

Christopher Vened Szwaja
5518 Vantage Ave
Valley Village, CA 9167
(343) 350-1080
cvened@gmail.com
www.christopherved.com

WSPOMNIENIA TEATRALNE

Krzysztof Vened Szwaja

WYWIAD Z SAMYM SOBĄ

SPIS TREŚCI

- Część 1. Moje początki teatralne3**
- Część 2. Moja pierwsza pantomima.....25**
- Część 3. Jak stałem się aktorem
Wrocławskiego Teatru Pantomimy.....76**
- Część 4. Dionizyjska gra.....98**
- Część 5. Moja ucieczka na Zachód.....129**
- Część 6. Imigracja do Berlina Zachodniego.....146**

CZEŚĆ I

MOJE POCZĄTKI TEATRALNE

Swoją karierę rozpocząłeś w teatrze pantomimy. Czy to prawda?

Nie, zacząłem w teatrze muzycznym.

W teatrze muzycznym?

Tak.

Ty?

Tak, ja!

Ha, ha, ha, nie wyobrażam sobie ciebie w przedstawieniu muzycznym.

No cóż...

To nie może być prawda, no nie?

To jest prawda. Zaczynałem jako tancerz i pracowałem około dwóch lat w balecie Operetki Wrocławskiej. Później dostałem się do Wrocławskiego Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego i zostałem mimem.

Przypuszczam, że musiałeś chodzić do szkoły baletowej przed dostaniem pracy w Operetce Wrocławskiej, czyż nie?

Nie, nie chodziłem do takiej szkoły. Kiedy zacząłem tam pracować byłem całkowitym nowicjuszem, a miałem już dwadzieścia lat.

Czy często zdarza się zostać tancerzem w tak późnym wieku bez szkoły baletowej?

Nie. W rzeczywistości jest to bardzo rzadkie. Powinno się zacząć w młodym wieku. Bywają jednak wyjątkowe przypadki, takie jak mój.

Jak to się stało?

Przez przypadek.

Opowiedz mi o tym.

To jest trochę skomplikowane.

Mimo wszystko proszę opowiedz mi o tym.

Miałem wtedy dwadzieścia lat. Właśnie przeprowadziłem się do Wrocławia, wynająłem pokój i zapisałem się na studia.

Jaki to był rodzaj studiów?

To były studia licencjackie handlu zagranicznego.

Chodziłeś na studia związane z prowadzeniem handlu zagranicznego?

Tak, chodziłem.

Czy chciałeś zostać biznesmenem?

Nie, nie chciałem.

To dlaczego poszedłeś na studia licencjackie handlu zagranicznego?

To było dla mnie tylko tymczasowe rozwiązanie. Nie interesowałem się biznesem, ale zapisałem się na te studia, aby uniknąć wcielenia do wojska.

Tak, to jest trochę skomplikowane.

Muszę ci naświetlić jakie były realia w socjalistycznej Polsce w latach siedemdziesiątych, żeby to wyjaśnić.

Proszę zrób to.

Widzisz, w tamtym czasie pójście do armii było obowiązkowe i trwało od dwóch do trzech lat. Ale mogło to być odroczone lub skrócone do jednego roku lub można było być zwolnionym, jeśli było się na studiach.

Rozumiem to, ale nadal nie pojmuję, dlaczego wybrałeś szkole biznesu. Czy miałeś inne opcje?

Tak, ale w tych okolicznościach ta opcja wydawała się najlepsza.

Jakie to były okoliczności?

Nie byłem pewien czego chciałem się uczyć i nie mogłem się zdecydować. Moi rodzice zawsze chcieli, żebym studiował na politechnice, żebym został inżynierem. Ja też tego chciałem, więc skupiałem się na naukach ścisłych i technologii. Z czasem jednak przestałem się tym interesować, nie dlatego, że przestałem lubić te przedmioty, ale dlatego, że zdałem sobie sprawę, że te dziedziny nauki były do tyłu w socjalistycznej Polsce. Nie było w nich ekscytującej przyszłości, lecz oszukańcza stagnacja, co oznaczało zawrzeć kompromis z własną ambicją za cenę miernej kariery i niewielkiego komfortu. To mi nie wystarczało. Zniechęciłem się, a moje zainteresowania przeniosły się na humanistykę, na przykład na literaturę i sztukę.

To wielka zmiana, całkowicie na przeciwny biegun.

Tak jest. Kusilo mnie, by studiowac literature, ale problem polegala na tym, ze nie bylem jeszcze na to gotowy. Zawsze myslalem, ze zostane inzynierem, a nie humanista. Widzisz, bylem w okresie przejsciowym, jakby to powiedziec - dezorientacji - i dlatego tymczasowo wyladowalem na studiach licencjackich handlu zagranicznego, na ktore latwej wtedy bylo sie dostac, niz literature na uniwersytecie. Poza tym interesowalem sie jezykami obcymi, a te studia oferowaly trzy z nich: angielski, niemiecki i rosyjski. Moim planem wiec bylo uczesczanie na studia licencjackie przez rok, by potem zdecydowac co naprawde chcialbym studiowac: nauki scisle czy literature.

Czy w koncu zdecydowales?

Nie, nigdy. Trzymalem i studiowalem oba rodzaje ksiazek. Zdrowy rozsadek dyktowal mi zgledbiac nauki scisle, ale moje pragnienia sklaniały mnie w kierunku nauk humanistycznych. Wahalem sie, kotyszac sie w obie strony jak wahadlo: im bardziej sklanialem sie ku naukom scislým, tym bardziej pragnalem poznawac literature i odwrotnie. To byla odwrotnie proporcjonalna dynamika. W koncu wyczerpalem sie tym wahaniem i moje wewnetrzne wahadlo zatrzymalo sie pośrodku. Dazylem do nikad, moj los byl w zawieszeniu, stanalem w miejscu psychologicznie nie do zniesienia związanym z paralizem niezdecydowania. W tym momencie gdy moje 'wahanie losu' i poczucie jakby to byl koniec swiata, slepa szansa zapukala do moich drzwi i powiedziala mi "Jest dla ciebie trzecia opcja: teatr".

I to wybralas?

Bez zastanawiania się!

Jak to jest możliwe?

Teatr nęcił mnie uwodzicielsko i wołał: “Chodź i graj! Chodź i zagraj!”

Ha, ha, ha, ha.

Ha, ha, ha, ha.

I to było wszystko czego naprawdę chciałeś, po prostu móc grać?

Tak, po prostu chciałem się dobrze bawić.

Nic więcej?

Jak co?

No, jak poważna motywacja lub wezwanie do grania w teatrze.

Daj spokój! Co jest lepszą motywacją do gry w teatrze niż chęć zabawy?

Jest wiele głębszych powodów niż te które wspominasz. Ty sam w swojej książce o aktorstwie zatytułowanej “Interpretacja charakteru postaci. Podręcznik aktorski”. powiedziałeś, że dla aktora celem grania jest zrozumienie ludzkiej tożsamości.

Zgadza się, powiedziałem to, ale powiedziałem to już jako dojrzały mężczyzna. Doszedłem do tego po dwudziestu lub więcej latach pracy w teatrze. Na początku jednak, kiedy zaczynałem nie miałem innego planu ani powołania niż po prostu grać. To był mój pierwszy impuls związany z

teatrem i nie zapomnę tego, ponieważ było w tym coś inspirującego, coś, co wciąż daje mi dreszczyk emocji.

Co to jest?

To co w nas jest ‘homo ludens’.

Wyjaśnij mi co to znaczy.

“*Homo ludens*” oznacza po łacinie “grający, czy też bawiący się, człowiek”.

Teraz powiedz mi mniej abstrakcyjnie, a bardziej rzeczowo: czy możesz powiedzieć mi jaki przypadek zaprowadził cię do teatru?

Tak, mogę.

A więc?

Pewnego wieczoru mój współlokator Ryszard Gizowski wrócił do domu i powiedział: “Jutro rano idę na przesłuchanie do baletu Operetki Wrocławskiej”. Pomyślałem, że to głupi pomysł i całkowicie nierealny, a jednak zainteresowałem się tym i postanowiłem pójść z nim.

Dlaczego?

Dla zabawy, bez żadnego, innego powodu. Śmiertelnie mnie nudziły studia w Szkole Handlu Zagranicznego, chociaż byłem tam dopiero dwa lub trzy tygodnie. Byłem szczególnie znudzony w dzień, kiedy Ryszard powiedział mi o przesłuchaniu. Tego dnia spędziłem wiele długich godzin słuchając bardzo nudnych wykładów. To było nie tylko moje wrażenie. Rozejrzałem się po klasie i zobaczyłem, że prawie wszyscy z obecnych

studentów popadają w chorobliwe otępienie. Ponadto był to wyjątkowo duszny dzień, mgła i mżawka jakby nieruchomo stały w miejscu. Zapadło to we mnie. Kiedy wieczorem wróciłem do wynajętego pokoju i próbowałem się uczyć, nie mogłem się jakoś zmusić do tego. Nie byłem w stanie się skupić na niczym. Tego wieczoru miałem poważne wątpliwości, czy będę w stanie długo wytrzymać w tej szkole. Kiedy byłem w tak złym humorze, zjawił się Ryszard i powiedział mi o swoim planie. Hej! Ten pomysł zabrzmiał jak zbawienie, choćby na kilka godzin. Chciałem tam pojechać tylko po to, by przełamać monotonię. Powołując się na to doświadczenie mogę powiedzieć, że moja motywacja zaangażowania się w teatrze, jeśli takową w ogóle miałem, było znudzenie. Później dowiedziałem się, że jest to typowe dla wielu artystów.

Jak wypadło to przesłuchanie?

Było szybkie i łatwe.

Opowiedz mi o tym.

Mieliśmy przesłuchanie o jedenastej rano w sali baletowej operetki. Ryszard i ja pojechaliśmy tam tramwajem. Po drodze minęliśmy teatr, który znajdował się w jednym z tych wspaniałych XIX-wiecznych budynków przy ulicy Świerczewskiego. Ryszard wskazał mi okna na drugim piętrze i powiedział: "To tam". Nie widziałem za dużo, tylko ciała dwóch tancerek i jednego tancerza, którzy ćwiczyli przy drążku tuż przy dużych, neoklasycznym oknach, a jednak to wystarczyło, aby zrobić na mnie wrażenie.

Jakie było to twoje pierwsze wrażenie?

Wydawało mi się, że tancerze byli istotami bez ziemskiej grawitacji, jakby pochodzili z innego, znacznie lżejszego świata niż nasz, i przez to szczęśliwszego.

Wtedy tak myślałeś?

Nie pamiętam dokładnie tego co wtedy myślałem, ale tak teraz myślę. Wtedy tylko obserwowałem i wszystko wchłaniałem w siebie. Zobaczyłem tam coś niezwykłego, coś, co wydawało się szczególnie wyraziste, w przeciwieństwie do powszedniości zwykłego życia na ulicy poniżej, co wtedy nie było zbyt atrakcyjne w socjalistycznej Polsce. Ale tylko ta krótka chwila pobudziła moją wyobraźnię. Przystanek tramwajowy znajdował się w odległości około stu metrów. Wyszliśmy i wróciliśmy do teatru. Przy bramie, która była wewnątrz wiaduktu prowadzącego na wewnętrzny dziedziniec budynku, już czekał przyjaciel Ryszarda, Wojtek. Był zaskoczony, gdy mnie zobaczył. Ryszard lakonicznie wyjaśnił mu, że ja też idę na przesłuchanie. “Och!” zareagował Wojtek naprawdę zaskoczony. “Czy może iść z nami?” zapytał go Ryszard. Wojtek zastanawiał się przez chwilę i powiedział wprost do mnie: “Umówiłem się na spotkanie z Ryszardem, ale myślę, że nie powinno być problemu jeśli pójdziesz z nami”.

Kim był Wojtek?

Wojtek był przyjacielem Ryszarda. Obydwaj byli razem zaangażowani w teatrach studenckich, a później współpracowali z Jerzym Grotowskim. (Byli w jego drugim zespole, który zajmował się badaniami parateatralnymi).

Co się potem stało?

Mieliśmy kilka minut czasu przed przesłuchaniem, więc staliśmy przy bramie, a potem około jedenastej poszliśmy na górę. Pomieszczenia do prób i biura Operetki Wrocławskiej znajdowały się na drugim piętrze budynku. Kiedy tam dotarliśmy, mieliśmy problem ze znalezieniem sali baletowej, więc rozeszliśmy się po pustym korytarzu i zaczęliśmy sprawdzać napisy na wielu drzwiach. Chwilę później z jednego z biur wyskoczyła jasnowłosa kobieta z dzbankiem do kawy w rękę. Zauważyła nas i stała się bardzo podejrzliwa co do naszej obecności tam. Zatrzymała się i spytała z ledwie ukrytą wrogością w głosie: “Czego tu szukacie, panowie?”

“Szukamy sali baletowej”, odpowiedział Wojtek.

“Sali baletowej?” kobieta powtórzyła z rosnącym niepokojem. “Po co?”

“Mamy spotkanie z profesor Klarą Kmitto”, spokojnie powiedział Wojtek.

“Jesteście tutaj z powodu przesłuchania? Tak?”

“Tak, zgadza się”, potwierdził Wojtek.

“To świetnie”, powiedziała, nagle stając się bardzo przyjacielska. “To jest tam,” wskazała na drzwi w końcu korytarza.

Poszliśmy za nią, zaprowadziła nas do poczekalni przylegającej do audytorium. Gdy weszliśmy do pokoju, kobieta wskazała na krzesła i powiedziała, abyśmy usiedli. “Poczekajcie tu na Klarę. Ona ciągle jest w klasie, która się przeciąga”, wyjaśniła, dodając: “Co jest typowe”. Lekko otworzyła drzwi do audytorium i zajrzała od środka. “Widzę, że wkrótce skończy”, powiedziała. Potem życzyła nam powodzenia na przesłuchaniu i wyszła. Tam więc czekaliśmy słuchając muzyki dochodzącej od drzwi z audytorium. Potem muzyka ucichła, drzwi otworzyły się szeroko i tancerze zaczęli wychodzić. Byli ubrani w trykoty, rajstopy i pantofle baletowe -

ubrania tak ciasno przylegające do ciała, że wyglądali jakby byli prawie nadzy. Widząc ich, coś mnie poruszyło, nie mogłem przestać się patrzeć na ich bezwstydnie odsłonięte ciała. Było w tym coś nienaturalnego, coś narcystycznego. Nie byłem pewien jak na nich patrzeć, czy jak na obiekty seksualne czy estetyczne.

Co więc wybrałeś?

Obydwa, co było mylące.

Ha, ha, ha! To wszystko było w twoim umyśle.

Częściowo tak, ale częściowo było to wszystko tuż przede mną.

Mam nadzieję, że nie krzyknąłeś do nich: "Król jest nagi!"

Nie, nie zrobiłem tego, ale miałem ochotę krzyczeć: "Tancerze są nadzy!"

Ha, ha, ha! Byli nadzy, lub raczej półnadzy, i o to chodziło, prawda?

Tak. I właśnie to sobie uświadomiłem gapiąc się na tancerzy opuszczających audytorium. Całe to towarzystwo paradowało tuż przed naszymi oczyma. Cóż to był za widok!

A co potem?

Klara Kmitto, mistrzyni baletu, pojawiła się w drzwiach i zaprosiła nas na przesłuchanie. Była niskiej postury, lekko pulchną kobietą w średnim wieku, o ciemnych, krótkich włosach i niezwykle wielkiej energii, bardzo entuzjastyczną i ambitną.

"Czy macie przy sobie odzież do ćwiczeń, panowie?" zapytała.

“Nie, nie mamy”, odpowiedział Wojtek.

“Nie szkodzi”, zapewniła nas. W takim razie proszę zdjąć buty, to wystarczy. Chcę tylko sprawdzić wasze anatomiczne predyspozycje”, wyjaśniła.

Po zdjęciu przez nas butów, poprosiła abyśmy zbliżyli się do drążka i stanęli w pierwszej pozycji baletowej, przodem do drążka i zrobili kilka *battement tendus simples* na bok. Oczywiście nie mieliśmy pojęcia, jaka była pierwsza pozycja, i nie rozumieliśmy co oznacza *battement tendus*. Klara pokazała nam, a my naśladowaliśmy ją. Następnie pokazała nam jak należy stać we wszystkich pięciu podstawowych pozycjach baletowych i wykonywać zarówno *plies* i *grand-plies*, nie trzymając się drążka. Kiedy to ona robiła, wydawało się to łatwe, było jednak trudne, kiedy my próbowaliśmy. Nie możesz sobie wyobrazić jak groteskowo i niezdarnie wyglądaliśmy podczas tych ćwiczeń.

Właściwie mogę.

Ha, ha, ha, ha, ha!

Co?

Przypominam sobie twarze moich kolegów. Ryszard wyglądał na zawstydzonego, Wojtek na przerażonego, obydwaj byli sztywni, spięci, wykrzywieni i chwiejący się, z desperacją próbując utrzymać równowagę.

A ty?

Nie wiem jak wyglądałem, ale miałem ochotę się śmiać.

Co ty powiesz?

Nie, nie śmiałem się, to byłoby nie na miejscu.

Dlaczego?

Klara się z nas nie śmiała.

Prawdopodobnie zrobiła to później.

Nie wątpię w to.

Jaka była jej reakcja?

Łaskawa. Nie dała nam w żaden sposób do zrozumienia jak dalece nie nadawaliśmy się do tych ćwiczeń, tylko zachęcała nas, gdy stawaliśmy się nieśmiali i pocieszała, gdy traciliśmy równowagę. “Nie martwcie się, świetnie sobie radzicie, proszę nie przestawać!” mówiła i popędzała nas, abyśmy nie przerywali. Zanim się zorientowaliśmy skończyliśmy z ćwiczeniami. W końcu sprawdziła, czy mamy poczucie rytmu. Wzięła kij i stuknęła w podłogę wystukując dwie kombinacje rytmiczne. Następnie wręczyła kij każdemu z nas, jednemu po drugim, i poprosiła, abyśmy wystukali te same rytmy. Zrobiliśmy to i już było po wszystkim. Bezpośrednio po przesłuchaniu Klara Kmitto zabrała mnie na bok i zaoferowała mi pracę, w niepełnym wymiarze godzin, jako adepta baletu. Praca zaczynała się natychmiast.

Ojej! Wspaniale!

Nie bardzo. Nie byłem do tego zbyt entuzjastycznie nastawiony.

Dlaczego nie?

Nie spodziewałem się, że dostanę pracę. Wydawało się to nierealne, więc kiedy do tego doszło, nie byłem na to przygotowany.

Czego się wtedy spodziewałeś?

Niczego.

To absurdalne!

Wyglądało na to, ale nie zupełnie.

Co masz na myśli?

Kiedy szedłem na przesłuchanie, nie brałem tego na poważnie. Po prostu poszedłem dla zabawy, dla towarzystwa, po to, żeby się zabawić przez chwilę, a nie przez całe życie. Kiedy więc Klara Kmitto zaproponowała mi pracę, pomyślałem: “Co ja zrobiłem? To pomyłka! Tak naprawdę nie to miałem na myśli”. Jej jednak tego nie powiedziałem. Jak mógłbym, skoro przyszedłem na przesłuchanie? Zamiast tego powiedziałem jej, że chętnie podejmę się tej pracy, ale pod warunkiem, że nie będzie kolidować z moją nauką na studiach.

Co ona na to powiedziała?

Najpierw zmarszczyła brwi i powiedziała, że tu może być problem. Po chwili jednak, po przejrzeniu mojego harmonogramu akademickiego, zdecydowała, że da sobie radę. Podjąłem więc pracę.

Dlaczego Klara Kmitto była tak chętna, aby ciebie zatrudnić?

Naprawdę nie wiem, ale było mi miło być docenionym za nic.

Na jakiej podstawie cię zatrudniła?

Klara powiedziała, że mam bardzo dobre, naturalne predyspozycje do baletu.

Jakie były te “naturalne predyspozycje”?

Z natury byłem wysportowany i dobrze się poruszałem.

Ale nie miałeś umiejętności tanecznych.

To nie jest całkowicie prawda. Nie miałem umiejętności baletowych, ale byłem dobrym tancerzem w tańcu towarzyskim.

Naprawdę?

Tak, naprawdę.

Jak nauczyłeś się tańca towarzyskiego?

Dorastałem w turystycznej miejscowości. Taniec towarzyski był w modzie. Każdego wieczoru, oprócz poniedziałków, tańczono w miejscowych kawiarniach i nocnych klubach w Międzygórzu. Jeśli chłopak chciał zdobyć dziewczynę, musiał najpierw z nią zatańczyć. To był sposób wzajemnego poznawania się.

Czy mam rozumieć, że nauczyłeś się tańca towarzyskiego podrywając młode turystki?

Tak.

Czy dużo wtedy tańczyłeś na sali balowej?

Turnusy zmieniały się co dwa tygodnie.

A ty musiałeś podrywać nową dziewczynę z każdego turnusu?

To była moja rutyna.

Rozumiem.

Ha, ha, ha!

Więc byłeś gigolo?

Nie, wcale nie byłem żadnym gigolo.

Po prostu dobrze się bawiłeś z dziewczynami.

Tak, zgadza się.

Czy taniec towarzyski był przydatny lub pomocny dla baletu?

Z jednej strony tak, dlatego, że dało mi to pewność siebie, ale z drugiej strony była to raczej przeszkoda, ponieważ przyswoiłem sobie pewne nawyki tańca towarzyskiego, które w balecie uważano za złe.

Jak co? Jakie to były nawyki?

Głównie to była moja skłonność do improwizacji. W tańcu towarzyskim oczekuje się improwizacji, ale w balecie jest to zabronione. I w tym jest zasadnicza różnica. Taniec towarzyski to sztuka częściowo wolna w swojej formie. Chociaż istnieją pewne wzorce kroków do naśladowania, takie jak walc lub tango. Tancerz może wykonywać je swobodnie w przestrzeni, improwizując. Ja przywykłem do tego. Mogłem zaprosić dziewczynę do tańca, wziąć ją na parkiet i poprowadzić ją tak jak chciałem,

a ona szła za mną. Tak było z wieloma dziewczynami (w tamtym czasie ludzie nadal umieli tańczyć). W balecie jednak musisz zapomnieć o tym, nie ma miejsca na improwizację. Tańce są precyzyjnie choreografowane, a tancerze nie powinni tego zmieniać.

To się nazywa profesjonalizm.

Tak jest. Wtedy jednak byłem tancerzem amatorem, chociaż dobrym, przejście od amatorstwa do profesjonalizmu jest trudne. Niekoniecznie przechodzi się w linii prostej od jednego do drugiego. Niektórzy mówią, że to są dwie różne rzeczy, jesteś albo jednym albo drugim.

Jak sobie radziłeś?

Musiałem ograniczyć swoje naturalne impulsy, moją spontaniczność i nauczyć się poddawać rygorom formy. Balet klasyczny to konwencja teatralna, która jest całkowicie sformalizowana. Jest to system precyzyjnie określonych pozycji i ruchów. W rzeczywistości nie ma w tym nic naturalnego. Aby tańczyć w balecie klasycznym, trzeba najpierw opanować technikę tańca, nie można tego pominąć.

To było wyzwanie.

Tak, ale nie byłem tego świadomy. To nie był mój pomysł, a Klary Kmitto, aby zrobić ze mnie tancerza baletowego. Ja byłem tylko jej świnką doświadczalną.

Jak ona sobie wyobrażała lub planowała zrobić tancerza z nowicjusza takiego jak ty?

Stworzyła dodatkową klasę baletową tylko dla nowicjuszy i początkujących tancerzy, którym dawała instrukcje codziennie przez godzinę, między dziewiątą a dziesiątą rano. Przez miesiąc uczęszczałem tylko do tej klasy. To było wspaniałe! Zaczynałem codziennie od lekcji baletu, a potem szedłem do szkoły biznesu, która była wygodnie położona w budynku obok Operetki. Stopniowo jednak dostawałem coraz więcej obowiązków w teatrze. Klara przedstawiła mnie wszystkim w zespole baletowym i pozwoliła mi ćwiczyć razem z nimi. Ćwiczenia odbywały się między dziesiątą a jedenastą rano. Wtedy więc miałem dwie lekcje baletu dziennie. Kilka dni później Klara również zaczęła ze mną i trzema innymi nowicjuszami pracować nad naszym pierwszym numerem tanecznym. Najpierw popołudniami ćwiczyliśmy oddzielnie, tylko z Klarą, a potem, kiedy uznała, że jesteśmy wystarczająco dobrzy, mogliśmy ćwiczyć w obecności innych tancerzy. Od tego momentu zostałem wprowadzony do większej ilości numerów tanecznych i ćwiczyłem dłużej. Coraz trudniej było pogodzić ze sobą studia i teatr. Podczas planowania godzin prób często pojawiał się dla mnie problem jak sobie odpowiednio rozłożyć czas na obydwa zajęcia.

Czy ci się to udało?

Tak, ale nie na długo.

Jak to się stało?

Po przejściu okresu próbnego Klara Kmitto zaproponowała mi pracę na pełny etat z rocznym kontraktem. Namawiała mnie jednak, bym porzucił studia i poświęcił się całkowicie tańcu. Powiedziała, że ułożenie mojego

harmonogramu prób będzie trudne, jeśli nie niemożliwe. W każdym razie nie mogła zrozumieć dlaczego potrzebuję uczęszczać do tej uczelni.

“Jesteś teraz artystą, a nie biznesmenem”, powiedziała na wpół żartem. Wyznałem jej, że muszę być zapisany na studia, aby być zwolnionym z wojska. Na to ona uświadomiła mi, że nie muszę się tym martwić, ponieważ będę zwolniony z wojska jako artysta teatralny jak długo będę pracował w Operetce (lub innym teatrze państwowym). Super! Nie miałem już powodu, by pozostać na studiach biznesu, które uważałem za takie nudne.

Kiedy dokładnie pracowałeś w Operetce Wrocławskiej?

Od 1 października 1972 r. do 31 maja 1974 r.

To było około dwóch lat.

Dokładnie dwadzieścia miesięcy.

Jak wyglądała twoja praca w Operetce?

Przez pierwsze trzy miesiące zapoznałem się ze wszystkimi programami w repertuarze - było ich od czterech do sześciu inscenizacji - nie pamiętam dokładnie ile. Wkrótce występowałem praktycznie każdego wieczoru, z wyjątkiem poniedziałków. Obowiązkowe było dla mnie 20 przedstawień miesięcznie. Nigdy nie występowałem mniej, a zwykle więcej, średnio dwadzieścia cztery, pięć przedstawień miesięcznie (w tym popołudniowe występy w soboty i w niedziele). Występy miały średnio od czterech do ośmiu numerów tanecznych. Często byłem we wszystkich lub prawie we wszystkich, plus sceniczny ruch i aktywności w zespole.

Jaki był twój pierwszy taniec?

Zaklinacz węża.

Co to był za taniec?

To był, jakby, pół-arabski taniec, coś w rodzaju gorącej, erotycznej fantazji przekształconej estetycznie w taniec i alegorycznie zamaskowanej jako bajka o zaklinaczu węża i jego ukochanym wężu.

Nie musisz wyjaśniać, byłoby lepiej gdybyś to opisał.

Babula, który był bardzo charyzmatycznym tancerzem pochodzenia cygańskiego, ciemny, krępy, barczysty w budowie, bardzo męski, zaklinał węża. Wyglądał jak pirat. Ponadto miał na twarzy blizny potrądzikowe, które były tak głębokie, że makijaż ledwo mógł je zamaskować. Lala Kołodziejczyk, główna tancerka, która w przeciwieństwie do niego była niebieskooką blondwłosą pięknnością, występowała jako wąż. Na początku numeru była ukryta w wiklinowym koszu, a on jako magik, czarował ją, by wyszła. Wyłaniała się bardzo powoli, najpierw dłoń i ramię, potem całe ciało, zmysłowym, falistym ruchem przypominającym węża. Potem podniósł ją i trzymał wysoko w baletniczej pozie, patrząc na nią z podziwem. Następnie przyciągnął ją do siebie i objął z pasją, z pożądaniem. A potem tańczyli razem w duecie, który miał w sobie wiele pięknych póz i zmysłowych uścisków. Szczególnie podobało mi się to, że kilka razy rzucił ją sobie na szyję, szaleńczo obracając nią jak wężem. To było spektakularne.

A ty? Co ty robiłeś w tym tańcu?

Byłem asystentem zaklinacza węży. De facto byłem jednym z czterech asystentów, którzy, podobnie jak ja, byli nowicjuszami zatrudnionymi przez Klarę w tym samym czasie. Dla nas wszystkich był to

pierwszy taniec. Naszym zadaniem było wyciągnięcie wiklinowego kosza z węzłem, którym była Lala Kołodziejczyk, i umieszczenie go na środku sceny. Następnie mieliśmy wycofać się, każdy z nas w inny kąt sceny, wykonując choreograficzny ruch, który wymagał długiego poślizgu i wysokiego skoku, jednocześnie wyrzucając nogi w arabeskę. Chodziło o to, abyśmy wykonywali ruchy w tym samym czasie, na tej samej wysokości i dystansie. Nigdy nie udało się nam zrobić to dobrze, co było źródłem niekończącej się dla nas frustracji. Po zakończeniu tańca, naszym zadaniem było zdjęcie pustego kosza ze sceny. Ta część była łatwa, ponieważ nie wymagała żadnej formalnej choreografii.

Jaki był twój ostatni taniec w Operetce Wrocławskiej?

Moim ostatnim tańcem była „Serenada Księżycowa”, liryczny duet w operetce „Opiekun mojej żony”, (*“L’Affaire Edouard”*), Georges’a Feydeau. Ten taniec miał być moim pierwszym poważnym tańcem jako solisty w duecie z główną tancerką. Jednak nic z tego nie wyszło, ponieważ opuściłem Operetkę Wrocławską i przeniósłem się do Wrocławskiego Teatru Pantomimy. Niemniej jednak byłem już na próbach tego tańca, mój kostium był już zrobiony, a moje nazwisko było już w programie.

Jak wyglądał?

Co?

Twój kostium.

Został wykonany z półprzezroczystego materiału w niebiesko-fioletowym kolorze.

Jak wyglądałeś w tym kostiumie?

Naprawdę nie wiem.

Czy próbowałeś przymierzyć go?

Tak, włożyłem go ale tylko raz. Krawiec przyniósł kostiumy (prawie ukończone, ale nie zupełnie) do sali prób, podczas gdy ja i moja partnerka ćwiczyliśmy taniec do “Serenady Księżycowej”. Poprosił nas o założenie kostiumów i przećwiczenie numeru, aby mógł zobaczyć, jak leżą na nas podczas ruchu. Tak zrobiliśmy. Kiedy zakładaliśmy kostiumy i tańczyliśmy w duecie, reakcja tancerzy w zespole była pozytywna. Widać było, że podobały im się nasze kostiumy. Ich twarze zarumieniły się z podniecenia, zrobili wielkie oczy i oklaskiwali krawca. Następnie krawiec oznaczył kostiumy kredą do ewentualnych przeróbek i zabrał je. Wszystko działo się tak szybko i było tyle z tym zamieszania, że nigdy nie miałem okazji naprawdę spojrzeć na siebie w lustrze i zobaczyć, jak wyglądam w kostiumie. No cóż, widocznie tak musiało być.

Jaki był ostatni moment jaki pamiętasz w Operetce?

To był właśnie ten moment. Dokładnie ten.

Jaka była najistotniejsza rzecz, którą zdobyłeś pracując w Operetce?

Najważniejszą rzeczą jaką zdobyłem było szkolenie zawodowe i doświadczenie sceniczne. Poza tym mam bardzo miłe wspomnienia z tamtych czasów. Lubilem tych ludzi, traktowali mnie bardzo dobrze. Na nic nie mogę narzekać. De facto jestem zdumiony jak tam było wspaniale.

CZĘŚĆ II

MOJA PIERWSZA PANTOMIMA

Jak dostałeś się do Wrocławskiego Teatru Pantomimy?

Przez przypadek.

Tak jak z Operetką Wrocławską?

Nie, to zupełnie inna historia.

Powiedz mi o tym.

Ta historia zaczyna się około rok przed tym, jak trafiłem do Wrocławskiego Teatru Pantomimy.

Ja to było?

Latem 1973 roku zabrałem moją nową dziewczynę, Gertrudę, która była piosenkarką we wrocławskiej operetce, na dwutygodniowe wakacje w Łebie, wiosce rybackiej nad Morzem Bałtyckim. Jak prawie wszyscy wiemy, jest to miejsce słynne z rozległych wydm, które są uważane za jeden z cudów przyrody w Polsce. Ale mojej dziewczynie się tam nie podobało.

Kiedy już pierwszego dnia zabrałem ją na spacer po wydmach, mając nadzieje, że będzie podziwiała je tak samo jak ja, ale ich piękno nie zachwyciło jej. Widziałem że była znudzona i cieszyła się, gdy spacer się skończył.

„Okay”, powiedziała, „ spacer po wydmach zaliczyliśmy. Teraz chodźmy do miasta i znajźmy rozrywkę ”.

Wieczorem udaliśmy się do centrum Łeby, która jest raczej wsią niż miastem, i szukaliśmy kawiarni i klubów nocnych, ale nie było żadnych. Najlepsze, co mogliśmy znaleźć, to domowa jadalnia z tarasem, na którym serwowali świeże ryby. Jedliśmy tam (nawiasem mówiąc, ryba była doskonała), a potem wróciliśmy do pensjonatu, kiedy noc była jeszcze młoda. Gertruda była rozczarowana i nieszczęśliwa. Kiedy wróciliśmy do naszego pokoju, miała napad złości i przez godzinę lub dwie krzyczała o tym, jak bardzo nienawidzi wydm, naturalnych odosobnień i oczywiście mnie, bo ją tam przywiozłem. Nie wyglądało to tak, jakbyśmy mieli zostać długo w Łebie.

Jednak następnego dnia rano, w drodze na śniadanie, poznaliśmy parę, Andrzeja i Krystynę Szczużewskich, których Gertruda znała z Wrocławia. Ah, co za zbieg okoliczności. Kobiety ucieszyły się, że się spotkały, wszyscy zostali przedstawieni i dowiedzieliśmy się, że Andrzej i Krystyna

mieszkają w tym samym pensjonacie, co my. Ich pokój był obok naszego, za ścianą. Tam były drzwi, które łączyły nasze pokoje, ale były zamknięte. Zastanawiałem się, czy usłyszeli Gertrudę krzyczącą poprzedniej nocy - musieli - ale oczywiście o tym nie wspominali, a my oczywiście nie pytaliśmy o to, chociaż myśleliśmy o tym. Zamiast tego rozmawialiśmy o imponującej złotej opaleniznie Andrzeja; okazało się, że opalił się tak na greckiej wyspie Korfu, gdzie był na festiwalu teatralnym z Wrocławskim Teatrem Pantomimy. W ten sposób dowiedziałem się, że Andrzej był aktorem WTP.

Następnie powiedzieliśmy: „Wspaniale, że się poznaliśmy, do zobaczenia później” i się rozeszliśmy.

Przy śniadaniu powiedziałem do Gertrudy: „Mogłabyś zapytać Andrzeja i Krystynę, czy chcą iść z nami na plażę”.

„Nie,” Gertruda odpowiedziała nieśmiało. „Nie wypada ich o to pytać”.

"Dlaczego?"

„Pewnie chcą być sami”.

„Skąd wiesz, że chcą być sami, jeśli ich o to nie zapytasz?”

Naciskałem na nią.

„Nie wiem, ale nie zapytam ich o to. Nie, nie, nie, nie ma mowy.”

"Ale dlaczego nie?" Nie odpuszczałem.

„Bo jestem nieśmiała, rozumiesz?”

„Nieśmiała czego?”

„Andrzej jest taką wielką gwiazdą; prawie go osobiście nie znam,”

powiedziała, odwracając się ode mnie.

„Ale znasz Krystynę osobiście, prawda?”

„Tak, znam ją, ale tylko z nocnego baru. Rozmawiałam z nią kilka razy, ale zawsze było to po pijanemu.”

„Nie ma sprawy”, powiedziałem i wreszcie odpuściłem.

Jednak po śniadaniu Krystyna zapukała do naszych drzwi i zapytała nas, czy chcielibyśmy pójść z nimi na plażę. „Jasne”, powiedzieliśmy i poszliśmy z nimi tego dnia, a potem chodziliśmy z nimi na plażę każdego dnia, aż do końca naszych wakacji.

Andrzej lubił uprawiać sport i znalazł we mnie chętnego towarzysza. Biegaliśmy, skakaliśmy, uprawialiśmy akrobacje, a nawet ćwiczyliśmy razem balet na plaży. Widząc to, Gertruda poradziła mi, abym poprosił Andrzeja, żeby polecił mnie dyrektorowi Wrocławskiego Teatru Pantomimy, Henrykowi Tomaszewskiemu. Ale nie mogłem się na to zdobyć aby go zapytać.

Dlaczego nie?

Byłem onieśmielony sławą WTP.

Czy miałeś okazję zobaczyć wcześniej ich występy?

Tak, miałem, ale tylko raz.

Kiedy to było?

Wrocławski Teatr Pantomimy zobaczyłem na scenie po raz pierwszy w 1973 roku – na rok przed moim przystąpieniem do zespołu. Pantomima wówczas nie była mi znana, wiedziałem tylko, że teatr Henryka Tomaszewskiego jest sławny na całym świecie i że trzeba, jak radzili znajomi, koniecznie go zobaczyć.

Co to było za przedstawienie?

W programie były dwie odrębnie pantomimy, formalnie różne. Pierwsza z nich nosiła tytuł *Ziarno i Skorupa*, a druga *Odejscie Fausta*.

Jak były zrobione?

Ziarno i Skorupa była zrobiona w konwencji mimu czystego, natomiast *Odejście Fausta* w konwencji mimu naśladowującego, czy też eklektycznego.

Czym są mim czysty, a czym mim naśladowujący?

Mim czysty i mim naśladowujący to dwie różne szkoły aktorskie w pantomimie.

Na czym ta różnica polegała?

Mim czysty jest sztuką wyrazu świata wewnętrznego człowieka, natomiast mim naśladowujący, jak sama nazwa wskazuje, jest sztuką naśladowania świata zewnętrznego. Jeden i drugi ucieleśniają wyobrażenia rzeczy i fenomeny w formie, ruchu i geście ciała.

Która szkoła mimu była preferowana we Wrocławskim Teatrze Pantomimy?

Szkoły mimu czystego i naśladowującego były jeszcze wtedy uprawiane we Wrocławskim Teatrze Pantomimy obok siebie z równym powodzeniem. A przedstawienia *Ziarno i Skorupa* i *Odejście Fausta* były uważane za jedne z najlepszych realizacji tych odmiennych konwencji.

Jak te przedstawienia były zrealizowane?

„*Ziarno i Skorupa*” trwało zaledwie dwadzieścia minut, a w obsadzie było tylko dwóch aktorów: Jerzy Kozłowski i Paweł Rouba. Co szczególne – aktorzy mieli zasłonięte twarze, a więc wszystko pokazywali poprzez formę i ruch ciała. Twarz, jej wyraz, jej mimika, czyli psychologia, były wyłączone.

Skąd się wzięło zasłanianie twarzy w pantomimie?

Technika zasłaniania twarzy jest typowa dla szkoły mimu Etienne Decroux, którą on nazywał: korporalną”.

Korporalną?

Określenie to nie przyjęło się w Polsce, a tłumaczyć je jako „cielesną” nie miałoby większego sensu, skoro każdy rodzaj pantomimy jest cielesny.

Jaki był powód zasłaniania twarzy? Co to dawało?

Ponoć Decroux zasłaniał twarze mimom, bo był komunistą; uważał, że w ciele, z natury, jesteśmy wszyscy równi, a nierówność klasowa jest rezultatem świadomości, czyli psychologii ludzkiej. Wspominam o tym jako

o ciekawostce, która wcale nie jest wyssana z palca, ale o co innego tu chodzi.

O co?

Mim, zakrywając twarz, pozbawia się indywidualnej osobowości, depersonalizuje się i przez to się cieleśnie obiektywizuje. Jako taki, może używać ciała instrumentalnie do przedstawiania czegoś innego niż siebie samego. Mim bez twarzy przestaje być sobą, staje się tylko ciałem, którym może wyrazić/pokazać różne formy egzystencji. Z założenia mim jest zdolny wyrazić ciałem wszystko, co istnieje. A przynajmniej takie jest jego marzenie.

Czy aktorzy Wrocławskiego Teatru Pantomimy często grali z zasłoniętymi twarzami?

We Wrocławskim Teatrze Pantomimy mimowie bardzo rzadko grali z zakrytymi twarzami, a jeżeli już, to tylko w poszczególnych scenach, nie w całym przedstawieniu. *Ziarno i Skorupa* było wyjątkiem i był w tym istotny sens, skoro aktorzy grali wyabstrahowane siły natury a nie ludzkie postaci. Symbolicznie rzecz biorąc, jeden aktor reprezentował nasiono, a drugi skorupę. Jeden reprezentował animowaną, a drugi nieanimowaną materię.

Cała pantomima opowiadała o zmaganiu się tych dwóch przeciwstawnych sił w naturalnym przebiegu życia, od urodzenia do śmierci. Aktorzy w dwadzieścia minut, wydawało się, pokazali wszystko. Kiedy to oglądałem, miałem wrażenie, że tajemnica życia i śmierci została przede mną odkryta, miałem poczucie, jakbym dotknął tajemnicy istnienia.

Czy pamiętasz przebieg tego przedstawienia?

Tak pamiętam, może nie dokładnie, ale czegoś takiego się nie zapomina.

Możesz to opisać?

Mogę, ale nie odzwierciedli to adekwatnie przedstawienia.

Dlaczego nie?

„Ziarno i Skorupa” była abstrakcyjną pantomimą, którą trudno opisać słowami, tak jak w przypadku wszystkich dzieł sztuki abstrakcyjnej.

Postaraj się i opisz to tak jak pamiętasz.

Przedstawienie było grane na pustej scenie, w zupełnej ciszy i przy minimalnym oświetleniu. Na początku światło powoli rozjaśniano w środku

sceny. Można było wtedy zobaczyć coś nieokreślonego na poziomie podłogi, co prawie niezauważalnie się poruszało – jakaś masa samowolnie zmieniała stany i kształty. Skojarzyło mi się to ze śniącą gliną, czy też z tzw. pra-zupą, z której jakoby miały wyłonić się pierwotne formy życia. Przypominały one rzeźby Henry’go Moora, tylko, że w ruchu. Podobieństwo nie było przypadkowe, bo pantomima *Ziarno i Skorupa* była zainspirowana twórczością Henry’go Moora. Te formy, kształtowane ciałami mimów, wyglądały jak symboliczne czy też hieroglificzne znaki, przypominały embrion w łonie, albo jajko w gnieździe, nasiono w ziemi. Miało to charakter symboliczny i otwierało się na różne interpretacje, aczkolwiek asocjacje z naturą były oczywiste. W następnej fazie przedstawienia, można było zobaczyć, jak nasienie pęcznieje, wypuszcza korzenie głęboko w ziemię, a następnie kiełkuje i przebija się przez skorupę ziemi – staje się rośliną. Ta roślina rośnie, pączkuje i kwitnie, a kiedy osiąga stan pełnej dojrzałości, zaczyna więdnąć i schnąć. Następnie kurczy się i rozpada. W końcu wraca do ziemi, gdzie gnije i znika w śmiertelnym objęciu ziemskiej skorupy. W ostatnim akordzie przedstawienia światło z wolna przygasało, w końcu nastawała ciemność.

Szkoda że nie mogę zobaczyć tego przedstawienia na żywo.

Fragmenty tej pantomimy można zobaczyć na filmie.

A na żywo? Dlaczego się tej pantomimy nie wznawia?

Pantomima *Ziarno i Skorupa* była w repertuarze teatru przez dwanaście lat. Miała najdłuższy przebieg w historii Wrocławskiego Teatru Pantomimy. I pewnie, gdyby Paweł Rouba nie odszedł z teatru, byłaby grana dłużej. Henryk Tomaszewski myślał o zastępstwie, nawet były próby z innym aktorem, ale nie zostały sfinalizowane. *Ziarno i Skorupa* była pantomimicznym arcydziełem, ale też była technicznie bardzo wymagająca i trudna do grania. Nie mogła być łatwo wznowiona, czego bym sobie bardzo życzył i, przypuszczalnie, nie będzie wznowiona w przyszłości.

*

Jak ci się podobało „Odejście Fausta?”

Odejście Fausta podobało mi się niemniej niż *Ziarno i Skorupa*, ale na inny sposób. Właściwie to nie da się tych przedstawień porównać, tak jakby były zrobione przez innych twórców i przez inne teatry.

Na czym ta różnica polegała?

Ziarno i Skorupa wywarło na mnie ogromne wrażenie, które pozostało we mnie do dzisiaj. Dotarło do mnie wtedy, że teatr może dotknąć

tajemnicy istnienia i odsłonić ją widzowi. Teatralna odsłona i zasłona nagle nabrały głębszego znaczenia, stały się czymś więcej, niż tylko mechaniczną funkcją przesuwania kurtyny na początku i końcu przedstawienia. Wtedy uwierzyłem w teatr.

A Odejście Fausta?

Odejście Fausta, drugie przedstawienie programu, było olbrzymim spektakularnym przedsięwzięciem. Grał w nim cały zespół, który wtedy liczył sobie dwadzieścia, do dwudziestu pięciu osób. Trwało dwie godziny w już skróconej wersji, bo premierowa wersja trwała dwie i pół godziny. Jak na pantomimę, to było bardzo długie przedstawienie, ale miałem poczucie, że zleciało bardzo szybko, i że brakowało czasu, aby w pełni nasycić się bogactwem tego wspaniałego widowiska.

Co było atrakcją tego przedstawienia?

Różnorodność środków wyrazu i rozmach inscenizacji były imponujące. Ale największą atrakcją tego przedstawienia była jego magiczna siła teatralnej iluzji. Można się było na tę iluzję rzeczywiście nabrać, bo były w niej jakieś diabelskie sztuczki, które rzucały urok na widza. Ja się nabrałem. I tak jak dzięki przedstawieniu *Ziarna i Skorupy*

uwierzyłem w teatr, tak dzięki przedstawieniu *Odejściu* Fausta „nabrałem się” na teatr.

Co było literackim źródłem Odejścia Fausta?

Odejście Fausta było kreatywną pantomimiczną adaptacją Henryka Tomaszewskiego dramatu Johanna Wolfganga von Goethego *Faust*.

Adaptowanie dzieła literackiego na pantomimę często wzbudza obawę, że robi się to za cenę słowa. Pojawia się pytanie, po co przekładać słowo na pantomimę, i czy w ogóle da się w pełni przełożyć słowo na pantomimę. A jeżeli tak, to jak to się robi?

Po pierwsze, trzeba powiedzieć, że nie da się przełożyć słów na pantomimę w pełni, ale też nie o to chodzi; pantomima nie ilustruje słów, a tylko wyraża i pokazuje to, co jest poza słowami.

Co jest poza słowami?

Poza słowami jest pierwotna wizja ludzkiej wyobraźni, która jest jak sen – piękne marzenie albo straszny koszmar. Jeżeli literatura opisuje, albo przynajmniej sugeruje taką wizję, to jest dobrym materiałem na pantomimę.

Kiedy oglądałeś pantomimę „Odejście Fausta,” nie miałeś poczucia, że brakowało ci słowa?

Nie miałem takiego poczucia, wprost przeciwnie... Pewne rzeczy wydarzają się tylko w snach, a pantomimiczne przedstawienie jest, w pewnym sensie, symulowanym snem, snem na jawie.

Jak akuratna była adaptacja Tomaszewskiego?

Muszę się przyznać, że gdy oglądałem *Odejście Fausta* po raz pierwszy, jeszcze nie przeczytałem *Fausta* Goethego, ani też jakiegokolwiek innej literackiej wersji tej legendy-mitu, których przecież było sporo.

Byłeś ignorantem wtedy.

Powiedział bym to inaczej.

Jak?

Byłem nieskażony literaturą a przez to pewnie doskonałym widzem pantomimy, bo odbierałem przedstawienie bez uwarunkowanej z góry interpretacji. Wtedy mi to wystarczyło, a kiedy zainspirowany spektaklem zapoznałem się z tekstem Goethego, to przekonałem się, że pantomimiczna wersja *Fausta* Henryka Tomaszewskiego jest autonomicznym dziełem. Co

ciekawe, że nawet fabułę i intrygę dramatyczną łatwo się odczytywało, co w pantomimie nie zawsze się udaje. Pod tym względem *Odejscie Fausta* było jedną z najbardziej udanych, a może i najlepszą adaptacją pantomimiczną literatury we Wrocławskim Teatrze Pantomimy. I nie jest to tylko moja opinia. Przedstawienie cieszyło się ogromną popularnością u widzów. Miło jest grać przy pełnych salach, co było i moim udziałem, już jako aktora WTP występującego w przedstawieniach *Odejscia Fausta*. Popularność Wrocławskiego Teatru Pantomimy u szerokiej widowni była wyjątkowym fenomenem wśród awangardowych teatrów. I warto w tym kontekście przywołać prolog arcydzieła Goethego, w którym postać dyrektora teatru wypowiada zdanie: *Zadowolić tłumy jest to, czego najbardziej pragnę, bo tłum jest żywy, ale i też daje żyć*. Wiele innych przedstawień Wrocławskiego Teatru Pantomimy w tamtych latach także spełniło ten postulat Goethego.

Jaka była formalna koncepcja Odejscia Fausta?

Formalnie *Odejscie Fausta* było teatrem eklektycznym, hybrydą różnorodnych stylów i konwencji teatralnych.

Którą dzisiaj nazwano by pewnie teatrem postmodernistycznym.

Tak, ale to nie było tak. Kiedy Henryk Tomaszewski robił ten spektakl w roku 1970 pojęcie „postmodernizm” jeszcze nie było znane. Wtedy nazywało się to teatrem totalnym. I właśnie taki teatr Henryk Tomaszewski, jak sam deklarował, robił.

Jaka jest różnica?

Teatr postmodernistyczny i totalny są pozornie podobne, bo oba są eklektyczne i stosują różnorodne środki wyrazu. Ale różnica między nimi jest zasadnicza: teatr postmodernistyczny miesza różne style i konwencje przypadkowo, natomiast teatr totalny miesza różne style i konwencje organizując je w integralną całość.

Wyjaśni te dwa inne podejścia, proszę.

Rzecznicy koncepcji teatru postmodernistycznego już z założenia nie wierzą w całość, czyli w absolutystyczną hierarchię i porządek rzeczy. Nie wierzą, że można pojąć los człowieka w tym świecie (jak i też ten świat) całościowo, w pełni. Postmoderniści są relatywistami, dla których świat jest przypadkowym zlepkiem fragmentów, i taka jest ich sztuka, sfragmentowana. Zwolennicy teatru totalnego uprawiają sztukę scalania.

Szukają „jedności wielości w całości”, ujmując los człowieka w świecie właśnie totalnie.

Kto ma rację, postmoderniści czy totaliści?

W pewnym sensie postmoderniści mają rację, bo rzeczywiście aktualne poznanie, pojęcie, czy przedstawienie całościowe świata jest niemożliwe. Tylko, że w sztuce teatru totalnego nie chodzi o aktualne poznanie, a o fikcyjne wyobrażenie sobie świata i losu człowieka w nim. Teatr totalny jest sztuką fikcyjną, a nie realistyczną. Jej tematem/przedmiotem jest mit człowieka w świecie wyobrażonym, a nie los człowieka w realnym życiu.

Teatr totalny jest teatrem wyobraźni, w którym artysta widzi świat tak, jak chce go zobaczyć, jak sobie go wyobraża, a nie takim, jakim świat jest. Totalny obraz świata może zaistnieć tylko w naszym umyśle, w naszej wyobraźni i może być wyrażony w sztuce, na scenie tylko iluzorycznie, symbolicznie, metaforycznie.

Skąd się bierze koncepcja teatru totalnego?

Słowo *teatr* jest transliteracją greckiego słowa *theatron*, które znaczy „miejsce widzenia”, lub „miejsce, gdzie się widzi”. Grecy nazywali teatr

„domem wizji.” Można się w tym dopatrywać, że koncepcje teatru totalnego wracają do źródeł teatru w ogóle.

Jaka była koncepcja teatru totalnego Henryka Tomaszewskiego?

Henryk Tomaszewski kiedyś powiedział, że *buduje swój teatr na trzech elementach: wizji, ruchu i zmianie*. Te trzy elementy stanowią fundamentalną zasadę twórczą totalnego teatru Henryka Tomaszewskiego, jego credo. Na tej podstawie można dociękać jak Henryk Tomaszewski pracował i tworzył, że najpierw wyobrażał sobie, kreował wizję/obraz, następnie wprowadzał ją w ruch, a kiedy to wyczerpał, to wprowadzał zmianę, dokonywał transformacji sceny w coś innego, w inną scenę. Proste, nie?

Bardzo.

Zawsze chciałem odkryć, nie chcę powiedzieć: ukraść, tajemnicę twórczą Henryka Tomaszewskiego, a teraz mi się to udało. Okazuje się, że nigdy nie było żadnej tajemnicy twórczej, bo Mistrz zawsze mówił, jak to robi.

Tylko że trzeba tę wizję mieć.

No właśnie.

Czy możesz opisać jak Henryk Tomaszewski zrobił Odejście Fausta?

Tak mogę.

Proszę.

Przedstawienie *Odejścia Fausta* zaczynało się i kończyło we współczesności, (co wtedy oznaczało przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych). A wszystko inne, czyli praktycznie dziewięćdziesiąt procent całości przedstawienia, odbywało się w różnych epokach historycznych i mitologicznych. A więc zmienność i różnorodność przedstawienia była olbrzymia.

Co było funkcją dramatyczną tej współczesnej ramy?

Funkcją dramatyczną tej współczesnej klamry było spiąć to wszystko, co pomiędzy, w jeden ciąg, w jedną całość. Ten zabieg inscenizacyjny bardzo się Henrykowi Tomaszewskiemu udał, wprowadzał widza w mało mu przecież znany świat – albo raczej światy – mitu Fausta, z jego własnej współczesnej perspektywy. Co od razu stwarzało pomost między widownią i tym, co się działo na scenie.

Jak to było zrobione?

We współczesnym prologu grupa młodych ludzi – wtedy to byli hipisi – zbierała się na scenie i z nudów, jakby przypadkowo, zaczęła bawić się w teatr na tematy Faustowskie. Na scenie były czarne skrzynie różnej wielkości z teatralnymi parafanielami. Ci młodzi ludzie, trochę od niechcienia, zainteresowali się zawartością tych skrzyń. Zaczęli wyciągać teatralne kostiumy, rekwizyty i maski, i następnie spontanicznie się nimi bawić (według programu tematem zabawy było dobro i zło). Młodzieńcza zgrywa stopniowo przekształcała się w teatralną grę. Jednocześnie aktorzy przemieszczali i układali te czarne skrzynki, aranżując z nich dekorację teatralną do następnej sceny. W początkowej fazie nie było całkiem jasne, o co im chodzi, niemniej ich spontaniczne gry rozbawiały i wciągały widza. Niemal niepostrzeżenie dla niego dekoracja – zaaranżowana w teatralnej konwencji dziewiętnastowiecznej opery – została ustawiona, hipisi znikli a na scenie, samotny, stał Faust, jako stary człowiek. Ta transformacja była uderzająca, bo przed chwilą był jednym z zabawiających się młodych ludzi, a teraz stał się zmęczonym życiem starcem z siwymi włosami i długą brodą.

Co cię w tym tak przejęło? Przecież to była tylko teatralna sztuczka przebierania się na scenie w pełni widoczna dla widowni.

Wtedy, a byłem bardzo młodym człowiekiem, ta nagła przemiana młodości w starość wystraszyła mnie, tak jakby to stało się naprawdę, choć widziałem przecież jak zakładał – czy inni mu zakładali – siwą perukę i brodę. A jednak nabrałem się, uwierzyłem w teatralną iluzję i przejąłem się tym jak dziecko. Tym bardziej, że Paweł Rouba, który wtedy grał Fausta, wcielił się w rolę starego Fausta bardzo przekonująco, jakby nagle został – razem ze swoją młodością – uwięziony w kostiumie i masce starca na wieki, na zawsze. Starość ukazała mi się wtedy jako coś przerażającego, koszmar, choć nie była jeszcze moim doświadczeniem a tylko jego zewnętrznym wyobrażeniem.

Ten wstrząs wystarczył, bym postanowił nigdy się nie zestarzeć. Teraz żałuję, że nie byłem w stanie dotrzymać sobie danego słowa.

Co było dramatyczną funkcją tego przebierania?

Wspaniałym inscenizacyjnym zabiegiem nagłej przemiany bohatera w prologu Tomaszewski od razu wprowadził widza w sedno problemu historii Fausta i przygotował do cudownej, czy też diabelskiej, przemiany starości w młodość, która wkrótce miała nastąpić. Przyznam, że jako widz niczego

bardziej sobie nie życzyłem, niż tego, by Paweł Rouba znowu stał się młody i odzyskał radość życia. Ale na to trzeba było jeszcze poczekać.

Co nastąpiło potem?

Zabrzmiała patetyczna muzyka Hektora Berlioza z *Potępienie Fausta* i rozpoczęła się scena w pracowni doktora Fausta, w której on tworzy sztucznego człowieka, Homunkulusa. Zapadła noc i jej złowroga atmosfera wypełniła scenę. Faust, nękanym przez swoje demony, cierpi, rozdarty między dobrem i złem. Demony zaczynają się materializować i sam Mefistofeles (po mistrzowsku grany przez Janusza Pieczuro), ukazując się w głębi sceny wraz ze swą switą swoich groteskowych asystentów.

Mefistofeles Janusza Pieczuro w tej scenie był wspaniale demoniczny, wystylizowany na modłę romantycznego satanizmu. Był ubrany na czerwono (krwista purpura) z otoczkami i podkreśleniami w czarnych liniach. Miał długą pelerynę, którą mógł swobodnie rozpościerać na wyciągnięcie rąk. Manipulował nią jak kurtyną. W pewnym momencie, jak magik czy czarodziej, wyciągnął zza niej trzy groteskowe postaci rodem z lunaparku: karykaturalnego arlekina, kobietę z sześcioma piersiami i nagiego diabełka, który miał tylko maskę diabła założoną na biodrach i małe rogi przyprawione do czoła. Mefistofeles i jego groteskowi asystenci

otaczali Fausta z różnych stron kusząc go, aby sprzedał duszę diabłu, w zamian za co, jak głosi legenda, miałby odzyskać młodość.

Nie zamierzam wdawać się w szczegółową analizę scen *Odejścia Fausta*, a tylko chcę zademonstrować jak Henryk Tomaszewski używał różnych stylów i konwencji teatralnych. Właśnie w tej jednej scenie, pomieszał ze sobą: patos dziewiętnastowiecznej opery, demonizm romantyczny i groteskę rodem z trzeciej klasy jarmarcznego teatru. I tak to szło, z mniejszą lub większą różnorodnością, przez całe przedstawienie.

Które style i konwencje były najbardziej widoczne? Czy możesz podać mi jeszcze kilka przykładów?

Na przykład, cały wątek romansu Fausta z Małgorzatą i jego tragicznych dla niej konsekwencji, Henryk Tomaszewski ustawił w konwencji *quasi commedii dell'arte*. Co było bardzo nietypową interpretacją, ponieważ zazwyczaj jest to grane na nucie tragicznej. Tomaszewski zrobił z tragedii parodię, i była to najbardziej zabawna część przedstawienia.

Śmiałeś się?

Śmiałem się prawie do rozpuku, „prawie”, bo jak to w tragikomedii, nie wiadomo było, czy śmiać się, czy płakać.

Jak można się śmiać z tragedii?

Tragedii Małgorzaty nie można przecież wziąć całkiem poważnie, bo jej nieszczęście jest absurdalnie przesadzone: najpierw umiera jej matka, otruta środkami nasennymi, które Mefisto przez pomyłkę przedawkował; następnie Walenty, brat Małgorzaty, wzburzony śmiercią matki, winiąc Fausta za to, ale i też za to, że uwiódł mu siostrę – chce go zabić, ale w pojedynku Faust zabija Walentego, przy pomocy magicznej interwencji Mefistofelesa; nie mogąc odżałować śmierci matki i brata, Małgorzata z żalu za nimi zabija własne dziecko, które poczęła z Faustem; za to morderstwo idzie do więzienia i zostaje skazana na karę śmierci.

W wersji Goethego, w ostatniej chwili jest zbawiona przez aniołów (dokładniej nie pamiętam, czy znalazło się to również w wersji Tomaszewskiego, ale chyba nie). Wszystko to jest mało wiarygodne, aczkolwiek prawdopodobne. No i właśnie to ziarno prawdopodobieństwa jest źródłem fikcji takiej, jaką tu mamy – można ją nazwać makabreską, a więc typem tragedii, w której wypada się śmiać z ludzkiego nieszczęścia, a nawet, czy może przede wszystkim, ze śmierci.

Jak była zrobiona scena Nocy Walpurgi?

Akt pierwszy kończył się sceną Nocy Walpurgi, która była zainscenizowana w stylu futurystycznym i grana do muzyki Carlosa Santany.

A więc współcześnie?

Tak. Aktorzy występowali we współczesnych ubraniach, w podkoszulkach i dżinsach, a co było najbardziej znamienne – wtedy nowatorskie – że trzymali w rękach motocyklowe kierownice z zapalonymi reflektorami, świecąc widzom po oczach, kiedy ci wytyżali wzrok, aby podglądać sabatyczne orgie. To była bardzo dynamiczna i fascynująca scena, mocno przemawiająca zwłaszcza do młodych ludzi.

Jak był zrobiony drugi akt?

Początek drugiego aktu był zrobiony w stylu barokowym, którego przepych i okazałość wielu recenzentów podziwiał. Przyznaję, było to imponujące, ale z początku nie rozumiałem, dlaczego Faust nagle ukazuje się półnagi, poowijany w girlandy i w długiej, złotolokiej peruce. Dopiero czytając Goethego, znalazłem wypowiedź Mefistofelesa, która mi to rozjaśniła:

Jesteś w końcu – tylko kim jesteś!

Nawet, jeżeli zakładasz na głowę peruki z milionem loków

I nosisz modne wysokie skarpety na stopach,

To i tak na zawsze zostaniesz, kim jesteś.

Kostium i peruki barokowe na rachitycznych ciałach, których niewydarzoność zakrywają, kreując w zamian splendor sztucznej tożsamości przebrania, to jest to, do czego przywykliśmy w teatralnym kostiumie z epoki, ale tutaj wykwinna peruka barokowa i jeszcze luźno przerzucona przez ramę złota draperia, czy girlanda, były na pół nagim ciele, które było zdrowe i atletyczne; to zestawienie miało całkiem inną wymowę: pokazywało sprzeczność między naturą a kulturą, czy raczej ich wzajemną nieprzystawalność, czyli temat, który był podejmowany przez Henryka Tomaszewskiego nie tylko w tym przedstawieniu.

Co było najpiękniejszą sceną w Odejściu Fausta?

Najpiękniejszą częścią *Odejścia Fausta* była metafizyczna podróż Fausta pod przewodnictwem Mefistofelesa po antycznym świecie Homeryckim, który był przedstawiony w stylu klasycznym archaicznej Grecji.

Te sceny miały urok i moc hipnotycznej wizji, gdzie ukazywały się iluzoryczne duchy przeszłości: mitologiczne stworzenia, bogowie i półbogowie, fantastyczne stwory, pół zwierzęta i pół ludzie.

Taki nierealistyczny świat, świat fantazji i mitu, jest świetnym materiałem na pantomimę, bo jest to sztuka, która specjalizuje się w pokazywaniu rzeczy nieistniejących, przepraszam: rzeczy istniejących, ale na co dzień niewidzialnych.

Na ile interpretacja Henryka Tomaszewskiego była wierna wersji Dr. Fausta Goethego?

To była polemiczna interpretacja – w niektórych scenach ścisła, ale w wielu innych wolna. Na Przykład: Faust udał się do świata antycznego w poszukiwaniu Heleny Trojańskiej, najpiękniejszej kobiety wszechczasów. Mefistofeles obiecał mu dać ją za żonę. I tak to się stało w wersji Goethego, gdzie Faust ożenił się z Heleną Trojańską i miał z nią syna imieniem Euphorion. Euphorion był dzieckiem o nieokiełznanym temperamentem. Miał w sobie romantyczne rozgorączkowanie, które spalało go wewnątrz i ciągle gdzieś gnało. I tak jak Ikar wznosił się wysoko do nieba – za wysoko, więc jego skrzydła spłonęły w ognistych promieniach słońca, a on sam runął w otchłanie ciemności. Wtedy Chór zawołał:

Ikarze! Ikarze!

Dzień stał się nocą!

A Helena i Faust lamentowali:

Radość jest tylko ukoronowana po to,

Aby ból ją zdetronizował.

Euphorion zawołał wtedy z rozpaczą z otchłani:

Nie zostawiaj mnie, matko,

W ciemności samego.

Co za przerażający dramat!

Nic takiego jednak nie było w wersji Henryka Tomaszewskiego. On pozwolił Faustowi zobaczyć Helenę Trojańską, ale mu jej nie dał za żonę. Bo Helena (grana przez zjawiskowo piękną Danutę Kisiel Drzewińską) pojawiła się w towarzystwie Parysa (granego przez atletycznie zbudowanego Stefana Niedziałkowskiego.) Helena i Parys należą do siebie, złączeni na wieczność mitem. Nie można ich rozłączyć. Oni są doskonali tylko razem, jako para kochanków. A więc tak, jak się ukazali, związani razem w harmonijnym tańcu, tak też odeszli do wieczności świata antycznego. Faustowi ostał się tylko Mefistofeles.

Całkiem inna interpretacja antycznego mitu.

Finał dramatu w wersji Tomaszewskiego też różnił się od ujęcia Goethego, gdzie Faust w momencie śmierci nie oddaje duszy diabłu, jak się

zobowiązał, podpisując cyrograf; anioły się nad Faustem litują i podkradają jego duszę, nim Mefistofeles zdążył ją zabrać.

U Tomaszewskiego jest inaczej.

Jak?

On wysłał Fausta do piekła razem z Mefistofelem na wieczne potępienie. Tuż przed śmiercią, Faust próbuje się od Mefistofelesa uwolnić, walczą ze sobą. Była to bardzo ekspresyjna scena pantomimiczna, ustawiona jako koszmar senny, w którym walczy się z przemożną siłą osaczającą nas z coraz to innej strony. Walcząc ze sobą, spleceni we wzajemnym uścisku, Faust i Mefistofeles związani z sobą na wieczność mitem, wpadają do otchłani piekła.

Dlatego tytuł przedstawienia jest Odejście Fausta?

Tak.

Jakie jest przesłanie tego zmienionego rozwiązania?

Mitologiczne myślenie Henryka Tomaszewskiego jest tutaj podobne jak w przypadku interpretacji mitu Heleny i Parysa. Różnica polega

na tym, że Helenę i Parysa wiąże wieczna miłość, natomiast Fausta z Mefistem – wieczne potępienie.

Zupełnie inny przekaz niż u Goethego.

Tak. Mimo to *Odejście Fausta* zamyka się pozytywną klamrą.

Jak?

Henryk Tomaszewski dorobił na koniec apoteozę, w której rodzi się Homunkulus, sztuczny człowiek z próbówki, przedstawiony tu jako symbol nadziei.

Ta postać jest już u Goethego, ale jest tam poprowadzona inaczej. Homunkulus jest stworzony przez Wagnera, naukowca i przyjaciela Fausta, i nie ma to prawie niczego wspólnego z samym Faustem. Wątek Homunkulusa jest drugoplanowy i właściwie się nie przecina z główną historią. Goethe przedstawia Homunkulusa jako małego świetlistego, albo ognistego, człowieka w próbówce, już istniejącego, ale jeszcze nieucieleśnionego. Homunkulus, w takiej właśnie postaci, ciągle w probówce, wędruje unosząc się nad ziemią w poszukiwaniu odpowiedniego miejsca i formy, w której mógłby się narodzić. W trzecim akcie Goethe wysyła go do starożytnej Grecji, do filozofów natury – Anaxagorasa i

Thalesa, a z nimi dalej do bóstw mitologicznych, Nerusa i Proteusa (którym przypisuje się umiejętność zmieniania form stworzenia w kosmosie, a co za tym idzie, moc manipulowania przeznaczeniem). Homunkulus dowiaduje się od nich o początkach i ewolucji form życia i wydaje się, że ma wolny wybór, w jakiej formie i gdzie się chce narodzić. Ale kiedy temat wyczerpuje się intelektualnie, wątek Homunkulusa kończy się bez jego narodzenia. Goethe jakby zapomina o nim i wraca do innych tematów. Całkiem inaczej jest poprowadzony wątek Homunkulusa w *Odejściu Fausta*. Po pierwsze, Tomaszewski rezygnuje z postaci Wagnera i czyni Fausta stwórcą i zarazem ojcem Homunkulusa.

Co to zmienia?

To zmienia bardzo dużo, Homunkulus jest tu głównym celem, ale i też twórczym osiągnięciem życiowym Fausta.

Po drugie, w pantomimie Tomaszewskiego, Homunkulus rodzi się w ostatniej scenie przedstawienia w konkretnej, ucieleśnionej formie człowieka. Jest nim młodzieniec ubrany cały na białą, w trykocie przylegającym ściśle do ciała, co oczywiście symbolizuje niewinność niezapisanej jeszcze, przysłowiowej „białej karty”.

Jak to było zrobione?

W scenie narodzin Homunkulus (grany przez Stefana Niedziałkowskiego) wyłania się z półkuli stylizowanej na wzór pterodaktylowego jaja z obrazu Salvadora Dali.

Wróciliśmy do nowoczesności.

Tak, ale tym razem z surrealistycznym akcentem.

A więc?

To pół-jajo zostało umieszczone na wysokiej, półtorametrowej czarnej skrzynce. Na początku sceny zaczyna się na niej samo powoli kołysać. Magiczne wrażenie potęguje się, gdy coś zaczyna się z wnętrza półkuli wyłaniać, znowu znika, aby wyłonić się za chwilę w innym miejscu. To falująca ręka mima, rozpoczynająca proces wykluwania się ptaka, w którego formie Homunkulus się pierwotnie ukazuje. Postępująco, ukazują się inne części jego ciała i mamy całą etiudę pantomimiczną. W momencie kulminacyjnym Homunkulus staje w półkuli na całą wysokość, rozprzestrzenia ramiona jak skrzydła i naśladuje lot ptaka, jednocześnie kołysząc półkulą do maksimum wychylenia, tak, iż wydaje się, że jeśli przechyli się troszeczkę więcej, choćby o pół centymetra, to przekroczy

środek ciężkości i nieuchronnie spadnie ze skrzyni na podłogę. „Sfruwa” jednak na nią bezpiecznie i rozpoczyna tańczyć do hinduskiej muzyki fletu. Jest to taniec podobny do tańca Sziwy, ale zmodernizowany na modłę hipisowską tamtych czasów. Ów taniec prowadzi do finału całego przedstawienia. Dzieci-kwiaty, te same co z początku przedstawienia, znowu pojawiają się na scenie i włączają w swój radosny korowód tańczącego Homunkulusa.

Jakie było przesłanie tego podnoszącego na duchu tańca?

Homunkulus jest sztucznym człowiekiem, stworzonym przez człowieka, a nie stwórcę-boga. W literaturze dramatycznej mieliśmy jego wiele wersji: od Golema do monstrum stworzonego przez Frankenstein. Zwykle sztucznie stworzony człowiek pokazany jest monstrualnie, jako nieudane albo niekompletne stworzenie, które jest bestią z ludzkim ciałem, ale bez duszy. Homunkulus Goethego nie był potworem, ale stworzeniem nie w pełni zrealizowanym, był zaledwie niezmaterializowaną figurą umysłu. Natomiast Homunkulus Tomaszewskiego był w pełni ucieleśnionym, doskonale udanym stworzeniem ludzkim. Tym przekazem, Henryk Tomaszewski zapewne chciał nam powiedzieć, że jeżeli człowiek miałby moc stworzenia drugiego człowieka, to by go stworzył doskonałym, bez

żadnej naturalnej skazy, niewinnym, bez grzechu pierworodnego, i w pełni szczęśliwym, bez bólu powolnego starzenia się i umierania. Ten człowiek stworzony przez człowieka byłby zapewne nieśmiertelny, tak jak zresztą były dzieci-kwiaty w latach sześćdziesiątych.

Tylko pomyśleć jakie to były niewinne czasy.

Czasy nie były niewinne, ale było tego pragnienie. I ciągle nadzieja, że to jest możliwe.

I to przedstawienie jakby wstrzeliło się, czy też było wynikiem tego optymistycznego ducha czasu.

Tak było. W 1969 roku Henryk Tomaszewski powiedział: *Ruch jest afirmacją życia*, i tym określił dążenie i ducha własnego teatru. Te słowa powiedział zaraz przed, albo może, kiedy już właśnie przygotowywał *Odejście Fausta* – co nie było przypadkiem, bo to przedstawienie w pełni odzwierciedlało ideę tych słów. Teatr afirmacji życia był czymś nietypowym, wręcz unikatowym, w powojennym krajobrazie polskich teatrów awangardowych, które programowo w większości były „teatrami śmierci”. W tym klimacie, propozycja Henryka Tomaszewskiego robienia teatru afirmacji życia była jak powiew świeżego powietrza – wreszcie można było

swobodnie oddychać, dawało to ludziom nadzieje i radość życia. Ten koncept wstrzelił się wtedy szczególnie dobrze w ducha nowej generacji młodych ludzi urodzonych już po wojnie, takich jak ja. Teatr Pantomimy wtedy do nas przemawiał i mówił nam, a raczej – powinienem powiedzieć – pokazywał nam, jak cieszyć się życiem tak, jakby śmierć nie istniała. To było świetnym antidotum na ponurą atmosferę marazmu, jaka wtedy w Polsce jeszcze panowała.

Idea afirmacji życia przez ruch zawsze działała na mnie – i ciągle działa – inspirująco. Jest w tej formule olbrzymi potencjał pokazania życia w jego najbardziej witalnym wydaniu. Co zresztą Wrocławski Teatr Pantomimy z powodzeniem robił jeszcze w kilku innych przedstawieniach, choć afirmacja życia nie była najważniejszym ich przesłaniem.

Czy wtedy, kiedy oglądałeś po raz pierwszy przedstawienie Wrocławskiego Teatru Pantomimy na scenie, już myślałeś, że chciałbyś pracować w tym zespole?

Nie pamiętam tego, więc jeśli tak, to podświadomie. Jednak nie mam wątpliwości, że kiedy zostałem tancerzem, musiałem marzyć aby zostać aktorem Pantomimy. Nie było lepszej opcji. Ale też byłem przekonany, że moje aspiracje były nierealne. Wtedy byłem tylko początkującym tancerzem

w operetce, a Wrocławski Teatr Pantomimy był jednym z najślawniejszych Polskich teatrów na świecie, jeśli nie najślawniejszym.

Czy uważasz, że twoje aspiracje były nierealne z tego samego powodu, że nie miałeś odwagi poprosić Andrzeja Szczużewskiego o rekomendację?

Dokładnie.

Baleś się odrzucenia?

Bardziej że mnie Andrzej zlekceważy, albo wykpi. Wyobrażałem sobie, że sobie pomyśli lub powie: „Kim jesteś, że śmiesz mnie pytać o rekomendacje do Pantomimy?”

Czy w końcu odważyłeś się poprosić go o rekomendację?

Nie, nigdy tego nie zrobiłem. Ale ponieważ ciągle zadawałem mu pytania o pantomimę, prawdopodobnie zdał sobie sprawę, że jestem zainteresowany, trudno było tego nie widzieć, i on mi sam to zaproponował.

Jak?

To był ostatni dzień naszych wakacji, kiedy szliśmy promenadą, wracając z plaży do pensjonatu. Pamiętam, że było to bardzo piękne i

przyjemne późne popołudnie i nie mieliśmy jeszcze ochoty wracać. Powoli spacerowaliśmy, Krystyna i Gertruda szły kilka kroków przed nami, a Andrzej i ja szliśmy razem i rozmawialiśmy o teatrze. W pewnym momencie Andrzej zapytał mnie, czy byłbym zainteresowany przystąpieniem do Wrocławskiego Teatru Pantomimy. Kiedy powiedziałem, że tak, zaproponował mi, że poleci mnie Henrykowi Tomaszewskiemu. Jednak zdecydowanie doradził mi, abym najpierw poprawił swoje umiejętności baletowe i ruchowe, a następnie, kiedy będę gotowy, skontaktował się z nim, to on mnie umówi z Tomaszewskim na przesłuchanie.

Myślał że jeszcze nie byłeś wystarczająco dobrze wyszkolony?

Widocznie tak. Chociaż zauważył, że mam bardzo dobre predyspozycje ruchowe i już pewne umiejętności, ale wątpił, czy to wystarczy aby dostać się do Pantomimy. A nawet jeżeli bym się dostał, to musiał bym długo czekać zanim został bym obsadzony w przedstawieniu. Powiedział: „W dzisiejszych czasach lepiej przyjść do Pantomimy już z dobrymi umiejętnościami i doświadczeniem”.

Co miał przez to na myśli? Jak było inaczej w przeszłości?

Andrzej powiedział mi, że w przeszłości w teatrze istniała szkoła pantomimy, w której adepci trenowali przez trzy do pięciu lat, zanim zostali przyjęci do zasadniczego zespołu i obsadzeni w przedstawieniach. Powiedział to z nutką nostalgii. „Ale teraz” - kontynuował z lekką dezaprobatą w głosie - „Tomaszewski lubi zatrudniać tancerzy z wirtuozowskimi umiejętnościami baletowymi i obsadzać ich niemal natychmiast w nowych przedstawieniach”.

Więc co zrobiłeś?

Wziąłem sobie do serca radę Andrzeja i przez pół roku intensywnie trenowałem. Potem, gdy poczułem, że jestem gotowy, zadzwoniłem do Andrzeja, aby mnie z Tomaszewskim umówił na przesłuchanie. Ale okazało się to trudne, ponieważ Wrocławski Teatr Pantomimy często wyjeżdżał z miasta na gościnne występy, albo za granicę, albo po całej Polsce, a nawet jeśli byli w mieście, Andrzej mówił mi, że z tego czy innego powodu nie był to dobry czas. Próbowałem zorganizować przesłuchanie przez trzy i pół miesiąca, ale Andrzej wciąż mnie zniechęcał.

Wreszcie, kiedy WTP występował w mieście przez kilka dni, poszedłem do teatru zobaczyć przedstawienie, a także skorzystałem z okazji, aby ustawić przesłuchanie. Zaraz przed przedstawieniem poszedłem za

kulisy i poprosiłem o Andrzeja. Wyszedł z twarzą już na wpół pomalowaną, i widząc mnie, powiedział od razu: „Dobrze, że przyszedłeś, Tomaszewski jest gdzieś tutaj. Zaczekaj, zaraz go znajdę”.

Wkrótce wrócił z Henrykiem Tomaszewskim. Tomaszewski trochę ze mną rozmawiał; był bardzo otwarty, przyjazny i zainteresowany, ale też się spieszył. Więc bez zbędnych ceregieli poprosił mnie, żebym przyszedł na przesłuchanie w następnym tygodniu. Myślę, że ustaliliśmy to na wtorek. Poprosił mnie, abym przyszedł na lekcję baletu o jedenastej, wyjaśniając: „Ponieważ pan jest tancerzem, najlepiej będzie, aby pana przesłuchanie było na lekcji baletu”.

Potem odszedł, ale szybko wrócił i powiedział: „Nie pomyślałem o tym od razu, że Klara Kmitto uczy teraz lekcje baletu w Pantomimie. Jeżeli pan nie chce aby się dowiedziała, że zamierza pan opuścić Operetkę Wrocławską, to możemy przelożyć to przesłuchanie na inny dzień, i zrobić to w tajemnicy przed nią”.

Powiedziałem: „Dziękuję bardzo, ale to nie będzie konieczne, ponieważ powiedziałem już profesorce Kmitto, że idę na przesłuchanie do WTP”.

"Tak?" Był zaskoczony, gdy to usłyszał. „Jeśli tak, to nie ma problemu” - powiedział i odszedł.

Jak zareagowała Klara, kiedy powiedziałeś jej, że wybierasz się na przesłuchanie do Wrocławskiego Teatru Pantomimy?

Była wyraźnie rozczarowana. „Włożyłam dużo pracy w twój trening, a teraz, kiedy jesteś dobrym tancerzem, chcesz odejść”, powiedziała i ze złością dodała: „To niesprawiedliwe z twojej strony!”

Powiedziałem jej, że jest mi przykro, że tak się stało, i że jestem wdzięczny za jej szkolenie i doceniam współpracę z nią, ale jednak chciałbym spróbować swoich sił we Wrocławskim Teatrze Pantomimy.

Moje słowa nieco ją udobruchały i powiedziała w bardziej ugodowy sposób: „Rozumiem, kto by tego nie zrobił? W końcu jest to słynny teatr, bardzo ceniony na całym świecie. Jeśli chcesz odejść, nie mam prawa cię zatrzymać. Mimo to proszę o ponowne rozpatrzenie. Miałam dla ciebie własne plany. Jeśli zostaniesz, uczynię cię solistą. Możesz zejść daleko i mieć dobrą karierę w operetce”. Próbowała mnie przekonać, ale widząc, że jestem nieustępliwy, doszła do wniosku: „Ale to zależy od ciebie. Jeśli chcesz pójść do Pantomimy, życzę powodzenia”. To była mniej więcej nasza rozmowa.

Kilka dni przed przesłuchaniem dowiedziałem się, że Henryk Tomaszewski pytał o mnie Stefana Kajzera, tancerza operetki, który znał

Tomaszewskiego osobiście. Stefan powiedział mi, że Tomaszewski zapytał go, jaką jestem osobą, i że on odpowiedział: „Jest osobą, która jeśli nie może wejść przez drzwi, wejdzie przez okno, a jeśli nie będzie mógł wejść przez okno, to wejdzie przez dziurkę od klucza”.

Na to Tomaszewski odpowiedział: „To dobrze; takich ludzi potrzebujemy”.

Czy taki naprawdę byłeś?

Sam się zastanawiam. Ale czy tak było naprawdę, czy nie, pochlebilo mi to i postanowiłem nadażyć za moją reputacją.

Jak poszło przesłuchanie?

Byłem na przesłuchaniu w klasie z grupą najbardziej zaawansowanych tancerzy i byłem napięty jak diabli, aby dać z siebie wszystko. Po dziesięciu minutach od rozpoczęcia lekcji, do sali wszedł Henryk Tomaszewski. Usiadł na krześle i obserwował mnie przez kilka minut. Nie wiem dokładnie, jak długo tam siedział, ale wydawało się to bardzo krótkie. Potem wstał, zbliżył się do Klary, szepnął jej coś do ucha i szybko wyszedł z pokoju. Nie wiedziałem, co o tym myśleć, ale nie wydawał się bardzo zainteresowany tym, co miałem do pokazania. Klara nic

mi nie powiedziała i kazała mi ćwiczyć do końca zajęć. Dopiero wtedy zawołała mnie abym do niej podszedł i powiedziała: „Henryk Tomaszewski chciałby z panem porozmawiać; niech pan pójdzie do biura dyrektora, on tam na pana czeka”.

Więc poszedłem do biura. Oprócz Tomaszewskiego był tam także dyrektor administracyjny Gerard Nowak.

Pierwszą rzeczą, jaką powiedział mi Tomaszewski, było: „Co tak długo pan robił w tej operetce? Dlaczego nie przyszedł pan do nas wcześniej? ”

Odpowiedziałem: „Nie czułem się jeszcze gotowy”.

Co powiedział na to Tomaszewski?

Nic, śmiał się tylko jak by z uznaniem. Potem wydaje mi się, że powiedział: „Gdybyś przyszedł miesiąc lub dwa miesiące wcześniej, mógłbym obsadzić cię w naszym nowym przedstawieniu, „*Przyjeżdżam Jutro*”.

Następnie rozmawialiśmy o mojej umowie. Tomaszewski zaproponował podwyżkę o 600 zł w stosunku do tego, co zarabiałem we Wrocławskiej Operetce, czyli 2100 zł.

Ale Gerard Nowak zaprotestował: „Nie możemy tego zrobić. Podwyżka o dwie grupy dla nowo zatrudnionego jest sprzeczna z przepisami”.

„Więc ile możemy mu dać?” zapytał Tomaszewski.

„Możemy mu dać podwyżkę o jedną grupę, 300 zł. W sumie wyjdzie 2400 zł. ”

Tomaszewski przeprosił: „Niestety nie możemy teraz zapłacić więcej”.

Czy to była dobra oferta?

Dla mnie była to bardzo dobra oferta, biorąc pod uwagę, jak krótkie było moje doświadczenie w teatrze. W każdym razie nie myślałem o pieniądzech, a tylko cieszyłem się, że mnie zatrudniono.

Zaczęłeś pracować od razu?

Nie, nie od razu, sześć lub siedem tygodni później, od 1 czerwca 1974 roku. Tomaszewski chciał, żebym zaczął od razu, ale Klara się nie zgodziła.

Dlaczego nie?

Argumentowała, że brakuje jej tancerzy i nie ma za mnie zastępcy.
Byłem związany umową do końca sezonu. Nie mogłbym tak po prostu odejść bez jej zgody.

Czy miałeś coś przeciwko?

Niby nie, rozumiałem, ale ...

Co?

W czasie tego dłuższego pozostania w operetce miałem dwa niefortunne wydarzenia.

Co się stało?

Ach ...

Powiedz mi!

Najpierw moja dziewczyna Gertruda mnie opuściła.

Ojej. Jaki był powód, jeśli mogę zapytać?

Ponieważ dostałem się do WTP.

Co?

Kiedy powiedziałem jej, że zostałem zatrudniony, powiedziała:
„Teraz staniesz się playboyem z Wrocławskiego Teatru Pantomimy, a kobiety zjedzą cię żywcem. Nie będę czekać, aż rzucisz mnie później; rzucam cię teraz. To już koniec między nami. Zostawiam cię.” Powiedziała i tak zrobiła.

Musiła być niepewną siebie osobą.

Miała trochę kompleks sławy, ale bez przesady. Raczej martwiła się, że nasz związek nie przetrwa, bo była ode mnie sześć lat starsza. Uważała, że nasz związek nie ma przyszłości.

Czy miała rację?

Może miała, nie wiem. Była jedną z najbardziej seksownych moich dziewczyn, jeżeli nie najbardziej. Wtedy tylko o tym myślałem.

Jakie było drugie niefortunne wydarzenie?

Facet złamał mi szczękę w nocnym klubie.

O mój Boże!

Tak.

Jak to się stało?

Wieczorem tego samego dnia, w którym Gertruda rzuciła mnie, poszedłem po występie do klubu nocnego Dreptak, który był popularnym miejscem spotkań artystów, snobów, a czasem też gangsterów. Kiedy wszedłem do kawiarni, zauważyłem Gienka, starego kolegę z liceum, który, całkowicie pijany, wpadł pod stół i próbował wstać. Podeszedłem do niego i próbowałem mu pomóc. W tym samym momencie ktoś położył mi rękę na karku. Myślałem, że to pijak się zatoczył i mimowolnie wsparł się na mnie, więc odepchnąłem jego rękę i nadal pomagałem mojemu pijanemu przyjacielowi wstać. Po raz kolejny nieznajomy położył rękę na moim karku, ale tym razem mocno złapał mnie za szyję, a kiedy odwróciłem się, by na niego spojrzeć, przyciągnął mnie do siebie i uderzył głową w szczękę.

W ostatniej chwili udało mi się odwrócić głowę na bok, to facet nie uderzył mnie z przodu, ale tylko z prawej strony szczęki. Niestety nie byłem w stanie zablokować ciosu rękami, ponieważ jednocześnie podciągałem mojego przyjaciela, co zablokowało moje ręce pod stołem.

Po uderzeniu mnie z byka, sprawca wybiegł z kawiarni. Wszystko działo się tak szybko, a miejsce było tak pełne ludzi i pijaków, że nikt nie

zwracał uwagi na to, co się stało. Przepchnąłem się przez tłum do łazienki i sprawdziłem szczękę w lustrze. Wyglądała dziwnie zdeformowana. I chociaż nie było krwi i nie czułem bólu, nie miałem wątpliwości, że moja szczeka została złamana.

Poszedłem do baru, zapytałem czy mogę zadzwonić z ich telefonu, i wezwałem pogotowie ratunkowe. Wkrótce potem przyjechali i zabrano mnie do szpitala. Diagnoza lekarza była taka, że moja szczeka była mocno złamana w trzech miejscach.

O mój boże, to okropne.

Tak było. Przeszedłem operację i zostałem w szpitalu przez kilka tygodni. Jediną dobrą rzeczą było to, że Gertruda wróciła. Odwiedzała mnie kilka razy w tygodniu w szpitalu, przynosząc smakołyki, takie jak rosół i czekolada, i uprawia ze mną seks w łazience.

Ha, ha, ha, ha. Niemniej jednak była dobrą kobietą.

Tak była.

Więc jak to się skończyło?

Opuściłem szpital w połowie maja, zaledwie dwa tygodnie przed rozpoczęciem pracy we Wrocławskim Teatrze Pantomimy. Problem polegał na tym, że miałem zadrutowane zęby klamrami, które ciasno łączyły moją górną i dolną szczękę. A więc nie byłem w stanie otworzyć ust i musiałem jeść przez cienką słomkę.

To musiało być upierdliwe.

Tak było. Mogłem jeść tylko płynne jedzenie. Ale dałbym radę. Prawdziwy problem polegał na tym, że miałem nosić te aparaty przez sześć tygodni, ale miałem zacząć pracę w Pantomimie za dwa tygodnie. Nie chciałem zaczynać pracy z aparatami ortodontycznymi w ustach.

Dlaczego nie?

To mogło przynieść mi pecha.

Co mogłeś zrobić?

Kilka dni przed rozpoczęciem pracy, zdjąłem aparat ortodontyczny.

O mój boże. Czy to nie było niebezpieczne?

Tak było, zwłaszcza że sam to zrobiłem.

Jak to zrobiłeś?

Od drutowałem szczękę.

Jak?

Małymi szczypcami.

Czy to było łatwe?

Nie, nie było. Musiałem odkręcić każdy ząb osobno. Zajęło to dużo czasu i wymagało cierpliwości.

Ale czy wszystko było w porządku?

Niezupełnie, do tej pory moja szczęka jest nieco krzywa. Możesz to zobaczyć, jeśli przyjrzyysz się uważnie. Czy ty widzisz?

Nie jestem pewien.

Widzisz, okluzja jest trochę przesunięta. Żuchwa jest węższa niż górna szczęka i nie pasuje dokładnie po obu stronach.

Aha, teraz to widzę.

Jak zagryzę żuchwę z prawą stroną górnej szczęki, to nie pasuje do lewej. A jak z lewą, to nie pasuje do prawej.

Czy ci to przeszkadza?

Tak, trochę.

CZĘŚĆ III

JAK STAŁEM SIĘ AKTOREM WROCŁAWSKIEGO TEATRU PANTOMIMY

Jak wyglądał twój pierwszy dzień we Wrocławskim Teatrze Pantomimy?

Kiedy przyjechałem do teatru, nikt nie miał czasu mną się zająć, bo mieli tam sytuację kryzysową. Nie wiedziałem, o co chodzi, w sekretariacie też za bardzo nie wiedzieli, ale powiedzieli mi, że dyrekcja jest na naradzie i żebym poczekał w pokoju rekreacyjnym, dopóki sytuacja się nie wyjaśni. Czekałem zatem. Cały zespół został zwołany na próbę. Dało mi to okazję, aby im się przyjrzeć, kiedy się zjeżdżali, wchodzili, i zbierali.

Jakie było twoje wrażenie?

Patrzyłem na nich z podziwem, bo nigdy w życiu nie widziałem tak wielu pięknych ludzi zgromadzonych w jednym miejscu. To był zespół gwiazd. I to było widać od razu. Każdy z nich miał coś uderzająco atrakcyjnego czy też intrygującego w sobie.

Co to takiego było?

Trudno to wytłumaczyć, trzeba by było zobaczyć, aby wiedzieć, o co chodzi.

Spróbuj.

To jest coś magnetycznego w osobie, jakaś aura, blask, charyzma...
Gwiazdy świecą, i oni też mieli coś świetlistego w sobie. Byli jak bogowie,
którzy zstąpili z Olimpu na ziemię.

Aż tak?

Tak.

Można pomyśleć, że łatwo wpadasz w egzaltację.

Byłem pod wrażeniem. Nie przesadzam. Byli piękni, młodzi i dobrze
zbudowani; na dodatek byli ubrani w modne ciuchy kupione na Zachodzie,
które przecież wtedy były rzadkością w socjalistycznej Polsce. Mieć takie
ciuchy wtedy to był pełny szpan.

Cha, cha, cha.

To wszystko było bardzo atrakcyjne dla młodego człowieka, którym
wtedy byłem.

Jak oni się zachowywali?

Po wejściu do teatru każdy z nich najpierw sprawdził plan prób na tablicy ogłoszeniowej, która wisiała w holu. Ale planu jeszcze tam nie było. "Gdzie jest plan próby?" "Dlaczego jeszcze go nie ma?" "Czy wiecie, co robimy/próbujemy?" pytali siebie wzajemnie. Ale nikt nie wiedział, nie był pewny, no to zaczęli się frustrować. "Co się dzieje?" "Przecież nie może tak być" "To jest niedopuszczalne" "Strata naszego czasu!" "Gdzie jest Tolek? Tolek! Tolek!!" Wołali za Tolkiem Krupą, który był aktorem, ale też inspicjentem. Lecz Tolek był w biurze z dyrektorem teatru, Henrykiem Tomaszewskim, i jego asystentem, Jerzym Kozłowskim. Wszyscy musieli czekać, ja między nimi, ale nikt na mnie nie zwracał uwagi, tak jakbym był niewidzialny.

Byli spowici w jakieś niezadowolenie, które wyczuwałem, ale nie wiedziałem, co je naprawdę spowodowało. Domyślałem się, że nie chodzi tylko o brak planu prób. W końcu Tolek wyszedł z biura i podał prowizoryczny plan próby na ten dzień, aby ludzie nie czekali, i obiecał, że wkrótce poda plan na cały tydzień. Aktorzy zebrali się wokół niego i dyskutowali, kto zostaje, a kto jest wolny. Dopiero kiedy wszyscy aktorzy się rozeszli, niektórzy do garderób, inni do domu, Tolek do mnie podszedł i powiedział: "Pan jest Krzysztof Szwaja, przypuszczam". Potwierdziłem. Tolek się formalnie przedstawił i przeproszał, że musiałem tak długo czekać.

"Nie mogłem się panem wcześniej zaopiekować, bo mamy tu wyjątkową sytuację w teatrze" - wyjaśnił. - "Zespół właśnie wrócił wczoraj z Paryża po miesięcznym tournée we Francji. Mieliśmy mieć kilka dni wolnych dla odpoczynku, ale, niestety, jeden z aktorów nagle musiał odejść z zespołu i musimy robić za niego zastępstwa do przedstawienia "Menażeria cesarzowej Filissy". Mamy bardzo mało czasu na próby, bo zespół jedzie z tym przedstawieniem na Międzynarodowy Festiwal Teatralny do Grecji za dziesięć dni". Tolek nagle przerwał i przyjrzał mi się uważnie. Kiedy skinąłem głową, kontynuował: "Henryk Tomaszewski obsadził pana w niektórych rolach tego aktora, który odszedł. Będzie pan robił zastępstwa za niego". Znowu przytaknąłem. "Asystent dyrektora, Jerzy Kozłowski, powinien zaraz tu być, i on panu dokładnie powie, nad którymi rolami będzie pan pracował".

W trakcie rozmowy Tolek zaprowadził mnie do męskiej garderoby i przydzielił szafkę. Powiedział, abym się pospieszył, bo próba zaczyna się za kilka minut. Na koniec poprosił, żebym po próbie przyszedł do biura wypełnić kwestionariusz na paszport, bo pojedę z zespołem na Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Grecji, który odbędzie się na wyspie Korfu. Czy mogłem sobie wyobrazić lepszy początek we Wrocławskim Teatrze Pantomimy?

No pewnie, że nie.

Przy okazji wspomnę, Tolek nie wyglądał jak gwiazda czy też bóg grecki. Tolek był małym, łysiejącym człowiekiem po czterdziestce (co w pantomimie jest wiekiem starym). Był typem everymana, na tym polegał jego urok i wyjątkowość w porównaniu z resztą zespołu.

Jaka była przeciętna wieku w zespole?

Trzydzieści lat, albo mniej. To dlatego, że pantomima jest sztuką ciała, niejako stworzoną dla młodych ludzi, szczególnie we Wrocławskim Teatrze Pantomimy, gdzie pantomima była wspomagana tańcem i akrobatyką.

Jak wyglądała pierwsza próba?

Próbe prowadził Jerzy Kozłowski, asystent reżysera. Wprowadzał mnie w sceny zespołowe.

W jaki sposób pracowaliście?

Najpierw Kozłowski powiedział mi trochę o scenie, niedużo, na tyle, żebym miał jakieś pojęcie. Ale prawie od razu pracowaliśmy praktycznie, nad odtwarzaniem układu i choreografii roli mojego poprzednika w scenie.

Czy widziałeś przedstawienie "Menażerii cesarzowej Filissy" grane na scenie przed przyjściem do zespołu?

Tak, widziałem.

W takim razie zdawałeś sobie sprawę, za co się zabierasz?

Bardzo dobrze, bo oglądałem "Menażerię" na scenie przynajmniej dwa, a może nawet i więcej razy.

Nie pamiętasz dokładnie?

Nie.

To dziwne.

To było dawno temu, mogłem zapomnieć. Poza tym obejrzałem wiele innych przedstawień Pantomimy, jeszcze zanim przystąpiłem do zespołu, mogłem stracić rachubę. No, nie wiem. A jednak bardzo dobrze pamiętam przedstawienie "Menażerii cesarzowej Filissy" z pozycji widza. Musiałem w takim razie widzieć je wiele razy.

Jaki jest cel oglądania tego samego przedstawienia wiele razy?

W przypadku "Menażerii cesarzowej Filissy" robiłem to po prostu dla przyjemności.

Często oglądasz te same przedstawienia wiele razy?

Bardzo rzadko. Zazwyczaj wystarczy mi raz, nawet jeśli są bardzo dobre. Oglądam je dla ich nowości. Ale kiedy poznam ich treść, odbiorę przekaz, nie mam potrzeby ponownie ich oglądać.

No właśnie.

Ale są wyjątki, są przedstawienia, którymi nie można się znudzić. Tak było właśnie w przypadku "Menażerii cesarzowej Filissy".

Dlaczego?

Po pierwsze, ponieważ akcja sztuki działa się na kilku planach, których za pierwszym razem nie dało się w pełni ogarnąć. Dopiero za drugim razem, czy też kolejnym, wyłapywałem detale akcji drugoplanowej, które były nie mniej ciekawe. Po drugie, bo wykonanie "Menażerii" było wirtuozerskie. Mogłem bez końca podziwiać kreację każdego aktora. Po trzecie, bo było to przedstawienie zmysłowe i zabawne.

Jakiego rodzaju dramatem była Menażeria cesarzowej Filissy?

To była libidalna komedia.

Libidalna komedia? Nigdy wcześniej nie słyszałem o takiej odmianie dramatu.

Ja też nie. Ale nie potrafię znaleźć lepszego określenia.

O czym ono było?

O seksualnym przebudzeniu cesarzowej Filissy i jej poszukiwaniach doskonałego kochanka.

Czy znalazła tego doskonałego kochanka?

Nie, nie znalazła, ale nie ustawała w poszukiwaniach, i to właśnie było dobrym tematem na libidalną komedię.

Jak to przedstawienie było zrobione?

Trwało około półtorej godziny i było grane bez przerwy. Miało osiem scen poprzedzonych prologiem i spuentowanych epilogiem.

Jaki był koncept formalny przedstawienia?

Było stylizowane na bajkę (dla dorosłych, oczywiście).

Oczywiście.

W prologu, kiedy kurtyna się powoli unosi, widzimy młodą księżniczkę Filisę, siedzącą na skraju łoża i bawiącą się lalką, niewinnie, jak dziecko. Filissa nagle przestaje się bawić i zamiera w bezruchu, oszołomiona nieznanymi jej popędami, które opanowały jej ciało. Domyślamy się, że Filissa się seksualnie podnieciła, ale nie wie, jak sobie z tym poradzić. Jej twarz deformuje się w grymasie błogiego imbecyilizmu. Ręką odruchowo sięga między nogi, palcem bezwiednie dotyka łechtaczki. Zaskoczona przedziwnym doznaniem, szybko cofa dłoń. Nie wie, co się z nią dzieje. Przerazona własną wyobraźnią, próbuje znowu bawić się lalką, jakby nic się nie stało. Ale nie może zapomnieć o tym, czego doświadczyła. Jej zabawa z lalką staje się erotyczna, ruchy narastają we frenetycznym tempie, w pewnym momencie, traci nad sobą kontrolę - rozbudzone hormony biorą w posiadanie jej ciało. Filissa wybucha gniewem, najpierw w furii rozbija lalkę o podłogę, a potem odrzuca ją ze złością od siebie. Wyładowawszy się, wpada w katatoniczne osłupienie. Dworzanie, myśląc, że cesarzowa Filissa jest chora, posyłają po lekarza, ale ten nie znajduje symptomów somatycznej choroby. Lecz jest on nie tylko doktorem

medycyny, a też mądrym człowiekiem, i domyśla się, że cesarzowa Filissa przeżywa seksualne przebudzenie. Widząc, że jej przypadek jest ekstremalny, bez zwłoki stawia diagnozę i wypisuje receptę, co robi bardzo teatralnie, na długim zwoju papieru. Nazwa lekarstwa brzmi:
MAŁŻEŃSTWO.

Jak ona na to reaguje?

Odrzuca tę diagnozę jak zniewagę. (Kto by tam wychodził za mąż, no chyba że się musi?) Na to doktor odwraca zwój papieru na drugą stronę i pokazuje Filissie narysowanego tam kościotrupa, prawie naturalnej wielkości. Albo małżeństwo, albo śmierć.

I co wybrała?

Wobec tak złowrogiej alternatywy wybrała małżeństwo. Tylko że jeszcze nie wie, za kogo powinna wyjść.

Jakie ma opcje?

Jej opcje są nieograniczone.

Dlaczego?

Jesteśmy w teatrze iluzji i oglądamy surrealistyczną sztukę. Cokolwiek Filissa sobie wyobrazi, ożywia się na scenie. Może mieć każdego mężczyznę, którego pragnie. Przecież jest cesarzową, każdy jej kaprys jest królewskim rozkazem. Na jej życzenie przybywają to pałacu wyborni zalotnicy, jeden za drugim, po kolei prezentują się jak pawie we własnej świetności, zalecając się i uwodząc Filisę.

Kim byli jej zalotnicy?

Byli to sławni męscy idole XVIII, XIX, i XX wieku, których uznawano za czołowych kochanków ich czasów. Każdy z nich reprezentował inny typ męskości i oferował inny przepis na szczęście w miłości.

Dlaczego cesarzowa Filissa nie wybrała żadnego z nich na męża?

Bo żaden z nich nie mógł w pełni jej zaspokoić.

Była aż tak wymagająca?

Raczej bezkompromisowa. Interesowało ją tylko całkowite spełnienie w miłości.

Czego szukała?

Doskonałego kochanka.

Jakie były jej kryteria?

Kto wie? (Była kapryśną kobietą).

Musiała jakieś mieć...

Nie chciała, by mężczyzna ją rozczarował.

A najbardziej?

Pewnie chciała być zdominowana przez mężczyznę.

Ho, ho. Wszystkie feministki teraz krzyczą na całe gardło w proteście.

A niech krzyczą. To i tak na próżno.

Tak? A dlaczego?

Co tam feministki wiedzą o tym, czego prawdziwa kobieta chce?

A czy jej sławni zalotnicy wiedzieli?

Wiedzieli co?

Czy wiedzieli, czego chce ta prawdziwa kobieta?

Oni wszyscy byli przekonani, że wiedzą, jak zaspokoić kobietę.

Tak?

Każdy z nich miał przekonującą teorię miłości.

Czy któremuś z nich udało się ją uszczęśliwić?

Nie, żadnemu z nich to się nie udało, i to był właśnie problem podjęty w tej sztuce.

A jaki był morał sztuki?

Że nie ma recepty na miłość.

Czy ludzie się nie zakochują?

Tak, zakochują się. Ale to się staje bez recepty, teorii, czy też eliksiru miłosnego.

Jak to się staje?

To się po prostu staje, z tajemniczych powodów i w tajemniczy sposób, a kiedy się wydarza, kiedy dwoje ludzi się zakochuje, to się wie.

Co było wadą zalotników cesarzowej Filissy?

Narcyzm.

W jaki sposób?

Oni kochali w sobie alter ego supermana, którego sami stworzyli. Obnosili się ze swoją sławą, bogactwem i potęgą, ale kiedy rozebrano ich do naga, metaforycznie mówiąc, to wyglądali jak groteskowe karły.

Co było literackim źródłem "Menażerii cesarzowej Filissy"?

Jego podstawą stała się sztuka pantomimiczna "Kaiserin von NeuFundland", napisana przez niemieckiego dramatopisarza Franka Wedekinda w latach 1892-1894.

Pisane sztuki pantomimiczne są rzadkością, prawda?

Owszem. Na dobrą sprawę prawie ich wcale nie ma. "Menażeria cesarzowej Filissy" była chyba jedynym przedstawieniem pantomimicznym

w historii Wrocławskiego Teatru Pantomimy zrobionym na podstawie już wcześniej napisanej sztuki pantomimicznej. Większość pantomim Henryka Tomaszewskiego opierała się na literaturze dramatycznej lub nią inspirowała. Były też pantomimy inspirowane malarstwem i rzeźbą.

Czytałeś sztukę pantomimiczną Wedekinda?

Tak. Ale czytałem ją pierwszy raz dopiero kilka lat temu po angielsku. (Dla zainteresowanych: była przetłumaczona z niemieckiego przez Anthoniego Vivisa i wydana pod tytułem "The Empress of Newfoundland").

Dlaczego nie wcześniej, kiedy miałeś do niej próby i kiedy w niej grałeś?

Bo wtedy jeszcze nie było jej polskiego tłumaczenia (zresztą, nawet nie wiem, czy już jest).

Jak w takim razie mogliście pracować nad sztuką, nie znając jej tekstu?

Henryk Tomaszewski przeczytał sztukę Wedekinda, bo znakomicie znał niemiecki, i zrobił adaptację po swojemu. Pracowaliśmy na podstawie Tomaszewskiego adaptacji pantomimicznej sztuki Franka Wedekinda. Wtedy znałem tylko wersję Tomaszewskiego, ale teraz znam również oryginał, więc mam porównanie.

Czy adaptacja Tomaszewskiego była wierna oryginałowi?

To była kreatywna adaptacja.

To znaczy?

Henryk Tomaszewski zaczerpnął wyjściowy koncept sztuki od Wedekinda, ten sam egzystencjalny problem przebudzenia seksualnego młodej dziewczyny, ale zmienił zasadnicze rysy charakteru heroiny. W rezultacie przesterowania dyspozycji głównej postaci konsekwentnie zmienił też przebieg całego dramatu i uzyskał inne jego rozwiązanie.

Jak to zrobił konkretnie?

W sztuce Wedekinda cesarzowa Filissa jest lunaticzką, która wariuje z miłości (złudnej) i popełnia w końcu samobójstwo, ciągle będąc dziewicą. To jest tragiczny przypadek samobójstwa dziewicy z powodów raczej niejasnych i trudnych do zrozumienia. Aberracja mentalna, defekt natury Filissy? Wedekind stawia te kwestie w sztuce, ale nie daje widzowi łatwych ani gotowych odpowiedzi. Sztuka nie rozwiązuje tej zagadki ludzkiego dramatu, tylko przedstawia jego przypadek. To jest tak przerażająca historia, że może wystraszyć młode dziewczyny, jak najgorszy możliwy scenariusz

obląkańczej miłości, kiedy marzenie zmienia się w koszmar. Można się w tej sztuce doszukać dydaktycznego morału, który jest ostrzeżeniem dla dorastających dziewcząt, aby nie pobłażały sobie w marzeniach i złudzeniach miłości.

Jak różna od oryginału była Cesarzowa Filissa Henryka Tomaszewskiego?

W pantomimie Tomaszewskiego Filissa nie miała żadnych słabości ani też nie popełniła samobójstwa. Przeciwnie, była doskonale zdrowa, fizycznie i mentalnie, miała też olbrzymi apetyt na życie. Ale była kapryśna, popadała w zmienne nastroje i szybko się nudziła. Henryk Tomaszewski przedstawił cesarzową Filisę jako kobiecą wersję Don Juana, każąc jej szukać absolutnego spełnienia w miłości. Ale czy da się znaleźć kochanka, który w pełni ją zaspokoi?? To jest główna kwestia tej sztuki w wersji Henryka Tomaszewskiego. Jak już wspomniałem, nie znalazła ideału.

Ilu w sumie miała tych kochanków?

Miała dziewięciu kochanków wybranych z dwunastu zalotników - inaczej, niż to było w oryginalnej wersji sztuki Wedekinda, gdzie Filissa miała czterech zalotników i zakochała się tylko w jednym z nich, ale ich

miłość miała charakter jedynie platoniczny. Filissa u Wedekinda była purytanką, natomiast u Tomaszewskiego była hedonistyczną liberynką.

Kto grał cesarzowa Filissę?

Zjawiskowo piękna i wszechstronnie utalentowana Danuta Kisiel-Drzewińska.

Jak to zagrała?

To była doskonała kreacja kobiety kapryśnej. Przypuszczam, że była to jej rola życia. Dla mnie niezapomniana.

Jaką rolę ty grałeś w spektaklu?

- Grałem rolę Medium Hidalli, który staje się jednym z kochanków cesarzowej Filissy.

Kim był Hidalla?

Hidalla był sławnym rasistowskim suprematystą, aczkolwiek był tylko fikcyjną postacią, którą Henryk Tomaszewski pożyczył z innej sztuki Wedekinda, zatytułowanej "Hidalla, oder Sein und Haben" (1905).

Czytałeś tę sztukę?

Nie, nie czytałem. Ale wiem, że jest satyrą na rasizm. Mówi o hodowaniu doskonałej ludzkiej rasy przez dobieranie ludzi w pary według kryterium ich fizycznej urody.

Co za oburzający concept!

Zdehumanizowany.

Kim był Hidalla w waszej pantomimie?

Ekscentrycznym magiem/hipnotyzerem, który wywołał dla Filissy postać idealnego kochanka, wyobrażonego jako faszysta, w uniformie oficera SS, i granego przeze mnie.

Faszysta jako idealny kochanek?

To była satyra na faszystowski ideał supermena, który prezentuje się potężnie w militarnej pozie, ale w łóżku z Filissą się ośmiesza.

Jak dostałeś tę rolę?

Trafiła mi się fuksem. W trakcie pierwszych dni we Wrocławskim Teatrze Pantomimy pracowałem nad małymi rólkami, jedną z nich była

postać z asysty Napoleona, a drugą przyboczny Ludovica. Próby cały czas prowadził Jerzy Kozłowski. Henryk Tomaszewski przyszedł na próbę dopiero trzeciego czy czwartego dnia, po czym przejął próbę na jakieś pół godziny. Różnica była taka, że kiedy Kozłowski prowadził próbę, aktorzy markowali, a kiedy Tomaszewski, to grali na całego. Po próbie zwrócił się do całego zespołu: "Nie obsadziliśmy jeszcze roli Medium". Następnie zachichotał i zapytał: "Kto z was potrafi zrobić falkę mięśniami brzucha, tak jak ta rola wymaga, ale jeszcze nie bierze udziału w tej scenie?" Ponieważ nikt się nie odezwał, no to ja wyrwałem, że potrafię! "Tak?" - Tomaszewski był widocznie zaskoczony i rozbawiony moją bezczelnością. - "No to niech pan pokaże". Wstałem z miejsca, stanąłem do niego profilem i pokazałem falkę. "Rzeczywiście" -Tomaszewski pokiwał głową i po chwili zastanowienia powiedział: "Wobec tego będzie pan pracował nad rolą Medium". Po czym podziękował wszystkim za próbę i szybko wyszedł z sali.

Niewiarygodne!

Też tak wtedy myślałem.

Dobrze się zaczęło.

A to był dopiero początek. Henryk Tomaszewski obsadzał mnie w jednej roli po drugiej. Przez pierwsze dwa lata w zespole byłem aktorem specjalizującym się w zastępstwach. Grałem wiele ról, małych i dużych, po aktorach, którzy odeszli z zespołu. Mimo to, za każdym razem, kiedy Tomaszewski obsadzał mnie w dużej roli, byłem zaskoczony, nie spodziewałem się.

Dlaczego aktorzy odchodzili z zespołu?

To jest delikatne pytanie - kontrowersyjne. Mówiąc krótko: nastąpił rozłam w zespole. Było to przejściowe.

Co wtedy myślałeś o rozłamie w zespole?

Czułem się tym zaniepokojony, bo źle się dzieje, kiedy najlepsi ludzie odchodzą. Ale to właśnie była moja życiowa szansa. Dzięki temu, że inni odchodzili, ja przejmowałem ich wspaniałe role. Nigdy o tym nie zapomnę, bo dzięki temu uczyłem się pantomimy. Można się w tym dopatrywać ironii losu. Ale mam poczucie bliskości z nimi, bo nosiłem ich kostiumy, wykonywałem ich ruchy i gesty i byłem do nich porównywany.

CZEŚĆ IV

DIONIZYJSKA GRA

Które przedstawienie we Wrocławskim Teatrze Pantomimy było dla ciebie najważniejsze?

„Przyjeżdżam Jutro”. Zdecydowanie.

Dlaczego?

To było genialne przedstawienie, a ja odniosłem w nim swój największy sukces jako aktor-mim. Najważniejsze jednak było to, że uczyłem się teatru na tym przedstawieniu: grałem i żyłem nim pierwsze cztery lata pobytu w Pantomimie. To było bardzo intensywne doświadczenie.

Opowiedz mi o tym.

„Przyjeżdżam jutro” było wielkim wydarzeniem teatralnym, ludzie walili drzwiami i oknami, aby je zobaczyć. Temperatura zawsze była wysoka, atmosfera ekscytująca. Ludzie wariowali na punkcie tego przedstawienia.

Nieźle, jak na początek kariery.

No właśnie, to było demoralizujące.

Dlaczego?

Bo kiedy raz taki wielki sukces się przeżyło, to później trudno jest zadowolić się czymś mniejszym. Tylko pierwsza miłość jest doskonała. A wszystkie późniejsze, to kompromis.

O, to brzmi tragicznie. Ciągłe żyjesz tym przedstawieniem?

Nie, jak bym tym ciągle żył, to rzeczywiście byłoby to tragiczne. To przecież było tylko przedstawienie, piękna, ale jednak – iluzja teatralna. Żyć się tym nie da. Dla zdrowia psychicznego oddzielam życie od fikcji.

Co w takim razie pozostało ci z tego przedstawienia na trwałe?

Sceniczne doświadczenie. Nauka, jaką z niego wyniosłem: jak robić teatr, jak grać. Na „Przyjeżdżam jutro” uczyłem się pantomimy i zespołu.

Uchyliśz kulis tej historii?

Przyszedłem do Pantomimy kilka tygodni po premierze „Przyjeżdżam jutro”, z końcem kwietnia 1974 roku. Pamiętam jak Henryk Tomaszewski powiedział mi żartobliwe na przywitanie: „Co pan tam tak długo robił w Operetce, jakby pan przyszedł do nas trochę wcześniej, to już by pan grał w >>Przyjeżdżam jutro<<, naszym najnowszym przedstawieniu.” Zresztą, szybko mnie w to przedstawienie wprowadził, ponieważ było wtedy trochę przetasowań w zespole – robiłem zastępstwa za tych, którzy odchodzili. W ten sposób uczyłem się pantomimy, szybko, ale skutecznie i wszechstronnie. Grałem dużo ról w „Przyjeżdżam jutro”, najpierw w zespole, w niemal wszystkich scenach zbiorowych. Potem dostałem małe role solowe, epizodyczne, i w końcu zagrałem główną rolę. Wydaje mi się, że znam to przedstawienie od podszewki.

Ta główna rola to..... ?

To była podwójna rola Gościa i Dionizosa.

Kim była postać Gościa, a kim Dionizosa?

Gość był współczesnym ucieleśnieniem boga Dionizosa w postaci tajemniczego młodzieńca, który pojawia się w domu burżuazyjnej rodziny i rozbudza w nich dionizyjskie szaleństwo.

Jak on to robi?

Uwodzi ich wszystkich po kolei, całą rodzinę, najpierw ich służącą, potem córkę, syna, matkę, i na końcu ojca.

Co było jego uwodzicielską mocą?

Boska charyzma. Był niezwykle, jak ukryte marzenie. Nikt mu się nie potrafił oprzeć.

Jak dowodziłeś tej sztuki?

To tajemnica.

Nie ma już dzisiaj tajemnic w sztuce, możesz powiedzieć.

Jeżeli bym ci wyjawiał dionizyjską tajemnicę, to byś się żywcem spalił w gorączce szalonych namiętności i pragnień.

(śmiech) *A więc o tym to było?*

Tak, to było o miłości, która doprowadza ludzi do szaleństwa.

Cóż jest atrakcyjnego w takiej miłości?

Tutaj była to chwila boskiego szczęścia z Gościem.

Tylko chwila?

Niestety tak, bo Gość odchodzi. Tak nagle jak się pojawia, tak też znika. Zostawia ich. Cierpią z tego powodu strasznie, bo nie są w stanie znaleźć szczęścia ponownie.

Tak jak porzuceni kochankowie?

Tak.

Jak dostałeś tę podwójną rolę Gościa i Dionizosa?

To było zastępstwo za dwóch aktorów, bo najpierw role *Gościa i Dionizosa* były grane przez dwie różne osoby. Rolę gościa przejąłem po Wiesławie Starczynowskim, który odszedł z zespołu. Było to w sierpniu 1975 roku...

Dlaczego Wiesław Starczynowski odszedł z zespołu?

Nie wiem na pewno.

Powiedz, co wiesz...

Ożenił się z dziewczyną z Vancouver w Kanadzie i tam wyemigrował.

A po kim przejąłeś rolę Dionizosa?

Po Zbyszku Papisie.

Kiedy to było?

Jeszcze rok później, w 1976.

Jak to się stało?

Zbyszek uszkodził sobie kręgosłup na próbie i nie był w stanie nadal grać. To był wypadek. Nie pamiętam dokładnie, ale wydaje mi się, że inny aktor niespodziewanie wskoczył mu na plecy, nie w tym momencie, kiedy powinien. Zbyszek nie był na to przygotowany. I stało się.

Jak poważny to był uraz?

Na tyle poważny, że nie był w stanie grać Dionizosa, bo to była fizycznie trudna rola. Ale ciągle grał te łatwiejsze, więc nie było tak źle. Z czasem chyba prawie całkiem doszedł do siebie.

Jak długo grali role Gościa i Dionizosa twoi poprzednicy, a jak długo ty?

„Przyjeżdżam jutro” było w repertuarze teatru przez cztery lata. Wiesiek Starczynowski grał Gościa rok, a ja trzy lata; Zbyszek Papis grał Dionizosa przez dwa lata, a ja przez następne dwa lata.

Dlaczego ty sam grałeś te dwie role, skoro wcześniej były one grane przez dwóch innych aktorów?

Niezależnie od takich czy innych powodów to miało sens, bo te role były ze sobą powiązane.

Jak?

Gość był współczesną wersją czy też manifestacją mitologicznego boga Dionizosa. Co stawało się bardziej jednoznaczne, kiedy te dwie postacie grał jeden aktor.

Ale ciągle to były dwie różne role, tak?

Tak, przynajmniej tak to było ujęte w programie. Dla wyjaśnienia: przedstawienie „Przyjeżdżam jutro” miało czterdziestominutowy prolog wprowadzający mit Dionizosa, i ta część była zainscenizowana w czasie archaicznym, natomiast cała reszta prawie dwugodzinnej sztuki rozgrywała się w czasach współczesnych.

Którą rolę wolałeś grać, Gościa, czy Dionizosa?

Trudno powiedzieć, bo lubiłem grać je obie, chociaż z całkiem innych powodów. Gość był aktorsko-mimicznym typem roli, natomiast Dionizos, taneczno-mimicznym. Znalazłem spełnienie w jednej i drugiej. Ale mogę powiedzieć, że rola Gościa była dla mnie dużo trudniejsza do opanowania, niż rola Dionizosa.

Zastanawiam się dlaczego...

Może dlatego, że byłem wtedy mniej doświadczony, ale też i dlatego, że formalnie były to różne role, wymagające innych umiejętności i technik.

Miałeś problem z pantomimą?

Nie, z aktorstwem.

Z aktorstwem?

Tak.

Można by przypuszczać, że aktorstwo jest dużo łatwiejsze niż pantomima.

Pod pewnymi względami jest, ale pod innymi nie.

Co było twoim problemem aktorskim?

Na początku, kiedy jeszcze byłem w próbach, miałem problem z wyrazem. To jest typowy problem początkujących aktorów. Przeżywałem rolę postaci, ale tylko wewnętrznie – nie potrafiłem tego zewnętrznie wyrazić. Po tygodniu prób, Tomaszewski zaczął się martwić, i obsadził w tej samej roli drugiego aktora, który był dużo bardziej doświadczony niż ja. Ten aktor nie miał problemu z zewnętrznym wyrazem, a jeśli już, to miał

tendencje do przegrywania. Przyglądając się, jak on to robi, zrozumiałem czego brakowało w moim przedstawieniu i zaczęło iść mi lepiej.

Nic nie jest tak motywujące jak konkurencja.

Bez wątpienia. Prawie, że straciłem rolę. Ten aktor już miał uszyty kostium na jego miarę. Ale kiedy Tomaszewski zobaczył, że już sobie radzę, zrezygnował z niego i obsadził mnie.

To musiała być próba nerwów (śmiech)

Bez końca, bo było jeszcze parę innych rzeczy do poprawki.

Mianowicie?

Miałem, na przykład, problem ze stabilnością grania w kilku pierwszych tygodniach występowania. Co drugie przedstawienie było niedobre. Byłem bardzo nierówny, jednego dnia grałem dobrze a drugiego źle, w kratkę.

Byłeś tego świadomy?

O tak. To się czuje. Czułem, kiedy byłem w sztosie, a kiedy nie. Poza tym, Tomaszewski nigdy nie omieszkał mi o tym powiedzieć, jak bardzo byłem niedobry.

Au!

W tym względzie, był brutalnie szczery. Nie cackał się zbytnio. Wpadał do mojej garderoby zaraz po przedstawieniu i mnie beształ: „Co Pan tam, kurwa, wyprawiał? To było okropne!”

Tak bez ogródek?!

O tak.

Jak to przyjmowałaś?

Z wdzięcznością, nie obrażałem się, bo to była szczerza reakcja, mimo że niepochlebna to jednak dużo mi dawała, bo od razu rozumiałem własne błędy, które mi zresztą wyjaśniał. Co było w tym najważniejsze, to to, że mogłem Tomaszewskiemu ufać. Wiedziałem, co myśli. I mogłem na nim polegać, że zawsze powie mi prawdę. Z drugiej strony, kiedy grałem dobrze, to Tomaszewski też zawsze to zauważył. A kiedy mu się bardzo podobało, to wpadał w euforię.

Jak?

Jakby widział cud! Henryk Tomaszewski wiedział, jak podziwiać aktora. To było inspirujące.

Czy w końcu przewyciężyłaś brak stabilności?

Tak.

Jak?

Zauważyłem, że kiedy jednego dnia mam dobre przedstawienie, to następnego próbuję je dokładnie powtórzyć. Ale tak się nie da, to błąd.

Dlaczego nie?

Aktorstwo jest żywym procesem; mimo to, że każde przedstawienie jest formalnie repliką poprzedniego, to emocjonalnie (czy duchowo) każde przedstawienie musi być grane od nowa, tak jakby było grane pierwszy raz.

Jak to się robi?

Trzeba to ponownie od nowa przeżywać, a nie tylko odtwarzać.

Dlaczego miałeś z tym problem w roli Gościa, a nie we wcześniejszych rolach, które przecież grałeś, kiedy byłeś nawet jeszcze mniej doświadczonym aktorem?

Esencją roli Gościa była obecność postaci na scenie, bez jasno określonych dążeń, i to wyróżniało ją ze wszystkich ról, które grałem wcześniej. Gość jest tajemniczym nieznanym, który przychodzi znikąd. Nie znamy jego historii, on po prostu jest, tu i teraz. I to było najtrudniejsze do zagrania, jak być obecnym w danym momencie, chwila po chwili, bez określonego celu.

Wydawało by się, że to jest łatwe, po prostu być.

Też tak myślałem.

Nie było?

Nie.

Jaki był problem?

Kiedy próbowałem po prostu być, stawałem się samoświadomym, tak jakbym sam siebie obserwował, i to mnie usztywniało.

Jak miałeś się zachowywać?

Miałem być zrelaksowany, a jednocześnie uwodzicielski. Ale Tomaszewski chciał, żebym jeszcze zagrał Gościa jako upostaciowanie niewinności.

A czemu?

Nic nie jest bardziej uwodzicielskie niż niewinność.

A niby dlaczego?

Ponieważ „niewinność” była tylko na powierzchni; była jak przynęta, ale pod spodem miał być haczyk. Gość miał dionizyjski dualizm. Był pozornie niewinny, ale w rzeczywistości był uwodzicielski i niebezpieczny.

Jak zakazany owoc?

Tak, kto się na niego połasił, musiał upaść.

I to była dionizyjska gra.

Tak.

Jak zatem rozwiązałeś problem z obecnością?

Henryk Tomaszewski chciał, żeby moja obecność na scenie była osobista, ale jednocześnie neutralna. Żeby to osiągnąć, poradził mi, abym po prostu powiedział sobie: „Ja, Krzysztof Szwaja, jestem tu i teraz, a wszystko, co mnie otacza, wpływa na mnie na pewnym poziomie”. Powiedział mi również: „Wyobraź sobie, że jesteś punktem ogniskowym, na którym, a raczej w którym, wszystko się skupia, a następnie zaczyna od nowa, przekształcone”. To była jego magiczna formuła scenicznej obecności. Nie wiedziałem, jak dokładnie to zrozumieć, ale na pewno działało to na moją

wyobraźnię. Pomogło mi to znaleźć się w centrum rzeczy i wydarzeń, doświadczyć je po swojemu, osobiście. Jednak to nie wystarczyło, by osiągnąć charyzmatyczną obecność, która naprawdę zaintrygowałaby publiczność. Wyczułem, że potrzebne jest coś więcej, coś konkretnego, ale nie ujawnionego, coś tajemniczego. Więc zacząłem grać, że mam sekret, i to zadziałało – wzbudziło widza, zaintrygowało go. Potem jeszcze nauczyłem się promieniować obecność instrumentalnie i przez to uzyskałem hipnotyczny efekt na widowni.

Jak się promieniuje obecność?

Wysyłając energię do całego teatru. To namacalny proces; czuje się, że cała publiczność skupia się na tobie, jakbyś ich zahipnotyzował.

Przez zwykłe promieniowanie obecności możesz zahipnotyzować publiczność?

Tak, przynajmniej było to możliwe w latach siedemdziesiątych. „Przyjeżdżam jutro” było wielkim hitem, a Gość był postacią ikoniczną, która miała kuszącą moc nad publicznością.

Czego był ikoną?

Gość był ikoną ducha lat siedemdziesiątych.

Czym był ten duch?

To był duch wyzwolenia.

Wyzwolenia od czego?

Od wszystkiego, od wszystkich tych ograniczeń, które uciskały mężczyzn i kobiety przez wieki.

I to właśnie był duch dionizyjski?

Tak, duch wyzwolenia w latach siedemdziesiątych był dionizyjski.

Czy to nie oznacza także: orgiastyczny?

Według niektórych słowników, tak, oznacza.

Czy taki właśnie był?

Jaki?

Orgiastyczny.

Wolę określenie „wyzwalający”.

Czy może był jednym i drugim?

Tak, był. I to był jeden z dylematów „Przyjeżdżam jutro”. Dionizyjski duch jest wyzwalający i / lub orgiastyczny.

Dlaczego „i/lub”?

Ponieważ to nie jest jasne, duch dionizyjski jest zwodniczy; trudno jest wytyczyć wyraźną granicę między tym, co wyzwala, a tym, co jest orgiastyczne.

Ale czy istnieje taka linia?

Mam taką nadzieję.

Co to jest?

To temat tabu.

Więc jakie było moralne przesłanie „Przyjeżdżam Jutra”?

Przesłanie brzmiało: jeśli przekroczysz tę linię, jesteś skazany na zagładę. Ale wiesz, to było przesłanie, którego nikt nie słyszał, nikt nie odebrał: ani postaci w sztuce, ani publiczność. Główną atrakcją przedstawienia „Przyjeżdżam jutro” było przekraczanie granic, czyli tabu. Dlatego przyszła publiczność, i dlatego przedstawienie było tak bardzo popularne.

Czy było tak popularne, ponieważ występowałeś nago na scenie?

A tam, nie przesadzajmy z tą nagością. W sumie byłem na scenie przez półtorej godziny i byłem nagi przez zaledwie półtorej minuty – dwa razy, raz jako Dionizos i raz jako Gość.

Niemniej było to nowe dla ludzi. Nigdy wcześniej nie widzieli całkowicie nagich ludzi na scenie.

To prawda, „Przyjeżdżam jutro” było jednym z pierwszych, jeżeli nie pierwszym, spektaklem w Polsce, w którym byli nadszy aktorzy.

Kto jeszcze był nagi w „Przyjeżdżam jutro” oprócz ciebie?

Oprócz mnie jeszcze było trzech aktorów nagich. Ale nie będę o tym za nich mówił.

Dlaczego nie?

Bo to może być źle odczytane. Ludzie wstydzą się nagości. A ta w „Przyjeżdżam jutro” była wyzwolona ze wstydu. Nie było tam nic niecnego. Kiedy grałem erotyczną scenę z matką, którą była Danuta Kisiel-Drzewińska, publiczność była tak przejęta, że nikt nawet nie odważył się oddychać.

Co oni tam widzieli, że ich tak zamurowało?

Widzieli akt erotyczny uduchowiony pięknem. To było wyzwalające z pruderii. Tak jakby to był akt święty.

Jak na ciebie osobiście wpłynęło granie podwójnej roli Gościa i Dionizosa?

To było niezwykle przeżycie... jakby nie z tego świata. Ludzie utożsamiali mnie z rolami Gościa i Dionizosa i ubóstwiali mnie. Byłem ich idolem.

Jakie to było uczucie, być idolem?

To było wspaniałe – przynajmniej w pewnym względzie, bo nagle stałem się sławny i miałem wielu wielbicieli. Ale było to również dziwne, ponieważ niektórzy z moich wielbicieli byli tak zauroczeni mną, a raczej moją sceniczną osobowością, że stracili głowy i zrobili wiele szalonych rzeczy, aby być blisko mnie.

Co takiego robili?

Na przykład, pewnego dnia, kiedy wychodziłem z teatru po porannej próbie, podeszła do mnie dziewczyna. Przedstawiła się jako studentka literatury i teatru, powiedziała mi, że pracuje nad esejem o naszym

przedstawieniu, „Przyjeżdżam jutro” i zapytała, czy mogłaby porozmawiać ze mną o rolach Gościa i Dionizosa.

„Jasne, że możesz” – powiedziałem – „ale nie teraz, ponieważ spieszy mi się i muszę już iść”.

"O nie!" – zawołała dziewczyna.

„Przyjdź innym razem” – powiedziałem i odszedłem.

Ale dziewczyna poszła za mną i powiedziała: „Mieszkam w Opolu i nie wiem, kiedy będę miał kolejną okazję przyjechać do Wrocławia”.

"Co ja na to mogę?" – odpowiedziałem zbywająco.

„Czy mogę przynajmniej iść z panem gdziekolwiek pan idzie i porozmawiać?” – poprosiła.

Pomyślałem „czemu nie” i powiedziałem: „OK, możesz trochę ze mną się przejść, ale musimy iść szybko, bo bardzo mi się spieszy”.

„Dobrze” – powiedziała dziewczyna, i poszła ze mną. Po drodze rozmawialiśmy. Okazało się, że wkrótce ma pociąg do Opoła i zamierza nim jechać. Ponieważ stacja kolejowa była po drodze, postanowiliśmy iść razem do tego miejsca, i tam się rozstać.

Wkrótce dotarliśmy do stacji kolejowej, więc pożegnałem się z nią i chciałem iść dalej sam, ale uznała, że ma jeszcze trochę czasu do zbycia i postanowiła przejść się ze mną jeszcze trochę dalej, do następnego skrzyżowania. Więc kontynuowaliśmy. Minęliśmy jedno skrzyżowanie, potem następne, a ona nadal ze mną szła.

„Powinnaś już wrócić. Spóźnisz się na pociąg ” – powiedziałem.

"No to co?" – odpowiedziała. „Za godzinę lub dwie jest następny”.

W tym momencie lekko się zaniepokoiłem i pomyślałem: „Jak mam się pozbyć tej dziewczyny?”

Ale szła ze mną aż do bramy mojej kamienicy, która była niedaleko, zaledwie kilka przecznic. Tam zdecydowanie pożegnałem się, ale było dla mnie jasne, że chce zostać zaproszona do mojego domu. Nie będę udawać, że się nad tym nie zastanawiałem, ale bardzo się spieszyłem i zrezygnowałem z tej opcji na randkę.

Potem zapomniałem o dziewczynie. Ale pięć dni później jej matka zadzwoniła do Teatru Pantomimy i zapytała o córkę, która zaginęła. W administracji nic o niej nie wiedzieli. Wtedy jej matka poprosiła o rozmowę ze mną, ponieważ dowiedziała się, że jej córka była mną zauroczona i pojechała do Wrocławia, żeby się ze mną zobaczyć. Ale mnie jeszcze w teatrze nie było, bo była dopiero dziewiąta rano. Przyjechałem o dziesiątej i dowiedziałem się o tym wszystkim od ludzi z administracji. Powiedzieli mi, że matka dziewczyny wkrótce znowu ma dzwonić. Byli tym widocznie poruszeni. Obawiali się, że to będzie skandal, bo wyszło na to, że dziewczyna wcale nie była studentką na uniwersytecie, a tylko szesnastoletnią uczennicą ogólniaka.

„Czy znasz tę dziewczynę? Czy wiesz, gdzie jest?” – pytali mnie. Ale ich zarumienione z podniecenia twarze pytały: „Spałeś z tą dziewczyną? Nadal jest w twoim mieszkaniu? Czy wiedziałeś, że jest niepełnoletnia?”

Co im powiedziałaś?

Powiedziałem im to, co wiedziałem, a to nie było dużo.

No i co dalej?

Potem znowu zadzwoniła jej matka, i z nią rozmawiałem przez telefon. Powiedziałem jej, że pięć dni temu przelotnie poznałem jej córkę, i że planowała wrócić do Opola tego samego dnia. Matka, oczywiście, się

martwiła. Zapytałem ją, czy powiadomiła milicję. Powiedziała, że nie zrobiła tego, ponieważ obawiała się, że milicja powiadomi szkołę i zrujnuje reputację córki. Byłem tym zdumiony, że reputacja córki jest dla niej ważniejsza niż jej bezpieczeństwo. Dlatego nalegałem, żeby natychmiast powiadomiła milicję. Obiecała mi, że to zrobi, ale jeszcze poczeka do następnego dnia, aby ich powiadomić.

Czy w końcu dowiedziałeś się, co stało się z dziewczyną?

Tak. Kiedy wieczorem wróciłem do swojego mieszkania, dowiedziałem się, że zaginiona dziewczyna mieszkała w moim mieszkaniu przez pięć dni bez mojej o tym wiedzy.

Jak to było możliwe?

Nie było mnie tam w tym czasie. Byłem z Małgosią, moją dziewczyną, w jej mieszkaniu.

Jak ta nieznajoma dziewczyna dostała się do twojego mieszkania?

W jakiś sposób przekonała moją gospodynię, że jest moją narzeczoną, i że jest zakochana do szaleństwa. Moja gospodyni, poruszona historią dziewczyny, pozwoliła jej zostać w moim mieszkaniu i poczekać, aż wrócę. Tak się złożyło, że przez pięć dni nie wracałem, a dziewczyna czekała.

Przedziwne.

Tak.

Jak twoja gospodyni dała się tak nabrać?

Sam się zastanawiałem. Powiedziała mi, że współczuła dziewczynie, ponieważ wydawała się być tak szczerą i tak desperacko we mnie zakochaną, że nie miała serca, by ją wyrzucić. Ale kiedy dowiedziała się prawdy, pluła sobie w brodę, że była tak naiwna, i że dała się dziewczynie nabrać.

Co powiedziała dziewczyna, kiedy ją tam znalazłeś?

Kiedy wszedłem do mieszkania zobaczyłem, że ktoś ucieka przez drzwi do następnego pokoju. Od razu zorientowałem się, że to ta dziewczyna, ponieważ dostrzegłem rąbek jej sukienki. Poszedłem za nią do drugiego pokoju i znalazłem ją tam skuloną ze strachu.

"Co ty tu do diabła robisz?" – spytałem podniesionym głosem.

"Czekam na Ciebie" – odpowiedziała tak, jakby to było oczywiste.

To mnie wkurzyło, ale zamiast krzyknąć, zimno zapytałem: „Jak weszłaś do mojego mieszkania?”

„Wiedziałam, wiedziałam, że będziesz zły” – powiedziała i zaczęła płakać.

Tak więc cię wzruszyła łzami i pocieszyła dziewczynę.

Nie tak łatwo. Ale też nie widziałem powodu, by być dla niej okrutnym. Widziałem, że była zagubiona emocjonalnie.

Co z nią zrobiłeś?

Odprowadziłem ją na dworzec, kupiłem jej bilet na pociąg do Opola, bo wydała wszystkie pieniądze podczas pobytu we Wrocławiu, a potem wsadziłem ją do pociągu. Czekałem też, aż pociąg odjedzie, żeby upewnić się, że naprawdę wraca do domu.

Zadzwońeś do matki?

Chciałem, ale dziewczyna błagała mnie, żebym oszczędził jej ponizenia. Więc nie zadzwoniłem.

Czy ona znowu cię nękała?

Nie. To był ostatni raz, kiedy ją widziałem.

Czy miałeś innych stalkerów?

Tak, miałem, ale żadnemu z nich nie udało się zaingerować w moje życie osobiste.

Jaka jest różnica między wielbicielem a stalkerem?

Wielbiciele uwielbiają swojego idola; a stalkerzy go dręcą; jedni i drudzy chcą iść z nim do łóżka.

Naprawdę? (śmiech)

Naprawdę. (śmiech)

Czy wielbiciele nie są potencjalnymi stalkerami?

Nie, raczej nie są. Chociaż to nigdy nie wiadomo, kim jest ta nieznajoma, (czy nieznajomy) z bukietem kwiatów, czekająca na ciebie po przedstawieniu, przy tylnych drzwiach teatru.

Tak?

Tak...

A co?

Ach, była taka dziewczyna, która regularnie wysyłała mi kwiaty za kulisy z dołączonymi do nich perfumowanymi listami miłosnymi.

Jak miło.

Chciała się ze mną spotkać.

No i co, spotkałeś się z nią?

Nie.

Dlaczego nie?

Bo to było nierealne. Jej listy były namiętne, ale bardzo egzaltowane.

Była zakochana w tobie?

Raczej w Dionizosie, a nie we mnie.

Czy to był problem?

Nie, to nie było problemem, że była zakochana w Dionizosie, bo zakochać się w postaci jest dosyć typowe dla widza. Problemem było to, że nie widziała różnicy między Dionizosem, postacią sceniczną, a mną, aktorem i chciała się umówić ze mną na randkę.

A ty?

A ja nie miałem ochoty odgrywać Dionizosa, czy Gościa w życiu dla moich egzaltowanych wielbicielk.

Nagabywała cię?

Nie, nigdy się nie narzucała, ale była wytrwała w zalotach.

Jak?

Po wysłaniu mi kwiatów z listami, w których błagała mnie, bym się z nią spotkał po przedstawieniu, czekała na mnie przy tylnych drzwiach teatru, stojąc w odległości około pięćdziesięciu metrów. Co ciekawe, nigdy nie podeszła do mnie, ani przekroczyła mojej drogi, kiedy wychodziłem z teatru. A tylko czekała, z nadzieją, że ja do niej podejść.

Czy byłeś w stanie dojrzeć, jak ona wyglądała?

Tylko w zarysie, sylwetkę, ale nie twarz, bo stała zazwyczaj w zaciemnionym miejscu ulicy, no i nosiła stylowe kapelusze z rondami, które dodatkowo rzucały cień na jej twarz. Raz, czy dwa, kiedy przechodziłem obok niej w bliższej odległości, widziałem, że miała twarz zasłoniętą welonem.

To był jej styl?

Tak, nosiła się tajemniczo.

Czy to było intrygujące?

Teatralne raczej.

Więc nigdy się nie dowiedziałeś, kim ona jest?

Dowiedziałem się, ale dopiero po dwudziestu siedmiu latach.

Jak to się stało?

Stało się to podczas mojej wizyty w Polsce, kiedy brałem udział w otwarciu wystawy rysunków Salvadora Dali w Muzeum Ratusza we Wrocławiu. Nagle podeszła do mnie stylowo ubrana kobieta w średnim wieku i powiedziała: „To ja wysyłałam ci kwiaty po przedstawieniach >>Przyjeżdżam Jutro<<”.

Co na to odpowiedziałeś?

„W tym czasie było wiele dziewcząt i kobiet, które przysłały mi kwiaty za kulisy, którą z nich byłaś ty?”

(Śmiech) No i co ona na to?

Zrobiła rezolutna minę i powiedziała: „Byłam tą dziewczyną, która wysłała ci razem dwanaście bukietów kwiatów z perfumowanymi listami. Czy pamiętasz teraz?”

„Tak” – odpowiedziałem. – „Teraz pamiętam.”

„Wysłałam ci również kaktusa do siedziby Teatru Pantomimy.

„Pamiętasz kaktusa?” - zapytała.

„Tak, pamiętam.” – odpowiedziałem.

„Kaktus miał być na pożegnanie” – wyjaśniła. „Wysłałam go w gniewie, ponieważ nie chciałeś się ze mną spotkać. Ale nie potrafiłam się powstrzymać, i znowu wysyłałam ci kwiaty.”

„Wiem” – odpowiedziałem.

Potem formalnie przedstawiła się: „Nazywam się Małgorzata. Jestem artystą szkła”, i tak dalej. Zaprosiła mnie na wystawę, która odbywała się w tym samym muzeum, ale na innym piętrze.

Poszedłeś zobaczyć jej wystawę?

Tak.

Jak ci się podobała?

Jej szkło było bardzo piękne. Małgosia jest bardzo utalentowaną artystką.

Czy utrzymujesz z nią kontakt?

Tak, utrzymuję. Zaprzyjaźniliśmy się i pisaliśmy do siebie listy.

Czy zapytałeś ją, dlaczego chciała się z tobą spotkać, kiedy grałeś Gościa i Dionizosa w „Przyjeżdżam jutro”?

Tak.

Co ona odpowiedziała?

Napisała mi o tym namiętny list.

Czy możesz mi przeczytać jej list?

Tak mogę. Spytałem Małgosię o zgodę, i chociaż trochę się krygowała, pozwoliła mi opublikować jej list.

Jak to?

Powiedziała: „Trochę się wstydzę moich młodzieńczych uniesień, ale co tam, zgadzam się. W końcu to było piękne przeżycie”.

Proszę, przeczytaj jej list.

Oto tu jest, Małgosi list w oryginale:

17 grudnia 2003 10:57

Cześć Krzysztofie,

Jak tam Twoje zmagania z grypką? Mam nadzieję, że się wykurowałaś i wzmocniłaś, bo trzeba dużo siły, żeby udźwignąć to, o co poprosiłaś. Ale sam chciałaś i należy Ci się to z pewnością.

To mój prezent dla Ciebie pod choinkę. Moja szczerą opowieść- relacja, być może niedokładna, bo wiele czasu minęło, ale z pewnością szczerą. Nakarmi ona z pewnością Twoją próżność!

Kiedy w 1977 roku dostałam się na studia do Wrocławia na moje wymarzone szkło, byłam dobrze wychowaną, starannie wyedukowaną panną z tzw. dobrego domu, o dużej wiedzy i sto razy większych możliwościach. Na studia zdałam jako pierwsza na liście i bez większych stresów – wiedziałam, że mi dobrze pójdzie. Otwierała się nowa karta w moim życiu i zamierzałam ją wypełnić samymi rewelacjami.

Dokładnie wiedziałam, jaką ofertę ma dla mnie Wrocław, toteż, kiedy po wakacjach przyjechałam tu na praktykę robotniczą (taki komunistyczny wynalazek dla przyszłej inteligencji, żeby wiedziała, co to robotniczy trud), postanowiłam nie marnować czasu i wybrałam się na spektakl pantomimy pt. „Przyjeżdżam jutro”.

Cóż to było za widowisko! Niesamowita magia tego spektaklu odebrała mi spokój na długi czas. Emanująca z niego tajemnica, mroczny erotyzm, tragizm bohaterów, czarowny prolog, a nawet świetny tekst programu w lapidarnych słowach ujmujący, choć nie wyjaśniający, sens tego przedsięwzięcia (arlekin, symbol i animator teatru otwiera widowisko z udziałem.....itd.) zrobiły na mnie dojmujące wrażenie. I na domiar

wszystkiego ten charyzmatyczny aktor obsadzony w głównej roli, w pierw w prologu, a potem we współczesnej części dramatu jako demiurg- sprawca wszystkiego, co, doraźnie wspaniałe, przynosi tak zgubne skutki! Już sam wydzźwięk tych postaci był demoniczny, a na dokładkę ten niesamowity facet o wyrazistej, nieco drapieżnej twarzy i obłądnie pięknym, proporcjonalnym ciele z ciepłym odcieniem skóry i świetnie zarysowaną muskulaturą. To byłeś Ty, rzecz jasna, dla mnie żywy kanon urody męskiej. Oprócz tego, co wystarczająco silnie działało na moje zmysły, byłeś podobny z rysów twarzy do czarownych postaci z obrazów prerafaELITÓW i z wyuzdanych grafik secesyjnego Aubreya Beardsleya. Te wszystkie naraz wrażenia spowodowały, że wróciłam po spektaklu porażona.

Opowiadałam o swoich wrażeniach swoim dwóm koleżankom i o tym, niezwyklej urody aktorze, który ośwładnął mną bez reszty. Jedna z nich - też Małgośka- doradziła mi, żeby wysłać Ci kwiaty i zaczekać na Ciebie po spektaklu. Tak też się stało, i to ona przekazała pierwszy bukiet ode mnie z wyperfumowanym bilecikiem (zauważyłeś, że pachniał, jak i wszystkie pozostałe?). Czekałam wówczas na Ciebie, gotowa podejść, ale Ty pojawiłeś się w towarzystwie przystojnej brunetki o długich włosach, która niosła w dłoni - o zgrozo- bukiet pachnących groszków. Ten ode mnie.

Cała odwaga mnie opuściła, ale nie mogłam odmówić sobie kolejnego pójścia na „Przyjeżdżam jutro”. Oczywiście, kupiłam też dla Ciebie kwiatki. Tym razem przesłałam je przez szatniarkę i to stało się moim stałym obyczajem.

Spektakl był naprawdę mistrzowski i podobał mi się coraz bardziej. TY TEŻ. Już trudno mi było powstrzymać dziką, narastającą we mnie namiętność,

pragnienie bycia z tym mężczyzną. Chodziłam na kolejne spektakle i miało to w sobie coś z narkotycznego ciągu.

Byłam uzależniona! Na Ciebie miałam straszną ochotę, ale nieśmiałość i niska samoocena nie pozwalały mi odezwać się do Ciebie. Nie mogłam jednak się oderwać od tego dziwnego rytuału składania kwiatów w ofierze mojemu wybrankowi. Miałeś być moim pierwszym mężczyzną, zostałeś wybrany. Oczywiście, że Cię kochałam, i to jak! Dziko, namiętnie i bez sensu. Byłam też wściekła na Ciebie, że brak Ci intuicji, by się domyślić, że ta ekscentrycznie, malowniczo ubrana kobieta, na którą wszyscy zwracają uwagę z powodu jej nieco szokujących kreacji, stoi pod teatrem co spektakl czekając na Ciebie! Ale Ty przechodziłeś obok. Czasami zawieszaleś na mnie wzrok i po Twojej twarzy przemykał uśmiech. Przyglądałam Ci się i chłonełam najdrobniejsze gesty. Zapamiętałam, że masz zielone oczy - a może to nieprawda? Nie zweryfikowałam tych wszystkich wspomnień, gdy nagle, we wrześniu, po prostu zagadnęłam Cię w muzeum, i było tak miło z Tobą rozmawiać, że zapomniałam, że posiadasz jakąś fizyczność. Ale wtedy Twoja fizyczność była straszliwie ważna, również Twoje aktorstwo, które oddziaływało bardzo silnie. Ja jednak nie umiałam podjąć nawet próby dotarcia do Ciebie, a moje pragnienie stało się dla mnie istną udręką.

W tym czasie włóczył się za mną pewien student 5 roku, jeżdżący na harleyu - to dodawało mu wyrazu. On z kolei czekał po spektaklach na mnie. Pewnego razu, zima - pamiętam to dokładnie - też czekał. Oczywiście, że i wówczas wysłałam Ci kwiaty i wciąż wyczekiwałam pod teatrem myśląc, że może stanie się jakiś cud. Nie stał się. Toteż poszłam z nim do akademika, upiłam....i w ten sposób straciłeś bezpowrotnie nadzieje na bycie „moim pierwszym”. Później, kiedy zasnął, uciekłam od niego, gubiąc w jego łóżku

kolczyk z pawiego piórka. A on zawiesił go potem nad biurkiem. Ja nie chciałam go więcej znać, ale po latach stu spotkał się i upili, jak za dawnych dni. On ożenił się z moją przyjaciółką, która do dziś o niczym nie wie.

Wracając. Ja nadal chodziłam na spektakle pantomimy i nic nie zmieniło się w moim stosunku do Ciebie. Ale zaczęłam zdawać sobie sprawę, jak spala mnie ta miłość, która już nie mogła się spełnić tak, jak to widziałam w marzeniach. Postanowiłam zwalczyć to w sobie. Ale w momencie, kiedy pozostawiłam Ci u Irenki, w sekretariacie pantomimy kaktusa i bilecik z informacją, że więcej nie będę czekać, wciąż czułam ku Tobie niepohamowaną żądze. Gdyby mi wówczas przyszło dotknąć Cię choćby, spłonęłabym z żaru, który zalewał mnie na samą nawet myśl o Tobie.

Ta historia ma swoje wątki poboczne. Wokół Ciebie – nieświadomego swojego w moim życiu znaczenia – wydarzyło się wiele rzeczy pięknych i tyleż straszliwych. Moje życie pełne było dzikich namiętności, wzlotów, upadków, radości, a nawet, niestety, wyuzdanego okrucieństwa. Ale chyba nie chcesz, żebym napisała teraz dla Ciebie książkę, choć z pewnością dałabym sobie z tym radę.

Napisałam Ci o tym, co było osią i początkiem całej, już dość długiej, historii mojego życia, w której pojawiłeś się mimo swej woli i odcisnąłeś na niej trwale piętno. Wspomnienie tamtej miłości do dziś nie jest mi obojętne i z pewnością nigdy nie będzie. Znajomość z Tobą jest dla mnie samą radością.

I co Ty na to? Czy byłeś na to przygotowany? Wiem, wiem, spodziewałeś się tego i zastanawiałeś, na ile starczy mi odwagi. Mnie starcza odwagi na wszystko.

Czy ubraliście sobie choinkę? To weź to żarliwe wspomnienie i delikatnie pod nią połóż. Niech Ci ogrzeje święta swoim żarem- i pomyśl też przy tym ciepło o mnie.

Trzymaj się zdrowo- życzę nieustającej formy supermana

*Małgorzata (OWIANA ZAPACHEM
ŚWIEŻO ZAKUPIONYCH PERFUM O ADEKWATNEJ DO SYTUACJI
NAZWIE" MADNESS")*

Co myślisz o liście Małgosi?

Myślę, że jest wspaniały, i bardzo pochlebny.

Czy karmi twoją próżność, jak podejrzewała Małgosia?

Tak, może trochę, bo jej list przypomina mi, że kiedyś miałem magnetyczną moc oddziaływania na widza. Ale również mnie niepokoi.

Dlaczego?

To jest historia nastoletniej dziewczyny, zakochującej się szaleńczo w aktorze, który nie chce się z nią osobiście spotkać, z czym nie jest w stanie się pogodzić przez całe życie. Ta miłość pozostaje w niej jak obsesja, chociaż wie, że nigdy nie będzie w stanie jej spełnić.

To jest paradoksalne..

Jest również tragiczne.

Dlaczego?

Ponieważ niespełnione marzenia i pragnienia powodują rozczarowania w życiu.

Jakie jest na to rada?

Nie przekraczać linii między publicznością a sceną. To jest tabu. Ta linia to symboliczna bariera, która odróżnia fikcję od rzeczywistości. A to są dwa różne światy, których nie należy mieszać.

Powiedz jej to.

Jest za późno. Dawno temu przekroczyła tę linię i teraz musi cierpieć nienasyconie pragnień doskonałej miłości, która nigdy nie może się spełnić.

To okrutne.

Ona to wie.

Więc dlaczego ona to robi?

Nie może się powstrzymać. Ona jest artystką.

Jak myślisz, dlaczego napisała ten list?

Żeby sobie ulżyć. Była zakochana, nie we mnie, jako prawdziwej osobie, ale w wyobrażeniu teatralnym, jakie tworzyłem, widmie, które mieszkało w jej wyobraźni ponad dwadzieścia pięć lat, zanim napisała ten list. Jest to przypadek zarówno obsesji, jak i opętania. Prawdopodobnie więc

musiała skonfrontować ten fantom z prawdziwą osobą i przez to pozbyć się go. Wiesz, kiedy konfrontujesz swoje złudzenie z rzeczywistością, to pierwsze musi ustąpić temu drugiemu.

A co ciebie skłoniło do napisania tych wspomnień?

List Małgosi. Przejąłem się nim. Nie myślałem wtedy, że przedstawienie teatralne może mieć tak olbrzymi wpływ na życie widza. Bo dla mnie była to tylko gra. Teatralna iluzja. Sam nie identyfikowałem się z postacią Gościa/Dionizosa w życiu, bo to była destruktywna postać, a nie model do naśladowania. Przecież on rozwałił całą rodzinę. Doprowadzał do szaleństwa jej członków i sprowadzał ich na manowce. Przesłanie „Przyjeżdżam jutro” było wymierzone przeciwko łaadowi społecznemu, który w tym przedstawieniu miał charakter mieszczański; ojciec był dyrektorem, czy też właścicielem fabryki samochodów, cała reszta rodziny była modelem sukcesu w burżuazyjnym społeczeństwie. Jednak ten sukces nie dawał im szczęścia, bo żyli w zakłamaniu. Dopiero obecność Gościa wyzwoliła w nich prawdziwe namiętności i uczucia.

No dobrze, to jaka w tym przedstawieniu była pozytywna lekcja dla widza?

Henryk Tomaszewski by powiedział, że to przedstawienie było ostrzeżeniem dla widza, aby nie dać się ponieść dionizyjskim impulsom, bo one są irracjonalne i prowadzą do destrukcji. Ludzie, którzy im ulegają, tracą rozum i robią strasznie głupie rzeczy. Dionizos jest zwodniczym bogiem. Kto w niego uwierzy gubi siebie i idzie na (wieczne) zatracenie.

CZĘŚĆ V

MOJA UCIECZKA NA ZACHÓD

Jak długo pracowałeś we Wrocławskim Teatrze Pantomimy?

Przez siedem lat i siedem miesięcy. Od 1 czerwca 1974 r. do 25 grudnia 1981 r.

Jakie było ostatnie przedstawienie, w którym grałeś?

Rycerze Okrągłego Stołu Króla Artura.

Którego rycerza grałeś?

Sir Galahada.

Czym się wyróżnił?

Znalazł Świętego Graala i zasiadł na Niebezpiecznym Tronie.

Co to jest Niebezpieczny Tron?

To jest puste krzesło przy okrągłym stole zarezerwowane dla doskonałego rycerza.

Dlaczego jest niebezpieczne?

Bo tylko nieskazitelny rycerz ma prawo na nim zasiąść. Dla każdego innego, kto usiądzie na Niebezpiecznym Tronie, kończy się to fatalnie.

Czy ktoś jeszcze, z wyjątkiem Sir Galahada, zasiadał na Niebezpiecznym Tronie w arturiańskich legendach?

Nie, nikt. Przynajmniej mi nic o tym nie wiadomo, a kiedyś gruntownie studiowałem te legendy.

Dlaczego Sir Galahad jest doskonały?

Bo jest bez skazy, moralnie czysty, a to z kolei czyni go duchowo mocnym i nieustraszonym.

Jak to zagrałeś?

Co?

Doskonałość.

Zagrałem to metaforycznie, sugerując ruchem i mimiczną iluzją.

Jak to wyobraziłeś?

W tym świecie doskonałość jest nierealna, my tylko mamy jej pragnienie – tęsknimy za nią – ale nigdy nie jesteśmy w stanie jej spełnić. Aczkolwiek, kiedy pracowałem nad rolą Sir Galahada, nie wiedziałem o tym. Wtedy wierzyłem, że doskonałość jest osiągalna, i że można ją znaleźć.

I co, znalazłeś?

Tak.

Gdzie?

W snach i wyobraźni, w tych samych miejscach, gdzie Sir Galahad ją znalazł, ale to są miejsca nie z tego świata.

Ale co to jest?

Co?

Doskonałość.

Jak mam to wytłumaczyć?

Jak Sir Galahad to wytłumaczył?

On tego nie zdołał wytłumaczyć. Albo, inaczej, starał się wytłumaczyć to Rycerzom Okrągłego Stołu, ale nikt nie był w stanie go pojąć, i to właśnie była tragedia Galahada.

Jaki jest tego moral?

Według legendy, rycerz który znajduje Świętego Graala staje się doskonały i właśnie dlatego nie jest w stanie już dłużej żyć w niedoskonałym świecie.

On po prostu do tego świata nie pasuje.

Dlaczego odszedłeś z zespołu Pantomimy Wrocławskiej?

Uciekłem na Zachód z powodów politycznych.

Jakie to były powody?

Deklaracja stanu wojennego w Polsce i zdławienie ruchu Solidarności przez komunistyczny reżim wojskowy pod dowództwem generała Wojciecha Jaruzelskiego.

Jak uciekłeś?

Akurat tak się stało, że kiedy 13 grudnia 1981 roku ogłoszono stan wojenny w Polsce, byłem na tournée artystycznym z Wrocławską

Pantomimą na Zachodzie, gdzie przez sześć tygodni występowaliśmy w Niemczech, Holandii, Belgii i Szwajcarii. Ostatnie przedstawienie zagraliśmy zaraz przed świętami Bożego Narodzenia, w Titisee-Neustadt, mieście położonym w południowych Niemczech. Kiedy tournée się skończyło, zostałem na Zachodzie.

Jak podjąłeś decyzję?

Na gorąco.

A więc to nie była z góry zaplanowana ucieczka?

Nie, nie była. Podjąłem tę decyzję spontanicznie, kiedy się dowiedziałem, że w Polsce wprowadzono stan wojenny. Najpierw, jako opcja, bo nie wiedziałem od razu, co o tym wszystkim myśleć, ani jak się sytuacja rozwinie. Ta decyzja we mnie dojrzewała. Ostatecznie podjąłem ją dwanaście dni później, podczas spotkania z zespołem na koniec tournée, na którym Gerard Nowak, dyrektor administracyjny, ogłosił, że Teatr Pantomimy otrzymał ofertę przedłużenia tournée we Włoszech o cztery tygodnie, a być może i dłużej. Następnie zapytał członków zespołu, czy się zgadzają na przedłużenie tournée. Wszyscy się entuzjastycznie zgodzili z wyjątkiem mnie. Powiedziałem im, że chętnie będę kontynuował tournée,

ale pod warunkiem, że Pantomima Wrocławska wyda polityczne oświadczenie potępiające wprowadzenie stanu wojennego w Polsce. Na to dyrektor Nowak odpowiedział, że nie możemy tego zrobić. Spytałem – dlaczego nie? Nowak argumentował, że nie jesteśmy teatrem politycznym, a tylko artystycznym, na komercyjnym tournée. Natomiast ja argumentowałem, że w czasach takich jak tamte, stanu wojennego, wszystko stało się polityczne i winniśmy poczuć się zobowiązani, aby protestować przeciwko wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce, w solidarności z ludźmi, którzy zostali tam zatrzymani i uwięzieni.

Ale i dyrekcja, i członkowie zespołu bali się protestować. Oni po prostu chcieli pojechać na tournée do Włoch, aby bezpiecznie przeczekać i zobaczyć jak się sytuacja w Polsce rozwinie, a przy okazji zarobić dodatkowe pieniądze na Zachodzie, co wtedy było fortuną w Polsce. Krótko mówiąc, wywiązała się gorąca dyskusja, w której prawie wszyscy uczestniczyli, co było bardzo chaotyczne, bo do demokracji wtedy nie byliśmy przyzwyczajeni.

Ja mówiłem, że nie możemy udawać, że w Polsce się nic nie wydarzyło. Bo co powiemy dziennikarzom? Przecież będą zadawali nam pytania: co myślimy o stanie wojennym w Polsce, czy jesteśmy za, czy przeciw, czy wiemy co się tam dzieje, czy mamy kontakt z Polską, itd. Co zamierzacie im

na to powiedzieć? – pytałem. No, bo faktycznie, dziennikarze już krążyli wokół nas w Titisee-Neustadt, próbując się czegoś wywiedzieć. Wiesz, to była niezwykła sytuacja, nikt w pełni nie wiedział, co się naprawdę w Polsce dzieje, krążyły tylko jakieś pogłoski. A byliśmy przecież polskim teatrem za granicą. To oczywiste, że staliśmy w centrum uwagi nie tylko ze względu na nasz artystyczny talent, ale także ze względów politycznych. Mówiłem im to wszystko, ale bezskutecznie. Starali się mnie przekonać, abym zrezygnował z tego stanowiska postawy i pojechał z nimi do Włoch. Ale ja się zaparłem i w końcu powiedziałem im tak: Jeżeli się zgodzicie wystosować polityczne oświadczenie potępiające stan wojenny w Polsce, to z wami pojedę na przedłużone tournée do Włoch, a potem z powrotem do Polski, ale jeśli nie, to radzę wam natychmiast wracać do Polski, aby oszczędzić sobie dwuznacznych politycznych sytuacji, niemniej, w takim przypadku, nie wracam z wami do kraju. Zostaje na Zachodzie.

Jakie było stanowisko Henryka Tomaszewskiego wobec tego wszystkiego?

Podczas spotkania nie mówił dużo, jeżeli cokolwiek, mimo to jego intencja była jasna, był przeciwko politycznym oświadczeniom.

Po spotkaniu, przypadkowo spotkaliśmy się w toalecie. Zwrócił się do mnie, gdy myliśmy ręce i powiedział: Panie Krzysztofie, ja myślę podobnie jak

pan, ale co mogę zrobić? Na to sam sobie odpowiedział: Przecież prowadzę ten teatr od początku. Nie mogę teraz protestować. To zniszczyłoby teatr i zrujnowało mnie. Nie mogę tego zrobić. Powiedział to z głębokim smutkiem. Następnie powoli odwrócił się do suszarki i suszył ręce.

Nie wiedziałem co na to powiedzieć. Niemniej, zastanawiałem się, dlaczego on mi to mówi.

Pamiętam też, że wyglądał na zmęczonego i znużonego. To była dziwna chwila, która utkwiała mi w głowie. Następnie znowu odwrócił się do mnie i powiedział: Mogłem już dawno przenieść Teatr Pantomimy z Polski do Niemiec, ale teraz jest już za późno.

Byłem zaskoczony tym, co usłyszałem. Więc zapytałem go z niedowierzaniem: Czy poważnie rozważał Pan przeniesienie Teatru Pantomimy do Niemiec? Potwierdził, że tak: Kilka razy, kiedykolwiek w Polsce były jakieś polityczne rozróby, niepokoje, tak jak teraz, wątpiłem czy to ma sens, żeby robić teatr w Polsce, i miałem ochotę uciekać, wyjechać na zawsze. Ale nie wyjechałem.

Dlaczego nie teraz? – spytałem.

– Jestem za stary by zaczynać wszystko od nowa – odpowiedział.

Powiedziałem, że to rozumiem.

Czy jeszcze coś powiedział?

Nie, nic. Tylko tyle. Kilka godzin później, dyrekcja odbyła naradę za zamkniętymi drzwiami gdzie zdecydowali zrezygnować z przedłużania tournée do Włoch i postanowili wracać do Polski następnego dnia. Zawiadomili nas o tym bez dalszej dyskusji.

Jak przyjąłeś tę wiadomość?

Jako ostateczny werdykt. Nie miałem innego wyboru, jak tylko pozostać na Zachodzie.

Nie mogłeś z nimi wrócić do Polski?

Mogłem, ale byłby to kompromis za cenę utraty integralności.

Jakiej integralności?

Tej, którą właśnie uzyskałem składając oświadczenie polityczne, protestując przeciwko wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce.

Postawiłem się otwarcie komunistycznemu reżimowi, to mi dało poczucie moralnej integralności.

Baleś się wracać?

Tak, bałem się.

Co by się stało, jeśli wróciłbyś z nimi wtedy do Polski?

Wtedy nie miałem o tym zielonego pojęcia. Na pewno musiałbym zjeść swoje słowa, a tego nie byłem skłonny zrobić.

Dlatego zostałeś na Zachodzie?

Tak.

Co następnie zrobiłeś?

Najpierw zadzwoniłem do mojego kolegi Andrzeja Więckowskiego w Berlinie, który kilka miesięcy przed ogłoszeniem stanu wojennego tam się przeprowadził wraz z żoną i dzieckiem. Byli tam już osiedleni i uzyskali status prawny uchodźców politycznych. Więc pomyślałem, że doradzi mi w tych legalnych sprawach. Kiedy mu tylko powiedziałem, że zostałem na Zachodzie, ale zanim udało mi się powiedzieć coś więcej, lub zapytać go o coś innego, przerwał mi w pół zdania i powiedział: Przyjeżdżaj do Berlina i zatrzymaj się u nas. Zacząłem rozważać tę opcję – wahałem się i zastanawiałem, czy to w ogóle był dobry pomysł. Wcale nie byłem pewny, że dobrze byłoby pojechać do Berlina Zachodniego. Miałem złe skojarzenia

z murem i drutami kolczastymi zbudowanymi wokół miasta. I nie byłem pewien, czy uda mi się nawet pojechać tam na mój polski paszport.

Obawiałem się, że patrol graniczny NRD zatrzyma mnie i odeśle do Polski.

Ale Andrzej był dobrze zorientowany w prawie granicznym Niemiec, i powiedział mi, że mogę bezpiecznie podróżować do Berlina Zachodniego zarówno drogą lotniczą, jak i pociągiem tranzytowym.

Tak było?

Tak rzeczywiście było, więc wyjazd do Berlina Zachodniego stał się realną opcją, chociaż wciąż się wahałem. Chciałem dowiedzieć się więcej na temat warunków prawnych dla uchodźców politycznych w Berlinie Zachodnim, zanim ostatecznie podejmę decyzję, aby się tam udać. Wciąż pytałem Andrzeja o to lub o tamto. Zapewniał mnie, że wszystko będzie w porządku, żebym się nie martwił. Obiecał zaaranżować wszystko w kilka dni: moje własne mieszkanie, którego czynsz płaci oczywiście państwo, i pieniądze z opieki społecznej na podstawowe wydatki: żywność, ubranie, meble, a nawet rozrywkę. Brzmiało to bardzo dobrze, za dobrze, a więc się obawiałem, że to nie była prawda. Znając skłonność mojego przyjaciela do wyolbrzymiania, co lubił robić dla celów literackich, wątpiłem trochę w to,

co mówił i zapytałem, choć żartobliwie: Mówisz całą prawdę i tylko prawdę, czy trochę przesadzasz, bo chcesz mnie zobaczyć?

Roześmiał się, a potem powiedział: Uwierz mi, tym razem nie przesadzam.

Niemcy są teraz hojni dla uchodźców z Polski ze względów na stan wojenny w naszym kraju. Wybrałeś najlepszy czas na emigrację. Dostaniesz wszystko, czego potrzebujesz.

W ten sposób Andrzej rozproszył moje wątpliwości, więc powiedziałem, że jutro przyjadę do Berlina pierwszym dostępnym pociągiem.

Następnego ranka poszedłem pożegnać się z zespołem. Stałem przy wejściu do autobusu i uścisnąłem każdemu rękę.

Jak pamiętasz ten moment?

Pamiętam że ludzie byli serdeczni.

Wszyscy?

Tak, wszyscy, z wyjątkiem Henryka Tomaszewskiego.

Jaki on był?

On, powiedzmy, był z rezerwą, jeśli nie powiedzieć, wrogi, ale na pewno nie był przyjazny.

Jak się zachował?

Kiedy się z nim żegnałem, niechętnie podał mi rękę.

Ale jednak podał, prawda?

Tak, niby tak. Podał mi rękę, ale jakoś tak bezwładnie, że kiedy ją uchwyciłem, miałem poczucie, jakbym trzymał kluskę w dłoni, a potem szybko ją wycofał, zanim naprawdę udało mi się ją uścisnąć. Jednocześnie odwrócił głowę, aby nie spojrzeć mi w oczy. Potem ledwie odburknął, „do widzenia”, pośpiesznie wdrapał się na schody i szybko zniknął w autobusie.

To wszystko było tylko w twojej głowie.

Nie sądzę, znałem go na tyle, aby zrozumieć jego język pantomimy, nie tylko na scenie, ale też w życiu prywatnym.

Jak odczytałeś jego gest?

Że to już był koniec między nami. Dał mi wyraźny znak, że odwrócił się ode mnie na zawsze.

Czego się spodziewałeś, to przecież ty odszedłeś z zespołu.

Mimo to mogliśmy się rozstać w sposób cywilizowany i pozostać przyjaciółmi.

Jak to przyjąłeś?

Byłem zaskoczony, bo Henryk Tomaszewski nigdy wcześniej nie był wobec mnie nieprzyjazny. Teraz, kiedy o tym myślę, sądzę jednak, że nie byłem zdziwiony – przecież nigdy nie pobłogosławił tych, którzy odchodzili.

Jak inni pożegnali się z tobą?

Przyjacielsko, serdecznie, albo przynajmniej poprawnie. Zachowali się po ludzku. Byłem pozytywnie zaskoczony, nawet wzruszony postawą niektórych z nich.

Kogo?

Na przykład, mój dobry przyjaciel w zespole, Czesław Bilski, wziął mnie na bok i dał mi sto pięćdziesiąt zachodniemieckich marek. Nie chciałem wziąć, ale nalegał. Następnie przeproszał, że nie może dać mi więcej pieniędzy, bo wydał wszystko na zakupy świąteczne.

Jak dużo miałeś przy sobie pieniędzy kiedy zostałeś?

Bardzo mało, grosze jakieś, które by mi wystarczyły na nie więcej, niż trzy dni. Również, tak jak Czesław, wydałem prawie wszystkie diety na zakupy świąteczne. Nie wiedziałem aż do ostatniej chwili, że nie wrócę do Polski.

Dlaczego tylko ty zająłeś stanowisko polityczne, a nikt więcej w zespole?

Nie wiem na pewno, wiem jednak, że większość członków zespołu czuła i myślała jak ja, ale obawiali się politycznych prześladowań, gdy wrócą do Polski, lub, jeżeli by się zdecydowali nie wrócić, bali się represji wobec ich rodzin w Polsce.

A ty nie bałeś się tego samego?

Takie samo pytanie zadał mi urzędnik ambasady Stanów Zjednoczonych podczas wywiadu, jaki miałem, gdy ubiegałem się o emigrację polityczną.

Jaka była twoja odpowiedź?

Odpowiedziałem, że też się bałem. Ale kiedy zająłem stanowisko polityczne, to przestałem się bać.

Czy uważasz, że byłeś postrzegany jako bohater w oczach twoich kolegów?

Raczej, jako czarna owca.

Kiedy pojechałeś do Berlina Zachodniego?

Późnym popołudniem, tego samego dnia, kiedy zespół pantomimy wrócił do Polski.

I co dalej?

I tak zaczęła się moja samo-narzucona emigracja. Ale to już inny, kolejny rozdział mojego życia.

CZEŚĆ VI

IMIGRACJA DO BERLINA ZACHODNIEGO

Co jest pierwsze co pamiętasz po rozstaniu się z WTP i ucieczce na Zachód?

Pierwsze co pamiętam było także ostatnie.

Co to było?

To był widok autobusu z członkami zespołu odjeżdżającymi z powrotem do Polski.

Co było w tym takiego nie do zapomnienia?

Wrażenie, jakie we mnie pozostało.

Wrażenie?

Tak.

Opowiedz mi o tym.

Po odprowadzeniu zespołu do autobusu i pożegnaniu się z nimi, wciąż stałem z boku drogi czekając, aż autobus odjechał. Po zamknięciu drzwi za ostatnim pasażerem autobus natychmiast wystartował. To było tak, jakby się spieszyli. Pomachałem im, a niektórzy ludzie pomachali z powrotem przez okna. Machanie trwało tylko chwilę, ponieważ autobus bardzo szybko przyspieszył i odjechał. Po dwustu czy trzystu metrach minął zakręt na drodze i zniknął mi z oczu. Odjechali! Patrzyłem na pustą drogę i widziałem, że nie było tam już nic. To był mój ostatni widok ich w autobusie. To było jak widmo lub fantom - widziałem coś czego już tam nie było. Pustka, która

pozostała po nich tkwiła we mnie i nękała mnie jak niewygodna tajemnica.
Nie mogłem się z tego otrząsnąć.

Jak sobie z tym dawałeś radę?

Następne co pamiętam, to kiedy byłem już w pociągu jadącym do Berlina Zachodniego.

Kiedy to było?

Późnym popołudniem...

Którego dnia?

Nie jestem całkowicie pewny. To musiało być tego samego dnia, kiedy zespół wrócił do Polski, albo dzień później.

Nie pamiętasz dokładnie?

Nie, nie pamiętam.

To jest dziwne.

Tak, to prawda, ale nie pamiętam. Miałem zanik pamięci na dzień lub dwa.

Czy masz pojęcie dlaczego?

Sam się zastanawiam dlaczego nic nie pamiętam. Ale nie mam pojęcia.

Być może byłeś w szoku?

Być może, ha, ha, ha, ale tego też nie pamiętam.

Ha, ha, ha! Daj spokój!

Co?

Czy coś ukrywasz?

Nie, niczego nie ukrywam. A nawet jeśli tak, to nie pamiętam co to jest.

Czy stłumiłeś to w sobie?

Wątpię. Nie działo się nic dramatycznego, tylko czekałem na pociąg.

Jak dotarłeś na dworzec?

O, widzisz?

Co?

Coś sobie przypomniałem.

Co takiego?

Pamiętam jak jechałem samochodem na dworzec kolejowy.

Co to był za samochód?

To był zwykły czterodrzwiowy samochód.

Która to była stacja kolejowa?

Nie pamiętam. Musiała to być Titisee-Neustadt lub Frankfurt.

Kto cię tam zawiózł?

Wydaje mi się, że była to taksówka, albo, czekaj, w samochodzie były dwie inne osoby oprócz kierowcy: i ktoś siedział na przednim siedzeniu pasażera. To mógł być Joachim Landgraf, nasz niemiecki impresario. Myślę, że to był on.

Dlaczego?

To on organizował moją podróż do Berlina i zapewnił transport na dworzec kolejowy. On także zapłacił za mój bilet kolejowy.

Jak to się stało?

Kiedy dowiedział się, że uciekłem, przyszedł do mojego pokoju hotelowego – to było późno w nocy, jeszcze zanim zespół odjechał (odjechali następnego ranka) - i rozmawiał ze mną o tym co zamierzam zrobić. Zapytał mnie: “Krzysztof, słyszałem, że nie wracasz do Polski z powodu ogłoszenia Stanu Wojennego. Czy to prawda?”

Odpowiedziałem: “Tak”.

Zapytał mnie jakoś bardzo poważnie: “Więc jaki masz teraz plan?”

Wzruszyłem ramionami i powiedziałem: “Nie mam jeszcze planu”.

“Nie masz planu?” powtórzył pytanie nie ukrywając zdziwienia. Brzmiało to jak oskarżenie (w końcu był Niemcem i nie wyobrażałby sobie niczego bez planu).

“Nie, nie mam”, potwierdziłem zażenowany, ale myślałem: “Jak mogę mieć plan? Nie planowałem tego. Reżim komunistyczny w Polsce, który ogłosił Stan Wojenny zaplanował to dla mnie. Ja tylko zareagowałem na to. To nie była zaplanowana, a tylko spontaniczna ucieczka.

“Co zamierzasz teraz zrobić?” pan Landgraf naciskał. “Masz jakiś pomysł?”

“Poradzę sobie”, powiedziałem opryskliwie, zniechęcając go, ponieważ nie całkowicie mu ufałem.

Dlaczego mu nie ufałeś?

Krążyła plotka, prawdopodobnie rozpowszechniona przez kierownictwo zespołu, że nasz niemiecki impresario, Landgraf, był przeciwny politycznym protestom członków, ponieważ miał dużo interesów z Europą Wschodnią, sprowadzając zespoły teatralne na komercyjne trasy koncertowe po Europie Zachodniej. Bał się, że wszelkie wstrząsy polityczne mogą zniszczyć jego relacje biznesowe ze Wschodem. Przynajmniej takie było przekonanie w zespole. Byłem więc podejrzliwy, że Landgraf przyszedł do mojego pokoju, aby przekonać mnie do powrotu z zespołem do Polski. Tę podejrzliwość miałem na myśli podczas rozmowy z nim i myślę, że to było widać po mnie. Sądzę, że on to zauważył. Nagle zdał sobie sprawę, że za bardzo mnie przyciskał i że ja się zniechęcam do niego. Cofnął się i ściszył głos.

“Ja się po prostu o ciebie martwię”, powiedział.

“Dziękuję ci. Doceniam to”, powiedziałem mając nadzieję, że się odczepi. Ale tak się nie stało.

“Krzysztof, masz miejsce na nocleg?”

“Tak”.

“Gdzie się zatrzymasz?”

“Jadę do Berlina Zachodniego i zatrzymam się u swojego przyjaciela, który tam mieszka”, odpowiedziałem niechętnie.

“Acha, rozumiem”, zareagował ze zdziwieniem. “Bo jeśli potrzebujesz jakiegokolwiek pomocy, to ja zrobię co będę mógł”.

Podziękowałem mu, ale powiedziałem, że niczego nie potrzebuję.

“Jeśli zmienisz zdanie”, kontynuował krótko, “i zdecydujesz się zostać tutaj, w Niemczech Zachodnich, chcę abyś wiedział, że możesz pozostać w tym hotelu jak długo będzie to konieczne, dopóki nie zamieszkas sam. Pokryję wszystkie wydatki, lub, jeśli wolisz, możesz zamieszkać ze mną i z moją żoną w moim domu w Monachium” (chyba tak powiedział: w Monachium), jej się to będzie podobać”, dodał “bądź moim gościem”.

“Ach dziękuję ci bardzo za gościnność. To naprawdę bardzo miło z twojej strony. Nie spodziewałem się tego. Ale myślę, że już zdecydowałem się pojechać do Berlina Zachodniego i pozostanę przy tej decyzji”, odmówiłem tak uprzejmie jak to było możliwe.

“Okej”, przerwał jakby rozczarowany.

Potem zapytał mnie, jak się dostanę do Berlina Zachodniego. Powiedziałem mu, że pojedę pociągiem. Zapytał mnie, czy mam już bilet, a kiedy powiedziałem mu “nie”, natychmiast zaproponował, że zorganizuje moją podróż do Berlina Zachodniego i zapłaci za mój bilet. Taka była mniej więcej moja rozmowa z niemieckim impresario.

A więc jednak nie przyszedł po to, żeby cię nakłonić do powrotu do Polski.

Nie, nie przyszedł w tym celu. Moje podejrzenia były niesprawiedliwe. Czuł się po prostu zobowiązany do opieki nade mną.

Dlaczego nie przyjąłeś jego propozycji zatrzymania się u niego?

Nawet tego nie rozważałem. Podjąłem już decyzję i wygodniej było dla mnie pojechać do Berlina Zachodniego.

Dlaczego?

To był niezależny wybór. I tego właśnie potrzebowałem w tym momencie mojego życia.

Co się wydarzyło w pociągu do Berlina Zachodniego?

Miałem złowieszczą wizję, co spowodowało, że zadrzałem.

Mówisz poważnie?

Tak.

Naprawdę?

Tak, dlaczego w to wątpisz?

Nie, nie wątpię. Opowiedz mi o tym.

Podróżowałem do Berlina Zachodniego w prawie pustym pociągu. Przez kilka godzin nie widziałem żywej duszy. Byłem całkowicie sam, siedząc samotnie w przedziale. Myślałem, że to wspaniale ponieważ potrzebowałem trochę czasu w samotności, aby zebrać myśli po poprzednich dwóch tygodniach politycznych wstrząsów z zespołem, które mnie wyczerpały. W końcu polityka nie była moją domeną. Nie byłem w swoim żywiole. Poczulem ulgę, że to już się skończyło i że nie musiałem już się z tym borykać. Nawet niemiecki impresario, ostatni łącznik z zespołem, zniknął. Nie było już żadnych zobowiązań. Byłem całkowicie odseparowany od tego wszystkiego. Czulem się wolny jak ptak. Jakie to było wyzwalające uczucie! Ale nie trwało to długo. Człowiek nie może być całkowicie wolny.

Co się stało?

W pewnym momencie wyszedłem z przedziału na korytarz pociągu, stanąłem przy otwartym oknie i zapaliłem papierosa. Nagle miałem wizję. W jednej chwili zobaczyłem swoją przeszłość. Najbardziej osobliwą cechą tej wizji było to, że pojawiła się nie w moim umyśle, ale na niebie.

Na niebie?

Tak, na niebie. Mam na myśli - dosłownie na niebie. Nagle ciemne, szare niebo otworzyło się przez światło i w nim pojawiło się moje poprzednie życie jakby było namalowane na starym, średniowiecznym obrazie.

Ojej!

Na początku była to imponująca wizja, cała w jasnych i bogatych kolorach, a potem wizja zaczęła znikać, szybko odchodząc i zmniejszając się. W końcu zniknęła całkowicie z moich oczu a niebo zamknęło się za nią. Wizja znikła. Poczułem, że moja przeszłość zamknęła się na zawsze i że straciłem wszystko co posiadałem. W tym momencie zdałem sobie sprawę, że nigdy nie wrócę do Polski i do życia, które tam miałem. To było okropne uczucie. "Co ja zrobiłem?" myślałem. Znowu spojrzałem na niebo tuż nad horyzontem, w miejsce gdzie zniknęła wizja. Były tam tylko szare, ciężkie chmury, jakby miał padać deszcz. Nie było już śladu żadnej wizji, więc uspokoilem się.

To było straszne.

Koszmar.

Miałeś halucynacje?

Z pewnością tak.

Jak się poczułeś?

Czułem się pozbawiony mojej przeszłości, odcięty od niej.

Co sobie uświadomiłeś w tym momencie?

Stałem się człowiekiem bez własnego kraju.

Jakie były tego konsekwencje?

Byłem emigrantem, uchodźcą, wyrzutkiem.

Tak myślałeś wtedy?

Nie, nie myślałem w tych kategoriach. Po prostu niepokoiła mnie wizja, którą ujrzałem. Potem poczułem się strasznie wyobcowany. Kiedy spojrzałem za okno, krajobraz wyglądał ciemno i ponuro, co jest typowe dla tej pory roku. To był ostatni tydzień grudnia, mokra, deszczowa zima, która zwykle jest bez śniegu w tej części kraju. Widziałem to wiele razy podczas podróży z WTP i nie przejmowałem się. Ale tym razem to mnie uderzyło. Krajobraz wyglądał nieprzyjemnie. Patrzyłem nań próbując znaleźć w nim coś zachęcającego. Bardzo tego potrzebowałem - jakiegoś znaku. Ale nic tam nie było zachęcającego, wszystko w krajobrazie było mi wrogie. Jestem pewien, że to było subiektywne wrażenie, ale tak właśnie czułem. Wystraszyło mnie to i prawie że wpadłem w panikę. Ale wtedy, w momencie kiedy miałem już wylecieć, uciec, wyskoczyć przez okno, z jednego z przedziałów wyłonił się znajomy, młody człowiek. Był aktorem z WTP, który również uciekł. Nie pamiętam teraz jego imienia. Zresztą, prawie go nie znałem, był w zespole dopiero od kilku miesięcy. Wcześniej

nie miałem okazji z nim porozmawiać. Byliśmy sobie prawie obcy. Niemniej jednak teraz zbliżył się do mnie i zaczął rozmawiać. “Jak się masz?”

“W porządku”.

“Dokąd jedziesz?” i tak dalej. Dziwne to, ale nagle poczułem się odpowiedzialny, jako starszy kolega, aby otoczyć opieką tego młodego mężczyznę. Stałem się bardzo przyjazny, zadając mu pytania z troską o to, czy miał się gdzie zatrzymać. Oczywiście, że tak i miał także rodzinę w Berlinie Zachodnim. Wiec był ustawiony. Kiedy wyczerpaliśmy faktyczną rozmowę o naszym przetrwaniu, nie wiedziałem o czym dalej z nim rozmawiać. Prawda, że nie znaliśmy się. Z jakiegoś powodu poczułem się winny temu, ale nie miałem nic więcej do powiedzenia. Nastąpiła między nami niezręczna cisza. “Lepiej będzie jak wrócę do swojego przedziału”, powiedział. I dodał jako usprawiedliwienie: “Pociąg zbliża się do Berlina Zachodniego. Wkrótce wysiadamy”.

“Oczywiście”, powiedziałem. “Uważaj na siebie”, i tak dalej. Zanim rozstaliśmy się, podałem mu numer telefonu pod którym mógłby się ze mną skontaktować w Berlinie Zachodnim, i zachęciłem go, żeby do mnie zadzwonił, żeby się ze mną kontaktował, a tym bardziej, gdyby czegoś potrzebował. On w zamian podał mi swój numer telefonu. Kiedy byłem w Berlinie zadzwoniłem do niego raz, to wszystko. Nigdy go więcej nie widziałem.

Iluz członków zespołu uciekło wtedy?

Było nas trzech. Szczególnie trzeciego nie znałem, ponieważ on także był krótki czas w zespole.

Więc byłeś jedynym, spośród stałych aktorów zespołu, który uciekł?

Tak, w tamtym czasie byłem jedynym.

Jak wyglądało twoje przybycie do Berlina Zachodniego?

Świetnie!

Świetnie?

Tak, nie wyobrażałem sobie lepszego powitania.

Jak to?

Kiedy przyjechałem, mój przyjaciel, Andrzej Więckowski, czekał na mnie na stacji kolejowej z całą grupą ludzi, było ich około dziesięciu lub dwunastu. Wszyscy przyszli mnie powitać. Było to strasznie miłe z ich strony. Nie znałem tych ludzi a przyszli mnie powitać. Kiedy wysiadłem z pociągu, oni już stali na peronie i entuzjastycznie machali rękoma. Kiedy zszedłem na peron, otoczyli mnie i powitali tak jakbym był szczególnie wyczekiwany gościem. To było niesamowite. Nie spodziewałem się tego. Traktowali mnie jak gwiazdę.

Dlaczego byłeś zaskoczony? Byłeś gwiazdą, czyż nie?

Sława jest czymś iluzorycznym. Jesteś zaskoczony, gdy jesteś traktowany jak gwiazdor i jesteś zaskoczony, gdy cię tak nie traktują.

Kim byli ci ludzie?

Wszyscy byli polskimi uchodźcami; byli to przyjaciele i znajomi Andrzeja. Zebrał ich z okazji mojego przybycia. Zrobili z tego wydarzenie. Powitanie mnie na stacji kolejowej było tylko preludium. Później tego

wieczoru odbył się na moją cześć bankiet w domu Andrzeja. Wszyscy jechaliśmy tam dwoma samochodami. Jazda ta była czymś najbardziej niezapomnianym.

Proszę opowiedz mi o tym.

Po drodze zatrzymaliśmy się gdzieś i zabraliśmy jeszcze kilka osób, a następnie w dwóch samochodach kontynuowaliśmy podróż do domu Andrzeja. To była długa jazda, od pół godziny do czterdziestu minut. Nagle drugi samochód dogonił nas i uderzył nasz samochód z boku podczas mijania. Poczulem wielki wstrząs, a nasz samochód został trochę zrzucony z drogi, ale kierowcy udało się pozostać na drodze i odzyskać pełną kontrolę. “Co to kurwa jest?!” krzyknąłem, ale pasażerowie w samochodzie tylko się śmiali. “To nic, to nic”, powiedział Andrzej, ignorując to. W tym momencie drugi samochód uderzył nas ponownie, tym razem jeszcze mocniej. “Nic?!” krzyknąłem. Wszyscy się śmiali, łącznie z Andrzejem. “Nie przejmuj się”, powiedział. “Oni zawsze tak robią”. Okej, rozumiem, to był rodzaj gry, dziwnej gry polegającej na wpadaniu na siebie. Robili to przez całą jazdę. Następnie nasz samochód uderzał w ich auto, i tak dalej. Kontynuowało się tak uderzając autem z boku, uderzając z tyłu, blokując drogę drugiemu samochodowi, popychając go na bok. To było wariactwo.

“Dlaczego oni to robią?” zapytałem Andrzeja. “Dla zabawy”, odpowiedział.

“Czy nie martwią się, że rozbijają swoje samochody?” zapytałem go, ale naprawdę martwiłem się o własne bezpieczeństwo.

“Naprawią to”, usłyszałem od niego.

“Czy stać ich na to?” nie mogłem się powstrzymać, by dalej nie dyskutować tego problemu.

“Naprawią to sami”, wyjaśnił Andrzej. “Michał jest mechanikiem, a drugi jest zawodowym kierowcą wyścigowym. Mają własny warsztat”.

“Cholera, mogli nas zabić”, pomyślałem, ale nic już nie powiedziałem, to byłoby całkowicie niestosowne, wyczułem to. Wszyscy byli zaangażowani w tę bezmyślną grę polegającą na zderzaniu się i rozbijaniu. Było w tym coś anarchistycznego. Otrzymywali z tego nihilistyczne podniecenie, widać podniecało ich niszczenie. Wyczułem, że był to dla nich akt wyzwolenia, albo dziwna forma terapii, lub jedno i drugie.

Ale dlaczego? Po co?

Wszyscy byli uchodźcami z Polski. To były ludzkie wraki. Samochody uderzające się i miażdżące się odzwierciedlały ich stan umysłu. To było symboliczne. Czym dokładnie był ten anarchiczny lub nihilistyczny impuls, nie wiem jak to w pełni wyjaśnić, ale miało to dla mnie sens. Właśnie dlatego mocniej nie protestowałem, gdy oni to robili. Dreszcz emocji polegał na podejmowaniu ryzyka. Wyzwolenie było w rozbijaniu rzeczy, jakby mówili: to nie ma znaczenia, moje życie i tak jest zniszczone. Nasze życie zostało zrujnowane, ponieważ komunistyczny reżim wojskowy zmiażdżył społeczeństwo, więc jakie znaczenie miało rozbicie kilku samochodów?

Jak zakończyła się ta gra?

Kiedy dotarliśmy na parking przed kamienicą Andrzeja, oni zaparkowali samochody obok siebie i wysiedliśmy. Kierowcy sprawdzili uszkodzenia i spokojnie dyskutowali jaki byłby najlepszy sposób ich naprawienia. Jeden samochód wymagał pilnej naprawy, ponieważ tylny błotnik odpadał, więc jeden z kierowców natychmiast zabrał to auto do

garażu. Reszta poszła do mieszkania Andrzeja, które znajdowało się na bardzo wysokim piętrze. Nie pamiętam dokładnie na którym. Był to całkiem ładny i przestronny apartament z trzema sypialniami, z dużym salonem i jadalnią.

“Jak on dostał to mieszkanie?” zastanawiałem się. Jest tylko kilka miesięcy na Zachodzie i ma już mieszkanie czterokrotnie większe od tego, które miał w Polsce. I było już w pełni umeblowane. Andrzej tam mieszkał z rodziną: z żoną Wandą i z synem Milkiem. Kiedy przyjechaliśmy już czekało na nas kilka osób, a jeszcze więcej nadchodziło. To była świetna impreza. Ludzie byli otwarci, przyjaźni i jakby w euforii.

Dlaczego byli w euforii?

Byli w euforii ponieważ byli wolni. Prawie wszyscy z nich byli mniej więcej nowymi uchodźcami z Polski, którzy mieli szczęście, że wyjechali z kraju zanim Stan Wojenny został ogłoszony 13 grudnia 1981 roku. Było to zaledwie dwa tygodnie przed naszym spotkaniem się w domu Andrzeja. Wszystko było świeże. Nawet nie wiedzieliśmy dużo o tym co się dzieje w Polsce, ponieważ reżim przerwał zarówno komunikację jak i transport. Za pośrednictwem nieoficjalnych kanałów pojawiły się wiadomości, że prawie wszyscy przywódcy i działacze ruchu solidarnościowego zostali aresztowani i zatrzymani lub gdzieś uwięzieni. Ale gdzie i co się z nimi stanie, nie wiedzieliśmy. Ta wielka niewiadoma tworzyła napięcie w oczekiwaniu okropności i atmosferę podejrzeń. Wiedzieliśmy, że wojsko przejęło kontrolę nad krajem i wprowadziło Stan Wojenny: na ulicach były patrole wojskowe i czołgi. Słyszeliśmy też, że były jakieś walki, ale nie znaleźmy żadnych szczegółów. Chociaż wiedzieliśmy, że opozycja została stłumiona, wciąż była nadzieja, że opozycja przeciwstawi się reżimowi i obali potwora.

To było nasze życzenie. Ludzie zachowywali się tak jakby wciąż mieli wiarę, że walka jeszcze się nie skończyła, chociaż nie pamiętam dokładnie ile w tym było politycznej oceny sytuacji a ile stanowiła postawa niezwyciężonego ducha, który wciąż w nas płonął. Byliśmy wolni i na wolności euforia była wynikiem upicia się nowo zdobytą wolnością. Ludzie czuli, że mieli szczęście, że w tym czasie nie byli w Polsce.

Jaka była druga strona medalu?

Euforia była antidotum na niepokój. Im głośniej śmialiśmy się i krzyčeliśmy, tym mniej słyszeliśmy nasze zmartwienia. Nie chcieliśmy ich słyszeć. Nie chcieliśmy się bać.

Jak wypadło przyjęcie?

Wanda przygotowała jedzenie na kolację. Potem usiedliśmy przy drinkach i rozmawialiśmy.

O czym rozmawialiście?

Rozmawialiśmy trochę o polityce, o sytuacji w Polsce. Ludzie mówili to co wiedzieli i zastanawiali się nad tym czego nie wiedzieli. Rozmowy te były rzeczowe na temat faktów, a kiedy fakty zostały wyczerpane, nie było już nic więcej do powiedzenia. Ludzie mówili także o tym jak wyjechali, lub uciekli z Polski z powodów politycznych i jak długo byli już na Zachodzie. Chcieli usłyszeć moją historię, więc im opowiedziałem. Właściwie opowiadałem kilka razy swoją historię ponieważ nowi ludzie przychodzili i odchodzili. Później przyszła grupa składająca się z trzech mężczyzn, którzy byli działaczami polskiej Solidarności w Berlinie Zachodnim. Byli bardzo zainteresowani historią mojej ucieczki i sytuacją w WTP, i sugerowali,

żebym opublikował ją w niemieckich środkach masowego przekazu: w radiu, telewizji i gazetach. Zaproponowali zorganizowanie wywiadów. Odmówiłem im mówiąc, że nie interesuję się polityką. Powiedzieli: “To nie ma znaczenia, to nawet lepiej! Byłbyś bardziej wiarygodnym głosem!”

“Wiarygodny głos?” zastanawiałem się jak mogłem być bardziej wiarygodny niż oni.

“Potrzebujemy teraz kogoś takiego jak ty z twoją historią ucieczki. To będzie wstrząsająca wiadomość. Czy możesz sobie wyobrazić nagłówek: ‘Główny aktor WTP zdezerterował podczas podróży koncertowej w Niemczech Zachodnich w proteście przeciwko ogłoszeniu Stanu Wojennego w Polsce?’” jeden z nich mnie zapytał.

“Cóż, wyobrażam to sobie”, powiedziałem. “Ale właśnie tego chcę uniknąć”.

“Dlaczego? Dlaczego? Dlaczego?” pytali jeden za drugim. “Czy planujesz wrócić do Polski? Czy to dlatego?”

“Nie”, powiedziałem. “Nie zamierzam wracać. Przynajmniej nie teraz, w tej sytuacji politycznej”.

“Czego się zatem boisz?” zapytał jeden z nich.

“Niczego się nie boję”.

“Zostaw go w spokoju”, powiedział Andrzej. “Dopiero co przyjechał, pozwól mu odpocząć, pozwól mu o tym pomyśleć”.

“Dobrze. Tylko pytam”.

“Porozmawiamy o tym później”, powiedział inny aktywista i na razie porzuciliśmy ten temat. Impreza trwała nadal, a ja się świetnie bawiłem.

Jak?

Po prostu rozmawiając i bawiąc się z ludźmi. Już nie o polityce, ale o wszystkich innych sprawach. Dużo było żartów, zrelaksowałem się i dobrze się bawiłem występując na miejscu. To było szalenie zabawne. O północy ktoś przypomniał nam, że jest już późno, że czas zakończyć imprezę ponieważ, jak Andrzej uzasadnił, był to tylko wstęp do przyjęcia sylwestrowego, które miało nadejść za dwa dni. Tak więc mając to na uwadze, i żeby zaoszczędzić energię na obchodzenie Sylwestra, rozproszyliśmy się. Goście poszli do domu, a Andrzej, jego rodzina i ja poszliśmy spać. Spałem w salonie na rozkładanej kanapie. Następnego dnia dostałem telefon ze stacji radiowej. Chcieli przeprowadzić ze mną wywiad na temat mojej ucieczki. Odmówiłem im. Przez następne dwa tygodnie otrzymałem jeszcze kilka propozycji udzielenia wywiadów na temat mojej ucieczki. Propozycje były z jakichś gazet, z innej stacji radiowej i ze stacji telewizyjnej. Za każdym razem odmawiałem.

Dlaczego nie chciałeś udzielić wywiadu?

Nie chciałem mieszać w to WTP, pokazując ich w politycznie niekorzystnym świetle.

Czy tak by się stało?

Tak, już zdałem sobie z tego sprawę opowiadając swoją historię podczas imprezy. Wzbudziło podejrzenia dlaczego Teatr Pantomimy nie wydał oświadczenia politycznego w związku z ogłoszeniem Stanu Wojennego. Ludzie zastanawiali się po której stronie była dyrekcja Teatru Pantomimy: czy reżimu komunistycznego czy ruchu Solidarności.

Jak sądzisz, po której stronie byli w Pantomimie?

Nie wiedziałem. W ogóle nie deklarowali swojej pozycji politycznej. Wydawało mi się wtedy, że nie są po żadnej stronie. Przynajmniej taka była ich oficjalna polityka.

Dlaczego ich chronileś?

Dlaczego miałbym ich nie chronić? Byłem członkiem tego zespołu przez wiele lat. Byłem im winien przynajmniej lojalność.

A jak było na imprezie sylwestrowej?

To było przesadne, brak umiaru.

Jak to?

Podczas imprezy, która odbyła się w mieszkaniu Andrzeja, młoda para, zupełnie naga, weszła na parkiet taneczny urządzonej w jadalni i tańczyła tango. Tańczyli spektakularnie, mimo to niektórzy goście, w szczególności Niemcy, byli podobno urażeni całkowitą nagością tancerzy i opuścili przyjęcie oburzeni skandalicznym zachowaniem Polaków. Przynajmniej tak słyszałem. Sam nie widziałem, czy Niemcy wychodzili z domu. W każdym razie mogli wyjść, bo było już późno, około drugiej nad ranem.

Jak Polacy zareagowali na nagich tancerzy?

Zachowywali się tak, jakby tańczyć nago było czymś całkiem zwyczajnym. Udawali, że tego nie zauważyli. Wszyscy ci Polacy byli otwarci. Robić z tego problem byłoby niestosowne. Było oczywiste, że taniec nago był prowokacją, że młoda para próbowała nas zaszokować. Ale my nie daliśmy się nabrać. Wszystko już widzieliśmy. Nagość? Kto by się

tym przejmował? Byliśmy pokoleniem lat siedemdziesiątych, w których co drugi awangardowy spektakl teatralny lub *happening* pokazywały nagość. Jednakże niezauważanie tego było nienaturalne. Pamiętam, że siedziałem przy stole i rozmawiałem z grupą ludzi w salonie. Nadzy tancerze byli dla nas widoczni ponieważ salon i jadalnia były połączone ścianą na wpół otwartą, na wpół podzieloną. Poza tym tancerze ciągle wchodzili do salonu, często pochylając się prowokacyjnie nad naszym stołem. Ale nie zwracaliśmy na nich uwagi i kontynuowaliśmy rozmowę skupiając się na danym temacie.

Jak skończył się taniec?

Pod koniec muzyki tancerze skierowali się tańcząc w stronę tylnych pokoi. Chwile później wrócili na przyjęcie całkowicie ubrani, jakby nic się nie wydarzyło.

Kim byli ci tancerze?

Zbyszek i Beata. Zbyszka poznałem dwa lub trzy dni wcześniej, wieczorem kiedy przyjechałem do Berlina Zachodniego, a Beatę spotkałem po raz pierwszy podczas imprezy sylwestrowej, choć słyszałem o niej od Andrzeja i Wandy. Powiedzieli mi, że ona zna mnie z Wrocławia, ale tylko ze sceny i że była we mnie ciężko zakochana. Ja oczywiście nie wziąłem tego na serio. Niemniej jednak, pod koniec imprezy sylwestrowej, kiedy wszyscy goście już wyszli, a ci, którzy spali w domu, już zniknęli w tylnych pokojach, Beata usiadła obok mnie na kanapie w salonie, miejsca mojej tymczasowej sypialni, i nie wychodziła. Rozmawiałem z nią grzecznie aż nadszedł czas, aby iść spać. Dzień się już zaczynał i każdy spał oprócz Beaty i mnie. “Gdzie będziesz spać?” zapytałem Beatę.

“Tutaj na kanapie”, odpowiedziała.’

“Nie wiem czy ci wiadomo, ale tutaj ja śpię, na tej kanapie”, powiedziałem.

“Będę spać z tobą”.

To zdanie sprawiło, że zaniemówiłem na chwilę. “Myślałem, że ty i Zbyszek jesteście parą i idziecie spać razem na zapleczu”.

“Nie,” zaśmiała się. “Zbyszek? Nie ma mowy. On jest tylko moim przyjacielem”.

“A co z tańcem?”

“Niby co?”

“Tańczyliście razem nago, więc pomyślałem, że jesteście parą”.

“Och, nie bądź taki pruderyjny, po prostu zrobiliśmy przedstawienie, to wszystko”.

“Nie jestem pruderyjny. Staram się tylko dowiedzieć kto z kim śpi i gdzie, to wszystko”, powiedziałem próbując być dowcipny, ale ona się nie śmiała.

“Tu śpię”, powiedziała i lekko się odwróciła, zaskoczona moimi słowami.

Nic nie powiedziałem na to, tylko spojrzałem na nią siedzącą bez ruchu na skraju kanapy. Wystarczyło sięgnąć po nią a byłaby moja. Ale zawahałem się z powodu, o którym nie miała najmniejszego pojęcia. Otóż, od lat osobiście znałem jej matkę Lenę. Była dobrą przyjaciółką mojej dziewczyny Gertrudy, piosenkarki z Teatru Muzycznego, z którą chodziłem kiedy byłem tam tancerzem, w latach 1972-73. Lena też została moją przyjaciółką i bardzo ją lubiłem. Beata wiedziała, że jej matka i ja byliśmy przyjaciółmi, ale nie wiedziała, że spałem z nią.

O jej! Jak to się stało?

To nie była żadna wielka sprawa. Kiedyś jej matka zwabiła mnie do swojego mieszkania pod jakimś pretekstem na kieliszek wina lub czegoś innego i uwiodła mnie. Widziałem nawet wtedy Beatę, ale ona mnie nie widziała.

Jak to się stało?

Już spała kiedy jej matka i ja przyszliśmy do domu. Była dziewiąta lub około dziesiątej wieczorem. Jak przyszliśmy Lena zaprowadziła mnie do swojego pokoju i powiedziała: “Pozwól mi najpierw sprawdzić czy moje dziecko już śpi, a potem napijemy się”. Poszła więc do pokoju Beaty sprawdzić.

Chwilę później wróciła i powiedziała: “Chcesz zobaczyć moje dziecko?”

Powiedziałem: “Tak”.

“To chodź ze mną”, powiedziała. “Ale bądź cicho, bo ona już śpi”.

Poszliśmy więc do Beaty pokoju, a jej matka pokazała mi ją śpiącą w łóżku. Widziałem ją w świetle wchodzącym przez otwarte drzwi, ponieważ Lena nie chciała zapalać światła w sypialni i budzić dziewczynki. Było trochę ciemno, ale mogłem ją zobaczyć. Widziałem wyraźnie, że wciąż była dzieckiem, a jednak już stawała się kobietą.

Ile lat miała wtedy Beata?

Beata miała wtedy dwanaście lub trzynaście lat.

Co jej matka myślała pokazując ci ją?

Nie wiem, wydawało mi się, że był to odruch spontaniczny. Miała czułość do swojej córki i chciała się ze mną tym podzielić. Mówiła coś w stylu: “Spójrz na nią. Prawda, że jest słodka?”

Odpowiedziałem: “Tak, jest kochana”. (Co innego mogłem powiedzieć?)

Ona kontynuowała: “Mój najcenniejszy skarb, moja Beata, Beatka, Beaciunia, Beaciunieczka”.

Wylała cały potok pieszczotliwych zdrobnień, które można znaleźć tylko w języku polskim.

Hmm...

Tak, widziałem Beatę tej nocy, kiedy jej matka mnie uwiodła.

Jak cię uwiodła?

Kiedy wróciliśmy do Leny pokoju, ona rzuciła się na mnie.

Co ty powiesz?

Tak.

I ty zgodziłeś się na to?

Nie mogłem odmówić kobiecie, czyż nie?

Nie, nie mogłeś.

To byłoby niegrzeczne.

Z pewnością tak.

To była tylko jedna noc. A jednak sześć czy siedem lat później miałem skrupuły by spać z jej córką, jakby to było tabu zakorzenione w moim mózgu. Prześladowało mnie wspomnienie jej matki. Nie mogłem powstrzymać się od porównywania jednej i drugiej. Lena była wysoką, szczupłą blondynką z długimi, oszłamiającymi nogami. Miała elegancką postawę wysokiej klasy modelki. Beata była raczej niską, ciemnowłosą dziewczyną z pięknymi, dużymi oczami w kształcie migdałów i zmysłowym, krągłym ciałem. Jej duże, jędrne piersi były szczególnie seksowne. Oszłamiający wygląd i elegancka postawa matki Beaty zawsze robiły na mnie wrażenie, ale nie pociągało mnie to. W każdym razie była dla mnie za stara. Kiedy uprawialiśmy seks miała trzydzieści pięć lat, to była stara krowa dla takiego jak ja wtedy dwudziestodwu - dwudziestotrzylatka. A Beata była w sam raz dla mnie, dwudziesto- dwudziestojednoletnia dziewczyna, która od razu mi się spodobała. Podnieciła mnie. A teraz siedziała obok mnie, czekająca, dostępna. Jednak wciąż się wahałem myśląc o jej matce. Jakie to było absurdalne. Uświadomiłem to sobie i przeszło mi. Czas nagiął. Wyczułem, że Beata robi się niecierpliwa. Pochyliłem się i dotknąłem jej. Odwróciła się do mnie i pocałowaliśmy się. “Otwórzmy kanapę”, powiedziała. Tak zrobiliśmy, potem uprawialiśmy seks i spaliśmy razem aż do południa następnego dnia. To był Nowy Rok 1982. Kiedy obudziliśmy się, dom był pusty, a na stole leżała kartka dla nas z informacją: “Poszliśmy na spacer nad jezioro Tegel. Dołączcie do nas, jeśli chcecie”. Były też wskazówki jak się tam dostać. Pojechaliśmy więc nad jezioro i spotkaliśmy się z nimi w wyznaczonym miejscu. Jezioro było zamrożone. Szliśmy po lodzie. Zbyszek, który był bardzo dobrym akrobatą, fiknął podwójnego koziołka na lodzie, aby się popisać. Niestety poślizgnął się, upadł na plecy i złamał rękę.

Jak niefortunnie!

Dla niego tak, ale dla mnie, przykro mi się przyznać, było to błogosławieństwo!

Błogosławieństwo?

Jakimś dziwnym zrządzeniem losu, tak właśnie było.

Jak to?

On musiał zostać w szpitalu przez tydzień lub dwa. Beata wiedząc, że nie ma prywatności w domu Andrzeja, zapytała Zbyszka czy mogę w tym czasie zamieszkać u niego. Zbyszek chętnie się zgodził. To było tak, jakby sam los tak zarządził, abym mógł mieć większy komfort.

Co ty powiesz?

Nie mogłem znaleźć lepszego wytłumaczenia dlaczego Zbyszek złamał rękę.

Żartujesz.

To tylko miało sens.

Jak to?

W mieszkaniu Andrzeja nie było wystarczająco miejsca dla mnie. Nie było tam dla mnie osobnego pokoju. Spałem na kanapie w salonie, co było w porządku na dzień lub dwa. Ale potem czułem się przytłoczony i przez cały czas trudno mi było wytrzymać z ludźmi. Z desperacją pragnąłem być sam, przynajmniej na kilka godzin dziennie. Bardzo potrzebowałem tego.

Takim właśnie się urodziłem: częściowo jako samotnik a częściowo jako towarzyskie stworzenie. Widzisz? Złamanie ręki przez Zbyszka nie było zbiegiem okoliczności.

Tak, kiedy się spojrzę na to z twojej, unikalnej perspektywy to widzę, że jesteś centrum świata.

Poza tym mieszkanie Zbyszka było wygodne na randki z Beatą, która mnie odwiedzała.

Dlaczego nie przeniosłeś się do niej?

Miała wtedy współlokatora.

Rozumiem.

Tak.

Jak długo mieszkałeś u Zbyszka?

Mniej więcej tydzień. Zbyszek wrócił ze szpitala wcześniej niż było przewidziane. Miał ramię w gipsie. Pierwsze co zrobił to było, że zorganizował wielką imprezę. Moja prywatność się skończyła. Jednak w międzyczasie uzyskałem status prawny uchodźcy w Urzędzie Emigracyjnym, co pozwoliło mi czasowo pozostać w Niemczech. Uprawniało mnie to do otrzymywania świadczeń socjalnych, ale nie pozwalało mi pracować.

Czy te świadczenia socjalne wystarczały na przeżycie bez pracy?

Tak. Niemiecka opieka społeczna była wówczas bardzo hojna, szczególnie dla uchodźców politycznych z Polski.

Jaka to była suma?

Wystarczała na zapłacenie rachunków jak czynsz, prąd, gaz, ogrzewanie, na ubranie, transport i na rozrywkę zostawało nawet trochę pieniędzy. Poza tym opieka społeczna pokrywała podstawowe wydatki takie jak kupno mebli, narzędzi, telewizje, radio itd.

Cokolwiek uznano za niezbędne do podstawowego standardu życia, dany odbiorca miał uzyskać, w rozsądnych granicach. Suma pieniędzy wystarczała, by utrzymać się bez stresu, ale bez przesady.

Jak się urządziłeś?

Wynająłem mieszkanie, typu kawalerka, w tym samym budynku, w którym mieszkał Zbyszek. Było już umeblowane i miało wszystkie niezbędne urządzenia. To było skromne, ale wygodne i estetyczne miejsce. Miało nowoczesny charakter, nieco bezosobowy, jakby to był hotel. Przeprowadziłem się tam gdzieś w drugim tygodniu stycznia i od tego momentu byłem na swoim.

Co robiłeś?

Cóż, często byłem sam w mieszkaniu. Nie prowadziłem intensywnego życia towarzyskiego. Od czasu do czasu tak, ale jakoś to się wykruszyło. Świetny nastrój, euforia wyczerpały się wśród moich przyjaciół i nie chcieli już balować, jeśli nawet - to nie było już takiego nastroju.

Dlaczego?

Wszyscy straciliśmy wiarę w sens ruchu Solidarności. Wiadomości z kraju nie były dobre. Stało się jasne, że komunistyczny wojskowy reżim

zniszczył ruch Solidarności, i spójrzmy prawdzie w oczy: bez większego, aktywnego oporu.

Jak to? Dlaczego?

Przez długi czas była to ujemna strona. Było to deprymujące. Większość z nas myślała, że tak pozostanie na zawsze. Wszystko zaczynało wyglądać beznadziejnie i ludzie tracili serce do tej sprawy. Więc nasze spotkania przestały mieć sens. Nie było już wspólnej płaszczyzny. Przez jakiś czas próbowaliśmy udawać, że sprawa wolności istnieje, ale było to wymuszone. W sposób naturalny spotkania się skończyły. Ludzie to zrozumieli i dali za wygraną. W każdym razie musieli stawić czoła własnym kłopotom związanym ze swoją egzystencją, aby przetrwać musieli myśleć o swojej przyszłości.

No i co robili?

Niektórzy z nich wybrali emigrację, tak jak ja, inni wrócili do Polski.

Czy zastanawiałeś się nad powrotem do Polski?

Tak, każdy się zastanawiał; zależało to od sytuacji.

Jaki był decydujący czynnik, który skłonił cię do emigracji?

Decydującym czynnikiem był list od mojej siostry, który otrzymałem z Polski. Napisała mi, że oni odbierają mi mieszkanie.

Jacy “oni?” Kto to był?

Nie wiem kim oni byli. “Oni” ponieważ nie mieli tożsamości osobistej, ale zbiorową. “Oni” byli anonimową siłą zła w społeczeństwie totalitarnym. Byli bezimiennym potworem.

Nie sprzedawaj mi tego kitu!

Co takiego?!

Nie ma potworów bez twarzy, to tylko pozór. Zawsze stoją za tym ludzie.

Jasne, że tak, ale trudno było wykryć kim są.

Czy masz jakieś pojęcie?

Tak, ale nigdy ich nie wykryłem.

Co było w liście?

Moja siostra napisała mi, że zaledwie kilka tygodni po mojej ucieczce na Zachód, mężczyzna z WTP zjawił się w moim mieszkaniu i chciał się tam wprowadzić. Miał legalne dokumenty. Był to akt notarialny wystawiony w jego imieniu jako nowego właściciela mojego mieszkania. Możesz to sobie wyobrazić?

Ojej! Mogli coś takiego wystawić?

Najwyraźniej tak, bo wystawili.

No tak...

On otworzył drzwi własnymi kluczami, które musiał otrzymać ze Spółdzielni Mieszkaniowej, do której należałem.

Więc Spółdzielnia Mieszkaniowa odebrała ci mieszkanie?

Tak, ale nie mogli tego zrobić sami. Nie wiedzieli nawet, że uciekłem z kraju.

Więc jak to się stało?

Odgórnie zarządzenie musiało przyjść od najwyższych władz miasta reprezentujących reżim, (kimkolwiek byli: rada wojskowa lub komunistyczny Komitet Centralny). Niemniej jednak musiało to zostać wykonane przez Departament Kultury, a w tym przypadku w porozumieniu z WTP.

To jest zawikłane.

Tak jest.

Kim był człowiek, który przybył z Teatru Pantomimy, aby objąć twoje mieszkanie?

Wolę nie wymieniać jego nazwiska.

Dlaczego?

Nie chce go osobiście obwiniać. Jest jedynym, którego nazwiska jestem pewien w tej sprawie, ale może jest najmniej winnym.

Był tylko oportunistą, a nie sprawcą przestępstwa.

Ha, ha, ha, tak był, ale nic mu z tego nie wyszło i został na lodzie.

Jak to?

Kiedy dowiedział się, że moja siostra mieszka w moim mieszkaniu i ma tam status rezydenta, wycofał się.

Dlaczego?

Ponieważ bardzo trudno było eksmitować kogoś kto posiadał status rezydenta, tak jak moja siostra. Było to prawie niemożliwe, chyba, że państwo zapewniłoby jej mieszkanie zastępcze. Tak więc przypuszczam, że zdał sobie sprawę, że będzie to skomplikowane i nie chciał przez to przechodzić. Rozmawiałem z nim o tym po około dwudziestu latach, podczas mojej wizyty w Polsce. Przyznał, że dostał moje mieszkanie z Wydziału Kultury i zamierzał się tam wprowadzić. Ale kiedy otworzył drzwi i zobaczył, że mieszka tam moja siostra, zmienił zdanie, wycofał się i oddał to mieszkanie. Powiedział mi, że ponieważ zrezygnował z mojego mieszkania, Departament Kultury nigdy nie zaoferował mu innego.

Współczuleś mu kiedy powiedział ci o swoim wielkim wyrzeczeniu?

Obawiam się, że tak. Prawie mnie wzruszył.

Czy przeprosił cię za próbę kradzieży twojego mieszkania?

Nie, nie zrobił tego, ale wierzę, że było mu przykro, że został uwikłany w tę sprawę.

Dlaczego miałby być tak pozbawiony skrupułów w pierwszym rządzie, aby zgodzić się na przejęcie twojego mieszkania?

Myślę, że był w desperacji.

Jak to?

W tym czasie w Polsce były poważne braki mieszkaniowe. W wielkim mieście, takim jak Wrocław, człowiek mógł być na liście oczekujących na mieszkanie nawet przez piętnaście lat.

Jak ty dostałeś swoje mieszkanie?

Dostałem je z rejestru wybitnych mieszkańców Wrocławia.

Jak długo czekałeś?

Miesiąc.

Nic dziwnego, że chcieli ci je odebrać.

Nie bądź rzecznikiem diabła. To było moje mieszkanie. Zapłaciłem za nie i miałem tytuł własności.

Jaka była podstawa prawna odebrania ci mieszkania?

To wcale nie było legalne. Komunistyczna junta wojskowa konfiskowała mieszkania osób, które wyjechały i pozostały za granicą.

Na jakiej podstawie?

Twierdzili, że te mieszkania były puste, podczas gdy w Polsce brakowało mieszkań. Ale tak naprawdę chcieli ukarać dysydentów, takich jak ja.

Czy udało im się?

Co?

Czy odebrali ci mieszkanie?

Nie, nie udało im się. Ale moja rodzina musiała o to walczyć. Moja siostra poprosiła mnie o napisanie listu do Spółdzielni Mieszkaniowej, w którym oświadczam, że nie opuściłem Polski na stałe i że niedługo wrócę. Tak więc napisałem. Nie wiem czy mój list ostatecznie pomógł, czy nie, i tak byłoby to krótkotrwałe kłamstwo, ale dałoby to mojej siostrze czas na opóźnienie ewentualnej eksmisji. Na szczęście rok później reżim porzucił praktykę odbierania mieszkań dysydentom mieszkającym za granicą z powodu międzynarodowej presji przeciwko łamaniu praw człowieka. A mojej siostry nigdy nie eksmitowano.

Czy ona wciąż tam mieszka?

Nie, choć dopiero od dwóch lat tam nie mieszka.

Jaka była twoja pierwsza reakcja kiedy dostałeś list od siostry z informacją, że odebrano ci mieszkanie?

Byłem w szoku.

Nie spodziewałeś się tego, prawda?

Nie, nie spodziewałem się tego.

Jak się poczułeś?

Głęboko zawstydzony.

Z jakiego powodu?

Wstydzilem się za nich.

Jak sobie z tym dałeś radę?

Nikommu o tym nie powiedziałem.

Teraz o tym mówisz. Dlaczego?

Nie czuję już wstydu za nich, niech się sami wstydzą.

Czy wyczuwam tu zemstę pisarza?

Nie, piszę o tym nie z powodu zemsty ale jako lekcję historii.

Jakie jest przesłanie tej lekcji?

Nie bierz tego co nie jest twoje, bo się tym udławisz.

Opuszczając WTP i uciekając na Zachód wszystko straciłeś, czyż nie?

Tak, tak się stało.

Czy list od twojej siostry był tym ostatnim ciosem?

Tak, tak było. W pełni uświadomiłem sobie, że nieodwracalnie straciłem wszystko i że nie miałem po co wracać. Musiałem zaczynać życie od nowa. Ten list symbolizuje dla mnie punkt ostateczny, z którego nie ma odwrotu.

Jak to było być uchodźcą politycznym w Niemczech? Jakie to było życie?

To było jak życie w otchłani.

Jaki rodzaj otchłani?

Otchłań społeczna, w której ludzie utknęli na bocznym torze swojego życia.

Co było w tym najgorszego?

Nie mieć określonego celu w życiu. Dla wielu ludzi to było trudne, czuli się zagubieni.

A co było najlepszego w byciu uchodźcą politycznym?

Mieć dużo wolnego czasu i żadnych zobowiązań.

Jak wykorzystałeś ten czas?

Robiłem to wszystko co zawsze chciałem robić, ale nie miałem na to czasu ponieważ zawsze pracowałem.

Na przykład co?

Nie pamiętam. To była tylko fantazja.

Jak przyjmowałeś to, że byłeś w otchłani politycznego uchodźcy?

Utknąłem w tej otchłani tylko co najwyżej na dwa lub trzy tygodnie. Potem udało mi się z tego całkowicie wyrwać dzięki znalezieniu pracy w teatrze. A więc nie mogę narzekać. Od razu znalazłem pracę w swoim zawodzie.

Jaka to była praca?

Byłem instruktorem ruchu w Transformtheater. Uczyłem pantomimy w ich szkole aktorskiej oraz przygotowywałem choreografię ich przedstawień.

Jak dostałeś tę pracę?

Znaleziono mnie i zaoferowano mi pracę.

A to ciekawe. Jak to się stało?

Pewnego dnia, kiedy byłem sam w czterech ścianach mojego mieszkania i zaczynałem odczuwać samotność, a raczej zaczynałem odczuwać emigracyjny lęk przed utknięciem w otchłani, co było dla mnie dość nowe, muszę przyznać, i trudne do przyjęcia, zadzwonił telefon. To był Andrzej Więckowski. Powiedział, że ktoś z Transformtheater zadzwonił do jego domu, aby zapytać czy byłbym zainteresowany uczeniem u nich zajęć ruchowych i mimicznych. Powiedziałem: “Tak, chętnie”. Potem zapytałem Andrzeja co to za teatr i jak się o mnie dowiedzieli. Ale Andrzej nie wiele wiedział. Powiedział, że ktoś mnie polecił, a teatr znajdował się w Kreuzbergu, alternatywnej dzielnicy sztuki w mieście. Byłem trochę niepewny zastanawiając się czy to był odpowiedni teatr dla mnie. Ale Andrzej powiedział mi, że bym się z góry nie martwił. “Pójdziemy tam i zobaczymy,” powiedział. Zgodziłem się.

Andrzej umówił się na spotkanie w piątek wieczorem, czyli dwa dni później, i poszliśmy tam. Kiedy dotarliśmy pod wskazany adres, znaleźliśmy tam duży, zaniedbany budynek, który wyglądał jak magazyn lub fabryka.

Andrzej sprawdził adres i powiedział: “To jest tu”.

“To nie może być tu”, powiedziałem z powątpiewaniem.

“To musi być tutaj. To jest ten adres”.

“Ten budynek nie wygląda na teatr”, powiedziałem.

“Wejdziemy do środka i zobaczymy”, zakończył Andrzej.

Weszliśmy do środka. Według instrukcji mieliśmy wziąć windę na czwarte piętro. Była tam tylko winda towarowa. Zgadliśmy, że to może być tu i wsiedliśmy do windy. Tak, to było to miejsce. Gdy dotarliśmy na czwarte piętro, dyrektor teatru już na nas czekał przy drzwiach. Wtedy nic o nim nie wiedzieliśmy i byliśmy zaskoczeni, gdy powitał nas serdecznie po

polsku, przedstawił się jako Henryk Baranowski i powiedział, że pochodzi z Polski. Potem zaprosił nas do bardzo dużego pokoju, który najwidoczniej był kiedyś magazynem lub fabryką, ale teraz był prawie pusty. Była tam grupa dwudziestu pięciu do trzydziestu aktorów siedzących w kilku rzędach krzeseł i na ławkach w głębi pokoju. Było raczej ciemno. Dopiero gdy się do nich zbliżyliśmy, mogłem ich lepiej zobaczyć. Byli to młodzi ludzie, w większości po dwudziestce, kilku po trzydziestce. Henryk Baranowski zaprowadził nas przed aktorów i szybko przedstawił. Od tego momentu zajął się wszystkim Andrzej, który pełnił funkcje mojego tłumacza. Wygłosił zapoznawcze przemówienie i dalej mówił. Chociaż nie rozumiałem niemieckiego, zrozumiałem wystarczająco, aby wiedzieć, że Andrzej bez najmniejszego wstydu komplementuje WTP i mnie. Słyszałem te superlatywy, takie jak: ‘najlepszy na świecie teatr ruchu awangardowego, sławny na całym świecie’, trasy koncertowe i festiwale, wyróżnienia i pochwały, a ja będący ‘mistrzem aktorstwa mimicznego, wyjątkową gwiazdą’ i tak dalej. Czułem, że się rumienię z zawstydzenia. Pochlebstwa nigdy dobrze na mnie nie działały. Dzięki Bogu, że tam było ciemno i nikt tego nie widział. Poza tym zauważyłem niezwykle ruch wśród niemieckich aktorów. Pochylali się ku sobie w reakcji łańcuchowej szepcząc coś do ucha, a następnie dyskretnie wskazując na mnie. “O co w tym wszystkim chodziło?” zastanawiałem się. Potem zobaczyłem, że kilku z nich debatuje razem zastanawiając się nad czymś, a potem jeden z nich wstał, podszedł do mnie i wskazał, że stoję jedną stopą w popielnicy. Tak naprawdę było. Był tam mały, metalowy piec węglowy. Trochę tam było chłodno, więc stałem blisko kuchenki i wszedłem do popielnicy pełnej popiołu i tak stałem przez cały czas gdy Andrzej mówił. Co ciekawe, kiedy niemiecki aktor wskazał mi, że stoję w popielnicy, Andrzej był tak pochłonięty swoją błyskotliwą mową,

że nic nie zauważył i mówił dalej. Wyciągnąłem stopę z tej cholernej popielnicy, ale zdając sobie sprawę z tego jak śmiesznie to zrobiłem, pokazałem ją, wyciągając stopę i demonstracyjnie strząsając popiół. Potem zabawiałem się robiąc różne komiczne miny za plecami Andrzeja kiedy on mówił. Niemieccy aktorzy śmiali się, a Andrzej nie wiedział dlaczego. Myślał, że może w jego przemówieniu było coś śmiesznego. Potem podejrzewał, że coś się dzieje za jego plecami, ale za każdym razem, gdy na mnie patrzył, przestawałem się wygłupiać i kiedy znowu odwrócił się do publiczności, robiłem miny lub gestykulacje na temat jego wzniosłej mowy na moją cześć. Podchwytywałem tylko niektóre, wyselekcjonowane słowa, nie rozumiejąc reszty, co jak podejrzewam, sprawiło, że było jeszcze śmieszniej ponieważ w tym momencie niemieccy aktorzy śmiali się do rozpuku. Andrzej w końcu zorientował się, że to ja wyśmiewam się z jego przemówienia i przestał mówić, pozwalając nam przejść do kilku pytań i odpowiedzi na temat zajęć, które zamierzam prowadzić. Po spotkaniu ustaliliśmy datę moich pierwszych zajęć. Zacząłem uczyć na początku następnego tygodnia. Tak rozpoczęła się moja kariera nauczycielska w Berlinie Zachodnim.

Czy uczyłeś już wcześniej?

Nie, nigdy. Ale przez wiele lat codziennie brałem udział w zajęciach ruchowych i mimicznych w WTP. Poza tym miałem manię do ćwiczeń, często robiłem je sam. Byłem więc na to przygotowany. Chodziło tylko o przyjęcie roli nauczyciela: zamiast odbierać musiałem sam prowadzić. Przygotowałem plan zajęć, sylabus i zacząłem uczyć.

Jak ci wypadła pierwsza lekcja?

Strasznie mi się spieszyło. Byłem tak podekscytowany, że program dla klasy, który powinien wystarczyć na ponad godzinę, skończyłem w czterdzieści minut, może czterdzieści pięć. Robiłem wszystko bardzo szybko. Studenci byli pod wrażeniem klasy, ale chcieli więcej. Myślałem, że to wystarczy na pierwszy raz. I naprawdę tak było. Gdyby wykonywali te ćwiczenia dokładnie tak jak ja, mieliby ich dosyć. Ale nie robili tego. W owym czasie mieli ruchy dyletantów. Udawali, choć nie wiedzieli, że to robią, bo nie znali różnicy. W taki sposób, oczywiście, może to zająć trzy godziny i tego właśnie chcieli. Po zajęciach dyrektor Henryk Baranowski powiedział mi: “Wiesz, niektórzy nauczyciele mają zajęcia nawet przez trzy godziny”.

To była wyraźna sugestia z jego strony.

Tak było.

Czy uświadomiłeś to sobie?

Tak, oczywiście.

Jak?

Przestałem się spieszyć i zmusiłem studentów do prawidłowego wykonywania ćwiczeń, więc poczuli to w całym ciele i musieli ciężko pracować, nie tylko udawać.

To jest duża różnica, prawda?

Tak jest.

Jakie to były ćwiczenia?

To były ćwiczenia plastyczne.

Co to jest?

Ćwiczenia plastyczne są podstawowym treningiem ruchowym, w szczególności dla aktorów-mimów, ale również aktorzy dramatyczni mogli je wykorzystać, jak też wszyscy inni wykonawcy sceniczni, którzy chcieliby poprawić swoje umiejętności ruchowe.

Głównie jakie umiejętności?

Głównym celem ćwiczeń plastycznych jest trenowanie ciała jako narzędzia ekspresji.

W jaki sposób?

Aktor ćwiczy części ciała, jedną część po drugiej (zarówno osobno jak i razem), badając jego funkcje i zwiększając lub wzmacniając jego plastyczność.

Czy dlatego są nazywane “ćwiczeniami plastycznymi”?

Tak, ponieważ główną korzyścią dla aktora jest plastyczność ciała, które staje się wrażliwe i łatwo nabiera formy ekspresji.

Czy uczyłeś innych rodzajów ruchu niż plastyczne?

Tak, uczyłem też akrobatyki, a nawet dawałem trochę lekcji baletu. Ale były to dodatkowe klasy dla ogólnego rozwoju fizycznego. Podczas gdy ćwiczenia plastyczne, których uczyłem, to była formalna podstawa techniki ruchu. Uczyłem ich często wraz z improwizacjami mimicznymi i

ruchowymi, więc aktorzy mieli okazję nauczyć się artystycznego wykorzystywania tych ćwiczeń.

Jak długo trwały twoje klasy?

Klasy trwały po półtorej godziny i po trzy godziny.

Jak często uczyłeś?

Średnio miałem kilka lekcji dziennie. Powiedziałbym, że uczyłem sześć godzin dziennie.

Codziennie?

Prawie.

Ilu miałeś studentów?

Średnio trzydziestu studentów na klasę.

Kim byli twoi studenci?

Najpierw uczyłem tylko aktorów z Transformtheater. Potem prowadziłem zajęcia i warsztaty w otwartym studio aktorskim. Tam miałem różnych studentów.

Czy to byli amatorzy czy profesjonaliści?

Prowadziłem klasy zarówno dla początkujących jak i dla zaawansowanych studentów.

Czy stałeś się bardzo popularny?

Tak, miałem znaczną rzeszę zwolenników. Studenci przybywali na moje zajęcia z całej Europy.

Jak długo mieszkałeś w Berlinie Zachodnim?

Przez dwa lata i cztery miesiące.

A potem wyemigrowałeś do Stanów Zjednoczonych?

Tak.

Co jeszcze robiłeś w Berlinie Zachodnim poza uczeniem?

Pracowałem w teatrze. Najpierw jako choreograf przedstawień, a potem założyłem własną grupę teatralną.

Opowiedz mi o tym.

Może innym razem.

W innym rozdziale?

W innym tomie.

Czy kończymy ten tom?

Tak. Czuję, że doszliśmy do końca pewnego okresu mojego życia naznaczonego doświadczeniami teatralnymi, które kształtował polski teatr, a w szczególności Wrocławski Teatr Pantomimy.

Koniec Tomu Pierwszego

