

Krzysztof Prus

GUGALANDER (instrukcja)

Fachowy poradnik
jak założyć grupę teatralną

Jak nazwać teatr?

Skąd się właściwie wzięła nazwa GUGALANDER? – Wiele razy nas o to pytano. Skoro nie przemawiała do wyobraźni odpowiedź zgodna z prawdą, zaczęliśmy dla słowa GUGALANDER wymyślać etymologie alternatywne:

– mitologiczną (Gugalander to rzeka w dorzeczu Skamandra),

– staropolską (Gugalander, drogą licznych przekształceń lingwistycznych, wziął się od imienia pewnego cieśli, znanego z szesnastowiecznej literatury sowizdrzalskiej)...

Dociekliwym to nie wystarczało, szukali źródeł w piosence *Radio Ga Ga*, filmie *Ga ga chwata bohaterom* lub starali się skojarzyć śląską grupę GUGALANDER z gwarowym słowem *gelender* (poręcz schodów). Nie mieściło się w głowach, jak można obrać sobie za patrona stworzenie tak niepoważne, że wzdrygnąłby się przed nim nawet podwórzowy teatr lalek?

Miś Gugąła – bo o niego tu chodzi – wraz z misiem Kalkutą byli bohaterami rymowanej sztuki autorstwa Dariusza Basińskiego pod roboczym tytułem *Gugalander*. Sztuka, pisana bez planu, powstawała trochę jak mydlana opera, z odcinka na odcinek, aż wreszcie któregoś dnia tekst dramatu zaginął, prawdopodobnie zostawiony w jakimś autobusie. I chyba to przesądziło, że misie przeszły do zbiorowej pamięci. Na pamiątkę jednego nazwaliśmy nasz teatr, imionami obu – Gugąła i Kalkuta – autor ochrzcił swoje papucie.

Gdzie wynająć salę teatralną?

Pierwotnie, miejscem odegrania naszej pierwszej sztuki, *Kalejdoskopu, komedii końca świata* Mirona Białoszewskiego, chcieliśmy uczynić – nawiązując niejako do obyczajów autora – prywatne mieszkanie. W grę wchodziło mieszkanie Sergiusza Brożka, bo jako jedyny z nas je miał. Grając Poetę, leżałby cały czas w łóżku, jego kostiumem miała być powszechnie znana z anegdoty zielona piżama, która niejedną już namiot i górskie schronisko poznała.

Do przedstawienia nie doszło między innymi dlatego, ponieważ pomysł z Brożkowym mieszkaniem wykorzystaliśmy wcześniej, jeszcze przed założeniem teatru. Na początku 1986 roku odbył się tam wernisaż wystawy, na której – obok dzieł Lenina

na temat Marksa i dzieł Stalina na temat Lenina, obok elaboratów z kolejnych zjazdów i plenów Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej – znalazła się kolekcja tabliczek z hasłami: *Pas drogi granicznej, Po przestawieniu kurka z jednego położenia krańcowego w drugie wypłynie ponownie woda, Za szkody spowodowane przez dzieci odpowiadają rodzice* i wieloma innymi, wpisującymi się w klimat owej epoki realnego surrealizmu. (Kolekcję poszerzono później o *Kantor mistrzów, Ostonisz pedał – zabezpieczysz ręce* i *Używanie trocin do mycia rąk wzbronione*).

Część gości zaprosiliśmy wprost z ulicy. Szczerze mówiąc – pod lekkim przymusem. Kiedy wyłanialiśmy się z zaułka, by ich otoczyć, nie mieli chyba lepszego rozwiązania, jak przyjąć nasze zaproszenie, spróbować się zaprzyjaźnić, posłuchać rytualnej jawajskiej muzyki, pić herbatę nalewaną chochlą z garnka, pozować do wspólnej fotografii, podziwiać naszą wystawę i zieloną piżamę kustosza Brożka.

Jak tanim kosztem przeprowadzić remont?

Remont sali przed premierą *Ubu-króla*, nie mając wyboru, wykonaliśmy we własnym zakresie. Pierwsze obawy pojawiły się już po południu, w momencie rozpoczęcia malowania, kiedy wyszło na to, że wyludzona za darmo farba, konsystencją i tendencją do brudzenia przypomina smołę do krycia dachów. W tej sytuacji mogliśmy albo zakończyć malowanie, albo wyrzec się obawy przed konsekwencjami nieudanego malowania wraz z odrzuceniem terminu „malowanie” na rzecz bardziej adekwatnego: „glutowanie”. Najgorsze obawy potwierdziły się niebawem, przybierając postać czarnych, obrzydliwych, klejących się plam na szarej wykładzinie, będącej już wcześniej źródłem sporów z kierownictwem domu kultury. Próby usunięcia plam nie przyniosły rezultatu, pozostało je zamaskować: resztę nocy spędziliśmy paląc papierosy i zamiast do popielniczki strzepując popiół na podłogę, a następnie wcierając go w plamy. Przyjętą metodę krycia nazwaliśmy „petowanie”. Była czasochłonna, ale nawet ociągający się przy innego rodzaju pracach porządkowych, tu wykazali maksimum zaangażowania.

Sprzątaczką na swoje i nasze nieszczęście także okazała się perfekcjonistką. Ale gdy pomyśleć, jak wspaniała to musiała być scena: wycieranie plamy, która zamiast zniknąć, robi się coraz czarniejsza...

Skąd zdobyć pieniądze na premierę?

Aby zdobyć pieniądze na premierę *Ubu-króla*, postanowiliśmy wygrać krakowski konkurs *Śpiewać każdy może*. Zarejestrowaliśmy się jako Kwartet Andrzeja Falika: czemu Falika, nie wiem, bo nie znaleźliśmy nikogo o tym nazwisku, a Kwartet dlatego, bo było nas czterech i mieliśmy gitarę. Z daleka wyglądało, że mamy nawet dwie gitary, jedną w futerał, drugą bez.

Konkurs się zaczął i czekaliśmy na występ. Niektórym się dłużyło, bo alkoholu nie podawano i nie wolno było go wносить, rewidowano w tym celu torby i plecaki; futerałów na szczęście nie rewidowano, więc nam akurat się nie dłużyło. Czekaliśmy ochoczo, a na scenie wiele już dziewcząt zaśpiewało, że fajnie jest w górach na górskiej wycieczce i niejeden młodzian song zapodał mroczny jak dusza w noc prującego rockersa i niemal każdy juror wymówił się od oceny, nie będąc specjalistą od tematyki górskiej czy egzystencjalno-motocyklowej. Aż wreszcie, kiedy wieczór zrobił się późny, a futerał lekki, na samym końcu imprezy zapowiedziano nasz Kwartet. Przeprosiliśmy za nieobecność Andrzeja Falika i wykonaliśmy program, na który złożyły się: piosenka Kubusia Puchatka *Jak pięknie prószy śnieg*, nieco zmodyfikowana wersja *Świtezianki* z refrenem „ucha, ucha – taniec brzucha, ucha, ucha – Świtezianka”, *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte* w jazzowej aranżacji, koncert fortepianowy Griega (któremu pewnie się nie przyśniło, że kiedyś powstanie z tego *Pieśń o zabiciu Marcelego Nowotki*: „Zabili Marcela na śmierć”), wreszcie na finał niegramatyczny, za to pełen entuzjazmu song *Po ciemnej sali spacerowali dwaj pedali*. Tym razem jurorów nie trzeba było prosić o opinię. Każdy poczuł się specjalistą od tematyki naszych piosenek, wrywali sobie mikrofon, by wykrzyknąć, co myślą o nas i naszej twórczości: „To miała być prowokacja, ale to nie była prowokacja, bo to było zero”, „Wam słoma z butów wychodzi, koledzy”, „Śpiewać każdy może, ale nie każdy musi”. Byli wspaniali w swoich rolach i właściwie nie wiem, do kogo zwrócił się bezradnym głosem konferansjer: „Ależ, panowie, przecież... to był teatr”.

Jak ułożyć obsadę?

Obsada naszej pierwszej sztuki, *Kalejdoskopu. Komедii końca świata*, ułożona została niejako od tyłu. Wpłynęły na nią w dużej mierze osobiste walory i preferencje przyszłych aktorów. Parający się plastyką Dariusz Rzontkowski zagrał Michała Anioła, szukający spełnienia w poezji Sergiusz Brożek – Dantego, odnajdujący się najpełniej w muzyce Dariusz Basiński – Beethovena. Kiedy wszystkie role, nawet Pana Boga (Natalia

Murzyn) i Anioła były obsadzone, okazało się, że nie ma kto zagrać roli głównej – Poety. Intuicyjnie powierzyliśmy ją Tomaszowi Skorupie, bo chociaż wierszy nie pisał ani w ogóle nie wydawał się zdradzać jakichkolwiek artystycznych inklinacji, to niewątpliwie coś w sobie miał: osobowość.

Istota twórczych poszukiwań Tomasza objawiła się jakiś czas później. Szczególne wycucie gawędy pozwalało mu *ad hoc* wysnuwać z głowy opowieści, wobec których bładły opisy *Naszej szkapy*, *Onufra i Miłosierdzia gminy*: nie na darmo Tomasz przeczytał *Nowele zebrane* Marii Konopnickiej i tak się nimi zachwycił, że na dłuższy czas zaprzestał innych lektur, choć był to właśnie czas przygotowań do egzaminów na wyższe studia. Nie pierwszych zresztą w życiu Tomasz Skorupy, bo wcześniej studiował przez dwa tygodnie chemię, co go trochę upodabnia do Franza Kafki. Co go natomiast z Kafką różni, to fakt, że Kafka, osobnik chudy jak nóżki Gregora Samsy po przemianie, swoje lęki ubierał w formę przerażających, odbierających sen i apetyt opowiadań o transformacji w robaki, jowialny Tomasz Skorupa natomiast przynależne ludziom wrażliwym obawy oswajał równie oryginalnie, choć nieporównanie weselej. Tak jak wtedy, gdy dorwawszy puszkę z kalmarami (prosto z Pewexu), opowiadał ze smakiem, że oto jest biednym dzieckiem zmuszonym w latach głodowych pożerać znieawidzone pająki. Aż głupio było prosić, żeby się tymi kalmarami podzielił, choćby z właścicielką puszeki.

Jaką przyjąć metodę pracy?

Kiedy pokazałem Basińskiemu pierwszą redakcję książki, zapytał, dlaczego nie napisałem nic o naszej metodzie pracy. Ogarnęły mnie wątpliwości, co kryje się za tym z pozoru niewinnym pytaniem? O co mu chodziło: co może być szczególnego w tym, że zespół spotyka się na pierwszej próbie, potem aktorzy uczą się w domu tekstu, przychodzą na kolejne próby, gdzie powtarzają sytuacje, scenograf projektuje dekoracje i kostiumy, których wykonaniem zajmuje się ekipa pod nadzorem kierownika technicznego? Że wszyscy starają się zdążyć, żeby na tydzień przed premierą wszystko było gotowe, bo wtedy zaczyna się okres prób generalnych...? Więc skoro Basiński zapytał, to może odkryliśmy jakąś metodę, o której nie wiem?

Zaglądam więc do dziennika z prób *Wieczoru teatralnego* i próbuję ją odnaleźć.

„Październik

14, 15 – Czarek nieobecny.

29 – Czarek nieobecny, Skorupka nie nauczył się tekstu.

Listopad

4 – Dunia nieobecna. Przyszedł Czarek, tekstu nie umiał.

5 – Skorupka ciągle nie umie tekstu.

11 – Skorupka z trudem nauczył się piosenki. Mówi, że przy chrypieniu boli go gardło. Zaśpiewał – bez przerwy wpadał w pieśni kościelne, więc wtedy zmieniał melodię i wychodził z tego fałsz starej dewoty. Co pewien czas przeszkadzał, pod koniec próby zupełnie się wyłączył.

12 – Natalia nieobecna.

13 – Czarek nieobecny.

18 – Czarek nie umie tekstu. Skorupka opracował mówienie, ze śpiewaniem gorzej.

20 – Skorupka zapomniał głosu do piosenki, Czarek ciągle nie umie tekstu, Natalia i Darbas na kacu. Po próbie wyciągnąłem z Inteligenta szkic do projektu dekoracji.

26 – Czarek nieobecny. Skorupka zaczyna tracić wyraz. Zblazowany, wysłany powtórnie do domu Inteligent przyniósł projekty. [Na siedemnaście potrzebnych jeden] kostium ewentualnie do przyjęcia.

Grudzień

2 – Dunia i Czarek nieobecni, sala w remoncie. Próba praktycznie nie odbyła się, przesłuchaliśmy tylko Skorupkę, który nabrał okropnej manieri zaciągania. Inteligent przesłał projekty: większość zdradza nieznamość treści sztuki.

3 – Dunia i Czarek nieobecni, Skorupka prawie nie umie tekstu, Darbas częściowo.

4 – Dunia i Czarek nieobecni, Sergiusz filozofował i awangardyzował.

10 – Czarek nieobecny, Skorupka nie umie tekstu, Sergiusz ma pomysły.

16 – Dunia i Czarek nieobecni. Skorupka ma kłopoty z przyswojonym (podobno) tekstem.

17 – Czarek nieobecny.

18 – Czarek nieobecny, Skorupka przyswoił sobie względnie tekst po wielokrotnym powtarzaniu (wspólnym).

23 – Dunia nieobecna.

27 – Czarek nieobecny, jego rolę przejął Sergiusz. Darbas skacowany. Był Inteligent, ale bez farb.

28 – Sergiusz nie zna tekstu. Atmosfera b. dobra. Po raz pierwszy spotkali się wszyscy członkowie teatru. Zacząłem ustawiać Zużę, ale przeszkadza jej ból gardła.

29 – Duże zmęczenie tekstem.

Styczeń (miesiąc do premiery)

7 – Dunia nieobecna, Inteligent w dalszym ciągu maluje, Zuza nie umie tekstu.

8 – Dunia nieobecna. Skorupka skacowany, Darbas też. Zuza ciągle nie umie tekstu, Inteligent zabrał malowanie do Częstochowy.

13 – Darbas nieobecny. Czarek zapominając tekst, peszy się. Skorupka śpiewając, umyślnie fałszuje. Upomniany, śpiewa poprawnie, ale bez jajec. Inteligent nie dokończył dekoracji. Kurtyna została uszyta wczoraj, nie zawieszona – Sergiusz obiecał na jutro.

15 – W nocy nie wyszło nic z wieszania kurtyny. Próby zawieszono do lutego.

Luty (dwa tygodnie do premiery)

5 – Czarek i Dunia nieobecni. Sergiusz obiecał przygotować wszystko jak na premierę. Nie było dokładnie nic. Obrażony, bo skrytykowałem jego system pracy.

12 – Próba praktycznie nie odbyła się. Czarek i Dunia nieobecni, Sergiusz i Zuza obrazili się i wyszli. Inteligent nie przyszedł.

15 (trzy dni do premiery) – Skorupka i Czarek – słaba znajomość tekstu. Inteligent pracuje od poprzedniego dnia, ale mało wydajnie. Sergiusz wyszedł przepisywać egzemplarz dla cenzora.

16 (dwa dni do premiery) – Czarek pojechał szukać sterowania do świateł, Sergiusz przepisuje.

17 (dzień przed premierą) – Inteligent pojawił się wczoraj późnym wieczorem, nie dokończył malowania dekoracji. Sergiusz wyruszył na poszukiwanie sterowania reflektorów, lecz wrócił z niczym.”

Osiemnastego była premiera. Z tego, co pamiętam, udana, więc może rzeczywiście odkryliśmy jakąś metodę pracy? Ciekawe, czy znajdzie się reżyser, gotów ją zastosować...?

Jak umawiać się na próby?

Z koleżankami było różnie, a co się tyczy kolegów, to umawiając się na najbliższą próbę, z zasady pytali bezładnie, czy i kiedy próba nastąpi, bo nie wiedzą, czy przyjdą i czy nie można by kiedy indziej, to może będą wiedzieli, czy przyjdą, i może przyjdą, ale o innej godzinie i czy nie można by wcześniej albo później, albo krócej, to następnym razem przyjdą na dłużej, muszą jedynie sprawdzić czy na pewno przyjdą, bo szkoda, żeby inni wtedy nie przyszli. I tylko Cezary Kruszyna, po pierwsze: pytał konkretnie, kiedy próba; po drugie: informował, że przyjdzie; po trzecie: przychodził albo nie. Niestety, to samo dotyczyło spektakli – przychodził na nie albo nie; na szczęście obydwaj mieliśmy ten sam numer buta, a ja znałem tekst jego roli. Przypomina się przedwojenna anegdota o pewnej aktorce, która zapytana, dlaczego nie przyszła na premierę, w której miała zagrać, wydarła się obrażona na pytającego: „No widocznie nie mogłam!”.

Anegdota o tyle nie ma tu zastosowania, że Czarek Kruszyna na nikogo się nie darł, był uosobieniem spokoju, pogody ducha, a co więcej, z czasem zaczął wydawać się uosobieniem rozważności, coraz częściej przychodził na próby, robił notatki, potakiwał koncepcji, a kiedy podczas spektakli *Elektry* cały zespół przepychał się jak dzieci przy dziurce w kotarze, bo po drugiej stronie kotary jedna z koleżanek zrzuciła kostium, tylko Czarek Kruszyna przywracał wiarę w powagę aktorstwa, siedział w kącie i mrucał „Szliśmy... szliśmy tam...”, próbując sobie przypomnieć, jak brzmiały pierwsze słowa monologu, z którym za chwilę miał wbiec na scenę. I chociaż nie zawsze sobie dokładnie przypominał, to i tak jeszcze długo później, kiedy przedstawienie zeszło z afisza, postawa Czarka Kruszyny służyła jako wzór. Chwalony Czarek Kruszyna jak to Czarek Kruszyna, skromnie bo skromnie, ale potakiwał. Któregoś razu, kiedy już dość nachwaliliśmy się Czarką Kruszynę, ktoś wspomniał karygodne zachowanie innych podczas owej rozbieranej sceny. I tu Czarek Kruszyna już nie potaknął, spojrzał na nas, jakbyśmy sobie z niego nie wiadomo jakie żarty stroili, i zapytał głosem, który nie

pozostawiał wątpliwości, że gdyby mógł cofnąć czas, chętnie wyrzekłby się wszelkich pochwał: „To tam była jakaś rozbierana scena?”

Jak prowadzić próby analityczne?

To dobre pytanie, ale należałoby od razu zapytać, jak na nich wysiedzieć? Można czytać gazetę, przedrzeźniać reżysera, pchać ołówki do ucha Basińskiego: Tomasz Skorupa choć nie gardził żadną z tych metod, najchętniej stosował taką, którą nazywaliśmy „ładowaniem akumulatorów”, niepomni, że ów techniczny termin nie jest w stanie oddać głębi duchowego przeżycia, jakiego na próbach stolikowych doznawał Tomasz. Zapadał wtedy w rodzaj letargu: sztywny, wyprostowany, z oczami szeroko otwartymi, lecz wzrokiem skierowanym jakby do wewnątrz, przypominał starą mądrą sowę lub indiańskiego szamana, który zwleka, nim udzieli ostatecznej przepowiedni. Tyle że sowa budzi się w nocy, a kiedy Skorupa „naładuje akumulator”, nigdy nie było wiadomo. Podrywał się nagle i zaczynał zawzięcie coś notować, równie niespodziewanie przerywał patrząc na swoją notatkę ze zdziwieniem i czekając może, aby doń przemówiła, i kiedy już wydawało się, że z powrotem zapadnie w sowy sen, wybuchał kaskadą radosnego śmiechu, spod którego słowa przebijały tak odporne, jakby Skorupa sam nie dowierzał temu, co widzi: „kurde... ale jaja... kurde...” Na ogół podobnie, trójfazowo: faza pierwsza – wnikliwe studia sporządzonej przez siebie notatki; faza druga – pauza; faza trzecia – pełen niedowierzania rechot.

Niewiele brakowało, bym i ja przekroczył próg tajemnicy. Było to w dniu, w którym Tomasz zapomniał przynieść egzemplarz i do notatek użył mojego. O czym zresztą przekonałem się na koniec próby: teraz ja patrzyłem szeroko otwartymi oczami, skąd się w nim wzięły wizerunki pluszowego misia, uśmiechniętego słoneczka, zabawkowej armaty. Nagle zrozumiałem, że następuje u mnie faza pierwsza: tak właśnie pomyślałem, widząc, jak Skorupa zerka mi przez ramię i ze zdumieniem równym mojemu studiuje swoje rysunki. Przenosząc wzrok na podpisy powoli przeszedłem do fazy drugiej. Niestety nie umiałem przenosić wzroku tak powoli jak Tomasz i głośno je przeczytałem: „armata silna”, „miś Ciulik”, „słoneczko śmieszne”... I tyle. Na tym skończyło się moje wtajemniczenie, podczas gdy biegleszy w tej sztuce Tomasz bez trudu osiągnął fazę trzecią, o czym świadczył jego głośny ryk i skierowane do misia, słoneczka, armaty słowa „ale jaja... kurde... ale jaja...”, w których mistyczny zachwyt mieszał się z niedowierzaniem.

Jak prowadzić próby sytuacyjne?

Zastanawiam się czasem, jaki sens je prowadzić, skoro wszystko wokół układa się w gotowe przedstawienie? Podczas jednej z prób do *Biesiady u hrabiny Kotlubaj* Tomasz Skorupa oznajmił, że nie będzie grał i śpiewał, bo to żenujące. Zapytany dlaczego, Tomasz zasiadł w fotelu na scenie i wytrwale tłumaczył. Bo gdyby na przedstawienie przyszedł taki – tu padło nazwisko kolegi, który z pewnością by do teatru nie przyszedł – to co by sobie o nim, Skorupie, pomyślał? Wyłączyłem światło na widowni, na którą w milczeniu usuwaliśmy się jedno po drugim, aż wreszcie na scenie pozostał tylko jasno oświetlony i wciąż wygłaszający swą orację Tomasz. Sytuacja, w której opowiadał, że nie będzie grał, była jednym z jego najlepszych scenicznych występów.

Bo od teatru nie da się uciec. Tadeusz Kantor mawiał, że do teatru nie wchodzi się bezkarnie, ale zapomniał dodać, że i pod teatr niebezpiecznie się zapuszczać, bo może nas dopaść. Przekonał się o tym pewien mieszkaniec Ligoty, kiedy w spokojne niedzielne popołudnie wyprowadzał psa na spacer. Pies jak to pies, przystanął pod ścianą domu kultury i podniósł nogę w określonym celu; jego pan podniósł oczy i zapatrzył się w zamknięte okno bez żadnego celu, a tu okno otwiera się, a w nim dwóch młodzieńców, obok uzbrojony czai się trzeci, i nie chodzi im o psa, gdy jeden z nich krzyczy: „Od jak dawna nie myłeś się, bydlę plugawe?”

Nigdy już tego pana nie widzieliśmy w okolicy teatru, ale od teatru nie da się uciec, teatr dopadnie cię wszędzie. Podczas prób do *Ubu-króla*, kiedy Rotmistrz Bardior słyszał hasło o „plugawym bydlęciu” zwrócone do wymagowanego za oknem żołnierza (na spektaklu – jak wykazano – czasem się ów żołnierz materializował) wskakiwał na parapet, by z dzikim rykiem rzucić się na Króla Wacława. Wkrótce przestało nam to wystarczać: do pełni szczęścia chcieliśmy, żeby na parapet zjechał z góry na linie. Czarek Kruszyna, jak to Czarek Kruszyna, nie widział przeszkód, i w pełnym kostiumie, ze szpadą w jednej i pistoletem w drugiej ręce wmaszerował do sali na wyższym piętrze, gdzie akurat odbywała się lekcja języka angielskiego, otworzył okno, przerzucił linę, zjechał. Basińskiego najbardziej interesowało, jaką minę zrobił lektor, a kiedy dowiedział się, że mina była gęsta a komentarz jeszcze gęstszy, pełny, mięsisty, ze słowem „dom” w sąsiedztwie nie „kultury” bynajmniej, lecz „wariatów”, koniecznie musiał usłyszeć to na własne uszy i przy powtórce sceny pobiegł za Czarkiem... I nagle – rzecz znamieną – zawrócił. Zawrócił, bo zaczęła przeszkadzać mu prywatność, zawrócił, bo wiedział, że od teatru nie da się uciec; ubrał koronę, przypasał szablę i dopiero w tym kostiumie pobiegł utwierdzić lektora w przekonaniu o istocie środowiska, w którym przyszło nam wspólnie pracować.

Kiedy teatr cię dopadnie, już się od niego nie uwolnisz. Przyjęliśmy ten fakt z pokorą i czasem myślę, że aż nazbyt serio. Bo czy absolutnie koniecznym było, chcąc spytać przechodnia o drogę, odgrywać zagubioną w Polsce zagraniczną wycieczkę, nie znającą słowa w żadnym języku oprócz węgierskiego?

Jak budować rolę?

Kiedy król Ubu obejmuje władzę, wygłasza przemówienie, zaczynające się od dynamicznego zwrotu: „starajcie się dobrze słuchać!” Tak jest w tekście dramatu, lecz w naszym przedstawieniu Dariusz Basiński mościł się najpierw gdzieś z boku, wyjmował kartkę, ołówki i zaczynał spisywać punkty *exposé*, mrużąc z lubością dla wyrażenia satysfakcji, że oto problemów jest wiele i można je skatalogować: „założenia: słuchać i zachowywać się spokojnie, ustalenia...” Działo się tak dlatego, ponieważ Basiński tak tę rolę zbudował, ale odrzucimy to, co doczesne, by zająć się tym, co ponadczasowe, zostawmy na boku twórcę i zajmijmy się tworzywem, słowem: nie szukajmy odpowiedzi na pytanie, jak i po co Basiński rolę zbudował – tylko z czego.

Otóż to: z czego, czy raczej kogo. Lecz wpierw, nim w ogóle znajdziemy przyczynę, przyjrzyjmy się przez moment skutkom. Kiedy rola została już zbudowana, a wraz z nią całe przedstawienie, zaczęliśmy je grać. Po każdym ze spektakli spotykaliśmy się z widzami, opowiadaliśmy o teatrze. Na jeden z tych spektakli – w celu znalezienia aktorów mających zagrać w reklamie – swoje przybycie zapowiedziała producentka z telewizji. Oznaczało to dla nas poważną szansę, bo żeby sfinansować następną premierę, raczej odpadał kolejny występ w konkursie *Śpiewać każdy może*. Postanowiliśmy zrobić jak najlepsze wrażenie. Nie mogłem być obecny, ale Sergiusz Brożek zapewnił, że postara się mnie zastąpić, a skoro nie gra w tym przedstawieniu, będzie miał czas i okazję, żeby zrobić to w całej rozciągłości.

Kiedy przyjechałem następnego dnia, jakoś nikt nie mówił o wizycie producentki. Zapytałem ostrożnie, czy w ogóle była.

– No, była.

– Pokazaliście jej wszystko?

– No, pokazaliśmy.

– I opowiedzieliście?

- No, opowiedzieliśmy; Brożek opowiedział.
- Znaczą wszystko widziała.
- No, widziała, a czego nie widziała, to jej Brożek opowiedział.
- Znaczą, mam nadzieję, nie przeszkadzał jej brak reżysera?
- Nie no, skąd, przecież była przekonana, że z nim rozmawia.
- No to szkoda, że nikogo nie wybrała.
- Nie no, czemu szkoda, przecież wybrała.
- Jak to wybrała, niby kogo wybrała?
- No, jak to kogo wybrała, no Brożka wybrała.

Tomasz Skorupa miał rację. Bo kiedy Sergiusz Brożek przez trzy lata budował szafę, myśleliśmy, że buduje szafę, a tylko Tomasz upierał się, że szafa to jedynie pretekst, a w rzeczywistości Sergiusz Brożek buduje swój autorytet męża i pana domu. I kiedy na czwarty rok Sergiusz wyprowadzał się z mieszkania, szafa nie miała jeszcze drzwi jak inne szafy, za to niewątpliwie najbardziej imponującą dokumentację, jaką może mieć jakakolwiek szafa (wyprowadzali się wspólnie z Zużą, szafa została, bo była szafą ścienną). Zaślepieni żądzą uzyskania szybkiego efektu, zbudowania roli w kilka miesięcy, przeoczyliśmy to, co zakorzenione w wieczności, co wyrasta jak dąb Bartek, co buduje się latami. A jaki autorytet zbudował sobie Sergiusz, kiedy kilka lat później przebudowywał wnętrze w jednym z katowickich teatrów, w którym objął kierownicze stanowisko! Jego współpracownicy nie powtórzyli naszego błędu, i w teatralnym *foyer*, w miejscu, skąd w innych teatrach spogląda na potomnych Schiller, Słowacki czy Wyspiański, zawiesili sławiącą Brożka złotą tabliczkę.

Ostatecznie Sergiusz Brożek nie wystąpił w reklamie. Piętnaście lat później zaczął występować Basiński, stając się na szereg lat jedną z najpopularniejszych twarzy telewizji: znał go właściwie każdy (wystarczyło wytłumaczyć, co reklamuje, i czy to ten z brodą, czy bez). Lecz każda sława kiedyś przeminie, jak minął Ubu, jak mija wicher, burza, pożar, wojna lub mór. Wedle zaś dawnego Sejmu Śląskiego wznosić się będzie budynek z zatartym nieco napisem: „Przestrzeń tego teatru projektował Sergiusz Brożek. Dziękujemy!”.

Czy scenografia jest potrzebna?

Tak zwany przedział służbowy w żółto-niebieskich pociągach osobowych (zwany też bydlęcym albo przedziałem dla podróżnych z większym bagażem ręcznym) nadawał się do przewożenia scenografii, zwłaszcza gdy czasu miało się więcej niż pieniędzy i scenografię nosiło na rękach. Do czego natomiast może nadawać się sama scenografia, to już zależy. W skład scenografii do *Wieczoru teatralnego* wchodził stół, dwa krzesła, drewniana ława, rozstrojona mandolina odgrywająca lirę i obraz odgrywający portret marszałka Rydza-Śmigłego. Krzesła i ława nadały się do tego, żeby na nich usiąść w zatłoczonym pociągu, stół do tego, by na nim grać w zapałki, lira dziadowska nadała się temu, kto przegrał, żeby w ramach fantu przeszedł z nią wzdłuż całego pociągu, śpiewając „graj piękny cyganie graj serce me rozweselaj aj aj”, portret marszałka temu, kto przegrał w następnej rundzie, by go obnosił jak na procesji, kłaniając się w pas wszystkim podróżnym. W takiej sytuacji jak ta, scenografia okazała się przydatna, bo kiedy została już w całości wykorzystana, przegrywający dostali w ramach fantu trudniejsze, czysto aktorskie i, jak się okazało, niemożliwe do wykonania zadanie: iść przeproszać aż do skutku tych wszystkich, którym nie spodobały się nasze wcześniejsze występy.

Jak pozyskiwać materiały do scenografii?

Wojciech Dzienniak wymyślił liny do *Ubu-króla*. Gdzie mogą być liny? Na statku. Jedziemy nad morze? Daleko. Ale najbliższy port będzie pewnie nad Kanałem Gliwickim. Pojechaliśmy we dwóch z Basińskim. Długa podróż, bo zgubiliśmy drogę, potem targi, prawie udane, tylko pozbawione sensu, bo okazało się, że od niepamiętnych czasów do cumowania używa się lin stalowych. Romantyzm. Siła przeżycia, którego by zabrakło, gdyby od razu zajrzeć do sklepu, gdzie, jak się okazało, lin było pod dostatkiem i za umiarkowaną cenę.

Jak przewozić materiały do scenografii?

Drzwi nadające się w sam raz do carskiego pałacu, który chciał szturmować król Ubu, wypatrzyliśmy w przeznaczonym do rozbiórki domu w centrum Katowic. Legalne

ich uzyskanie, nawet gdyby okazało się możliwe, trwałoby tak długo, że drzwi zdążyłby ktoś ukraść. Pozostawało zatem ubiec złodzieja i ukraść samemu. Którejś nocy tak też się stało. Problem stanowił tylko środek transportu: jedynym dostępnym okazało się nas czterech i deskorolka.

Jeden z przodu, drugi z tyłu, dwaj po bokach, drzwi oparte kantem o deskorolkę. Albo drzwi leżące na deskorolce, trzech ciągnie, jeden jedzie, jak na rydwanie. Można to czynić na oba sposoby, dojechać na Ligotę się da; niestety, skutek uboczny pozostaje ten sam: deskorolka robi się płaska.

Czy scenograf powinien być artystą?

Dariusz Rzontkowski trochę pisał, trochę układał piosenki, trochę myślał o filmie i nie tylko, bo dużo myślał, trochę malował. Ze scenografią różnie wychodziło: najczęściej nieskrępowana wyobraźnia artysty zwyciężała nad materią lekceważąc ją po prostu, i wyśniony projekt nie powstawał lub powstawał w formie załączkowej na krótko przed premierą. Choć pojęcia artysta-malarz uważa się za nierozłączne, w Rzontkowskim artysta brał górę nad malarzem. Rzontkowski poszukiwał celu i sensu życia, szukając takiej dziedziny sztuki, która by go jakoś zaskoczyła. Poza tym miał swój świat wewnętrzny, w którym żył i który zgłębiał, świat przebogaty, który z rzadka tylko spotykał się z tym światem, jaki my znamy, ale to już wydawało się stanowić nasz, nie Rzontkowskiego, problem. I nikt nie wiedział, kiedy Rzontkowski żyje w tym swoim świecie, bo chce w nim żyć, a kiedy z konieczności, bo po zapaleniu ucha nie za dobrze słyszy, a ponieważ ciągle gubi szkła od okularów, nie za dobrze też widzi.

– Ty, Inteligent – spytałem. – Jedziesz z nami na autostop?

– Jasne – odpowiedział. – A możesz powtórzyć?

– Jedziemy – do – Gar-dzie-nic! – powtórzyłem głośno i wyraźnie. – Pod – Lub-lin!!
Jedziesz z nami???!!!

– Nie krzycz, jasne, że jadę, a pojedziemy przez Międzyzdroje?

– Darku, czy zagrasz w mojej sztuce? – spytał go Basiński.

– Czy zagram co, Darku? – odpowiedział pytaniem na pytanie Rzontkowski.

– Czy za-grasz w mojej sztu-ce???!!!

– Czy zagram tys - tustę? Jasne!! – rozpromienił się Rzontkowski, jakby w tej właśnie chwili odnalazł wreszcie swoje powołanie. – Jasne, że zagram Tystustę!!!

Jak dobrać muzykę?

W *Imieninach* wodza jest scena, w której pastuszek Stach odgrywa „fujarkową piosenkę” ku czci marszałka Rydza-Śmigłego. Efekt wypróbowany wcześniej na krowach, które „słuchają jak zakłęte”, stosuje z powodzeniem do patriotycznie nastawionych dziewczuch wiejskich, lirnych dziadów i gminnych nauczycieli.

Wskutek nieposkromionej inwencji Dariusza Basińskiego scena zaczęła nam się rozrastać, fujarkę zastąpiły inne instrumenty i nigdy nie było wiadomo, czym na kolejnym spektaklu zaskoczy Stach: czy z za pazuchy wyjmie drumlę i zapowie „drumlaną piosenkę”, czy okarynę i piosenka będzie „okarynowa”. Do czasu, gdy na którymś przedstawieniu, podczas kolejnej przebiórki kostiumu głuchy łoskot gliny rozsypującej się w zderzeniu z twardym drewnem sceny uświadomił nam dobitnie, że okarynowej piosenki dziś nie będzie. „I oto dla naszego kochanego Pana Marszałka – powiedział niezrażony niczym Stach – wymyśliłem sobie raz pod zachód słońca taką... uścianą piosenkę.”

Czym się zajmuje kierownik techniczny?

Co poniektórym mogłoby się wydawać, że w zdominowanym przez humanistów teatrze znalezienie właściwej osoby na stanowisko kierownika technicznego jest najważniejszym problemem. Jednak nie zawsze jest to prawda, a przynajmniej nie w przypadku naszego teatru: po pierwsze Sergiusz Brożek znalazł się sam i pewnego dnia po prostu przyjeśliśmy do wiadomości, że jest naszym kierownikiem, po drugie dopiero dzięki Sergiuszowi zrozumieliśmy, że nie ma problemów najważniejszych, ponieważ wszystko ma znaczenie pierwszorzędne; nie ma problemów ważnych i mniej ważnych, tak jak nie ma też dziedziny nauki, sztuki i życia, z której problemami Sergiusz Brożek by się nie zmierzył. Zapraszał nas do swojego domu i tam pośród książek, płyt, dyskierek, pieluszek, złączek, folderów, programów teatralnych, strun do gitary, pluszowych maskotek, rozkładów jazdy, przepisów kulinarnych, rozpoczętych wierszy, niedokończonych tabelki, instrukcji obsługi urządzeń elektronicznych, starych austriackich roczników „Playboya”, zwojów cyny do lutownicy, wykresów zużycia

zarówek w reflektorach, planów rozbudowy teatru i dokupienia klucza do kłódki, nie zmieniając tempa wypowiedzi ani barwy swego aksamitnego bas-barytonu, podkreślając tylko śmiechem co zabawniejsze akapity, wytrwale tłumaczył bieżące zagadnienie, które w naszych niewprawnych umysłach nijak nie chciało uzyskać głębi ostrości, zwłaszcza gdy wywód dotyczący, powiedzmy, potrzeby przesunięcia premiery w związku z pojawieniem się nowych trendów w teatrach drugiej reformy, układami personalnymi w Urzędzie Wojewódzkim lub przepisami BHP odnośnie kratownic stalowych robił efektowną woltę i zmieniał się w szczegółowy opis filmu, który Sergiusz obejrzał poprzedniego dnia w towarzystwie swojej czteroletniej córki – po czym nagle okazywało się, że na rekapitulację wniosków nie ma czasu, bo Sergiusz jest już spóźniony w jakieś inne miejsce, gdzie będzie tłumaczył, jak się rozwiązuje problemy z szeregu różnych dziedzin, więc teraz musi nas opuścić, oczywiście przeprosiwszy wprzód swoim miękkiem głosem czarodzieja, który brzmiał jak zwycięska fanfara nad bezmiarem naszej niekompetencji... Aż strach pomyśleć, ile by nas ominęło, gdyby instynkt nie popchnął Sergiusza Brożka w stronę sztuki.

A zdarzyło się to, jak sędzę, pewnego chłodnego lipcowego poranka na stacji Katowice Załęże, kiedy Sergiusz Brożek jechał zdawać – przynajmniej w swoim przekonaniu – egzamin wstępny na politechnikę w Gliwicach. Za oknami wagonu siał deszcz. Sergiusz otulił się ciepłem wagonu i zanurzył w tablicach logarytmicznych, pociąg ospale minął rozjazd za Chorzowem Batorym i zwrócił swój wektor w stronę morza. Sergiusz Brożek spojrzął w okno, na którym deszcz zdawał się żłobić matematyczne wzory. Począwszy od Tarnowskich Gór Sergiusz czuł, że coś się nie zgadza w rachunku prawdopodobieństwa, a stojąc na peronie w Kaletach, potrafił już zdefiniować problem w całej rozciągłości: pociąg osobowy ze stacji A do stacji B jedzie przez stację C. Co ma zrobić podróżny, który wysiadł na stacji Alfa, nie należącej do tego zbioru? Sergiusz Brożek rozwiązał to zadanie na tyle sprawnie, by po czterogodzinnej podróży wejść do gmachu politechniki i na tyle efektownie, by w drzwiach zderzyć się z wychodzącym Tomaszem Skorupą, który pomyślnie zdany egzaminem inicjował swoją dwutygodniową karierę studenta chemii. Skorupa egzamin miał już za sobą, więc po prostu banalnie zapytał Brożka, jak poszło, na co Brożek cierpliwie wytłumaczył, że choć źle nie poszło, jednakowoż dobrze też nie poszło, co więcej, nie można jednoznacznie stwierdzić, żeby jakkolwiek poszło – należałoby raczej przyjąć, iż powyższe zagadnienie z dziedziny lepiej lub gorzej pójść zmieniło kategorię, przesuwając się na płaszczyznę: wcześniej lub później przyjść. Skorupa zgodził się z prawidłowo wysnutym wnioskiem, słońce wyszło zza chmur, a Sergiusz Brożek zniknął w głębi budynku. Ci z komisji byli bardzo uprzejmi, ale nie zdawali sobie sprawy z powagi problemu: „Takie rzeczy się zdarzają, podpisze pan oświadczenie, mamy gotowe procedury dla tych, którzy spóźnili się na egzamin...” – „A dla tych, którzy w ogóle nie dojechali?” – spytał były kandydat na studia politechniczne Sergiusz Brożek, a w jego aksamitnym bas-barytonie zagrała nuta triumfu, gdy, obróciwszy się tyłem do

bezradnej komisji, ruszył w powrotną drogę do Katowic ku swemu prawdziwemu, humanistycznemu, artystycznemu i kierownicznemu przeznaczeniu.

Jak sprzedawać bilety?

Mistrzem kolportażu biletów okazał się Dariusz Basiński. Wprawdzie z perspektywy marketingu sukces osiągnął dość mizerny, ale udało mu się coś więcej: przenieść kategorię teatru na to, co wydawało się tylko jego banalnie materialnym zabezpieczeniem.

Basiński działał w szkołach: sprzedawał bilety chodząc od klasy do klasy. Szybko zdał sobie sprawę z tkwiącej w ludzkiej naturze przewrotności: kiedy przychodził zaprosić na spektakl zwyczajnie, po prostu jako Basiński, to im mądrzejszych, celniejszych i bardziej rozumiających argumentów używał, tym mniej chciano go słuchać. Zaczął więc korzystać z pomocy asystenta; ten zaraz po wejściu do klasy prezentował Basińskiego jako zagranicznego stażystę, z Węgier lub Norwegii, i sprzedawał bilety, w czasie gdy Basiński jako mniemany stażysta recytował w mniemanym oryginale mniemane wiersze mniemanych poetów ze swej mniemanej ojczyzny, których nikt oczywiście nie rozumiał, ale wszyscy – paradoks – z zainteresowaniem chłonęli. Kiedy bilety były już sprzedane, Basiński rzucał na pożegnanie kilka słów łamaną polszczyzną, czym budził – paradoks drugi – zachwyt jeszcze większy niż przy improwizacji regularnego sonetu w dopiero co wymyślonym, niby-ugrofińskim czy quasi-nordyckim języku.

Ludzie rzeczywiście bywają przewrotni: potem, na przedstawieniu, gdy spojrzeli w program i zobaczyli nazwisko Basińskiego, już się tak jego polszczyzną nie zachwycali.

Czym jest premiera?

Gdybym musiał wyjaśnić ten problem, a miał do dyspozycji tamten zespół, wyglądałoby to tak:

SERGIUSZ BROŻEK A kiedy ci, którzy na próbach wszystko pierwsi rozumieli –

CEZARY KRUSZYNA I ci, którzy nawet gdy nie rozumieli, to pierwsi czuli –

DARIUSZ BASIŃSKI Ci, którzy jeszcze nie znali roli, ale już narzekali, że jej powtarzanie ich męczy –

TOMASZ SKORUPA I ci, którzy jeszcze nie umieli melodii, a już bolało ich gardło –

BARBARA DUTKIEWICZ Niepoprawni optymiści –

MARIA KATARZYNA KLĘCZAR I wieczni pesymiści –

WSZYSCY Wszyscy –

SERGIUSZ BROŻEK Kiedy wreszcie zagrają, zamiast opowiadać o tym, co właśnie mają zagrać –

CEZARY KRUSZYNA Kiedy zagrają w nadziei, że ktoś wyjaśni im, co zegrali –

DARIUSZ BASIŃSKI Kiedy zagrają, bo nauczą się tekstu –

TOMASZ SKORUPA Zagrają i nawet zaśpiewają –

DARIUSZ RZONTKOWSKI Zagrają, bo wreszcie przyjdą, zamiast przepaść gdzieś bez wieści –

NATALIA MURZYN To będzie cud.

KRZYSZTOF PRUS Albo premiera.

BARBARA DUTKIEWICZ I będzie fajnie.

MARIA KATARZYNA KLĘCZAR I będzie do dupy.

DARIUSZ RZONTKOWSKI I będą nam klaskać.

Jak urządzić bankiet?

Choć wspólne bytowanie w jednym pomieszczeniu z baletem Berganutki nie ułatwiało życia towarzyskiego (średnia wieku tancerek: lat dziesięć), to na szczęście nie do końca je utrudniło. Przekonaliśmy panią instruktorkę, że wobec perspektywy rychłej premiery, próba, przynajmniej stolikowa, jest nam niezbędna – niech tańczą na widowni, my usiądziemy na scenie i zasłonimy się kurtyną, żeby nie przeszkadzać. Pozostało wytłumaczyć jakoś odgłosy biesiady. Zwyczajowe w takich sytuacjach: „polej”, „na zdrowie” czy „daj nową flaszkę” (że nie wspomnę o innych zwrotach,

niekoniecznie grzecznościowych) boleśnie kontrastowałyby z niewinnością dziewczątek po drugiej stronie kurtyny. Nie chcąc ich zatem przedwcześnie gorszyć, umówiliśmy się, że dla potrzeb chwili zastosujemy swoisty metafizyk i zamiast pić, będziemy „analizować”, zamiast polewać kolejkę – „podawać kwestię”, zamiast obalać pół litra – „próbować jeden akt” i tak dalej i tak dalej... Dalej...

Dalej męcząca była próba, dużo tekstu, aktów chyba tyle co u Shakespeare'a, tylko bez przerw pomiędzy, bez skreśleń, panowie, i piękne panie. Naczytaliśmy się kompletnie: ktoś o mało nie zwrócił egzemplarza.

Skąd czerpać natchnienie?

Zagadkowa postać o imieniu Ptaka, której sens egzystencji wiązał się w głównej mierze z upuszczaniem i podnoszeniem kamienia, została stworzona w poetyckim natchnieniu i nie do końca świadomie przez Sergiusza Brożka. Nie na wiele zdało się tłumaczenie autora, że w wersie „podnoszę kamień ptaki” podmiot liryczny podnosi kamień i tyle, słowo „ptaki” natomiast odnosi się do wersów następnych; że nie ma tu miejsca związek frazeologiczny „kamień ptaki”, że „kamień” jest niezależny od „ptaki”; że w ogóle chodzi o „te ptaki”, a nie „tę ptakę”; że „ptaka” nie jest posiadaczką, a tym bardziej częścią składową kamienia.

Wszystko na próżno: kamień był odtąd nieodłącznym atrybutem Ptaki, sama zaś Ptaka zrobiła w środowisku zawrotną karierę, stając się inspiracją dla niezliczonych utworów literackich i muzycznych. Pamiętam piosenkę o Ptace, której pierwsza zwrotka nie nadaje się do cytowania, druga natomiast brzmiała:

Podniosłem właśnie kamień
Więc Ptaka do mnie leci
Z radości aż urosłem
Za chwilę zrodzę dzieci

Do dobrego tonu należało na przykład – jak uczyniła to Natalia Murzyn – za Ptakę przebrać się na balu maskowym.

Jakie wyznaczać sobie cele?

Smok Telesfor śpiewał, że znają go dzieci w całej Polsce, nawet w Elblągu. No proszę – w Elblągu dzieci znają smoka Telesfora, a my nie znamy Elbląga! Musimy to zmienić, to znaczy poznać Elbląg, a przy okazji zapytać dzieci, czy rzeczywiście znają smoka Telesfora. A dodatkowo przy okazji utuczyć Rzontkowskiego, bo źle wygląda. I jeszcze jedno utrudnienie: przez całą drogę się nie myjemy.

Powodem, by jechać „na autostop” mogło być wszystko: ważny był cel, możliwie daleki i abstrakcyjny, np. Bogatynia, bo tak śmiesznie wciśnięta w róg Polski; zadanie, np. jedziemy do Słupska, bo tam Rzontkowski ma poderwać Miss Natura. Ale najważniejsza była sama droga, ludzie i pojazdy. Przyczepa do traktora, na niej worki ze zbożem, na workach Basiński, Skorupa, Rzontkowski i ja. Radziecki wojskowy gazik, w nim dowódca, kierowca, Basiński, Skorupa i ja. Bagażówka żuk, w niej amatorska drużyna piłkarska z Białostockiego, wszyscy w zielonych koszulkach i żółtych skarpetkach, a na ich tle Brożek i ja: cóż za urok zestawienia!

Cel, nawet jeśli połowicznie, udawało się osiągnąć zawsze. I cóż z tego, że żadne z pytanych na ulicy w Elblągu dzieci nie znało smoka Telesfora (jakiś dziesięć lat wcześniej wygryzł go pies Pankracy). Nie popuściliśmy: Rzontkowski musiał zjeść podwójną porcję kopytek. Miss Natura wyjechała ponoć w ramach nagrody na Hawaje, wicemiss na Łazurowe Wybrzeże; nim dojechaliśmy do Słupska, naturyści zdążyli zwinąć plażę, bo zrobił się już koniec sierpnia. No to założyliśmy własną plażę, wykąпалиśmy się i siłą rzeczy umyli przy okazji. A drepczące wzdłuż brzegu dzieci z grup kolonijnych miały potem co opisywać w wypracowaniu „Moje wspomnienie z wakacji”. Mimo wszystko lepsze to niż pies Pankracy.

Co znaczy zespołowość?

Jakoś tak wyszło, że dokuczanie harcerzom stało się naszym hobby. Może dlatego, że całą niechęć do uniformizacji, narzuconej hierarchii i czerwonej propagandy scedowaliśmy na ZHP? A może była to tylko niewinna, choć nieco spóźniona chęć przeżycia przygody rodem z powieści Alfreda Szklarskiego? Rokrocznie na wakacjach nad jeziorami przebieraliśmy się nocą w ciemne ubrania i kradliśmy harcerzom totemy. Któregoś razu, w odwecie za kradzież proporca, kilkunastu przerośniętych druhów drużynowych, zastępowych i oboźnych chciało poskładać i zabrać nam namioty z całym dobytkiem. Uratowała nas – o ironio losu – interwencja grupy podoficerów, którzy

dotąd nudzili się na sąsiednim polu w niecierpliwym wyczekiwaniu końca wakacji, odruchowo musztrując psy i żony...

Rok '89 przyniósł zmianę. Zamiast ZHP – ZHR. Zhierarchizowane, zuniformizowane, ale poza tym inne, więc i my poczuliśmy, że nadeszła pora zmiany. I choć do obozu udaliśmy się jak zwykle w środku nocy, to nie przez płot i zasieki, tylko główną bramą, i wcale nie po cichu, tylko prowadząc nader swobodną konwersację, wbrew regułom ciszy nocnej głośno wypytując wartowników o drogę na przystań. I nie w stroju do podchodów, tylko bez stroju zgoła (Szklarski na to nie wpadł), nie licząc ręczników kąpielowych dziarsko przewieszonych przez ramię... No właśnie. Wartownicy aż pogasili latarki z wrażenia. A my, przemierzając obóz wzdłuż i wszerz, szukaliśmy przystani. Ot, taki żart, bo przecież wiedzieliśmy, że nie znajdziemy tam przystani.

Co znaczy pokoleniowość?

Zakładając GUGALANDER, mieliśmy średnio po 19 lat, to znaczy najmłodsza osoba miała lat 18, a najstarsze po 20. Najmłodszej osobie to nie przeszkadzało, bo była kobietą, a najstarszy był Sergiusz Brożek, więc też mu nie przeszkadzało, wręcz przeciwnie, zresztą wtedy jeszcze niewiele nam przeszkadzało, a już najmniej problem, czy jesteśmy pokoleniem czy nie. Na krótko przed pierwszą premierą dołączyła do nas Zuza, która miała tyle samo lat co większość z nas. Wprawdzie kończyła inną szkołę, ale wszyscy ją znaliśmy, a nawet jak ktoś nie znał, to Zuza go znała, bo Zuza znała wszystkich w Katowicach. Znała Czarka Kruszynę, który dzięki niej dołączył krótko przed drugą premierą; Czarek kończył jeszcze inną szkołę niż Zuza, ale też był w naszym wieku.

Czas mijał, zespół zmieniał się, rozszerzał, zawężał, pochodził z różnych szkół, ale passę pokoleniowości i znajomości Zuzy przełamala dopiero Basia Dutkiewicz, nie dość że młodsza od nas o cztery lata, to – rzecz rzadka – nie znała Zuzy ani – rzecz niepojęta – Zuza jej nie znała, więc sama zadzwoniła któregoś zimowego poranka. (Zapamiętałem ten poranek i dzwoniącą Dutkiewicz aż nadto dobrze, bo jak można zapomnieć kogoś, kto dzwoni o ósmej rano, żeby się przedstawić, tym bardziej, że w nocy zmieniono czas na zimowy i była *de facto* siódma.) No cóż, jedna Dutkiewicz wiosny nie czyni: udało nam się jakoś ją wychować i przez najbliższe lata nie utracić poczucia pokoleniowości. Do czasu, gdy Zuza oznajmiła, że kogoś zna – niby nic nowego, ale poczekajcie – zna i przyprowadzi „Takiego gościa, trochę podobnego do Dustina Hoffmana, Jacek Borusiński się nazywa, młodszy od nas o pięć lat”. Niby nic, ale skoro my mieliśmy lat dwadzieścia cztery, a on dziewiętnaście, znaczyło, że będzie młodszy o jedną piątą.

Gdybyśmy mieli lat pięćdziesiąt, jedna piąta to byłaby cała dekada. A gdybyśmy mieli sto lat... Najmocniej przeżywał to Basiński, od dłuższego czasu opętany problemem upływu czasu. „Stara kadra leje z wiadra!” – wołał głośno zawadiacko, a cicho mruczał mściwie: „Wcale nie jest podobny do Dustina Hoffmana”. Co gorsza, kiedy rok później robiliśmy nabór, mieliśmy już średnio lat dwadzieścia pięć, a kandydaci ciągle dziewiętnaście. Przy naborze najbardziej obcinał wszystkich Basiński; z trudem udało nam się przeforsować kandydaturę niejakiej Jadwigi Ćwik. Skądinąd dzień, w którym Jadwiga pojawiła się w teatrze był ostatnim, w którym ja się tam pojawiłem (nie z powodu Jadwigi, broń Boże!), więc jak to dalej poszło, dokładnie nie wiem, ale Basiński chyba znalazł sposób na pokonanie czasu: kiedy po paru latach zakładał własny teatr, zrobił to z Borusińskim i Jadwigą, która wkrótce nie nazywała się już Ćwik, tylko Basińska.

Na czym polega artystyczna uczciwość?

Chyba z piętnaście lat po fakcie i po dobrych kilku latach niewidzenia się Rzontkowski wykrzyknął na mój widok, czy pamiętam, jaki wspaniały happening wymyślił z jajkami. Fakt: zabawa była przednia – polegała na tym, że bierze się z lodówki surowe jajko i rozbija na głowie współuczestnika. Oczywiście takie pomysły nie przychodzą same z siebie – gdyby zmieszać to, co mieliśmy na głowach z tym, co mieliśmy w żołądkach, powstałby gigantyczny ajerkoniak – ale nie o związku między używkami a sztuką tu mowa, lecz artystycznej uczciwości. A w niej jest uparte dążenie do wytyczonego celu, nieufność wobec wciąż wymykającej się materii, radość z aktu tworzenia i brak pretensji do losu za nieoczekiwane skutki naszych artystycznych wyborów. Dlatego Rzontkowski zapytał, czy pamiętam, jaki wspaniały wymyślił happening, a nie dłaczego wśród tych surowych jajek jedno okazało się ugotowane na twardo, dlaczego nie chciałem w to uwierzyć i z maniackim uporem, z całych sił zaśmiewając się, próbowałem mimo wszystko rozbić mu je na głowie.

Czy teoria może być pomocna w praktyce?

Kasia Klęczar miała na imię Maria, ale nazywaliśmy ją Mała. Zupełnie jak w jej ulubionej anegdocie o sąsiadce Ślżaczce i synku sąsiadki imieniem Konrad. „Ja, ja” –

powtarzała po wielokroć (ustami Małej) owa sąsiadka – „*Łonemu jezd Kónrad, ale my go wołomy Misiek*”.

Z miłości do teatru Mała zaczęła studiować teatrologię. Teatrologia w owych czasach łączyła się z polonistyką. Polonistyka zawsze łączyła się z historią. I w tym tkwił problem, bo światem Małej rządziły uczucia, z natury swej wieczne, niezmiennie i niezależne od czasu historycznego, który był Małej organicznie obcy. – „Ty, Prus, opowiedz, o co chodziło w I wojnie światowej, ale tak w paru zdaniach” – mówiła, albo – „Ale nie opowiadaj tyle o powstaniu kościuszkowskim, miałeś coś jeszcze powiedzieć o tej jego insurekcji”. Pozostanie tajemnicą, jak to się stało, że umiejąc na egzamin wstępny na studia pół podręcznika do pierwszej klasy liceum, dostała pytanie właśnie z tego zakresu, ale okrutny los wynagrodził sobie żart z nawiązką i odtąd do każdego niemal egzaminu Mała podchodziła parę razy. Nie żeby umiała mniej niż inni, po prostu jeśli nawet przeczytała wszystko, znała na wylot treść i czuła sens każdego omawianego dzieła, egzaminatorzy wiedzeni jakimś instynktem pytali ją o pobocza, numery scen i przypisy. A przypisy były przecież historyczne, obce i nieludzkie. Tak było zawsze, przy literaturze staropolskiej, gramatyce i poetyce, przy pierwszym podejściu do romantyzmu, przy drugim podejściu do romantyzmu...

No nie, przy trzecim było inaczej. Przy trzecim podejściu do romantyzmu przypisy przemówiły ludzkim głosem. A było to tak: na moment przed wejściem na salę Mała raz jeszcze postanowiła sprawdzić to, z czego oblała poprzednim razem – kolejność scen w *Dziadach*. I dobrze zrobiła; wprowadzie sprawdzała już rano, ale kiedy rano w więziennej celi GUSTAVUS OBIIT [...] HIC NATUS EST CONRADUS, w tekście nie było jeszcze gwiazdki z informacją: „*Ja, ja, łonemu jezd Kónrad, ale my go wołomy Misiek*”.

Jaki związek ma teatr z życiem?

W okresie *Biesiady u hrabiny Kotłubaj* nazywaliśmy to „zjadaniem”. Wstępem do „zjadania” mogła być gra w tzw. „liczenie”. Dla przybysza z zewnątrz wyglądało to tak: ktoś z uczestników gry wymienia jakąś liczbę – zapada pełna napięcia cisza. Ktoś w odpowiedzi podaje inną liczbę, wzbudzając entuzjastyczne okrzyki. Kolejne liczby podawane przez następnych uczestników zabawy także wyzwalają wspólne emocje: śmiech, zażenowanie... litość i trwogę.

Przybysz z zewnątrz oczywiście nie mógł wiedzieć, że reguły gry nie dotyczą liczb. On sam uważał się za obserwatora, konsumenta zabawy, a w rzeczywistości był głównym uczestnikiem, głównym daniem: w tej okrutnej grze chodziło o to, jak szybko

połkniesz przynętę konwencji, jak szybko dasz się zjeść, jak głęboko będziesz wstrzymywał oddech, jak głośno będziesz się śmiać, jak szczerze litować, jak bardzo nie będziesz wiedzieć, że inni, ze wzrastającym apetytem wstrzymują oddech, śmieją się i litują z twojego powodu.

Jak dotknąć prawdy?

Zapytałem Małą, co sądzi o mojej książce. – „Ogólnie takie sobie, ale w jednym momencie się uśmiełam.” – No? – zapytałem z nadzieją, że mimo wszystko był to jednak długi moment. – „Przy opisie *Woyzcka*”. – No – powiedziałem z gasnącą nadzieją, bo opis rzeczywiście wyszedł mi długi, ale dotyczył raczej mało zabawnej sztuki. – „Tam piszesz, że przy stole siedzi jakaś blondynka, niby ja, a ja nigdy w życiu nie byłam blondynką.”

Rzeczywiście, trudno o wyrazistszy dowód na to, że pamięć blaknie. Może wszystko wzięło się stąd, że wspomnienie o rolach i osobie Małej w jakimś stopniu oparłem o zdjęcia, a te są czarno-białe? A może, żeby dotrzeć do przeszłości, do prawdy, jaką niesie wspomnienie o spektaklu, nie wystarczy pamięć wzrokowa?

Tak więc – raz – zanurzam się w otchłani – raz dwa – powieki robią mi się ciężkie – raz dwa trzy – nic nie widzę – raz dwa trzy cztery – staram się usłyszeć – *tutta la forza* – pięć osiem – trzy czwarte... Jestem w filharmonii. Przede mną siedzi Tomasz Skorupa. Widzę, jak w środku koncertu wstaje, bo zaciekał go jakiś instrument, widzę rękę z palcem wyciągniętym w stronę orkiestry, widzę jego głowę zwróconą do Basińskiego, widzę odwracające się głowy sąsiadów, widzę popielaty, przetarty sztruks na siedzeniu jego spodni, którym wstając wypiął się do tylnych rzędów widowni, widzę... ale co słyszę? Gdy jeszcze mocniej wyteżę pamięć, to jak przez mgłę słyszę radosny rechot Tomasza. Tylko dlaczego nie mogę sobie przypomnieć, jaki utwór wtedy grali?

Skoro zatem wzrok i słuch zwodzą, może trzeba uwierzyć w pierwotniejszy zmysł węchu? Przecież prawdziwego znawcę określa się jako tego, który „czuje teatr”? Wyteżam pamięć, wydymam – raz – jedną dziurkę nosa, dwa – drugą: czy poczuje coś więcej niż kurz, czy uda mi się odetchnąć tym powietrzem, o którym Marcel Proust pisał, że „poeci pragnęli wypełnić nim raj, bo prawdziwym rajem jest raj utracony”...? Wątpię, że zapachu wyłania się z mroków niepamięci, ewokując zatarte kształty... widzę otwierające się drzwi... i drugie zamknięte na głucho... otwartymi wychodzą widzowie... zatrzymują się przed zamkniętymi, zapach nabiera głębi... widzowie przyspieszają, biegną, znikają w załomie korytarza i mrokach mojej bez-pamięci... A to jeden z kolegów

przed wejściem na scenę przypomniał sobie, że dopóki gramy przedstawienie, nie może spuścić wody w klozecie, bo mamy bardzo głośną spłuczkę, więc stając (siedząc?) przed wyborem czy zaatakować słuch czy węch widza, wybrał to drugie rozwiązanie, trywializując tezę o primacie doznań olfaktorycznych w procesie dociekania prawdy o teatrze.

A może wspomnienie o tej najbardziej zmysłowej ze sztuk trzeba posmakować – tyle się przecież mówi o smaku artystycznym? O potędze smaku? O proustowskiej magdalence? Więc – raz – nie patrzę – dwa – nie słucham – trzy – nie wącham – cztery: smakuję. – *Biesiada u hrabiny Kottubaj*: smak kalafiora. – *Ubu-król*: smak kisielu. – *Falstaff i inni*: smak palców gryzionych ze złości. Ale coś zaczyna się wyłaniać: tak jak wcześniej usłyszałem obraz, tak teraz posmakowałem dotknięcie.

Z czego wniosek, że sztuki teatralnej trzeba dotknąć, bo teatr jest jak miłość, gdzie dotyk ma pierwszeństwo przed innymi zmysłami. I znowu próbuję się zanurzyć w odmętach bez-pamięci: raz dwa trzy cztery – pięć – i nagle robi mi się gorąco i jestem w środku sceny miłosnej z *Woyzcka*, lecz z czego to się wzięło? Nie rozumiem, więc liczę jeszcze raz ...cztery... pięć... no przecież! Wiem już skąd liczenie do pięciu! W ten sposób scenę miłosną próbował Sergiusz Brożek:

– Przeanalizujemy: kładę jej prawą rękę na piersi, lewą głaszczę włosy, liczę do pięciu, na pięć – chwytam za pośladki.

– Bardzo dobrze, Sergiusz; a mógłbyś liczyć po cichu?

– Aha?!

Bo prawda teatru jest prawdą pięciu zmysłów i pewnie stąd wzięło się liczenie do pięciu w wykonaniu Sergiusza Brożka. Teatr jest jak miłość, jak walka. Zapytajcie Brożka, opowie wam, jak próbując scenę walki, Tamburmajor grzmocił kolanem w nos *Woyzcka*. Skończyło się nie lada kontuzją, spektakularnym podskakiwaniem, przesywającymi uszy przekleństwami i wyciem z bólu tak dzikim, że niemal czuło się smak krwi, więc jak uczestnik tych zdarzeń miałby nie rozumieć spajającej pamięć innych zmysłów roli dotyku?

Tym bardziej, że kontuzja tak boleśnie dotknęła jego kolano.

Jak osiąść piękno?

Dariusz Basiński stał na sklepowym parapecie i przyklejał plakat do szyby. Ulicą

przechodziło dziewczę zagubione jakieś i tak wysoce nieatrakcyjne, że serce Basińskiego wezbrało bezinteresowną chęcią podzielenia się z bliźnim tym, co najdroższe: zastukał więc w szybę, żeby zwrócić uwagę na plakat naszego przedstawienia. Dziewczę spojrzało w stronę Basińskiego, a że nic, nawet szyby, nie mówiąc o plakacie, pomiędzy sobą a Basińskim nie zauważyło, zapytało o coś, a ponieważ Basiński nie rozumiał, bo szyba jednak była, zapytało głośniejszym głosem, tak że poniosło się echem po całej ulicy, a przechodnie spojrzeli na dziewczę bardzo nieatrakcyjne i zaraz potem na Basińskiego z trudnym do określenia wyrazem twarzy:

– Pan mnie podrywa? – brzmiało pytanie zadane Basińskiemu.

Sporo lat później, kiedy Teatr GUGALANDER zmienił się w „scenę gugalander”, o ile pod pojęciem sceny rozumiemy przestrzeń do rozstawienia kawiarnianych stolików, przy których byli i niedoszli studenci nauk humanistycznych ciumkają wygasłe fajki, skrobią się po utrzymujących wiedzę w okolicach mózgu orientalnych czapeczkach i roztrząsają spory filozoficzne, w takim oto, bardzo kulturalnym choć niemal wyłącznie męskim gronie, pewna pani zadała pytanie, czy wiemy, że jedynym fragmentem ludzkiego ciała nie obciążonym znaczeniem praktycznym i stworzonym wyłącznie dla przyjemności jest łechtaczka?

Pytanie było bezinteresowne, humanistyczne, podyktowane najszczerzą chęcią podzielenia się wiedzą o człowieku – dlaczego jednak, sądząc z głuchoj ciszy, jaka zapadła, w niewprawnych umysłach niektórych spośród obecnych mogło narodzić się podejrzenie, że za pytaniem kryła się jakaś propozycja:

– bo rozmowa dotyczyła zupełnie innych spraw? (owszem)

– bo pani była bardzo ładna? (tym bardziej)

– czy może dlatego, że wbrew wygłaszanym sądom nie wierzyli oni w bezinteresowność czystej nauki, czystej sztuki (właśnie!).

Nie wierzyli studenci nauk humanistycznych, gdy pootwierali śliniące się usta, z których powypadały zgasłe fajki. Zamiast posiąść duchowe piękno w postaci czystej nauki, zaczęli przemyśliwać, jak posiąść jego fizyczny ekwiwalent w postaci pięknej pani, tak jak sporo lat wcześniej, kiedy GUGALANDER nie był jeszcze kawiarnią, a studenci studentami, dziewczę nieatrakcyjne, zamiast pokusić się o duchowe zbliżenie ze sztuką, zaczęło rozważać możliwość cielesnego zbliżenia z Basińskim.

By zbliżyć się do prawdziwego piękna, jakie niesie sztuka, potrzebna jest bezinteresowność. Gdyby sztuka nie była bezinteresowna, byłaby w najlepszym razie rzemiosłem: piękne krzesło służy do tego, żeby na nim usiąść, ale nie służy do tego, żeby na niej usiąść, piękna symfonia. Usiąść oczywiście można w czasie odtwarzania

symfonii, można też wstać i zaśmiewać się z odkrycia rzadkiego instrumentu – jak uczynił to Tomasz Skorupa – lecz paradoks polega na tym, że czysta sztuka może nieść moc poznawczą tylko wtedy, gdy nie rości sobie pretensji do osiągnięcia innego celu, jak tworzenie piękna.

Wiem, jak daleka od naukowej bezinteresowności bywa filozofia i teologia; wiem to od czasu, kiedy wspólnie ze Skorupą właśnie, w Wiśle, gdzie na narciarskim wyjeździe wynajmowaliśmy kwaterę, założyliśmy sektę religijną o nazwie Pragmatycy Ekstynkcji Pańskiej. Dyskusje teologiczne brata Tomasza i brata Krzysztofa (ważną rolę odgrywała w nich *Biblia*, jeszcze ważniejszą oprawiona na czarno i odgrywająca *Biblię – Gra w klasy*) ciągnęły się do nocy, ale osiągnęły swój cel: odstraszyły potencjalnych współlokatorów, których chciała nam dokwaterować gospodyni.

Nie mam zaufania do psychologii, od kiedy rzeczony Skorupa wspólnie z Dariuszem Basińskim przebrali się w pamiętające blask epoki Gierka krawaty i garnitury zapodziały w starych szafach swoich ojców, i w tym stroju odgrywali kandydatów na studia psychologiczne z prowincjonalnego technikum, zauroczonych wielkim miastem Katowice. Dwudziestoosobowa grupa studentów włącznie z prowadzącą zajęcia panią doktor nie poznała się na mistyfikacji i publicznie, w obecności Basińskiego i Skorupy, natrząsała się z umyślowego niedorajdztwa dwóch dziwolągów.

Wierzę natomiast w sztukę, w jej bezinteresowność, moc poznawczą i w to, że piękno i prawda właśnie tam się spotykają. I na nic mi kazuistyczne argumenty, że sztuka trudząca się zadawaniem pytań nigdy nie będzie bezinteresowna, bo celem stawiania pytań jest uzyskanie odpowiedzi. Przynajmniej raz w życiu zetknąłem się z przykładem pytania całkowicie bezinteresownego. Pytania, na które nie znam odpowiedzi, i nie chcę znać, bo zniszczyłaby zawarte w nim piękno. Pytania, które jak każdy wychowany na *Trylogii* Polak i Europejczyk wychowany na *Trzech muszkieterach* słyszałem nieraz, choć nie wiedziałem, że jest pytaniem. Zadał je Dariusz Basiński, a brzmiało:

– Co koń wyskoczy?

Jak dotrzeć do źródeł?

Latem 1988 roku jeszcze nie wiedzieliśmy, co kryje się pod tajemniczą nazwą Gardzienice. Po nocnej biesiadzie w Krakowie wyruszyliśmy autostopem w podróż, która miała ową tajemnicę zgłębić. Coś szczególnego tkwiło chyba w obrazie naszej czwórki – nie wiem: może jakiś rodzaj uduchowienia, przyciągający uwagę

przechodniów na tej drodze na Wschód, bo już w południe drugiego dnia podróży, na słonecznym rynku w Tarnowie dwóch dopiero co poznanych, wytatuowanych recydywistów łało nam wódkę do metalowego kubka; ledwo upalnym popołudniem wysiedliśmy na ulicy w Rzeszowie, otoczyła nas grupa tubylców z butelkami piwa w rękach i przyjaznym pytaniem na ustach: „Skąd jesteście”, poganianym przez entuzjastyczną propozycję: „To napijcie się”, a kiedy pod wieczór dnia trzeciego dotarliśmy do rozpalonych słońcem Gardzienic, nie skończyło się tylko na piwie ani tylko na wódce: rdzenni mieszkańcy uczujący na autobusowym przystanku mieli dla nas przygotowane jedno i drugie, pod tym wszakże zagadkowym warunkiem, że „zagramy o piwo i wódkę”. – „A jak się gra o piwo i wódkę?” – zapytaliśmy. – „No wiesz, tego tamtego” – udzielił ezoterycznej odpowiedzi zapytany. Odpowiedź ta w pełni wystarczyła Basińskiemu, ujął w rękę gitarę, i nie namyślając się ni chwili, zaśpiewał:

Hej tego tego tamtego
Hej tego tego tamtego
Hej tego tego tamtego
Tego tego tamtego.

Miejscowi, gdy już odzyskali głos po długim, przepojonym szacunkiem milczeniu, ugościli nas, jak umieli najgodniej, po czym wyprowadzili w radosnym korowodzie na prostą – no, wiadomo, że nie całkiem – drogę do teatru. I wtedy okazała się rzecz smutna i metafizyczna: kiedy my w tej naszej drodze na Wschód próbowaliśmy zbliżyć się bagażówkami marki żuk i nysa do gardzienickiego zespołu, gardzienicki zespół oddalał się od nas odrzutowym samolotem we własnej drodze na Wschód. Więc kiedy gardzienicki zespół szykował się do występu na olimpiadzie kulturalnej w Seulu, dla nas nie mogło się to skończyć bezkarnie: wypełnieni duchową energią daliśmy gościnny występ w stojących otworem pomieszczeniach teatru, a potem, nie zważając na oklaski, których nie mieliśmy już siły sobie dawać, wyzbyci myśli i pragnień, za to w pełnej ze sobą harmonii, uwaliliśmy się spać. Ale ukojenie nie trwało długo, myśli i pragnienia powróciły do naszych przeżartych umysłów i wycieńczonych alkoholem ciał w nocy... A ściślej rzecz ujmując złąły się w jedno – *par excellence* – pragnienie.

Stąd tytuł tej przypowieści.

Jak rodzi się sztuka?

Z Katowic do Bielska pociągiem osobowym bo tam będzie łatwiej złapać pusty pociąg pospieszny nad morze z Bielska do Katowic osobowym bo inni mieli ten sam

pomysł z Katowic do Gliwic osobowym bo nudno czekać na następny pospieszny w Gliwicach tracimy wszystkie drobne na zabawę w kaczoza kopulanta potem osobowy z Gliwic do Opola z Opola do Wrocławia z Wrocławia do Poznania z Poznania do Piły z Piły do Chojnic w Chojnicach nocleg na polu namiotowym rano z Chojnic osobowy do Człuchowa to już dziewiąty osobowy od przedwczoraj z Człuchowa autobusem do Nowej Wsi tam Heniek traktorzysta częstuje winem własnej roboty z cukierków-groszków kupionych w gieesie dziewczyny kazały nam spać osobno z Nowej Wsi przez jezioro łódką na jeziorze rodzi się pieśń:

Posłuchaj pieśni o dzielnym żeglarzu Skorupie
Co się nie lękał burzy ani sztormu
I wszystkie żywioły miał...

Pora kończyć. Zresztą to tyle, jeśli chodzi o pieśń. Ma się rozumieć, że w wypadku sztuki teatralnej chaos jest większy, a proces twórczy bardziej złożony.

2001 – 2008

2020