

Teatr Nowy w Łodzi, Scena przy ul. Andrzeja Struga 90

Vašek Kania

brygada szlifierza karhana

tłumaczenie: Helena Walicka, reżyseria: Remigiusz Brzyk, opracowanie tekstu i dramaturgia: Tomasz Śpiewak, scenografia: Justyna Łagowska, kostiumy: Agata Skwarczyńska, muzyka i opracowanie muzyczne: Jacek Grudzień, ruch sceniczny: Izabela Chlewińska, premiera: 14 listopada 2008



Siostry Ślawikowe – Beata Kolak, Katarzyna Żuk; fot. Maciej Błoński

Tadeusz Kornaś**szlifierze**

Socrealizm był szalonym pomysłem. Dzisiaj można, owszem, pa-trzyć na tamte dzieła plastyki, filmu, piosenki z uśmiechem, nawet od-najdywać w nich uwodzące smaczki odległych utopii. Ale wystarczy wyobrazić sobie, że przez pięć lat wyłącznie taką sztukę wolno było uprawiać i pokazywać w Polsce – wtedy można się naprawdę przestraszyć. Jeśli zaś na dodatek zdamy sobie sprawę, że ta sztuka była narzu-conym orężem wcielanej z całą mocą ideologii – jedynej, niedopusz-czającej żadnej alternatywy światopoglądowej – przerażenie może okazać się właściwym stanem ducha.

Prawie sześćdziesiąt lat temu powstał w Łodzi Teatr Nowy. Gru-pa zapaleńców pod wodzą Kazimierza Dejmka, Janusza Warmińskie-go i Jerzego Merunowicza chciała tworzyć sztukę komunistyczną, żar-liwą, zaangażowaną. Teatr miał stanąć do walki o lepszą Polskę. Celem dramaturgii socrealistycznej miało być pokazywanie (a raczej stwarza-nie) optymistycznego obrazu świata zmierzającego ku komunizmowi. Sztuka miała pobudzać, wskazywać cele, uświadamiać. Pokazywać nie to, jak jest, ale jak, zdaniem ideologów, być powinno. Zwyciężyć mu-siał pozytywny bohater – i zawsze zwyciężał, nie było innej możliwo-ści. Czarne charaktery musiały ostatecznie przegrać, lub przejść na so-cjalistyczne pozycje.

Kazimierz Dejmek i jego koledzy chcieli stać się awangardą ta-kich ideowych przemian w teatrze. Jednak, gdy w 1949 roku otwie-rali teatr „czołowe sztuki” polskiego realizmu socjalistycznego dopie-ro powstawały. Ogłoszono wówczas konkurs, wskazano schemat pi-sania dramatów, ale polskich dramatów socrealistycznych brakowa-ło. Na otwarcie wybrano więc sztukę napisaną przez czeskiego szli-fierza Vaška Kanię. Reżyseria była zbiorowa (pod kierunkiem Jerze-go Merunowicza). Zresztą wszystko było w Teatrze Nowym zbioro-we, nawet kierownictwo (przynajmniej na początku). „W teatrze czuli-śmy się jak w rodzinie – wspominała Krystyna Feldman. – To było na-sze wspólne gospodarstwo, za które czuliśmy się odpowiedzialni. [...] Po premierze zbieraliśmy się i mówiliśmy sobie prawdę w oczy. Sami obsadzaliśmy sztuki, a potem szlachetnie, ze łzami w oczach, odstępo-waliśmy sobie rolę”.

Obowiązywał system Konstantego Stanisławskiego. Ale była to raczej przaśna replika jego metody, polegająca na naśladowaniu ty-powych zachowań, na przykład, robotników. Skoro bohaterem jest szlifierz, aktorzy udają się do prawdziwej fabryki, by popracować na prawdziwych szlifierkach, albo choćby popatrzeć, jak się na nich pra-cuje. Gdy jedna z kolejnych sztuk będzie opowiadać o górnikach do-nieckich, aktorzy pojedą do kopalni „Prezydent”, by zobaczyć, jak pra-cujący na przodku „górnik Nikiel przy pomocy kaczego dzioba wy-dobywa 91 ton węgla w czasie jednej zmiany”. W ostatecznym rozra-chunku gra aktorska polegała jednak nie na oddaniu poznanego wy-cinka rzeczywistości, ale przede wszystkim na przekazywaniu żarliwej

i szczerą wiarę w idee, które prezentowane były na scenie. Miał na dzieć komunizm, a sztuka miała pokazywać drogę ku niemu.

Dziś większość tytułów i autorów czasów socrealizmu, zapewne słusznie, poszła w zapomnienie. Nikt już tego nie gra, właściwie nawet trudno sobie wyobrazić tamte dramaty w teatrze. Wybór *Brygady szlifierza Karhana* przez Teatr Nowy wydawał się więc trochę repertuarową prowokacją. Oczywiście, sztuka ta wiąże się z tradycją tego zespołu, ale pytanie „co dziś z takim dramatem zrobić na scenie?” nie daje się łatwo uchylić. Można zakpić – ale to zbyt łatwy łup. Można potraktować sztukę poważnie i zagrać socrealistycznym „Stanisławskim”, ale pewnie wyszedłby dzisiaj z tego jakiś monstrualny surrealizm... Trzeba wybrać inną drogę.

Spektakl Remigiusza Brzyka od samego początku nawiązuje do legendarnej inscenizacji. Już w hallu domu kultury przy ulicy Struga, gdzie grany jest spektakl, natknijemy się na bohaterów inscenizacji z 1949 roku, to znaczy wycięte z tektury ich fotografie w skali 1:1. Traktujemy je na początku trochę jak neutralne przedmioty, pamiątki, dekoracje. Ale spektakl je zagarnie – te wycięte sylwety zagrają wkrótce obok aktorów prawie jak pełnoprawni bohaterowie. Będą nieodłącznymi partnerami aktorów, ich minionym, niemym alter ego. Mówiąc swoje kwestie, aktorzy często stawiać będą obok swych sfotografowanych sześćdziesiąt lat temu prototypów, przenosić je, ustawiać w dialogujące grupy. Fotografie będą istnieć trochę na podobnej zasadzie, jak manekiny dzieci w *Umarłej klasie* Kantora – choć, oczywiście, estetyka i ranga przedstawienia w tym przypadku będzie inna.

Całe przedstawienie Remigiusza Brzyka polega na balansowaniu pomiędzy pamięcią a teraźniejszością. Gdy zasiądziemy już na widowni (a dokładniej na scenie – bo widownia będzie miejscem gry), w telewizorach zawieszonych na bocznych ścianach zobaczymy obraz transmitowany z hallu. Pojawia się tam mężczyzna (Wojciech Błach), który mówi, że grał w przedstawieniu z 1949 roku. Ale przecież to niemożliwe, jest za młody – gra więc, że grał. Początkowo zachowuje się trochę jak E.T. zrzucony z kosmosu. Jakby nie zdawał sobie sprawy, że minęło wiele lat, że wszystko się zmieniło. Miał grać Zakorę w tamtej inscenizacji, ale skreślono tę postać, ostatecznie wypowiadał na scenie ledwie kilka słów – teraz zwabiony tytułem na afiszach znów przychodzi – jak przywołany duch. Rozmawia z maszynistami, rozpoznaje twarze na fotografiach. Poznaje wszystkich. „Ja ich znam” – cieszy się raz za razem, patrząc na sylwety. Pełen energii, chce opowiadać o tamtym spektaklu, tamtych ludziach. Jego zdziwienie z minuty na minutę się potęguje. Czyta zawarte w programie wypowiedzi współczesnych krytyków, zaskoczonych repertuarowym wyborem Teatru Nowego. Nawet na najbardziej podstawowym poziomie nie umie odnaleźć się we współczesności: „Jak to nie wolno palić?” – pyta. A co z wolnością jednostki? „Powiedźcie Dejmкови, że nie wolno palić w teatrze!” (despotyzm teatralny Dejmka był wręcz przysłowiowy, a jego nałóg powszechnie znany).

Mężczyzna wchodzi do sali z kamerą (obraz będzie multiplikowany na wielu zawieszonych po bokach telewizorach), jakby przywołał pamięcią dawne postaci. Jakby stał się koryfeuszem powrotu. Zaczyna się „wielkie entré” – prawą stroną sali, trzymając teczkę w rękach, wchodzić będą bohaterowie dramatu, przedstawiani przez rozradowanego Zakorę. Ale znów pojawia się estetyczne pęknięcie: wszyscy ubrani są współcześnie, poruszają się półtanecznym krokiem, jak na pokazie mody, albo jak w spektaklach Akademii Ruchu czy Komuny Otwock. Przechodzić będą bokiem sceny i niknąć w drugich drzwiach.

W całym przedstawieniu te dwie rzeczywistości – dawnego przedstawienia i nowego, zrodzonego z pamięci o tym dawnym, będą się

zbliżać do siebie, lecz rozłam okaże się wciąż nie do pokonania. Nie będzie to ani aktualizacja, przeniesienie sztuki w nasze czasy, ani też rekonstrukcja, wskrzeszanie dawnych form – wszystko rozegra się w przestrzeni granicznej, gdzieś pomiędzy.

Aktorzy przebiegają się w robocze uniformy. Na scenie nie ma jednak żadnych maszyn. Ale proces taśmowej produkcji można pokazać na różne sposoby. Jeden z nowych pracowników przychodzi właśnie do zakładu. Snuje się, nikt nie chce go przyuczyć. Wreszcie ktoś się lituje i pokazuje mu, jak będzie wyglądała jego praca. Przycisk, wajcha, pompa (albo jakoś tak). Trzy ruchy. Początkujący najpierw nie chce, by na niego patrzeć, próbuje powtórzyć te trzy ruchy, trochę niezdarne. W chwilę później już wie, jak je wykonywać. Kolejna próba, jeszcze wolno. Teraz razem – obok majstra. Razem, coraz szybciej. Rodzi się rytm, muzyka – prosta powtarzalna sekwencja dźwięków. Rodzi się taniec, prosta powtarzalna sekwencja ruchów. Wygląda to naprawdę fajnie – przypomina trochę rap. Coraz szybciej i z coraz większą wprawą. Wchodzą następni. „Przycisk, wajcha, pompa”. Wszyscy w jednym rytmie. Ta radosna taśma produkcyjna – aktorzy bawią się własną muzyką – przeradza się w końcu w monstrualną całość. Ludzie, przemieniają się w poruszaną wspólnym rytmem, bezduszną maszynę. Trzy ruchy będą treścią ich ośmiogodzinnej dniówki. Więcej niż ośmiogodzinnej, bo przecież jeszcze będą nadgodziny. Gdy w chwilę później zobaczymy na ekranach telewizorów setkę umieszczonych w jednej hali stanowisk krawieckich – pejzaż przecież typowy dla Łodzi – ta sama zasada pracy unaoczní się w dokumentalnym konkrety. Jeden rytm nieludzkiej pracy, bez przestrzeni na wytchnienie. Ale czy rzeczywiście nieludzkiej? Dzisiaj przecież, gdy tej pracy brak, wszyscy wpadają w rozpacz. Również na tym polu pojawia się ciekawa dwoistość tego spektaklu. Socrealizm, realia dawnych czasów znajdują niejednoznaczne i nienachalne przełożenie na współczesność.

W chwilę później oglądamy jeszcze inny obraz pracy. Jeden z robotników biega z metalowym wiaderem, a inni wrzucają do niego pojedyncze śrubki. Na widowni wręcz organicznie, fizycznie odczuwamy „wydajność pracy”. Rytm uderzeń śrubek o metalowe dno wiadra przyspiesza, gdy zwiększa się tempo pracy. Gdy przywieziona zostanie nowoczesna maszyna, śrubki, jak deszcz, będą zsypywały się na scenę przez rury umieszczone u sufitu sali.

Nowa maszyna w utworze Kani jednak się psuje. Nie można dopuścić do obniżenia produkcji. Maszynę musi zastąpić ludzki wysiłek, inwencja i poświęcenie. Rozpocznie się wyścig – współzawodnictwo brygad ojca i synów Karhana. Przez otwarte do foyer drzwi widzimy postaci w podobnych do kosmicznych kombinezonach, pracujące w jakimś zwolnionym, obsesyjnym rytmie. Stamtąd aktorzy będą wbiegać, wysypując z wiader na scenę setki śrubek. Wbiegać będą coraz częściej – raz po raz, aż do wycieńczenia. A z okna nad sceną odczytywane będą komunikaty, kto w danym momencie wygrywa we współzawodnictwie. Prawdziwy wysiłek coraz wyraźniej zostaje fizycznie unaoczniony.

Takie zawody brygad można by sobie wyobrazić i urządzić nawet dzisiaj – z zostaniem po godzinach i daniem z siebie wszystkiego. Ale jednorazowo. Może nawet byłaby to nawet niezła zabawa. A socrealizm takie współzawodnictwo chciał przełożyć na całe ludzkie życie. Zamiast współzawodnictwa rodzi się jakaś chora potworność.

„Szeffowa organizacji partyjnej, Dworzakowa (Monika Buchowiec), w tym przedstawieniu jest niedosiężna, piękna, jak z bajki. Leniwym, kuszącym głosem opowiada o planie, współzawodnictwie brygad. Jak w pięknym śnie, podaje skupionym za nią pracownikom czerwone legitymacje, a oni, jak taśma produkcyjna, w somnabulicznym, zwol-

nionym tempie, podają dalej kolejno czerwone kartoniki. Uśmiechnięci, ukojeni jej głosem. Szczęśliwi. Tym radośniej za chwilę pójdą pracować, jakby zaczarowani.

Pojawią się w tym spektaklu także czarne charaktery. Bez nich obejść by się nie mógł żaden socrealistyczny dramat. Pracować dzielnie - oznaczało oddać wszystkie swoje siły socjalizmowi. Jeśli pracowało się tylko normalnie, zwyczajnie, by zarobić, było to zdecydowanie zbyt mało - taki pracownik stawał się negatywnym wzorcem. Mamy więc w tym spektaklu wzruszające sceny samokrytyki, oskarżenia o bumelanctwo. Właśnie wypowiedzi takich postaci wybrzmiewają najbardziej przejmująco i prawdziwie. Nawet dramat Kani uzmysławia, że żyli w tamtych czasach zwyczajni ludzie - z prostymi, codziennymi dylematami. A wynaturzona praca nie potrafiła przecież zapełnić całego życia.

Brzyk, odczytując dramat na nowo, musiał przesunąć akcenty. To, co było sednem dramatu - współzawodnictwo pracy, w tym przedstawieniu staje się bardzo dwuznaczne. Gdy brygada młodego Karhana (Michał Bieliński) wygrywa z brygadą jego ojca (Sławomir Sulej), ten oskarża syna o zhańbienie jego autorytetu. Kiedyś pewnie taka scena była postrzegana jako impuls do dalszego współzawodnictwa - dzisiaj wydaje się kryć za nią jakiś psychologiczny wewnętrzny dramat ojca, skaza, zranienie postaci. Może nawet rozpad więzi rodzinnych.

W ostatniej scenie - gdy stary Karhan został na noc, by walczyć o podwyższenie normy, skrócenie czasu wykonania śrubki - na dziesiątkach telewizorów pojawi się krótki zachowany zapis filmowy z prapremiery. Wszystko w tamtym przedstawieniu rozgrywane było na serio. Karhan dopnie swego - wyśrubuje normę, a wszyscy będą się z tego cieszyć. Karhan-bohater z radością będzie podrzucany będzie przez swoich kolegów. Ale taśma filmowa jakby się zacięła - bez końca toczyć się będzie absurda feta na cześć Karhana. Nie znająca umiaru, jak cały tamten system.

Autorom spektaklu udało się stworzyć zaskakująco wieloplanowe przedstawienie z nadzwyczaj prostego tekstu Kani. Upamiętnić początek Teatru Nowego - gdy entuzjazm aktorów i reżyserów wydawał się świeży i żarliwy. Poddać krytyce i ukazać monstrualność socrealistycznej utopii. Ale nie poprzez łatwą kpinę. Pewne problemy typowe dla tamtych lat pozostały - i przemiany nijak nie potrafią ich usunąć. Wydajność pracy w socrealizmie miała zawładnąć duszami pracujących, oni sami dobrowolnie mieli zostać wyszkoleni do podejmowania pracy ponad siły. Po odjęciu tej „ideowej” otoczki zmechanizowana praca nie staje się ani trochę bardziej przyjazna. I ten współczesny kontekst także bardzo mocno przeziiera przez przedstawienie Brzyka. Równie wyraziście odnosi się do tego, co wokół.

Brzyk utrafił w odpowiedni ton. Bo w tym spektaklu, w ostatecznym rozrachunku, dominowała swoista pogoda - to zanurzająca się w przerażającej monstrualności, to uciekająca w nostalgię. Takie zmieszanie powodowało, że na ukazany świat patrzyliśmy z pewnym dystansem, dostrzegając że w tamtych absurdałnych czasach też żyli ludzie z krwi i kości, niektórzy z nich sympatyczni, niektórzy mniej. Niektórzy piękni, inni leniwi. I nawet sztuka produkcyjna nie mogła tej różnorodności zniwelować.

Teatr Współczesny w Szczecinie w koprodukcji z Teatrem Łaźnia Nowa w Krakowie oraz Temps d'Images 2008 / CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie

id

na podstawie reportażu Angeliki Kuźniak i Renaty Radłowskiej oraz *Laskawych* Jonathana Littella, scenariusz i reżyseria: Marcin Liber, teksty piosenek, współpraca dramaturgiczna: Małgorzata Sikorska-Miszczuk, scenografia: Grupa Mixer, Marcin Liber, muzyka: Locostar, premiera: 19 grudnia 2008

pytanie

Pierwsza edycja Boskiej Komedii jest jednym z najszerzej komentowanych i omawianych festiwali ostatnich miesięcy. Nic dziwnego - to pierwszy tak duży i różnorodny festiwal w Krakowie. Dla polskich widzów zdecydowanie najbardziej intrygująco zapowiadał się blok spektakli pozaeuropejskich (*Uwiedzenie* w reżyserii Roystena Abele z Indii, *Kwartet: podróż na północ* Amira Rezy Koohestani i Mahina Sadri oraz *Tajemniczy dar* Ialkarza Yasera Khaseba - oba z Iranu, *Interracial* w reżyserii Mpumelelo Paul Grootboom i Aubreya Sekhabi z RPA i z Kolumbii *Tęsknię za Alpami*, scenariusz i reżyseria: Rolf Heidi Abderhalden). Jednym z podstawowych, świetnie obmyślonych i przeprowadzonych, celów festiwalu była jednak promocja polskiego teatru za granicą. Dlatego też w ramach Boskiej Komedii odbył się konkurs najlepszych polskich spektakli, wyłonionych przez dwudziestu ośmiu krytyków i recenzentów teatralnych. Oceniane były one przez międzynarodowe jury złożone ze znaczących postaci światowego teatru. Kolejną, bardzo atrakcyjną częścią festiwalu był „program dodatkowy” (trzy przedstawienia i wykład Jeana-Luca Mariona) oraz prezentacja scen krakowskich. Poza tym planowano również trzy produkcje festiwalowe: *Akcja Boska* - studentów reżyserii PWST, *Wszystkie rodzaje śmierci* Pawła Passiniego oraz *ID* Marcina Libera. O ile *Akcja Boska* rozproszyła się po mieście, nie wywołując większego wrażenia, a Paweł Passini nie zdążył ukończyć spektaklu, o tyle *ID* okazało się jednym z ciekawszych wydarzeń festiwalu.

ID (angielskie „identity document”) to całość dokumentów poświadczających tożsamość. Kojarzy się jednak również z Freudowskim Id - strukturą osobowości zawierającą dziedziczne i wrodzone wyposażenie psychiczne człowieka, odpowiadającą za działania impulsywne, popędowe. Z jednej strony może być więc nazwą sfery wewnętrznej - wypływającej z psychiki człowieka, z drugiej - czymś całkowicie zewnętrznym, dokumentem legitymującym tożsamość. Ambiwalencja tytułu świetnie oddaje problematykę spektaklu.

Przedstawienie zaczyna się wyjściem na scenę dwóch aktorów w niemieckich mundurach. Mężczyźni informują, że są na plaży, opisują przestrzeń oraz swoje działania, które de facto nie pokrywają się z ich rzeczywistym zachowaniem. Rama metateatralna zostaje więc od samego początku obnażona. Żołnierze zaczynają rozmowę o homoseksualizmie. Przedstawiają dwie perspektywy jego postrze-