Pogoda dla korepetytorów
str. 5

Fragment głośnej powieści Arkadego i Borysa Strugackich pt. „KALEKI LOS”
str. 6-7

DWUTYGODNIK SPOŁECZNO-KULTURALNY • ROK ZAŁOŻENIA 1933

kamena

PL ISSN 0137-7108 Nr indeksu 362514

NR 22 (894) 1 listopada 1987 Cena 20 zł

Lubelskie sylwetki

Wybrałem teatr

ROZMOWA Z ANDRZEJEM ROZHINEM DYREKTOREM TEATRU IM. J. OSTERWY

Fot. Czesław Knapik

— Od dwóch i pół roku kierujesz lubelskim Teatrem im. Osterwy i twoja tutaj obecność zaznaczyła się szeregiem interesujących premier — że wspomnę tylko „Białe małżeństwo” Różewicza czy „Betlejem polskie” Rydla w twojej reżyserii. A co ciekawsze, w Lublinie ludzie znowu zaczęli chodzić do teatru. Zaczyna się jakby powtarzać sytuacja sprzed z górą dwudziestu lat, kiedy to założony przez ciebie studencki teatr „Gong” grupował najciekawsze jednostki z lubelskiego środowiska studenckiego i młodoartystycznego, gdy był on animatorem ogólnokrajowego studenckiego ruchu teatralnego i kiedy przedstawienia „Gongu” cieszyły się słuszną frekwencją. Potem zacząłeś reżyserować w teatrach zawodowych, dyrektorowałeś teatrom w Gorzowie Wielkopolskim, Olsztynie, Koszalinie, Szczecinie. A teraz jako „stary lublinianin”...

— Przepraszam, ale tak dla ścisłości, to ja jestem lwowianinem, gdzie się urodziłem i mieszkałem w dzieciństwie. I także — w jakiejś mierze — krakowianinem, gdzie chodziłem do szkoły. Do Lublina trafiłem dużo później. Natomiast to tutaj właśnie zaczęła się moja właściwa kariera sceniczna i tutaj narodził się mój autentyczny związek z teatrem. No i tutaj przeżyłem kilkanaście bardzo ważnych dla mnie lat.

— A kiedy zaczęła się twoja fascynacja teatrem? W dzieciństwie? Z czyjejś inspiracji?

— O nie, dużo później. Dzieciństwo miałem ciężkie, wojenne, a w głowie myśl o zdobyciu pożywienia, a nie rojenia o scenie. Mieszkałem z matką i siostrami we Lwowie, ojciec był gdzieś daleko, na froncie. A potem był przyjazd ostatnim repatriacyjnym pociągiem do Krakowa, szkoła powszechna, śmierć matki w 1955 r. i Państwowy Dom Młodzieży w Krzeszowicach pod Krakowem. Dom dla młodzieży, której zabrakło rodziców... A jeśli chodzi o inspirację... No cóż, jakoś nikt z rodziny teatrem się szczególnie nie interesował. Miałem wuja, lekarza, który był kolekcjonerem dzieł sztuki, drugi wuj zajmował się fotografią artystyczną. I to wszystko.

— A placówka wychowawcza w Krzeszowicach?

— Nasz „zastępczy dom”? Wiesz, tam przede wszystkim zwracano uwagę na to, jak nas przygotować do samodzielnego życia, po opuszczeniu murów zakładu. Oczywiście, jak w każdym tego rodzaju domu, istniał jakiś tam zespół muzyczny — graliśmy na mandolinach — był jakiś chór, uprawiało się sport. Ale to wszystko było jakieś takie „tradycyjnie konwencjonalne”, bez większej inwencji ze strony wychowawców. A w dodatku, co najbardziej paradoksalne, wychowywani na „samodzielnych ludzi”, byliśmy w murach tego „domu młodzieży” jakby zupełnie odcięci od wszystkiego, co się działo naokoło nas, w kraju. Na przykład wypadki październikowe 1956 r. prawie nie dotarły do naszej świadomości. Byliśmy swoistą enklawą, żyjącą własnym życiem, specyficznym „życiem wewnętrznym”. Chyba dopiero w ostatnim roku mojego tam pobytu, w 1958, pojawił się w świetlicy pierwszy telewizor, który też nie zawsze był czynny.... „Oknem na świat” były dla mnie wypady do Krakowa, gdzie mieszkała dalsza rodzina, i odwiedziny u kolegów z krakowskich lat szkoły podstawowej. Jeden z nich, wnuk właściciela „Księgarni św. Wojciecha”, odziedziczył po dziadku ogromny, ciekawy księgozbiór, z którego korzystałem z wielkim zaangażowaniem. I ta — bardzo wcześnie ujawniona — moja pasja czytelnicza, te wartościowe lektury, o jakie było wtedy tak bardzo trudno, to może był pierwszy krok do nie ujawnionych jeszcze pasji teatralnych... I nagle zagrałem „na deskach scenicznych” ...Konrada!

Dokończenie na str. 4

Czas jak głaz?

MÓWI się, że czas to pieniądz. Co my zatem robimy z czasem, skoro pod koniec miesiąca na stołach naszych pojawia się zwykle jedno danie w postaci mizerii (finansowej), a kolejne pensje tracą na realnej wartości? Odpowiedź jest prosta, dobrze znana wcale nie milczącej większości Polaków: my czas spędzamy albo poświęcamy na czekanie.

Czekanie — oczekiwanie stało się trwałym elementem naszego codziennego życia, ciągle przy tym rozrastającym się w tkance społecznej, jak jakiś potworny nowotwór. To już nie jest naturalna właściwość ludzkiej egzystencji, spełniającej się w czasie i przestrzeni. Takie jałowe katowanie czasu stanowi fenomen patologiczny, mający swoje implikacje w sferze ekonomii, psychologii, obyczajowości i polityki.

Czekamy w kolejkach po mięso i świeże pieczywo, po telewizory i mieszkania, po rowery i samochody. Czekamy na spóźniające się pociągi i autobusy, na załatwienie sprawy w urzędzie, na materiały i surowce, [illegible] tego wszystkiego klniemy na świat cały, na ustrój, na sąsiadów, na towarzyszy kolejkowej niedoli, którzy ubiegli nas w drodze po kilogram schabu czy przedni zderzak do „FSO 1500”. Stajemy się agresywni, ale i obojętniejemy pod ciężarem czasu, który niczym głaz znieruchomiał na naszych garbach.

Czekamy godzinami, tygodniami i latami. Gdyby ten czas zsumować i otrzymany wynik pomnożyć przez potencjalną energię każdego z milionów oczekujących, gwiazdy wybuchałyby nam w oczach — tak wielka okazałaby się owa moc bezpowrotnie tracona.

Czekamy zaś dlatego, albowiem ciągle czegoś brakuje na rynku i w sferze organizacji życia zbiorowego.

A tego „czegoś” brakuje, ponieważ zapomnieliśmy, że czas to pieniądz, to pojemnik z energią, która daje wartości, jeśli ludzie znajdują motywacje do jej wyzwolenia.

Drugi etap reformy gospodarczej wpisuje takie motywacje we wszystkie ważne struktury społeczno-ekonomiczne kraju, w ogóle mając na uwadze zasadnicze przemeblowanie naszego życia. Prawda, nie obejdzie się bez dodatkowych kosztów, przynajmniej na początku operacji, ale innej drogi nie ma. Na V Plenum KC PZPR Wojciech Jaruzelski powiedział:

„Jest rzeczą naturalną, że wobec zapowiedzi radykalnych reform wielu przedstawicieli naszego społeczeństwa zadaje pytanie: co my będziemy z tego mieli? Jest to jednak pytanie zbyt uproszczone. Trzeba je odwrócić i spytać ile stracimy, ile straci państwo i całe społeczeństwo, jeśli tego wielkiego przedsięwzięcia nie doprowadzimy konsekwentnie do końca”.

Na pewno stracimy wiele czasu (sił, zdrowia) na czekanie w kolejkach do złudzeń, że to wszystko się jakoś samo ułoży i prędzej czy później dojdziemy do lady, gdzie opiekuńcze państwo coś tam zawsze podrzuci.

A jak państwu zabraknie towaru, to co?! A jak nie starczy nam pary nawet na pół gwizdka?

Czas niczym głaz czy czas jako pieniądz — oto polska alternatywa 1987 roku.

Wybrałem teatr

Dokończenie ze str. 1

— Trafiłeś do teatru?

— Ale tylko szkolnego. Co zresztą stało się zupełnie przypadkowo. W Krzeszowicach uczęszczałem do tamtejszego, zacnego bardzo Gimnazjum im. Tadeusza Kościuszki. Nawiasem mówiąc, w Krzeszowicach wszystko wokoło nosi imię Naczelnika; naszemu Domowi Młodzieży także patronował bohater spod Racławic. Otóż gdy byłem w klasie przedmaturalnej, obchodzono właśnie w kraju Rok Wyspiańskiego. I nasz nauczyciel języka polskiego tak się tym przejął, że postanowił wystawić uczniowskimi siłami ni mniej ni więcej tylko fragmenty „Wyzwolenia". Wśród innych „chętnych z konieczności" zostałem i ja włączony do powstałego ad hoc „zespołu teatralnego". No i nagle, podczas próbnego czytania tekstów, okazało się, że jestem najlepszy w interpretacji roli Konrada. Co i mnie samego wprawiło w niemałe zdumienie. Wiesz, jak to jest w szkole: od momentu naszej „premiery" wszyscy w gimnazjum zgodnie orzekli, że moim powołaniem jest teatr oraz zawód aktora. Poniekąd tak twierdził także nauczyciel i dyrektor, a ja jakoś nigdy wcześniej nie myślałem poważniej, kim mam zostać w dorosłym życiu, więc oto z niejaką ulgą poczułem się zwolniony z łamania sobie głowy nad wyborem przyszłego zawodu. Jak wszyscy twierdzą, że powinienem być aktorem, to pewnie mają rację.

— I co?

— I nic. Zgłosiłem się, ma się rozumieć, po zdaniu matury, na egzamin do Państwowej Szkoły Filmowej w Łodzi. Ale że byłem zupełnie nie przygotowywać do aktorskiego zawodu w Krzeszowicach? — oblałem. Wtedy spróbowałem na polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Udało się, zostałem przyjęty. I, o paradoksie, wtedy właśnie, podczas pierwszego roku studiów na polonistyce, zaczęła się moja prawdziwa fascynacja teatrem i moje pierwsze wejście w krakowską atmosferę intelektualną.

Koniec lat pięćdziesiątych to był niezwykle płodny okres dla krakowskich teatrów — Teatru Starego i Teatru im. Słowackiego. Działał też, założony przez Waldemara Krygiera, awangardowy, studencki „Teatr 38"; zresztą był to początek najlepszych lat polskiego teatru studenckiego. Uczestnicząc w tej atmosferze, jeszcze jako widz, aktywny obserwator, bywałec teatralnych spotkań i dyskusji, doznałem nagle jakiegoś „rozjaśnienia". Uświadomiłem sobie, że moim powołaniem naprawdę, a nie dlatego, że ktoś tak ze znajomych czy kolegów uważa, jest teatr. Tylko, że wówczas wydawało mi się, iż w moim wypadku teatr to a k t o r s t w o. Rzuciłem polonistykę i złożyłem papiery do krakowskiej PWST, przyjęto mnie na Wydział Lalkarski.

— No dobrze, ale już wkrótce potem, w 1960 r., znalazłeś się w Lublinie. I znowu na studiach polonistycznych, na UMCS-ie. Nie zaprzeczysz, że twoja droga do teatru prowadziła dziwnymi meandrami?

— Myślę, że składały się na to różne przyczyny. Przede wszystkim dość szybko uświadomiłem sobie w szkole teatralnej, że w mojej psychice, w mojej osobowości, jest coś takiego, co nie pozwala mi na podporządkowywanie się c z y j e j ś wizji artystycznej, dopuszczanie czyjejś codziennej presji, zaakceptowanie tych wszystkich rygorów, jakich wymaga codzienna praca na scenie. A więc teatr — tak, aktorstwo — chyba jednak nie. Co nie znaczy, że później przez kilka lat nie „paralem" się, właśnie w Lublinie, aktorstwem w sposób profesjonalny, na scenie lalkowej. Zostało to potwierdzone eksternistycznym dyplomem aktorskim uzyskanym właśnie w krakowskiej PWST. Lecz do Lublina trafiłem głównie z przyczyn osobistych.

— To było twoje pierwsze zetknięcie się z Lublinem?

— Właściwie drugie. Bo pierwszy raz znalazłem się tutaj w 1954 r., przyjechawszy na jeden dzień ze szkolną wycieczką na otwartą na Podzamczu wielką ogólnopolską wystawę rolniczą. Przyznam, że wówczas, jako chłopcu, wydał mi się Lublin zupełnie nieatrakcyjny. Zapamiętałem go jako miasto licznych placów, ulic wyłożonych „kocimi łbami", a przede wszystkim — co dla mnie, krakowskiego ucznia, posiadało niezwykłe znaczenie — miejsce, gdzie nie ma tramwajów. Co to za miasto — bez tramwajów! Więc rozpocząłem studia na UMCS-ie. A ponieważ trzeba było z czegoś żyć, zgłosiłem się do dyrektora Teatru Lalki i Aktora, Stanisława Ochmańskiego, żeby mnie przyjął jako adepta, argumentując, że już trochę „liznąłem" wiedzy o zawodzie lalkarza na studiach w Krakowie.

— Pamiętam, że zaczynał się wówczas bardzo szczęśliwy okres dla Teatru Lalki i Aktora. Ochmański, który przybył przed dwoma laty z Łodzi, „rozkręcał" z ogromnym rozmachem ten teatr, trochę dotąd wegetujący na wojewódzkiej dotacji kulturalnej, a od niedawna wreszcie upaństwowiony.

— Właśnie. I dla mnie także następne lata pobytu w tym teatrze stały się okresem bardzo szczęśliwym. Nie tylko ze względu na pracę artystyczną, ale także dlatego, że Ochmański należał do tego rzadkiego gatunku ludzi, którzy nie „zawidza" swoim podwładnym ich rozwoju, sukcesów na polu artystycznym. Zgodził się tak ustawić moje zajęcia w teatrze, abym mógł odbywać normalne, dzienne studia. I nie protestował także, kiedy założyłem studencki teatrzyk „Gong 7,30", którego prowadzenie zabierało mi przecież coraz więcej czasu.

Tam, u Ochmańskiego, miałem możność stykania się na co dzień z wieloma wybitnymi przedstawicielami teatru lalek — z reżyserem Dormanem, z Jurkowskim, pojawiał się u nas także od czasu do czasu, pisząc muzykę do wystawianych tutaj sztuk, Krzysztof Penderecki... U Ochmańskiego doskonaliłem się również w grze w tzw. żywym planie, bo on lubił wyprowadzać aktora przed „parawan". W ogóle prowadziłem wówczas życie intensywne, „dwu-" albo i „trzybiegowe" równocześnie.

— I jeszcze występowałeś w kabarecie „Czart"...

— Faktycznie, tak było.

— I jako jeden z pierwszych studentów w Lublinie jeździłeś samochodem marki Syrena.

— Właściwie najpierw to dorobiłem się roweru, potem motocykla, eshaelki. Ten rower, zapożyczywszy się zresztą, kupiłem wkrótce po zaangażowaniu się u Ochmańskiego. Co tu ukrywać, niebogato się wówczas żyło. Zarabiałem miesięcznie 960 złotych, a rower kosztował 1600. Dostałem, a jakże, „służbowe" mieszkanie.

— W słynnym drewnianym baraczku na podwórzu przed teatrem?

— Innymi „lokalami" dla aktorów, o ile sobie przypominam, teatr wówczas nie dysponował. Więc mieszkaliśmy tam nader „rodzinnie", oddzieleni od siebie tylko cieniutkimi przepierzeniami. W jednym „boksie" Fred Kosmala, w drugim Wanda Wilhelm, w trzecim ja, w jeszcze innym Pola Siroń, która teraz u mnie, w Teatrze Osterwy, jest kierownikiem pracowni plastycznej. Zima, jak się rano budziliśmy, to wieczorna herbata pozostawiona w kubkach — bywała zamarznięta. I tak było aż do 1966 r., to znaczy do czasu, kiedy się ożeniłem.

— Widzę, że mimo wszystko wspominasz tamten okres życia z dużym sentymentem.

— Tak. Był piękny i ciekawy. A działo się tak dlatego, że robiliśmy u Ochmańskiego przedstawienia, które naprawdę podobały się dzieciom, dzieci zaś naprawdę chętnie i tłumnie chodziły do teatru. A przecież istotą teatru i istotą aktorstwa jest kontakt z widzem. No i ciągle jeździliśmy w teren. Po całej Lubelszczyźnie. To wiązało z regionem, z różnymi ludźmi, wymagało elastyczności, umiejętności nawiązywania kontaktów. I ta wiedza przydała mi się później w pracy reżyserskiej.

— Pomówmy może teraz o twoich doświadczeniach jako reżysera studenckiego „Gongu 7,30", a następnie „Gongu 2".

— Nie miałem, robiąc ten teatr, żadnego doświadczenia reżyserskiego. Ono się rodziło jakby samoistnie, z każdym kolejnym przedstawieniem. Zresztą inne zadania reżyserskie stały przede mną (i kolegami, z którymi pracowałem) w przypadku kameralnego teatrzyku „Gong 7,30", a inne w przypadku dysponującego wielką, doskonale wyposażoną sceną „Gongu 2", mającego swą stałą siedzibę w nowo zbudowanej „Chatce Żaka".

— Jednak zarówno w pierwszym jak i drugim przypadku opierałeś się głównie (z nielicznymi wyjątkami) na opracowywanych przez siebie scenariuszach?

— Tak. A wzięło się to ze swoistego polonistycznego zacięcia, z mojej jakby niewiary w umiejętność wypowiedzenia się za pośrednictwem „gotowej" dramaturgii. A potem już w tym zagustowałem. I tak szło — od spektaklu kameralnego, jakim był „Twój powszedni morderca", oparty na tekstach Marianny Alcoforado, Louisa Aragona i Wiktora Woroszylskiego, poprzez wymagające szerokiej inscenizacji „Pieśni i songi pana Brechta", aż po „Za! Kronikę rewolucji", przedstawienie oparte m. in. na książce Johna Reeda „Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem", i po szereg innych realizacji scenicznych.

Skąd te „wielkie inscenizacje"? Między innymi także stąd, że otrzymaliśmy w „Chatce Żaka" po temu warunki, że został nam udostępniony warsztat, który „żądał wypełnienia". A dlaczego, na przykład, wziąłem się właśnie za Brechta? Przecież w owych latach jakiejś specjalnej hossy w teatralnej Polsce na Brechta nie było. Ja sam też nie miałem możliwości zachwycenia się Brechtem jako widz teatralny. Dziś wydaje mi się, że w moim wypadku wzięcie się właśnie za jego pieśni i songi było wynikiem odpowiadającej mi e k s p r e s j i, dla Brechta charakterystycznej, jego „wojującego pacyfizmu". Ja w ogóle jestem bliski „tekstom interwencyjnym".

— A „Za! Kronika rewolucji", co leżało u źródeł jej powstania?

— Wynikła właściwie przypadkowo, z jednego z moich życiowych doświadczeń, czy raczej dzięki pewnemu niespodziewanemu zafascynowaniu. Otóż w 1966 r. byliśmy z „Pieśniami i songami pana Brechta" na studenckim artystycznym tournée po Związku Radzieckim, graliśmy w Moskwie, Kazaniu i Charkowie. Poznałem wówczas wielu młodych Rosjan. Brecht był dla nich całkowitą nowością, teatralnym objawieniem. A dla mnie z kolei było to spotkanie z „folklorem" Rewolucji Październikowej. Nie z jej zapisaną w książkach historią, ale z tym, co pozostało wciąż żywe w pieśniach i piosenkach, nadal śpiewanych przez spotykanych młodych ludzi. I po powrocie do Lublina postanowiłem, w związku z przypadającą pięćdziesiątą rocznicą Wielkiej Rewolucji Październikowej, stworzyć specjalne widowisko. Zupełnie jednak inne niż dotychczas: nie tylko mówione, ale także śpiewane, oparte w znacznej mierze na melodiach i piosenkach, jakie nagrałem podczas pobytu w Związku Radzieckim. I wyszło coś zupełnie nowego: przedstawienie, które stało się swoistym odkryciem, m.in. także dla uczestników kolejnej Lubelskiej Studenckiej Wiosny Teatralnej, którą „Gong" przez szereg lat organizował i na którą zjeżdżały się najciekawsze studenckie teatry z całego kraju.

Z kolei „Dialog na Święto Narodzenia" powstał w wyniku moich polonistycznych fascynacji dramatem staropolskim. Co stało się za sprawą mojego uniwersyteckiego wykładowcy, wspaniałego człowieka i wielkiego znawcy literatury staropolskiej, profesora Juliana Lewańskiego.

I w ten sposób można mówić o każdym przedstawieniu, w wypadku każdego reżysera. Zawsze rodzi się ono z „odprysku" jego życiowego doświadczenia, z jakiejś jego życiowej przygody.

— Zrealizowałeś ponad trzydzieści przedstawień studenckiego teatru i ponad trzydzieści jako reżyser w teatrze zawodowym. Byłeś dyrektorem w czterech zawodowych teatrach, dyrektorujesz w piątym; masz rodzinę, pozycję zawodową i czterdzieści sześć lat. Nie trytuje cię to ustabilizowanie? Masz jakieś szczególne marzenia?

— Tak. Chciałbym spróbować sił w filmie. Częściej niż dotąd reżyserować w telewizji. Bo jako reżyser teatralny jestem już trochę tą właśnie konwencją pracy znużony. Nie znaczy to, że jestem nią z n u d z o n y. Ale właśnie — chwilami — z n u ż o n y. Teatr to, przy całej jego iluzyjności, swego rodzaju codzienność. Ustalony, określony kalendarzem, rytm pracy. Czasami tęsknię za pracą „szybką". Taką właśnie, jaka jest charakterystyczna dla kina czy teatru telewizji, gdzie potrzebna jest kolosalna koncentracja, wielkie stężenie działania, nagły, kolosalny wysiłek. I potem długa chwila oddechu.

Fascynuje mnie także praca z aktorami obcojęzycznymi, za granicą. Szczególnie te momenty gdy następuje u zupełnie, wydawałoby się, obcych sobie ludzi, władających różnymi językami, chwila nagiego, ponadjęzykowego porozumienia — poprzez gesty, intonację głosu, spojrzenie, przez jakąś wspólną dla wszystkich ludzi teatru na całym świecie „magię sceny".

Myślę też o tym, jak będą wyglądały próby przygotowywanego przeze mnie przed sześciu laty przedstawienia „Samobójcy" Erdmana, do których kontynuowania zaprosiła mnie teraz dyrekcja warszawskiego „Ateneum". Będą to próby z tym samym zespołem ludzi, co wówczas. Czy coś zostało w ich pamięci z naszych dawnych prób? Co przetworzyło się w nich samych w ciągu tych lat? Jak oni teraz rozumieją swoje role, jak będą chcieli je zagrać? I na ile ja sam się zmieniłem jako człowiek i jako reżyser? Taki dziwny, niespodziewany, postawiony przez samo życie mnie i im — test.

— W latach sześćdziesiątych byłeś jednym z głównych „filarów" studenckiego teatru w Polsce. Ale, rzecz ciekawa, spośród licznych liderów tamtego teatru tylko niewielu trafiło do teatru zawodowego, a nazwiska i postaci wielu znanych animatorów tego ruchu jakby się gdzieś „rozpłynęły". Co o tym sądzisz, jaka jest tego przyczyna?

— Chyba trudno odpowiedzieć na twoje pytanie. Niełatwo o jakieś recepty czy oceny w tym względzie. Może po prostu życie dla wielu ludzi potoczyło się w taki, a nie w inny sposób... Może niektórzy nie potrafili, czy nie chcieli, przekroczyć pewnej granicy. Nie widzieli sensu wejścia w swoisty kierat związanych z zawodowością zależności, codzienności pracy, różnych uwarunkowań, itp. Kiedy przestaje się już być studencką teatralną „rodziną", wspaniałą grupą, gdzie nie dba się o dobra doczesne, gdzie życie płynie jakoś bardziej radośnie, bez tych wszystkich obciążeń, jak pieniądze, mieszkania, własne rodziny... Część więc wróciła do wyuczonych zawodów, które teraz uprawia. Inni zostali przy swych dawnych teatrach nie potrafiąc już zaproponować niczego nowego, interesującego. A tylko bardzo nieliczni, jak Litwiniec w „Kałamburze" czy Jasiński w „Teatrze STU" lub Mądzik ze swoją Sceną Plastyczną, potrafili stworzyć zupełnie nowe wartości. Do teatru zawodowego na stałe przeniknęli chyba tylko, poza mną, Herman, Krygier, Major i nieżyjący już, Kajzar.

Ale tutaj znowu możemy tylko mnożyć pytania. Może gdyby na przykład kilkanaście lat temu Marek Okopiński nie zaproponował mi, „studenckiemu reżyserowi", reżyserii w swoim teatrze w Gdańsku — poszedłbym zupełnie inną drogą życiowa i dziś robiłbym zupełnie co innego?

Rozmawiał: Mirosław Derecki