

Brzyka miffens L  
T. Nowy, Łódź  
2008/09

## KOCHANY SOCU, WRÓĆ?

Solidarnościowy karnawał 1981 roku pozostawił po sobie kilka anegdot. Jedna z nich opowiada o przedstawieniu, które... nie powstało. W Teatrze Dramatycznym, kierowanym wówczas jeszcze przez Gustawa Holoubka, ktoś wpadł na pomysł wystawienia *Brygady szlifierza Karhana*. Zebrano się ponoć nawet w celu odbycia pierwszych czytanych prób. I na nich sprawa się skończyła. Lektura tekstu przyprawiała wykonawców o ataki niedającego się opanować śmiechu. Pomysł zarzucono.

W owym czasie rozróżnienie głupstwa i mądrości nie nastęczało jeszcze kłopotów. Z tego też powodu do niedawna można było sądzić, że socrealistyczny zabytek *Vaška Kani* odszedł na dobre w teatralny niebyt razem z całą epoką komunizmu. Wydawało się przecież, że na początku lat 90. minionego wieku polski teatr rozliczył ją aż nazbyt skrupulatnie. W tym sezonie stała się jednak rzecz zastanawiająca: ta epoka powróciła na scenę. Ów *come back* odbywa się za sprawą twórców należących do bardzo różnych pokoleń, a także do artystycznych formacji znajdujących się wobec siebie na antypodach myślenia o sztuce teatru. Najprawdopodobniej te różnice sprawiają, że o tamtym czasie artyści ci mówią zupełnie inaczej. Innym teatralnym językiem i z innym emocjonalnym nastawieniem. Nie chodzi o porównywanie ze sobą *Brygady szlifierza Karhana*, w połowie listopada 2008 wystawionej przez Remigiusza Brzyka w Łódzkim Teatrze Nowym, i *To idzie młodość*, warszawskiej realizacji w Teatrze Współczesnym, późniejszej od niej o zaledwie dwa tygodnie. Rzeczą właściwszą jest zestawienie obu produkcji – bowiem wpisują się one we wciąż trwającą dysputę o Polsce Ludowej. Dysputę, w której głos zaczynają zabierać ci, którzy z racji „łaski późnego urodzenia” traktują ten całkiem niedawny

przecież czas jako rzeczywistość obrastającą mitologią.

### ■ TEN SAM CZAS, INNY TEATR

Łódzkie przedstawienie *Brzyka* miało być wedle deklaracji realizatorów refleksją nad manifestem socrealizmu w polskim teatrze, a więc modną ostatnio zabawą metateatralną, przedstawieniem o przedstawieniu.

Warszawska realizacja scenariusza zmarłego w październiku zeszłego roku Krzysztofa Zaleskiego, oparta na motywach prozy Marka Nowakowskiego, a zainscenizowana i wyreżyserowana przez Macieja Englerta, nie jest zaś przedstawieniem tak „modnym”. Mamy bowiem do czynienia z solidnym spektaklem muzycznym, należącym do tak pogardzanego ostatnio „starego teatru”, montażem pieśni masowych i piosenek śpiewanych w latach stalinizmu i okresie, który nastąpił tuż po nim. Spektakl jest więc z chronologicznego punktu widzenia niejako dalszym ciągiem łódzkiej opowieści o wprowadzaniu nowego ustroju. To, co u *Brzyka* jest początkiem, w przedstawieniu Zaleskiego/Englerta zdążyło się rozwinąć, ustalić swe miejsce, pokazać całą swą złowrogą siłę, by na chwilę ustąpić przed naporem młodości, czyli Światowym Festiwałem Młodzi i Studentów (lato 1955), początkiem końca świata *Vaška Kani*.

Poza tematyczną wspólnotą te dwa przedstawienia dzieli ideowa i artystyczna przepaść. Justyna Łagowska przekonfigurowała salę Łódzkiego Domu Kultury, sadząc publiczność na wzniesionej na scenie widowni, opustoszałą salę ozdobiła obowiązkowymi monitorami, bez których nie ma dziś wszak mowy o żadnym szanującym się nowoczesnym przedstawieniu. Na nich obejrzymy fragmenty przedstawienia zdejmowane na żywo kamerą wideo, a także fragmenty filmów z czasów, gdy Teatr Nowy był awangardą socrealistycznej myśli teatralnej. Choć sztuka opowiada o przemyśle ciężkim – tu widzimy głównie maszyny włókiennicze, co (przyjmijmy na wiarę, a nie jako rezultat inscenizatorskiego niechlujstwa) może być ukłonem w stronę robotniczej „czerwonej Łodzi”. Jest

to więc znany nam dobrze *environ*, w którym zagrać można dosłownie wszystko.

Zupełnie inna dekoracja na scenie warszawskiego Współczesnego. Marcin Stajewski zabudował scenę rusztowaniami z wywieszonym po lewej stronie hasłem „Praca Nauka” i zamknął ją wielkim portretem Stalina umieszczonym na scenicznym horyzoncie. Dekoracja symboliczna, pokazująca czas wielkiej budowy komunizmu, ale i spełniająca w tym przedstawieniu różne funkcje. Te rusztowania stają się także mównicami, honorową trybuną dla partyjnych dygnitarzy, a także miejscem, w którym rozgrywają się epizody przedstawienia. Inaczej też realizatorzy kształtują materię czysto aktorską. Brzyk sztukę Kani bierze w ogromny cudzysłów: to nie gra według metody Stanisławskiego, realizm doprowadzony w latach „jedyniej słusznej doktryny” do absurdu. Stąd też nie ma w nim mowy o tworzeniu scenicznych postaci; iluzja sceniczna uległa unicestwieniu, zgodnie z modną ostatnio „postdramatycznością”, która – nawiasem mówiąc – sprawia, że polski pejzaż teatralny staje się bardzo monotony. Warszawskie przedstawienie pokazu-

je tamten czas przede wszystkim przez piosenki, nawiązuje więc świadomie do dobrej tradycji Współczesnego – *Mahagony*, legendarnego przedstawienia wyreżyserowanego przez Zaleskiego 27 lat temu, w pierwszych miesiącach stanu wojennego, a przede wszystkim do *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, a więc także muzycznego spektaklu powstałego w 1984 roku, także dzieła Zaleskiego i także opowiadającego piosenką o polskiej historii. Pieśni masowe śpiewane są przez cały zespół, czasem jednak, jak w muzycznym komentarzu do marzeń o ucieczce z komunistycznego raj-u – walczyk *Na granicy jest strażnica* śpiewa ansambl zetempowców upozowany na przedwojennych rewelersów. Nie mamy zatem do czynienia z muzealną rekonstrukcją epoki w skali 1:1, często zaś słyszymy i oglądamy pastisz, w czym wielka zasługa Janusza Bogackiego, sprawującego nad całością muzyczne kierownictwo. Twórcy przedstawienia nie poprzestali przecież na repertuarze, którym w tamtym czasie katowano uszy słuchaczy. W pierwszej, „sorealistycznej” części spektaklu słychać otwierającą ją, pobrzmiwającą już z bardzo daleka piosenkę Ordonki, *Sum-*



Scena ze spektaklu „Brygada szlifera Karhana”

*meritime* Gershwiną przejmująco wykonany przez Stanisławę Celińską i Annę Czarotorską, ale i zakazane wówczas swingowe standardy: *Rum and Coca-Cola*, *Chattanooga Choo Choo*, choć także *La vie en rose* Edith Piaf przejmująco zaśpiewane przez Monikę Węgiel – będącą obok Katarzyny Dąbrowskiej wielką nadzieją na odrodzenie się w naszym kraju silnej niegdyś tradycji aktorskiego śpiewania. Druga część przedstawienia przynosi inny muzyczny nastrój. Dominujące do tej pory masowe pieśni oraz poezja i propaganda w konfrontacji z rytmami, które na warszawskie ulice wdarły się wraz z przybyłą latem 1955 roku młodzieżą, ujawniają w całej wstydlivej krasie swoją toporność i grafomanię. Zaleski i Englert z widoczną satysfakcją bawią się konfuzją i zakłamaniami partyjnego aparatu, któremu Festiwal wymknął się spod kontroli, a który to fakt bardzo już nieudolnie usiłowano przekuć w kolejne zwycięstwo „przodującego ustroju”, co pierwszy raz wyraźnie podał tyłu.

I znów inaczej jest u Brzyka; tu właściwie nie ma mowy o pastiszu czy parodii sztuki Vaška Kani, na co – nawiasem mówiąc – ten utwór najsolenniejszemu sobie zasłużył. Samokrytyki, proces „prostowania” przez kolektyw, hasła podnoszenia norm, strzeliste akty do maszyny „bezkłótki”, uroczyste obietnice skrócenia czasu wyrobu jednej części z 12 do 4 minut, a także nakręcony przez Eugeniusza Cękalskiego w 1950 roku film *Dwie brygady* o inscenizowaniu sztuki Kani, wyświetlany we fragmentach w czasie przedstawienia Brzyka (budzący dziś styłem i jakością aktorstwa uśmiech pobłażania) – to wszystko nadaje się dziś już tylko do ośmieszenia. Choć może nie tylko: filmowe świadectwo zostawione przez Cękalskiego, ten postulowany i opiewany realizm scenicznej gry, trącający fałszem na kilometr (bo nie aktorstwo się w tym zestarzało – taśma filmowa zapisała po prostu bardzo zły teatr!), można traktować jako *memento*, praktyczny pokaz, do jakich rezultatów doprowadza administrowanie sztuką, narzucanie jej normatywów i sposobów przedstawiania świata oraz lansowanie fałszywego systemu wartości. Brzyk stanął więc przed alternatywą: rozbroić ten paranoiczny świat śmiechem, nawet rubasznym, zachwyty jednej z bohatererek nad procesem „szlifowania czopa tłokowego” sprzedać jako freudowski niemal żart na granicy scenicznej przyzwoitości – albo pokazać czas Vaška Kani i nowego łódzkiego Teatru

Nowego jako epokę heroiczną. Choćby i jako polityczną prowokację, przewrotną apologię minionego ustroju, co z pewnością wiązałyby się z ryzykiem ataków, i to ataków przypuszczanych z wielu stron. I w jednym, i drugim wypadku byłoby się o co kłócić. Zaprawdę, raczej ma Pismo, nawołujące: bądźcie zimni lub gorący, nigdy letni. Cechą tej łódzkiej inscenizacji jest bowiem jej całkowita neutralność, by nie rzec: nijakość. Na scenę z rynien syją się błyszczące nakrętki, aktorzy przedstawiają „stendy” z fotografiami tamtej *Brygady*..., mówią coś, co z racji dykcji pozostaje często poza granicą komunikatywności. Vašek Kania *redivivus* – tylko mało z tego wynika. Artystycznie i ideowo. Patrząc na tę *Brygadę*... A.D. 2008, trudno było właściwie dociec, co Brzyk chce zaproponować swoim widzom – prócz owej metateatralnej zabawy, dość pośredniej zresztą jakości.

#### ■ CZAR POKUSY?

Oba opisywane tu spektakle pokazują tę samą epokę, wpisując się w debatę o czasach Polski Ludowej. Muzyczne przedstawienie z Teatru Współczesnego, mimo swej lekkiej formy, jest spektaklem gniewnym, jednoznacznie osądzającym tamten czas, w parodystycznej często formie pokazującym jego szpetność i bezrozumność. Piosenka o zakochanej tokarce wykonana przez Wojciecha Machnickiego czy ociekający groteskowym erotyzmem wiersz Adama Ważyka o robotnicy maszczącej w ekstazie tłoki parowej lokomotywy nie dają tej epoce żadnej szansy obrony. Bo i bronić nie ma czego. „Jak głupio żyliśmy” – chciałoby się strawestować tytuł jednego ze słynnych przedstawień teatru alternatywnego. U Brzyka zaś – głównie za sprawą mediów – dokonuje się coś w rodzaju „pełzającej aprobaty” tamtej epoki.

Zastanawiająca jest różnica w ukazywaniu komunistycznej ideologii w obu przedstawieniach. U Brzyka ideologia komunistyczna, uosobiona przez aktorkę o apetycznych kształtach, nosi bordową obcisłą suknię, wyraźnie kokietuje. Oznacza to, że jest pociągająca, można dać jej się uwieść.

*Kto wie gdyby lepiej i piękniej nas kuszono  
Słano kobiety różowe plaskie jak oplatki  
Lub fantastyczne twory z obrazów Hieronima Boscha*

– wspomina tamten czas w jednym ze swoich najsłynniejszych wierszy Zbigniew Herbert. Odwołanie do *Potęgi smaku* znajdziemy w re-

cenzy z *Karhana* zamieszczonej przez Łukasza Drewniaka w „Przekroju”: *Nie przypadkiem robotników zagrzewa do walki i pracy aktywistka partyjna Dworzakowa (Monika Buchowiec). Ma figurę modelki, nosi z gracją piękne suknie. Zmysłowo mruczy do mikrofonu. „Gdyby nas piękniej kuszono...” – wzdychał w znanym wierszu Herbert. Brzyk wcielił ten postulat w życie. Skoro Partia jest jak piękna kobieta, komunizm może być jak gruppen sex. Każdy przecież chciałby spróbować.* Pomijając już niedokładny cytat, wypaczający myśl Herberta (któremu przecież nie w głowie było piękniejsze kuszenie go komunizmem!) – brzmi on bowiem: *Być może gdyby lepiej nas kuszono*, co wszak zmienia jego sens – zdumiewa ten horyzont skojarzeniowy u publicyście aspirującego do roli przedstawiciela elity umysłowej naszego kraju, a któremu od dłuższego czasu (jak kapralowi ze znanego żartu) wszystko kojarzy się z jednym. Samo porównanie jest zresztą mało trafne – od komunizmu, w przeciwieństwie do *gruppensexu*, chciano się trzymać z daleka. Ta ideologa nie oczadziła zbyt wielu. Pustki na widowni i zgłaszane (oczywiście na miarę wyznaczonych przez ówczesną cenzurę granic: krytyczny referat arcykapłana nowej teatralnej rzeczywistości, czyli samego Leona Kruczkowskiego, publikacji mógł doczekać się dopiero w 1974 roku!) negatywne uwagi po Festiwalu Sztuk Współczesnych w 1951 roku wskazują na to, że chętnych do brania udziału w tej „czerwonej orgietce” nie było aż tak wielu. Jak było naprawdę z tym kuszeniem? Czy aby nie bliższa prawdy jest dalsza część tego wiersza, przez recenzenta opuszczona?:

*lecz piekło w tym czasie było jakie (...)  
samogonny Mefisto w leninowskiej kurtce  
posyłał w teren chłopców o twarzach ziemniaczanych  
bardzo brzydkie dziewczyny o czerwonych rękach.*

W łódzkim przedstawieniu nie ma śladu takich wysłanników piekieł. Stendy z aktorami tamtego przedstawienia, w całej zgrzebności ich kostiumów, w smutnych twarzach aktorów, w całej tej brzydocie, co miała stać się nowym pięknem, dowodzi raczej, że trafniejszy jest ten opis prawdziwego piekła. Co pokazuje przedstawienie z warszawskiego Współczesnego. Mefisto nie nosi tu co prawda skórzanej czekistowskiej kurtki, ale workowate garnitury. Ma twarz Piotra Garlickiego (zapewne nie przypadkiem ucharakteryzowa-

nego na postać podobną do Józefa Cyranekiewicza), tępaćstwo Towarzysza z Niższego Szczebła w kapitalnej interpretacji Damiana Damięckiego i brutalność manier Towarzysza Sekretarza granego przez Jacka Bursztynowicza, dla którego „drzazu” nie wolno grać, bo „do drzazu nie ma wytycznych”.

## ■ RECYDYWA

Pomysł wystawienia bredni Vaška Kani nie wziął się moim skromnym zdaniem z powietrza. Zbliżająca się okrągła 60. rocznica inauguracji łódzkiego Teatru Nowego ma z tą premiera wbrew pozorom niewiele wspólnego. Można raczej sądzić, że polski teatr, syty masakrowania i przeinaczania wielkiej literatury, arcydzieł Szekspira, Cechowa – najwyraźniej już tym znudzony – zwyczajnie sięgnie teraz po literaturę dziś już egzotyczną, czyli socrealizm. Po nim można bowiem hasać dość bezkarnie, te sztuki są dziś (i jakże słusznie) doszczętnie zapomniane. Będzie się to odbywało pod znakiem modnego ostatnio „teatru zaangażowanego”. Wybór padł na symbol tamtego czasu, czyli produkcyjniak Kani. Stało się wcale dobrze. Jeśli bowiem ktoś żywił nadzieję, że w tej niewydarzonej dramaturgii odkryje nowe światy – to nieporadne przedstawienie Remigiusza Brzyka dowodnie pokazuje, że ten płód był martwy już w chwili wydania go na świat, a więc w 1949 roku, i że zwyczajnie nie ma czego w tym szukać. Jeśli więc jest coś niepokojącego w całej tej premierze – to nie ona sama, a roztoczona wokół niej i jakże już dobrze nam znana medialna atmosfera sukcesu. *Nie mogłem widzieć pierwszej Brygady Dejmka i Warmińskiego. Jestem dumny, że widziałem Brygadę Brzyka i Śpiewaka. Wychodząc ze spektaklu Teatru Nowego, zabrałem jedną nakrętkę na pamiątkę. To jest moja brygada* – entuzjazmował się w łódzkiej „Gazecie Wyborczej” Leszek Karczewski, zapominając, bądź zwyczajnie nie wiedząc, że choć Kazimierz Dejmek miał w powstawaniu *Brygady*... niebagatelny udział – to afisz tego przedstawienia podpisał nie on i nie Janusz Warmiński, lecz Jerzy Merunowicz. *Socrealizm jest trendy?* – pytała tytułem swego tekstu w „Dzienniku” Elżbieta Błaszkievicz. *Przedstawienie Brzyka, pierwsza premiera pod wodzą nowego dyrektora Zbigniewa Brzozy, jest jednocześnie holdem złożonym Dejmkowi i reprezentowanej przez niego najlepszej tradycji Teatru Nowego oraz marzeniem o teatrze ja-*

ko zgodnym, współdziałającym w imię wspólnego celu kolektywie. Marzeniem, które w tym spektaklu się spełniło – donosiła z kolei w „Polityce” Aneta Kyzioł. Pełny zachwyty. Warto jednak sprawdzić u źródeł – a więc w historii początków Teatru Nowego – jaka jest ta najlepsza tradycja u swego zarania. Nie wybieraliśmy wielkiego repertuaru, ponieważ w obecnym rozwoju naszego państwa uważamy, że wielki repertuar stanowią sztuki w rodzaju Brygady – pisali w programie przedstawienia z 1949 jego twórcy. A jakież to wielki repertuar grano wówczas w Teatrze Nowym? W następnej kolejności po sztuce Kani, w 1950 roku, zagrano *Makara Dubrawę* Korniejczuka, chwilę później soc Węgry Mandiego *Bohaterowie dnia codziennego*, *Zwycięstwo* Warmińskiego, *Poemat pedagogiczny* Makarenki inscenizowany w 1951 roku przez samego Dejmka oraz nieodzowne sztuki demaskujące imperializm: *Pociąg do Marsylii* niesłychanie płodnego wówczas Krzysztofa Gruszczyńskiego i *Tankowiec Nebrasca* Tanka. Oto repertuar „heroicznego” okresu teatru Dejmka, Merunowicza i Makarskiego. Nie ma się czemu dziwić i nie ma czym oburzać, w owym czasie każdy teatr musiał mieć w repertuarze podobne produkcje – jest jednak małe „ale”. Otóż sam Kazimierz Dejmek, mówiąc po dziesięcioleciach o tym okresie swojego życia i twórczości, nie wahał się nazwać go „faszyzmem”. Teatr Nowy w chwili swego powstania afirmował ustrój wprowadzony w Polsce przemocą, posługujący się zbrodnią i kłamstwem. Tak wyglądała ta najlepsza tradycja wyciągnięta z grobu przez Brzyka i nowego dyrektora Nowego Zbigniewa Brzozę (w nieco już zapomnianych latach 80. zaangażowanego w opór wobec komunizmu!), a dziś wzbudzająca entuzjazm recenzentki „Polityki”. I trzeba o tych początkach przypominać, jakkolwiek byloby to niepopularne. Zwłaszcza zaś w chwili, gdy PiS-owskie praktyki ostatnich lat, zinstrumentalizowanie najnowszej historii Polski, manipulowanie nią dla osiągnięcia doraźnych politycznych korzyści, wykańczania nią prywatnych wrogów sprawiły, że najmłodsze pokolenie Polaków ma (zrozumiały, niestety zrozumiały, choć niewybaczalny) wstręt do zajmowania się najnowszymi dziejami naszego kraju. Wobec tej powszechnej amnezji i przyzwolenia na zamazywanie różnicy pomiędzy zbrodnią i heroizmem, równania oprawców z ofiarami można wystawić i sztukę *Vaška* Kani – bez

świadomości, jaki ciągnie się za nią zapach. Żyjemy w wolnym kraju – swoboda wypowiedzi artystycznej obejmuje też i głupstwa. Wystawianie takich rzeczy nie jest szkodliwe społecznie. Prawdziwe szkody czyni wypisywanie o tym przedstawieniu takich baliwerni, jakie mieliśmy okazję przeczytać. Za chwilę bowiem ktoś dojdzie do wniosku, że *Nasza patetyczna* Jana Bijaty, czyli ukrytego pod tym pseudonimem Ryszarda Gontarza, wystawiona w sławetnym teatrzyku eref – to świetny pomysł na ożywienie repertuaru, a i sam teatrzyk Gontarza i Filipskiego warto przypomnieć – na fali tęsknoty za PRL-owskim oldskulem. Przecież Polska Ludowa budzi swoją egzotyką zainteresowanie tych, którzy nie mieli pecha przeżyć w niej nawet roku, porodzeni się bowiem wówczas, gdy właśnie trafiał ją szlag. I bardzo łatwo będzie im weprzeć taki „mit założycielski” – nie tylko łódzkiego Nowego, ale i całego PRL-u. Początek zresztą został już uczyniony. *Jako całość spektakl ma siłę budowania pokoleniowej jedności, tworzenia mitu pokolenia '55. Starszym widzom przypomina ich młodość w PRL, jeszcze niedawno przedmiot deprecjujących ataków działaczy PiS* – poinformowała swoich czytelników też sama Aneta Kyzioł pisząc o przedstawieniu Zaleskiego/Englerta. To zdanie może wprawić w osłupienie, jednak na bardzo krótko. Za czasów, gdy w Teatrze Holoubka odstąpiono od pomysłu pokazania widzom *Brygady szlifierza Karhana*, istniał jeszcze ów wyraźny podział na to, co głupie i mądre. Dziś jest inaczej. Jak to sformułował jeden z prawodawców nowej wrażliwości w naszej kulturze: to, co kiedyś budziło śmiech – dziś stało się równoprawną wypowiedzią, której należy się szacunek równy prawdziwej mądrości. Tylko tym można wytłumaczyć fakt pojawienia się tego zdania w poważnym tygodniku; i tylko tym zatarciem granic pomiędzy mądrym i niemądrym, odpowiedzialnym i nieodpowiedzialnym można tłumaczyć prasowe frenezy po przedstawieniu Brzyka. Mamy więc do czynienia z ciekawą próbą reinterpretacji najnowszej historii naszego kraju. Okazuje się bowiem, że młodość spędzona w PRL-u była czymś wspaniałym i tylko zakute łby mogły nie poznać się na jej urokach. Nie wiadomo jednak, co zrobić z występującymi przeciwko PRL-owi działaczami PO, także częścią lewicą odzeganą się od deklaracji Leszka Millera; jak nazwać wszystkich tych, którzy nie-

mal dwadzieścia lat temu, głosując w pierwszych wolnych wyborach, odrzucili całą tę młodość spędzoną w PRL-u, bowiem, w przeciwieństwie do młodych recenzentów i ich artystycznych ulubieńców, na własnej skórze poznali jej dość wątpliwy powab. Większość z tych ludzi – łącznie z piszącym te słowa – z PRL-em niegdyś, jak i z PiS-em teraz, nie chciała mieć nic wspólnego. W tym niemądrym zdaniu opublikowanym w poczytnym piśmie kryje się coś bardzo niedobrego. Od głupstwa opublikowanego w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy do apologii stalinizmu droga jest oczywiście bardzo daleka. Ale, to jest ta sama droga.

Te dwa bliskie tematycznie, lecz odległe od siebie o lata świetlne pod względem ideowym i artystycznym przedstawienia, a nade wszystko medialne reakcje na ich powstanie wpisują się zastanawiająco we wciąż daleką od zakończenia dyskusję nad powojenną przeszłością Polski. Dyskusję, w której coraz mniej liczą się fakty, a coraz bardziej poglądy – najczęściej niepoparte zresztą rzetelną znajomością rzeczy. Na naszych oczach rozpoczyna się proces reinterpretacji najnowszych dziejów naszego kraju. Niedawny skandal ze scenariuszem filmu o Westérplatte, Polska Ludowa przedstawiana coraz częściej jako sympatyczny czas niegroźnego surrealistycznego, a wreszcie wprowadzona znów do repertuaru *Brygada szlifierza Karhana* – to wszystko są liczne twarze tego samego zjawiska. Jest nim największa chyba intelektualna porażka Polski po 1989 roku: przegrana na naszą własną prośbę walka o zbiorową pamięć. „Noce teczek”, wymieszane bezrozumnie archiwa, z których zgodnie z potrzebą chwili wyciąga się wygodne papiery na zmieniających się niewygodnych, brak rzeczowego i sprawiedliwego osądu czasu PRL, wciąż żywe głosy usiłujące gloryfikować tamten czas i katastrofa edukacji najmłodszej części społeczeństwa, której skutecznie wymieszano w głowach dobre ze złym – to wszystko sprawia, że nijakie przedstawienie Remigiusza Brzyka staje się nagle symbolem heroizmu epoki, która była gigantyczną podłością i cywilizacyjną katastrofą. Gorzki spektakl Zaleskiego i Englerta – przecież epoki tej oskarżenie – w tych samych oczach jest sentymentalnym obrazkiem z melodyjnymi piosenkami śpiewanymi przez młodzież odzianą w czerwone krawaty. Jakież one ładne dziś niektórym się wydają, te krawaty i te

piosenki. Jak i cały tamten czas, prawda, proszę Niektórych?

Tomasz Mościcki

**Vašek Kania: *Brygada szlifierza Karhana*. Reżyseria: Remigiusz Brzyk. Scenografia: Justyna Łagowska. Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi. Premiera 14.11.2008.**

**Krzysztof Zaleski: *To idzie młodość*. Inscenizacja i reżyseria: Maciej Englert. Kierownictwo muzyczne: Janusz Bogacki. Teatr Współczesny w Warszawie. Premiera 29.11.2008.**

