



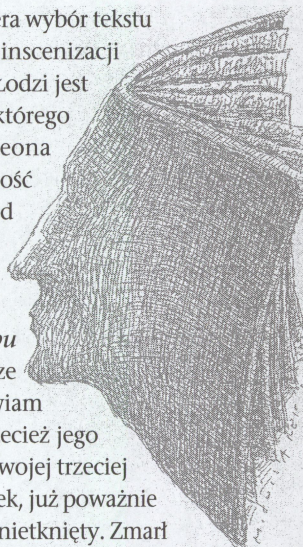
Umarła klasa Teatru Nowego

Magdalena Hasiuk

W wywiadzie sprzed kilku lat Remigiusz Brzyk przyznał, że dla reżysera wybór tekstu to zawsze najtrudniejszy krok. Znaczenie tego wyboru w przypadku inscenizacji *Brygady szlifierza Karhana* Vaška Kani na deskach Teatru Nowego w Łodzi jest szczególnie złożone. Reżyser w 2008 roku sięgnął po produkcyjniak, którego premierą 12 listopada 1949 roku grupa zbuntowanych uczniów Leona Schillera, walczących „o teatr nowej prawdy”, zainaugurowała działalność łódzkiego Teatru Nowego. Pierwszą *Brygadę...* reżyserował zespół pod kierunkiem Jerzego Merunowicza. Autorami opracowania dramaturgicznego i inscenizacji byli: Janusz Warmiński oraz najbardziej faworyzowany i zbuntowany spośród uczniów Schillera – Kazimierz Dejmek.

Leszek Kolankiewicz w tekście poświęconym inscenizacji *Ślubu* Witolda Gombrowicza, w reżyserii Jerzego Jarockiego w Starym Teatrze w Krakowie (premiera 1991), postawił następujący problem: „Zastanawiam się, co się dzieje z przedstawieniem, które nie zostaje dokończone. Przecież jego kształt, choćby mglisty, unosi się w powietrzu teatru”. Na rozpoczęcie swojej trzeciej dyrekcji w Teatrze Nowym w Łodzi, jesienią 2002 roku, Kazimierz Dejmek, już poważnie chory, przygotowywał *Hamleta*. Spektaklu nie ukończył. V akt pozostał nietknięty. Zmarł 31 grudnia. Premiera czterech aktów *Hamleta* (dokończonych przez Macieja Prusa) odbyła się po śmierci Dejmka, 30 stycznia 2003 roku. W wywiadzie zarejestrowanym w listopadzie 2002 Kazimierz Dejmek mówił: „Mnie w *Hamlecie* najbardziej wabił w tę pułapkę Hamletową wątek teatru. Gdyby nie trupa aktorska o wiele większej wadze, niż trupa aktorska na przykład w *Śnie nocy letniej*, to prawdopodobnie nie dałbym się *Hamletowi* zwabić. (...) Dla mnie w teatrze szczególna jest jego tajemniczość, fascynujący powab i sekrety. Magia teatru wynika, tak podejrzewam, z jakiegoś rdzenia ludzkiej natury, ale nie wiem, na czym on polega. Jakaś tajemnicza ceremonia się w nas odbywa i objawia prawdopodobnie w niedoskonałej formie w teatrze”. Śmierć dyrektora poważnie zaważyła na losach Teatru Nowego. Władze miasta wykorzystały teatr jako pole osobistych gier, skutkujących rozbiciem zespołu i zniszczeniem charakteru tej sceny. Zmiana sytuacji nastąpiła dopiero we wrześniu 2008 roku, kiedy dyrektorem artystycznym został Zbigniew Brzoza. To on odnowił współpracę z Remigiuszem Brzykiem.

Brygada szlifierza Karhana z 2008 roku nie jest „czystą” inscenizacją sztuki Vaška Kani, nie jest także sceniczną adaptacją spektaklu z 1949 roku, ani tylko i wyłącznie przedstawieniem o micie założycielskim Teatru Nowego, choć wszystkie te „spojrzenia”



Brygada szlifierza Karhana (2008)

U góry: scena zbiorowa, aktorzy i tekturowe sylwetki postaci ze spektaklu z 1949.

U dołu: Sławomir Sulej (stary Karhan)

znalazły swoje miejsce w realizacji Brzyka. Nowa *Brygada*... to, wbrew deklaracjom twórców, przede wszystkim uniwersalna opowieść o magii teatru, o jego języku i istocie, o jego „śmiertelnej” powadze i „codziennym” komizmie. A także o współzawodnictwie, o pracy zespołowej i „procesie produkcji” – w teatrze właśnie. Brzyk przeniósł założenia społeczno-polityczne, wyeksponowane w *Brygadzie*... z 1949 roku, na obszar sztuki. Jego spektakl traktuje także o tamtym, pamiętnym przedstawieniu, ale przede wszystkim o zespole, o aktorach i widzach, o „przodkach w zawodzie”, a również o tych, z którymi można się spotkać już tylko poprzez teatr. I w tym upatruje główną zasługę reżysera, że biorąc na warsztat socjalistyczny produkcyjniak, zrobił z niego teatr duchów. Po prostu teatr.

Nie dziwi zatem, że jeden z kluczy do przedstawienia stanowią nawiązania do różnych zjawisk z historii teatru. Jednocześnie pozostają one zaznaczone w sposób tak subtelny (np. robotnicy jedzący jajka na twardo jak postaci w *Dziadach* w reżyserii Swinarskiego), że nie wiadomo, czy zostały zamierzone przez twórców, czy niemal samoistnie wynikły z pracy zespołu.

Brzyk mógł wystawić *Brygadę*... na dużej lub małej scenie Teatru Nowego, wybrał zapomnianą salę przy ul. Andrzeja Struga 90. Ciemna, jakby postindustrialna przestrzeń klimatem przypomina dawną malarnię teatru, w której przed laty inscenizowano spektakle. Widzowie wchodzi przez drzwi umieszczone za sceną, i kierując się przejściem obok głównego miejsca gry, wdrapują się na stromo ustawioną widownię, przypominającą komunistyczną trybunę. Wokół sceny ustawionych zostało osiem niewielkich ekranów. To na nich pojawia się pierwszy aktor w przedstawieniu, robotnik-narrator Zachora (Wojciech Błach), wchodzący do teatru z ulicy. Przekroczenie przez aktora progu sali teatralnej, krokiem przypominającym powolność ruchów w teatrze *nô*, jawi się jako sforsowanie granicy dwóch światów. Towarzyszące działaniu dźwięki, przypominają odgłosy spadających kropli, wzmacniają aurę niesamowitości i tajemnicy. Monitory nie tylko pozwalają objawić jądro teatralności – zmetaforyzować to, co zwyczajne, dają także publiczności szansę „przekroczenia” ograniczeń przestrzeni (obserwacja sytuacji bezpośrednio niewidocznych z widowni) i czasu (ukazanie obrazów z przeszłości – projekcje socjalistycznych kronik filmowych). Umożliwiają dokonanie swoistego montażu między tym, co obecne i minione. Zastosowanie ekranów pozwala także na nośne zbudowanie finału.

Już w samej konstrukcji tylko na pozór nieteatralnej przestrzeni odnaleźć można „ślady” sceny elżbietańskiej: trójdzielność w poziomie i dwudzielność w pionie. Główne miejsce gry stanowi prostokąt wyznaczony przez niskie ławki. Funkcję elżbietańskiego proscenium przejmuje „przejście” obok sceny. To tutaj po raz pierwszy, w porywającej scenie prezentacji pojawiają się, w ruchu przypominającym balet, wszystkie osoby dramatu wywołane głosem Zachory. Jego zdawkowe komentarze oraz gesty i postawa poszczególnych postaci doskonale charakteryzują wchodzących (opanowanie Starego Karhana – Sławomir Sulej, młodzieńcze rozgorączkowanie Jarki Karhana, jego syna – Michał Bieliński, precyzja Zaruby – Dariusz Kowalski, urok Mili – Kamila Salwerowicz). Przez proscenium wychodzi zrezygnowany stary Klepacz (Dymitr Hołówko), odwołany przez kolegów z funkcji męża zaufania na rewolwerówkach, tędy wynoszą ранego robotnika, i tym przejściem w stroboskopowym świetle wraca do fabryki Loiza – bumelant, by uszkodzić dumę pracujących – szlifierkę bezkłową. Drzwi umieszczone za sceną otwierają się w szczególnych momentach spektaklu na scenę wewnętrzną. Tutaj, wśród serpentyn, szlifierze świętują przybycie nowej bezkłówni. Na

scenie wewnętrznej robotnicy pogrążają się w nowoczesnym chocholim tańcu. Entuzjazm, jakim witają długo oczekiwaną maszynę, co i raz przerywa funkcjonariuszka partyjna Dworzakowa (Monika Buchowiec) beznamiętnie powtarzanym wezwaniem do pracy. Mimo tych powracających ponagleń szlifierze trzykrotnie „wymykają się” ze ściśniętej przestrzeni. Siła i wymowa poszczególnych sekwencji narasta *crescendo* aż do sceny deszczu nakrętek, w którym trwają, krzycząc i ciesząc się jak dzieci, Mila Pankowa i Antek Tulach (Krzysztof Pyziak). Deszcz posiada wymiar kosmiczny, jak ulewa kończąca *Króla Edypa*, oczyszczająca i nawadniająca dotknięty suszą świat. Stanowi znak pojednania: starego i nowego, buntu i tradycji służących na równi budowaniu wspólnego dobra. Strumień nakrętek spada specjalnymi rynnami z góry. Przestrzeń górną (niegdyś przysługującą bogom) – niewielkie okno z lewej strony sceny – zarezerwowano dla pierwszej sekretarz organizacji partyjnej, Dworzakowej. W drugiej części spektaklu kobieta występuje w okienku, niczym prezenterka telewizyjnego show. Skojarzenie Dworzakowej z elegancką konferansjerką tandetnego programu telewizyjnego powtarza się w przedstawieniu kilkakrotnie. Za każdym razem pojawienie się towarzyszki na scenie wprowadza jakości niedostępne robotnikom – wyeksponowaną kobiecość, piękno formy, luksus. Dworzakowa uwodzi zespół nie tyle atrakcyjnymi sloganami ideologicznymi, co zmysłowością póz, miękkością gestów, erotycznymi pomrukiwaniami. Raz tylko jej wypowiedź, kierowana bezpośrednio do widzów, wprowadza w losy fabryki Sokołowo, a jednocześnie stanowi *credo* każdej, nie tylko teatralnej, pracy zespołowej, „chwytą za serce”. Ideologiczne przemówienie osiąga wymiar uniwersalny. Dworzakowa mówi o „wspólnej sprawie młodego i starego pokolenia”, o następstwie pokoleń, o roli uczniów i nauczycieli. Przez chwilę ideologia wydaje się nie tylko atrakcyjna, ale i przenikliwa, po prostu mądra.

O ile w układzie przestrzeni dominuje skojarzenie ze sceną elżbietańską, o tyle w konstrukcji spektaklu powraca nawiązanie do pracy wybitnych reżyserów teatru minionego wieku. Dzieje się tak głównie poprzez wyeksponowanie kompozycji (także barwnej) i rytmu. Na tych głównych elementach opiera się całe przedstawienie. To one porządkują następstwo obrazów, sekwencje ruchów grupy aktorów i gestów poszczególnych wykonawców. Dbałość o obrazy momentami nasuwa skojarzenie z wypracowanym stylem XVIII-wiecznego malarstwa holenderskiego. Innym razem wizerunki aktorów przypominają płaskie socrealistyczne plakaty. Kompozycję i rytm kształtuje również akompaniament muzyczny, towarzyszący obrazom, który akcentuje pojedyncze dźwięki i wpływa na znaczenia podawanego tekstu (niestety zdarza się, że jest on zbyt słabo słyszalny), wyostreza ciszę, w której wybrzmiewa. W sekwencjach, w których robotnicy w biało-granatowych ubraniach roboczych i specjalnych kombinizonach tworzą ożywione układy i struktury ruchowe to – łagodnie, to – morderczo poddane prawom rytmu, natychmiast pojawia się skojarzenie z fotografiami z późnych spektakli Wsiewołoda Meyerholda. W pamięci pozostają na długo także niektóre sceny kameralne, jak ta, w której Zaruba uczy Tulacha obsługi szlifierki. W prostej sekwencji obaj wykonawcy ukazują, w jaki sposób konkret działania i instruktaż techniczny („wyłącznik, tarcza i pompa”) powtarzane w różnych tempo-rytmach, w zmiennych natężeniach głosów stają się poezją. Zwyczajna czynność zaznaczona szkicowym gestem przeobraża się w taniec. Tę scenę, w której sztuka staje się wirtuozerią, chciałoby się oglądać przez długie minuty. Pada w niej także jedno znamienne zdanie: „Człowiek wszystkiego może się nauczyć, jeśli tylko chce”. I szybko rodzi się nieśmiałe marzenie, a gdyby tak inni, nie tylko łódzcy, aktorzy chcieli nauczyć się tak grać.

Obok wspomnianych nawiązań w przedstawieniu Brzyka istnieje – dla mnie kluczowe – odwołanie do teatru Tadeusza Kantora, a w sposób szczególny do *Umarłej klasy. Brygada szlifierza Karhana* z 2008 roku to jakby *Umarła klasa* łódzkiego Teatru Nowego. Indywidualną pamięć o dawnym spektaklu Dejмка i Warمیńskiego, której ani współcześni twórcy, ani widzowie nie posiadali, zastąpiły zdjęcia, archiwalne nagrania, filmy dokumentalne. Całe przedstawienie rozgrywa się na skrzyżowaniu terażniejszości i przeszłości, w miejscu, w którym mieszają się czasy. Ożywienie mitu przeszłości ma służyć terażniejszości, pomóc odrodzić teatr – teatr-ideę i sztukę jednocześnie. Halucynacyjny aspekt spektaklu Brzyka objawia się w tym, że umarli twórcy dawnej *Brygady*... wracają na swoje własne miejsce – na scenę. Umarli „przodkowie w zawodzie” przybywają, by wzmocnić żywych, by rozpocząć niekończący się dialog. Bo czymże jest teatr, jeśli nie rozmową z duchami?

Widzów wchodzących do postkomunistycznego holu, witają tekturowe sylwetki, naturalnej wielkości, postaci z pamiętnego spektaklu z 1949 roku. Chwilę później zabłąkany Zachora – robotnik z tekstu Kani, pominięty (!) w pierwszym przedstawieniu, noszący czarne odświętne ubranie – uruchamia „teatr pamięci” od imiennej prezentacji sylwetek z fotografii. Niczym wielki spektator, na wpół wodzirej, na wpół guślarz przywołuje cały ich orszak. „Fotografia (...) jest znakiem, że coś było. Nawet wyblakła jest ciągle zapamiętaniem. Ciągłe śladem (...) jest jednocześnie czasem umartym i zatrzymanym. Jest znakiem śmierci, ale znakiem szczególnym: podobizna, umarłe to, co było, zostaje unieruchomione, jest, trwa dalej” – pisał (o *Wielopolu*) Jan Kott.

W przedstawieniu Brzyka, dzięki archiwalnym fotografiom, są obecne postaci aktorów z 1949 roku. Asystują żywym. Wnoszone przez nich i wynoszone. Każdy wykonawca dźwiga swoją dawną postać. Z bliska lub z oddali „starzy” obserwują działania „nowych”. Ten kontakt wzbogacają archiwalne nagrania. Rozmowa Starego Karhana z synem, głosami Józefa Pilarskiego i Kazimierza Dejмка, stanowi zawiązanie akcji. W najbardziej przejmującej scenie spektaklu odwołany z funkcji Klepacz, samotnie stojący na scenie, zwraca się „wycofanym” głosem do grupy archiwalnych postaci. W słowach: „Ja w fabryce jestem od dziecka. Kocham fabrykę. Zgłoszę się do innej fabryki” Hołówko objawia nie tylko dramat starego robotnika, którego sensem życia jest praca w konkretnej fabryce, ale także tragedię starego aktora pozbawionego teatru – celu istnienia. Po wyjściu aktora i wyniesieniu postaci na pustej, przyciemnionej scenie pozostaje poczucie klęski, przygnębienia i bólu.

W niektórych sekwencjach tekturowi przodkowie doglądają działań aktorów z innego wymiaru (z ekranów telewizorów). Bywają nagradzani i wyróżniani. Zachora i Dworzakowa dekorują fotografie aktorów starej *Brygady*... (historycznymi?) odznaczeniami, opasują wokół ich sylwetek kabury pistoletów, w które wkładają czerwone goździki (nawiązanie do portugalskiej rewolucji goździków). Zdarza się, że dawne postaci pozbawia się odznaczeń, wynosi ze sceny po cichu i ukradkiem (Loiza), podobnie jak w tajemnicy niegdyś zwijano portrety „niewygodnych już” socjalistycznych przodowników pracy. Niekiedy „papierowy tłum” spogląda na aktorów w rozproszeniu, innym razem tworzy tłum. Umarli pozostają z boku żywych lub razem z nimi we wspólnej grupie. Są obecni w przełomowych chwilach. W finale, na wieść o zwycięstwie brygady Jarki, Stary Karhan marzy już tylko o rewanżu. Jego desperacja staje się komiczna, gdy na próżno szuka chętnych do wspólnego „odwetu”. Opuszczony przez przyjaciół pozostaje sam, ale nie samotny. Murem za nim staje postać dawnego Karhana – Józefa Pilarskiego. W tak zbudowanym obrazie jest coś porażającego –

poczucie, że obecność przodków i ich wsparcie towarzyszą zawsze ludzkim wyzwaniom. Wspomniana sekwencja nawiązuje także do ustawień rodzinnych Berta Hellingera, w których obecność i dawne wybory przodków stanowią klucz do zrozumienia życia nawet kilku pokoleń ich spadkobierców.

Szczególną pozostaje także ostatnia scena spektaklu, w której relacja Zachory z rekordowego wyczynu Starego Karhana szlifującego nakrętki w 4 minuty, i przywołanie reakcji pozostałych szlifierzy na ten wyczyn („W górę tatę, w górę”) kończą się wyświeczeniem tej sceny z archiwalnego spektaklu na wszystkich ekranach. Podrzucanie Józefa Pilarskiego przez kolegów odbywało się na tle owacji. Wzlot aktora w górę i burza oklasków wielokrotnie powracają dzięki efektowi jakby zaciętej płyty. Zwielokrotnionym finałem pamiętnego spektaklu, ukazującym jednocześnie nieustępliwość i tryumf ludzkiego działania, Brzyk w quasi-magiczny sposób przywołuje dobrego ducha Teatru Nowego. Jego *Brygada...* to nie tylko mądre i niejednoznaczne przedstawienie. Spektakl posiada także wartość symboliczną, stanowi swoiste dziady, obrzęd oczyszczenia przeszłości i nawiązania do jej legendy. Reżyser zachęca do szukania swojej przestrzeni między tym, co stare i tym, co nowe, między tym, co minione i tym, co aktualne. Tylko w takim miejscu, w którym kwestionuje się oczywistości społeczne i wypowiada własne zdanie na temat dominujących ideologii, można choć na krótko wskrzesić entuzjazm i ożywić étos. Można odrodzić teatr i pracę we wspólnocie.

Magdalena Hasiuk



Monika Buchowiec (towarzyszka Dworzakowa)

Vašek Kania, *Brygada szlifierza Karhana*, przeł. Helena Walicka, reż. Remigiusz Brzyk, opr. tekstu Tomek Śpiewak, scen. Justyna Łagowska, kostiumy Agata Skwarczyńska, muz. i opr. muz. Jacek Grudzień, ruch scen. Izabela Chlewińska, wideo Michał Januszaniec. Występują: Michał Bieliński, Wojciech Błach, Monika Buchowiec, Marek Cichucki, Dymitr Hołówko, Beata Kolak, Dariusz Kowalski, Mirosława Olbińska, Krzysztof Pyziak, Kamila Salwerowicz, Grzegorz Sobota, Sławomir Sulej, Bartosz Turzyński, Zuzanna Wierzbńska, Katarzyna Żuk oraz Izabela Chlewińska / Aleksandra Scibor (gościnnie). Premiera 14 listopada 2008. Scena przy Andrzeja Struga 90 w Łodzi.