych i etycznych zobowiązań. Oddziaływanie dramaturgii Różewicza stało się dla reżysera zrealizowaną szansą na teatralny rozwój i usamodzielnienie się prowadzące go ku koncepcji teatru wspólnoty, impulsem do nieustannego poszukiwania „świata scalonego”. Twórczość Szekspira, która otworzyła Braunowi drogę do teatru, odkrywana za pośrednictwem największych aktorskich autorytetów, była dlań najważniejszym sprawdzianem teatralnych praw i reżyserskiej dojrzałości. Moralny autorytet Karola Wojtyły wpłynął w sposób zasadniczy na Braunowe pojmowanie działalności artystycznej jako misji służącej dobru i duchowemu wzrostowi drugiego człowieka – w teatrze i poza nim. Zespoleń wartości artystycznych, etyczno-moralnych i osobistych stało się zadaniem twórcy i podstawą jego wiarygodności w rzeczywistości autorytarnych nadużyć. Okazało się zarazem wyzwaniem oznaczającym konieczność podejmowania nie tylko niepopularnych, ale trudnych decyzji wiarygodność tę potwierdzających. Nie przestało być nim także później, we współczesności naznaczonej kryzysem autorytetów związanym z kryzysem prawdy, także wielowymiarowego, „aksjologicznego, etycznego, psychologicznego, społecznego, politycznego, strukturalnego, finansowego”¹²³ kryzysu autorytetu reżysera. Twórca ten, niezmiennie zapatrzony w ideał artysty teatru, nie zrezygnował z myśli o repertuarze ambitnym i trudnym, o teatrze wspólnoty ważnym dla narodowej kultury. Podążanie drogą autorytetów stało się w przypadku Brauna zobowiązaniem do wierności sobie w sztuce traktowanej jako remedium na ów kryzys i w życiu, którego kształt wyznaczyła sztuka.

Bibliografia

- ARENDRT H., *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, przeł. M. Godyń i W. Madej, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.
- BEREŚ S., BRAUN K., *Rozdarta kurtyna. Rozważania nie tylko o teatrze*, Wydawnictwo Aneks, Londyn 1993.
- BOCHEŃSKI J. M., *Logika i filozofia. Wybór pism*, przeł. i oprac. J. Parys, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- BRAUN K., *Autorytet reżysera w teatrze*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2013 nr 1 (26), s. 159–183.
- BRAUN K., *Emigrantki. Siedem dramatów*, Wejs–Milewska V. (red.), Wydawnictwo Episteme, Lublin 2022.
- BRAUN K., HOFMAN-WIŚNIEWSKA J. (współpraca), *„Mój” teatr Różewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2013.
- BRAUN K., *„Mój” teatr Norwida*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2014.

¹²³ BRAUN K., *Autorytet reżysera w teatrze*, s. 179.

- BRAUN K., *Oczekiwanie. Wiersze*, Wydawnictwo 3DOM, Częstochowa 2022.
- BRAUN K., *Piramida. Wspomnienia nie tylko teatralne*, Oficyna Wydawnicza Volumen i Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2022.
- BRAUN K., RÓŻEWICZ T., *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989.
- BRAUN K., *Sztuki o Polakach*, Norbertinum, Lublin 2006.
- BRAUN K., *Z szekspirowskiego archiwum reżysera*, [w:] A. Cetera (red.), *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 103–121.
- HOFFMAN J., *Wielki teatr wspólnoty we Wrocławiu*, [w:] J. Brylewska (red.), *Horyzonty teatru II. Droga Kazimierza Brauna*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2006, s. 107–178.
- HOFMAN-WIŚNIEWSKA J., *Grand Drame – Grand théâtre*, [w:] K. Braun, J. Hofman-Wiśniewska (współpraca), *„Mój” teatr Różewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2013, s. 15–62.
- JABŁOŃSKI R., *Miałem zagrać Marylin Monroe*, Studio Graphito, Oborniki Śląskie 2023.
- KRAJEWSKA A., *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań 2005.
- LEWANDOWICZ J. ks., *Pojęcie autorytetu i normy w językach klasycznych*, [w:] D. Kowalska (red.), *Autorytety i normy. Materiały z konferencji 13-15 maja 2002 r.*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2003, s. 253–263.
- MAJDAŃSKI S., *Autorytet – pojęcie i problemy. Refleksje filozoficzno-pragmatyczne*, „Summariusm” 2001–2002, nr 30–31 (50–51), s. 207–231.
- MICHALCZUK J., *„Teatr powinien być narzędziem Sprawy”*. *Wokół twórczości artystycznej Kazimierza Brauna*, [w:] K. Budrowska, W. Gardocki, E. Jurkowska (red.), 1984. *Literatura i kultura schyłkowego PRL-u*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 371–389.
- MORAWIEC E., *Przygody życia reżysera w PRL*, [w:] E. Kossarzecka (red.), *Horyzonty teatru. Szkice o twórczości Kazimierza Brauna*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004, s. 31–53.
- PARTYGA E., *Biografia w dramacie. Rekonesans*, [w:] J. Kopciński, A. Grabowski (red.), *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 271–284.
- SALIJ J. OP, *Autorytet ikoniczny i autorytet idolatryczny*, [w:] D. Kowalska (red.), *Autorytety i normy. Materiały z konferencji 13–15 maja 2002 r.*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2003, s. 361–371.
- STRÓŻEWSKI W., *W kręgu wartości*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1992.
- SZYMKIEWICZ J., *Sprawa Teatru Współczesnego*, [w:] J. Brylewska (red.), *Horyzonty teatru II, Droga Kazimierza Brauna*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2006, s. 179–197.
- Tryptyk wrocławski*, Jachowicz J. (oprac.), [w:] *Komedianci. Rzecz o bojkocie*, A. Roman (oprac.), przy współpracy M. Sabata oraz zespół: A. Balińska, M. Bojarska, A. Borkowska i in., Agencja Omnipress i Zakłady Wydawnicze Versus, Warszawa 1990, s. 251–277.
- WEJS-MILEWSKA V., *Terapia i wyzwanie. Fenomen dramatów Kazimierza Brauna*, [w:] K. Braun, *Emigrantki. Siedem dramatów*, V. Wejs–Milewska (red.), Wydawnictwo Episteme, Lublin 2022, s. 7–15.
- „*Życie po życiu*”. *Rozmowa Joanny Ostrowskiej i Juliusza Tyszki z Kazimierzem Braunem*, [w:] J. Tyszka, *Widowiska nowojorskie*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 71–114.

Authority as a Task, a Challenge, an Obligation. Kazimierz Braun and His Works

Abstract: The article is about the works of Kazimierz Braun - stage director, expert in the field of theatre, author of literary works. It recalls this artist and researcher as a theatre authority, but also it shows the authorities that formed him as an artist. Moreover, this text reveals the meaning of the figure of authority in Braun's literature on the example of the biographical dramas he wrote. The main purpose of this article is to analyse the influence of authorities on Braun's understanding of artistic activity, his creative strategy and its implementation in selected cultural texts. The terms of authority as a task, a challenge and an obligation in the title of the article referred to different areas of Braun's activity, which, on the one hand, indicate the impact of authority, but on the other hand, show the way to gain it.

Keywords: Kazimierz Braun, authority, theatre, stage director, biographical drama

DOI:<https://doi.org/10.34864/heteroglossia.issn.2084-1302.nr15.art2>