

Zwierzenia artysty w wieku przedemerytalnym

Rozmowa z założycielem i dyrektorem Teatru Grupa Chwilowa Krzysztofem Borowcem

- Czy czujesz się już emerytem? Czas przecież przyznać się, że chwila Grupy Chwilowej już chyba minęła... Teraz, gdy świętujesz dwadzieścia pięć lat swojego teatru, Grupa Chwilowa to już tylko Krzysztof Borowiec...

- W wieku czterdziestu dziewięciu lat nie myśli się już o karierze pianisty. Już w 1990 roku z dawnej Grupy Chwilowej został tylko Jurek Lużyński i ja. Już wówczas postanowiłem, że nie będziemy budować zespołu, ale do każdego z naszych przedsięwzięć szukać zainteresowanych pracą z nami ludzi. Już wtedy w sensie stałego zespołu teatr Grupa Chwilowa nie istniał. A przecież wówczas przygotowaliśmy świetne przedstawienie *Postój w pustyni*. Czy teatr, którego nie ma, robi świetne przedstawienia? Nie, nie jestem jeszcze emerytem... Na tegorocznych Konfrontacjach Teatralnych grałem ze swoimi znacznie młodszymi kolegami z Teatru z Lublina w przedstawieniu *Trzeci policjant*. Innym młodym ludziom, którzy dopiero próbują swoich sił w teatrze, służę swoim doświadczeniem, jeśli tego tylko potrzebują. Chciałbym też przypomnieć, że razem z lubelskimi bardami przygotowałem spektakl *Album rodzinny*, który nie jest jeszcze ani zbyt stary, ani zbyt zgrany i wciąż można go pokazywać. Być może jestem tuż przed emeryturą, ale nie zostało to jeszcze rozstrzygnięte. Muszę podjąć decyzję, zastanowić się, czy chcę - i mam siły - jeszcze coś w teatrze zrobić. Ciągle marzy mi się spektakl wychodzący z rosyjskich romansów. Długo i bardzo starannie się do niego przygotowaliśmy z Wierą Biełową i Galą Kuniczkową z Moskwy. Obie są świetnymi śpiewaczkami, absolwentkami konserwatorium. Śpiewająca prześlicznym sopranem Wiera miała nawet epizod w nowojorskiej Metropolitan. Odbyliśmy w Moskwie wiele spotkań i prób. Szkoda mi tego wysiłku, ale nie wiem, czy to możliwe.

- Zaczęło się od kabaretu...

- Jeszcze przed Grupą Chwilową założyłem kabaret "Legion Amba". - Krzychu, trzeba coś robić - powiedział do mnie pewnego razu w knajpie "Fafik" student prawa Andrzej Potryszcz. Niestety niektórzy ludzie, którzy zakładali ze mną kabaret wybrali "służbę". W pewnym momencie trzeba było trzasnąć drzwiami i pożegnać się... Był 1975 rok. Wtedy założyliśmy "Grupę Chwilową". Z Jankiem Bryłowskim (rodzonym bratem późniejszego prezydenta Lublina)

i Bolkiem Wesołowskim przygotowaliśmy program kabaretowy *Gdzie postawić przecinek. Obrazki*. Nie pamiętam dlaczego postanowiliśmy wtedy porozumiewać się bezokolicznikami i ten kabaret nazywaliśmy "Nazwać - Grupa Chwilowa". Bardzo szybko nazwę zmieniliśmy na „Grupa Chwilowa”. W 1975 roku zakwalifikowali nas na festiwal teatrów debiutujących "Start 75" w Opolu. Dostaliśmy jakąś nagrodę. Wystąpiliśmy w krakowskim festiwalu piosenki studenckiej. Zaraz później FAMA... I znowu nagroda - za debiut. Występowałem w koncercie galowym tuż przed Magdą Umer. Pamiętam, jak długo musieli układać moje palce na strunach gitary - na akordzie e-moll. Pięć tysięcy ludzi bardzo dobrze przyjęło nasz ryzykowny politycznie i niełatwy program. Wtedy wszystkie nasze teksty podpisywaliśmy wspólnym pseudonimem Witalis Romeyko. Szczerze przyjaźniliśmy się z Salonem Niezależnych. Odwiedzaliśmy się ciągle. Jacek Kleyff napisał pierwszy tekst o nas. Wkrótce powstał następny nasz spektakl *Pieśni nagminne - wieczór autorski Witalisa Romeyko*. W tym momencie kabaret zmieniał się w teatr - powstawał *Scenariusz*.

- Co sprawiało, że w tamtych latach tak wielu ludzi decydowało się na zajmowanie teatrem?

- Dla wielu z nich teatr był sprawą doraźną, tak naprawdę bardziej interesowała ich polityka. Teatr był namiastką politycznego buntu. Dla innych teatr był miejscem, w którym szukali czegoś znacznie ważniejszego niż polityka - nowego języka rozmowy - i chyba tylko te teatry przetrwały. Nie chcieliśmy zgodzić się na zastaną rzeczywistość. Uważaliśmy, że nie można żyć takim życiem. Nie wystarczała nam bylejakość, nuda, szarość. Wywodziliśmy się z innej tradycji, aspirowaliśmy do innego życia. Nie szło tutaj wcale o kabaret czy o teatr, ale o nas samych, o nasze życie, a także życie naszych przyjaciół i bliskich. Chcieliśmy o tym mówić, chcieliśmy o tym rozmawiać. To znacznie więcej niż polityka.

- Jednak władza was tolerowała. Działaliście przy SZSP... Rozszyfruję ten skrót... Wyrosło już całe pokolenie, które nie może go pamiętać... SZSP to Socjalistyczny Związek Studentów Polskich.

- Ale nie pasowaliśmy do tego "kopyta świadomości", które proponowali "koledzy" z SZSP. Nie wiedzieli, co z nami zrobić. Nie byliśmy ich pieszczochami, ale kością w gardle. W naszej grupie bardzo szybko dojrzała świadomość, że z kabaretu - choć nie byliśmy łatwostrawnymi roześmieszaczami - komuna korzysta jak z wentyla. Na zbyt wiele nam pozwalali i w jakimś momencie mieliśmy jasne przeświadczenie, że głupi widzowie śmieją się z naszych głupich dowcipów, a tak naprawdę powody do śmiechu mają zupełnie inni ludzie, śmiejący się z nas wszystkich. Lęk, że nasze roześmieszanie, wbrew naszym intencjom, służy władzy, pokazując jej rzekomo ludzkie oblicze, sprawił, że nasz kabaret zmienił się prawie natychmiast w teatr. W teatr, który nie był miejscem dla artystycznych popisów, ale miejscem gorącej rozmowy, miejscem, w którym się żyje naprawdę.

- Dołączyliście do teatrów studenckich...

- Te teatry rozmaicie nazywano: "młody teatr", "teatr młodej inteligencji", "teatr otwarty", "teatr korowski" czy patetycznie "teatr życiem placony". Teraz najczęściej mówi się "teatr alternatywny". Ten ruch należy - moim zdaniem - wywodzić z 1968 roku, z poczucia wspólnoty, która wówczas związała młodych ludzi. To ono zrodziło potrzebę zacierania przepaści między widzami i aktorami, dało łuk niezwykle intensywnego porozumienia. Nie było pod tyłkami miękkich siedzeń, gdyż temu pokoleniu nie szło wcale o nową estetykę, ale o nowe prawdziwe życie. Nowa estetyka powstawała jako produkt uboczny. Pomimo wszelkich różnic było to - moim zdaniem - wspólne doświadczenie całego pokolenia, a może nawet dwóch - tak w Ameryce, w Paryżu, jak i w naszym Lublinie. W tym teatrze nikt nie myślał o wkładaniu czapki błazna za wszelką cenę, ale o potrzebie artykulacji niewytłumaczalnego egzystencjalnego bólu. Nie szło o politykę czy o estetykę, ale o samo życie. Ci, których interesowała tylko polityka, w teatrze nie wytrzymali. Teatr polityczny jest potrzebny, gdy brakuje rewolucji. Kiedy zaczyna się rewolucja, taki teatr staje się żaloszny, a prawdziwy teatr spontanicznie zakwita na ulicy. I teatr polityczny stał się w Polsce w pewnym momencie zbędny. W totalitarnym systemie każde działanie wymykające się kontroli wyło działaniem politycznym. W tym sensie, ale tylko w tym sensie, nasz teatr można potraktować jako teatr polityczny. To, co najlepsze, nie było skierowane przeciwko komunie czy czemukolwiek, ale wiązało się z mozolnym poszukiwaniem nowego porozumienia, kształtowania nowych, dotykających każdego, elementarnych znaczeń. Tak, to była utopia - chcieliśmy rzeczy niemożliwych. Ale bez tego pozbawionego umiaru pragnienia nie zostałyby po nas nic, a pewnie i z nas niewiele.

- Co sądziliście o działających wtedy teatrach studenckich? Czy mieliście mistrzów?

- Nie chcieliśmy mieć mistrzów. Chcieliśmy, musieliśmy wszystko wynaleźć sami, nawet dawno już wynalezione. Dlatego zdarzały nam się porażki. Ale nasze porażki brały się z pracy, a nie z lenistwa. Oprócz tego byliśmy nieskromnie przekonani, że robimy najlepszy teatr w Polsce.

- A starsi koledzy: Teatr Stu, Teatr 77, Teatr Ósmego Dnia?

- Teatr Stu - nie! Zdzicha Hejduka podziwiałem, jego teatru - nie! Dla odmiany Teatr Ósmego Dnia bardzo szanowaliśmy, choć różniło nas od nich niemal wszystko. Byłem wtedy przekonany, że o coś im chodzi...

- Dzisiaj nie jesteś przekonany?

- Dzisiaj, chociaż nadal ich szanuję, mam wątpliwości. Myślę czasem, a może dałem się wtedy zwieść, a może szło im przede wszystkim o walkę z systemem - o zwykłą politykę.

- Co - Twoim zdaniem - odróżniało Teatr Grupa Chwilowa od innych teatrów działających w tamtym czasie?

- Czuję się trochę jak Nikifor, który opowiada o świecie za pomocą obrazków - pisze w teatrze pismem obrazkowym. Lubię zaczynać od obrazów, a nawet od konkretnych rzeczy, najlepiej takich, które mają już swoją historię, nie są pozbawionymi duszy rekwizytami

teatralnymi. Dobrze zawsze się czułem z nagromadzeniem szczegółów, które dopiero zestawione ze sobą i z działającymi aktorami odkrywały swój prawdziwy, nieoczywisty sens, odkrywały też sens obecności aktorów i widzów. Te szczegóły, na początku pracy nad przedstawieniem zupełnie ze sobą nie związane, z czasem zaczynały ze sobą rozmawiać. Nie znoszę teatru, który zaczyna od słów, manifestów, deklaracji, tezy. Nie znoszę teatru, w którym zanim się zacznie, wiadomo, co będzie. Nie lubię ilustrowania lektur w teatrze. Grupa Chwilowa nigdy nie zaczynała od tekstu, dlatego nie wiem, o czym były nasze kolejne przedstawienia, mogę tylko powiedzieć, co się w nich zdarzało. Nigdy nie zgadzałem się, aby w teatrze powtarzało się to, co wyśmiewał Jacek Kleyff, czyli - radio czyta gazety, a w telewizji powtarzają za radiem. Nie chciałem takich relacji między literaturą a teatrem. Ten sposób pracy, który proponowaliśmy sobie, był niezwykle żmudny, ale dawał efekt nie pozwalający zamknąć się w wypowiedzianych na scenie słowach. Bywało nawet nieraz, że najpełniej, najciekawiej, często z przenikliwością zaskakującą nawet nas, sens naszych przedstawień odczytywali ludzie, którzy nie rozumieli ani jednego z wypowiedzianych na scenie słów. Chociaż graliśmy po polsku lub w *Postoju w pustyni* po rosyjsku znakomicie rozumieli nas Anglicy czy Francuzi, może nawet lepiej niż widzowie w Polsce, którzy zbyt łatwo wśluchiwali się w znacznie wypowiedzianych kwestii. Graliśmy w uniwersalnym języku teatru i nie było dla nas specjalnie ważne, w jakim języku mówili aktorzy. Ważną dla mnie również sprawą, może nawet najważniejszą, było konstruowanie przestrzeni teatralnej przedstawienia.

- A czy aktorstwo w waszym teatrze, czymś się odróżniało?

- Nigdy nie było u nas, często kojarzonego z teatrami studenckimi czy alternatywnym, historycznego aktorstwa. Zawsze była powściągliwość, dyscyplina, dystans, nawet pewien chłód. To wszystko zmuszało widzów do intelektualnej refleksji, uniemożliwiało odczytywanie naszych przedstawień wyłącznie przez prostolinijną uczuciowość. Lubiłem i do dzisiaj lubię skoncentrowane bardzo precyzyjne aktorstwo.

- Najdłużej graliście *Scenariusz*...

- Jeszcze dzisiaj można go zagrać. Przez *Scenariusz* w ponad dwustu przedstawieniach przewaliło się kilkadziesiąt osób z różnych krajów. Grali w nim Niemcy, Belgowie, Francuzi, Hiszpanie. Ale także Piotr Szczerski z Teatru Fantastron czy wybitny dramaturg Helmut Kajzar. Chcieliśmy, wokół namalowanej przez Konrada Kozłowskiego potężnej "gębo-dupy" (5 metrów na 4), stworzyć cały łańcuch pokarmowy czy fizjologiczny obieg zamknięty - trawienie i wydalanie, trawienie i wydalanie. W ten obieg wciągnięta została również publiczność, która aktywnie uczestniczyła w przedstawieniu, była trawiona i wydalana. Myślę, że był to wyjątkowo sugestywny, wszędzie czytelny obraz życia społecznego. Każdy musiał w nim wziąć na siebie jakąś rolę, choćby to była rola widza. Pamiętam, że w sprawie tytułu tego spektaklu pobiliśmy się w "botaniku" z Jaśkiem Bryłowskim. Jeden z nas chciał, aby to był "Ruch robaczkowy", drugi wołał "Obieg zamknięty". I został *Scenariusz*... To tylko pokazuje, jak ważne było dla nas to, co robimy. Jak wiele energii, uczuć i intelektu wkładaliśmy w nasze na scenie pozornie chłodne,

wymyślone przedstawienia.

- Również Pokaz wciągał widzów do działań... Aktorzy instruowali widzów, jak należy recytować wiersz Majakowskiego o Leninie. A potem widzowie decydowali o przebiegu spektaklu, musieli go współtworzyć.

- Raz w trakcie naszego przedstawienia doszło do regularnej bijatyki. W następnych przedstawieniach, chociaż nie prowokowały one tak bezpośrednio, jak Scenariusz i Pokaz, publiczność też była współtwórcą. Nasze przedstawienia nie były one zamknięte, nic nie rozstrzygały, raczej stawiały pytania, na które każdy musiał sam odpowiedzieć. Zawsze staraliśmy się zostawić widza sam na sam ze sobą. W Lepszej przemianie materii widzowie zostali postawieni wobec problemu, co by się stało, gdyby się spotkały dwa pogrzeby, z których każdy miał swoją trumnę, w dodatku jedna trumna okazywała się pusta. Spektakl kończy się obłądną, urągającą wszelkim przepisom bhp karuzelą na wrotkach, podczas której aktorzy, jeden po drugim na łeb na szyję spadali ze sceny. Po tej bardzo ryzykownej fizycznie scenie wypełzali już jak stonoga na zewnątrz. Na sali zostawali skołowaciali widzowie. A w Martwej naturze próbowaliśmy umieścić widzów wewnątrz szatni, wielkiej rozbieralni świata...

- Tam była sławna scena, w której Krzysztof Borowiec, mrugając oczyma, wygłaszał monolog cenzora z Małej Apokalipsy Konwickiego, odwracał się i... okazywało się, że tylko z przodu jest przyzwoicie ubrany w garnitur, a z tyłu zupełnie nagi.

- Recenzent z "itd." napisał wtedy, że Grupie Chwilowej "nie pomogła nawet goła dupa Borowca". Napisałem "sprostowanie". Wyraziłem w nim oburzenie, że redakcja wysłała na nasz spektakl nieuważnego recenzenta, który siedział obok mojej "dupy" (siedział na spektaklu obok mojej ówczesnej narzeczonej), a mimo to nie zauważył, że była ubrana. Nie zamieścili... W tym przedstawieniu Ela Bojanowska, a później Renata Rzepecka, wtedy jeszcze Dziedzic, nogą w bolszewickim bucie rozgniatała piłeczki pingpongowe. Tadeuszowi Nyczkowi interesująco skojarzyły się one z jajeczkami moli. Były też wielkie wańki-wstańki. Niezwykle nagromadzenie związanych ze sobą szczegółów, które ze sobą misternie współgrały. Myślę, że to przedstawienie nie zostało dostatecznie docenione, chociaż Gwido Zalteks - myślę, że słusznie - uznał je za jedno z kilku najlepszych spektakli przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Widzowie oczekiwali wtedy w 1980 roku bardziej antykomunistycznej historii, niż takich głębinowych podróży wewnątrz siebie, jaką my wtedy odbyliśmy. Widzowie chcieli teatru. My zdzieraliśmy z nich i z siebie teatralność. Na koniec aktorzy przedstawiali się z imienia i nazwiska. Jednak był to 1981 rok, środek polskiej rewolucji, i widzowie nie byli do tego gotowi, pragnęli heroicznym gestów na scenie, teatralnego odurzenia. A my chcieliśmy zmusić ich do myślenia - do ironii i autoironii.

- Ale już Cudowną historię doceniono? Przynajmniej w Edynburgu... Richard Demarco wręcz piał z zachwytem, zestawiając wasze przedstawienie z Kantorem i Beusem?

- Jeszcze mocniej zachwalał parę lat później Postój w pustyni. Mówiono mi, że w swojej

książce wydanej z okazji pięćdziesięciolecia festiwalu w Edynburgu Richard uznał Postój w pustyni za najważniejsze wydarzenie festiwalu, obok Umarłej klasy Tadeusza Kantora. Ale wróćmy do Cudownej historii... Jej bohaterem był człowiek pozbawiony cienia, pozbawiony ojczyzny - wykorzeniony. Tym człowiekiem był każdy z nas. Gdy na koniec spektaklu publiczność była zostawiana sam na sam z kołyszącymi się potężnymi dzwonami, których sercami były odlewy gipsowe głów aktorów, nie wiedziała często, co z sobą począć. Najczęściej ludzie siedzieli po przedstawieniu w milczeniu i bez oklasków, skupieni cicho wychodzili z sali. I o ten efekt nam szło. Cudowna historia była przedstawieniem, które pozwoliło w pełni przemówić rzeczom- rekwizytom - kształtem, dźwiękiem, zapachem. Aktorzy byli we władzy rekwizytów, a nie odwrotnie. Powstała swoista, bardzo złożona układanka, w której aktorzy i ich zadania byli tylko jednym z elementów scenicznych znaczeń. Ten spektakl domagał się rozszyfrowania, nie był jednoznaczny, rozwiązania tej układanki mogły być różne. Najbardziej chyba zaskakującą, a przy tym niezwykle przenikliwą usłyszałem od Tymona Terleckiego po naszym londyńskim przedstawieniu.

- I po tym przedstawieniu skończyła się Grupa Chwilowa w dawnym kształcie. O swoich kolegach z teatru powiedziałaś wtedy bardzo złośliwie w jakiejś audycji radiowej, że "worki z piaskiem same wyskoczyły z artystycznego balonu".

- Teraz powiedziałbym, że wybrali własną drogę twórczą. Jeszcze wcześniej swoją drogą poszła Ela Bojanowska. Rozstaliśmy się ze sobą tuż po powrocie z Jugosławii. Graliśmy tam, między innymi w Mostarze, na chwilę przed wybuchem wojny. Jak doszło do tego rozstania? Grupa osób pod kierunkiem Tomka Pietrasiewicza zdecydowała się pracować nad swoim spektaklem. Nie podobały mi się artystyczne efekty tej pracy, dlatego nie zgodziłem się, na podpisywanie ich nazwą Grupy Chwilowej. Założyli wtedy Teatr NN. Szkoda, że nie doszło do konfrontacji naszych przekonań na temat teatru na scenie. Jurek Lużyński, który jako jedyny został ze mną, proponował teatralny pojedynek - pojedynek na teatralne wizje. Chciał, aby konflikt w teatrze rozstrzygać na scenie, bo przecież teatr był naszym życiem. Szkoda, że do tego nie doszło. To by było prawdziwie teatralne załatwienie trudnej sprawy w obrębie teatru. W dodatku efekt artystyczny mógł być bardzo interesujący. W każdym razie nasze drogi wówczas się rozeszły.

- Przez wasz teatr przewinęło się chyba ze sto osób? Co teraz robią?

- Wielu tylko przez chwilę, niektórzy zostawali na dłużej. Niektórzy z dawnych aktorów już nie żyją - Krysia Tatko leży na cmentarzu w Modliborzycach, a świetny taper Rysio Bodio w Chełmie. Tomek Pietrasiewicz dobrze sobie radzi jako dyrektor Ośrodka Brama Grodzka Teatru NN. Pamiętam, jak przyszedł zapisać się do teatru w czerwonym dresie "Lublinianki". Niektórzy wybrali emigrację: Emil Wrada, który przyszedł do Grupy Chwilowej razem ze swoją grupą teatralną, mieszka w USA, podobnie Julia Karpińska, Bolek Wesołowski chyba w Kanadzie. Grzesiek Linkowski robi z powodzeniem filmy dokumentalne. Renata Rzepecka pracuje w „Gazecie Wyborczej” Jurek Rarot jest notariuszem. Ela Bojanowska została przy teatrze -

prowadzi swój Teatr z Lublina. Jasio Bryłowski - o ile dobrze wiem - prowadzi w Warszawie biuro informacji gospodarczej. Jurek Lużyński, który pracował ze mną najdłużej, z powodzeniem organizuje wystawy poświęcone zabytkom sztuki sakralnej. Rozpierzchli się w różne strony, ale chyba radzą sobie w życiu.

- Jak sądzisz, czy teraz nie żałują niektórzy aktorzy, że tyle energii, najlepsze lata, poświęcili kiedyś Grupie Chwilowej?

- Ich trzeba o to spytać. Być może niektórzy żałują... Myślę, że mieliśmy dużo szczęścia. W tym nienormalnym czasie mieliśmy teatr - swój świat, normalny świat. W dodatku dzięki teatrowi poznaliśmy naszych rówieśników z Zachodu - wielu wspaniałych, twórczych ludzi z różnych krajów. Z wieloma z nich związaliśmy się mocną i wierną przyjaźnią. Nie mogę bez wzruszenia mówić o wspaniałych Norwegach z Grinland Friteater, o teatrze Tmuna z Izraela, The Blood Group z Londynu, Divadlo na Provazku z Brna czy chorwackim teatrze Daska. Ale poznawaliśmy przecież nie tylko ludzi teatru. Na przykład Geraint Lewis... fotoreporter z "The Independent" - Zachwycił się *Postojem w pustyni* w Edynburgu, oglądał przedstawienie jedenaście razy, później przez cały tydzień gościł nas wszystkich w swoim londyńskim mieszkaniu. Na pożegnanie podarował nam jedenaście zdjęć - po jednym z każdego filmu.

Dla mnie wielkim doświadczeniem teatralnym i życiowym było spotkanie z Włodimirem Rodianko, wnukiem pierwszego przewodniczącego rosyjskiej Dumy, obywatelem brytyjskim mieszkającym w Niemczech. To on przez systemy ćwiczeń przywiezionych z Nepalu, a także praktykę w prawosławnym chórze otwierał nas na naszą cielesność - uczył wiązać artykulację samogłosek z wibracją ciała. Przyczyniał się do naszego samopoznania. Mieliśmy też niezwykle szczęście spotykać się z wspaniałymi liderami emigracji polskiej w Londynie, Paryżu, we Włoszech. W Neapolu gościł nas Gustaw Herling-Grudziński. Nieco później już w Paryżu wręczył nam stypendium ufundowane przez samego Redaktora - Jerzego Giedroyc'a. Oni wszyscy uświadamiali nam, że normalna Polska też jest możliwa. Oni byli jej fragmentem. Także w tym sensie teatr dawał poczucie normalności w tym soc-surrealizmie. Może więc warto było?

- Grupa Chwilowa Zostałeś z Jurkiem Lużyńskim i wtedy zaczęła się współpraca z Rosjanami, w której też miałem okazję uczestniczyć.

- Wcześniej pracowaliśmy nad bardzo ciekawym projektem z emerytowanymi aktorami. Później spotkałem Aloszę Zajcewa. O spektaklu z rosyjskimi aktorami myślałem zawsze. Chciałem, żeby byli to wybitni, nietuzinkowi Rosjanie i takich spotkałem. Zawsze myślałem o pracy z Rosjanami, chyba dlatego, że Rosja - chciałem czy nie chciałem - była zawsze moją sprawą osobistą. Odziedziczyłem ten rosyjski kompleks po mojej wywodzącej się z Białorusi rodzinie, która za sprawą Rosji i Rosjan wiele wycierpiała. Musiałem zmierzyć się z Rosją w teatrze w imieniu wszystkich Hałaburdów, Żmindów, Sobolów i Romeyków, czyli mojej rodziny. Moje kresowe korzenie i zobowiązania leżą też u źródeł *Albumu rodzinnego*, według Michała Liniewskiego, czyli Michała Bronisława Jagiełły, zrobionego razem z lubelskimi bardami.

Wróćmy do Rosji... Nadarzyła się wreszcie okazja... W Lublinie *Krzesła* Ionesco grał niezwyklejny aktor, niezwyklejny człowiek - Alosza Zajcew. Aktorski samorodek, urodzony na wsi chłopiec, który na scenę prowincjonalnego teatru trafił już w wieku kilkunastu lat. Później przez całe życie zgrywał się na scenach najlepszych moskiewskich teatrów, w filmach fabularnych, robił też ze swoim przyjacielem Grigorijem Zaukindem pierwsze w Rosji przedstawienia teatru absurdu. Niósł ze sobą kawał historii. Trochę później dzięki Aloszy spotkałem w Moskwie niezwyklejną dziewczynę Irinę Nabatową. Nie była zawodową aktorką, ale muzykiem i etnomuzykologiem. Przyniosła ze sobą przepiękne uduchowione pieśni religijne zebranych u starowierców w Zachodnim Ałtaju. Podczas pracy zgrzytało, stękało, sypały się wyzwiska. Ścierały się różne mocno ugruntowane poglądy na świat, na teatr, na sztukę. Wiele razy zdawało się, że nic z tego nie wyjdzie. Pracowaliśmy jednak uparcie, nie rezygnowaliśmy. Przedstawienie powstawało w Moskwie i Lublinie. Warto było - powstało pierwsze polsko-rosyjskie autorskie przedstawienie teatralne - *Postój w pustyni*.

- Pamiętam te zachwyty, pamiętam również, że często byłem zawstydzony naiwnością interpretacji. Recenzenci często stosowali do tego przedstawienia bardzo prymitywny polityczny wytrych interpretacyjny, albo bez reszty uwodziła ich rosyjska egzotyka. Tymczasem bezbłędnie odczytywali to przedstawienie widzowie i recenzenci w Wielkiej Brytanii. W Edynburgu przedstawienie zdobyło Fringe First. Teraz, gdy po latach czytałem te recenzje, intelektualna przewaga brytyjskich recenzji jest porażająca.

- Brytyjskich recenzji jest także więcej niż polskich. Chyba dla londyńskich recenzentów było to ważniejsze przedstawienie niż dla warszawskich. Być może z pewnego dystansu lepiej widać? Być może język rosyjski przysłał w Polsce dużo bardziej elementarny język teatru. Być może ujawniły się jakieś kompleksy. I chociaż przedstawienie dosyć powszechnie bardzo się w całej Polsce podobało, wychwalano je bardzo gorąco, to często rzeczywiście z bardzo dziwnych powodów. "Ruskich" w alternatywnym teatrze potraktowano trochę w Polsce jak osobliwość przyrodniczą - bardzo sympatyczną ciekawostkę.

- Ale w Moskwie nie wyszło... Alosza Zajcew zbiesił się - poobrażał widzów i powiedział, że nie zagra. Ty i Jurek powiedzieliście na to, że skoro tak, to koniec. Kilkuletnia, bardzo intensywna rosyjska przygoda się skończyła.

- Alosza nie wytrzymał psychicznie tego napięcia. Wytrzymał Polskę, Edynburg, Londyn, a Moskwy nie wytrzymał. Ale moja rosyjska przygoda jeszcze się nie skończyła. Przecież już po tym pracowałem jeszcze z Iriną Nabatową. Nawet odbył się w Moskwie jeden zamknięty pokaz z prób spektaklu *Nie ma końca wieku, jest tylko życie i śmierć, śmierć i życie*. Myśleliśmy też o spektaklu *Pokaz mody*. Irina miała w tych przedstawienia wystąpić na scenie razem z polskim aktorem. Nic z tego nie wyszło. Przyszła choroba i Irina musiała walczyć o życie. Zamówiłem nawet mszę w intencji jej zdrowia w lubelskiej cerkwi przy ulicy Ruskiej. Okazało się, że ma w Lublinie wielu oddanych przyjaciół. Całą mszę transmitowałem przez telefon komórkowy do Moskwy - do szpitala. Bóg wysłuchał modlitw katolików w prawosławnej cerkwi

transmitowanych przez telefon komórkowy z lubelskiej cerkwi do moskiewskiego szpitala. Irina wyzdrowiała. Żyje.

- Choroba pokrzyżował też plany związane z domem nad Morzem.

- Szkoda mi tego przedstawienia i żal Eli Bojanowskiej, z którą je przygotowałem. Dwukrotnie wybieraliśmy się z *domem nad Morzem* na festiwal do Edynburga. Dwukrotnie nie pozwolił nam na to choroba Eli. Jestem przekonany, że było to świetne, skazane na sukces przedstawienie. Zawsze planowałem - nigdy nie wychodziło, dopiero w Edynburgu miało się ostatecznie udać - że przedstawienie rozpocznie się w turystycznym autokarze. Przejadą się trochę po mieście, a potem trafią do teatralnego domu, zamieszkałego przez starą kobietę, którą gra Ela Bojanowska.

- Był taki czas, myślę teraz o latach osiemdziesiątych, że razem z Provisorium i Sceną 6, Grupa Chwilowa nadawał ton teatrowi alternatywnemu w Polsce, a Lublin bez wątpienia był stolicą młodego teatru, a być może - gdy dodamy do tego Scenę Plastyczną KUL i Gardzienice - stolicą polskiego teatru.

- Z Januszem Opryńskim i Henrykiem Kowalczykiem wypiliśmy po winie marki "Okęcie" w 1975 roku i ustaliliśmy, że będziemy się trzymać razem. Mieliliśmy świadomość, że tylko razem coś znaczymy i tylko razem możemy przetrwać. Jak czas pokazał, było to bardzo rozsądne postanowienie. Nie wiem, jak potoczyłyby się nasze losy, gdyby przez długie lata nie trzymaliśmy się razem. Razem przyczynialiśmy się do założenia w Lublinie już we wrześniu 1980 roku Niezależnego Zrzeszenia Studentów, razem zostaliśmy po ogłoszeniu stanu wojennego wyrzuceni z "Chatki Żaka", razem zakładaliśmy Lubelskie Studio Teatralne, później razem znaleźliśmy się w Centrum Kultury. Od tego momentu - choć mamy schronienie pod tym samym dachem - nasze więzi zaczęły się rozluźniać - ustalenia poczynione przy winie marki "Okęcie" przestały w nowych czasach zobowiązywać. Ale wtedy dzięki temu, że przez tak długie lata nikomu nie udało się nas poróżnić, nie tylko ocaliliśmy nasze teatry, ale mogliśmy służyć pomocą innym. Różne ómy się wtedy do nas zlatywały. To przecież w Lublinie odbyło się w czasie wielkiej smuty stanu wojennym pierwsze spotkanie teatrów alternatywnych. To my, przez Koło Naukowe Romanistów, którym kierował wtedy Zbyszek Krawczyk, organizowaliśmy festiwal teatrów debiutujących. Dzięki temu po raz pierwszy mogliśmy się wszyscy spotkać i policzyć - zobaczyć, kto z nas przetrwał ten czas. Przetrwało niewiele teatrów... Z ponad stu zostało kilkanaście. Zadebiutował wtedy świetny młody teatr z Bytomia "Wiatyk" Romka Czubaka. Ale nie wytrzymał. Dzwoniłem do Romka: - Walczymy? - pytałem. - Krzysiu, nie dam rady - powiedział mi wtedy. Potem wyjechał z Polski. W Berlinie popełnił samobójstwo. W Lublinie przetrwalimy do roku 1989 także dlatego, że - co by o tej naszej bandzie nie powiedzieć - teatr nie był dla nas trampoliną do czegoś innego - sprawą doraźną. Dlatego, że szło nam o teatr. Nie próbowaliśmy w teatrze załatwiać żadnych spraw niegodnych teatru.

- Ludzie z całej Polski zazdrościli wam. Pamiętam choćby, że szef Teatru Kana Zygmunt Duczyński, gdy przyjeżdżał ze Szczecina, nie mógł się nadziwić lubelskim swobodom...

- No tak... Przetrwaliśmy - trzeba oddać sprawiedliwość - również dlatego, że lubelscy decydenci mieli jakąś niezrozumiałą słabość do teatru alternatywnego, a przynajmniej niechęć do drastycznych, nieodwołalnych decyzji. Nie wiem, co by się z nami stało, gdyby negocjującemu w naszym imieniu Frankowi Piątkowskiemu nie udało się przekonać do idei założenia Lubelskiego Studio Teatralnego w Bramie Grodzkiej Andrzeja Szpringera, Macieja Karczmarczyka i Ryszarda Piotrowicza z Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Przychylni nam wtedy byli również Edward Balewejder i Jan Twardowski z Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego. Po latach trzeba uczciwie przyznać, że trochę im zawdzięczamy. A przecież nie mieli złudzeń, co do naszych poglądów. Nie było przecież tajemnicą, że byliśmy związani z opozycją. Nie tylko Grupa Chwilowa, ale prawie wszystkie teatry studenckie, szczególnie w Lublinie. Jeżdżąc na Zachód, przemycaliśmy do Polski w teatralnych gratach nie tylko książki, ale też powielacze. To przecież głównie teatry studenckie zakładały w Lublinie Niezależne Zrzeszenie Studentów. Z okazji odsłonięcia pomnika poległych stoczniovców wystąpiło w Gdańsku pięć teatrów, w tym aż trzy z Lublina - Grupa Chwilowa, Provisorium, Scena Plastyczna KUL.

- Czy z ethosu teatru alternatywnego lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych cokolwiek do dzisiaj przetrwało?

- Moim nieskromnym zdaniem, nic z tego nie zostało. Nie ma sensu odwoływanie się do tamtego teatru. Więż z tamtym teatrem została już całkowicie zerwana. Dzisiaj teatr alternatywny - nawet nieważne, czy zły czy dobry - jest tylko teatrem, wtedy był zawsze czymś więcej niż teatr. Trzeba się pogodzić z tym, że teatr przestał być miejscem gorącej rozmowy, ten łuk elektryczny między nami i widownią już nie iskrzy, nie ma w nim napięcia. Kłamie ten, kto twierdzi, że jeszcze istnieje taki teatr, jak wówczas. Jego czas już minął. Minął bezpowrotnie. A może takiego teatru, jakiego wówczas pragnęliśmy, nikt już dzisiaj nie potrzebuje? Dzisiaj teatr, to teatr. Nic więcej...

- Zatem może rację mieli młodzi recenzenci teatralni, którzy w latach dziewięćdziesiątych zaczęli na potęgę pokpiwać z teatru alternatywnego?

- To obśmiewanie w pewnym momencie stało się nawet stadną modą. Dotyczyło nie tylko słabych przedstawień, ale także bardzo dobrych. Myślę, że młodzi krytycy obnażyli wtedy bardziej braki własnej wrażliwości i edukacji, niż słabości teatru alternatywnego. Ci młodzi ambitni absolwenci teatrologii często nie rozumieli teatru. Próbowali się do niego dobierać filologicznie, szukali tezy. Okazało się, że tak naprawdę są filologami, a nie teatrologami. Odsłoniło to chyba jakiś defekt systemu kształcenia teatrologów. W naszych przedstawieniach szukali dramatu, literatury - szukali na siłę. A dramatu w nich nie było. Prowadziło to do licznych nieporozumień. Niezależnie od tego, czy ironizowali na temat spektakli, czy je chwalili, nieraz zasadniczo mijali się z intencjami twórców, zwracali uwagę na anegdotę, a nie na misterną konstrukcję teatralną.

- Zapytam jeszcze raz: Czy rozstajesz się z teatrem? Czy idziesz już na emeryturę? Może dwadzieścia pięć lat... i starczy?

- Do nas wszystkich zbliża się nuda, wielka nuda. Miał Brodski rację. Zaczyna się czas gier, zabaw - nuda. Kończy się czas teatru - prawdziwego teatru. Odchodzę od teatru, bo takiego teatru, który kochałem, już nie ma. Wciąż jednak marzę o zrobieniu z Rosjankami przepięknego przedstawienia, w którym już nie idzie o rzeczy ważne, ale wyłącznie o piękno, o urodę. Chciałbym zrobić przedstawienie, w którym nie idzie już o życie, ale wyłącznie o estetykę - być może blahy, ale bardzo piękny spektakl.

Rozmawiał: Mirosław Haponiuk