

O sztuce „Czerwony kur” i teatrze emigracyjnym z Janem Krok-Paszkowskim rozmawia Anna Witek.

Czy stać nas na teatr?

Jestem bardzo zadowolony z zespołu, jak i z reżysera. Reżyser wydobyl z tej sztuki więcej, aniżeli się spodziewałem, po prostu, zrobił ze skryptu sztukę teatralną. Skrypt był o wiele dłuższy, 51 str., z czego usunięto 4, i choć było w nim znacznie więcej humoru, nie było tej dramatyki. Reżyser potrafił właściwie spotęgować dramatyzm, z czym rzeczywiście doskonale współgrał podkład muzyczny, budujący odpowiednią atmosferę.

Mówi pani, że było trochę dłużyzn, szczególnie w I akcie, i zbyt słuchowiskowy podział na glosy. Chodziło mi o przedstawienie atmosfery dworu, w którym nie się nie dzieje, atmosfery wytworzonej przez starszego pana gadulę. U Czechowa też się przecież nic nie dzieje! Reżyser miał zresztą kilka znakomych pomysłów. W moim skrypcie dziadek siedzi na fotelu, co robi go zbyt statyczną postacią centralną, wózek na kółkach — rozwiązanie reżysera — dodał mu właściwego dynamizmu. W skrypcie nie było też sceny tańca — to również pomysł reżysera. Scena zresztą znakomita i dobrze zagrana przez Wojciecha Piekarskiego i Zofię Walkiewicz, która właśnie w niej podobala mi się najbardziej.

W ogóle w zespole nie było

żadnych konfliktów, klótni, nerwów, mimo szalonego tempa i zmiany reżysera po 2 tygodniach pracy, a co za tym idzie całej koncepcji spektaklu. Panowało duże zrozumienie i zapal. Nazwałbym to nawet wyrazem spontanicznej i niesponsorowanej „glasności”, no bo główny aktor i reżyser to sily z kraju, biorące gościnnie udział w sztuce autora, do niedawna pracującego w Wolnej Europie, scenograf zaś to z kolei Anglik. Świetny zresztą, przestudiował on aż 80 fotografii polskich dworów, zanim się zabrał do pracy, co, jak sama pani zauważyła, dało dobre efekty.

Krytykuje pani epilog, oczywiście, może nie wypadł najlepiej, to jedyna scena, której reżyser nie zdążył już zrobić, musiał wyjechać, dla nas o 2-3 dni za wcześnie. Dla mnie cała sztuka bez epilogu jest tylko relacją pewnych zdarzeń, dopiero epilog nadaje jej treść.

Jest nią prawda psychologiczna. Ci, którzy doznali głębokich przeżyć, chcą o tym zapomnieć, nie chcą pamiętać, zaczynają je nawet nienawidzić. Jest bardzo wielu ludzi w Polsce, którzy nie chcą pamiętać. Z tym jest trudno żyć. Życie normalne jest z tym niemożliwe. Wiele osób z mojego pokolenia robi wszystko, aby za-

pomnieć o przeszłości i przystosować się do życia. Pamięć narodowa jest rzeczą formalną i wyraża się najczęściej w akademiach, a tak w istocie my nie chcemy myśleć o przeszłości, bo to jest bolesne. Z takim garbem przeżyć nie można żyć. Trzeba o nim zapomnieć, żeby się nie znaleźć w szpitalu wariatów.

Teatr zresztą nie polega na samej relacji, tylko na postawieniu problemu. W mej sztuce to problem człowieka, który po ciężkich przeżyciach chce być normalny. A ponieważ żyje on w kraju o specyficznych warunkach, bohater nasz staje się biznesmem, który naprawdę nie chce pamiętać o przeszłości. Dopiero plonąca popielniczka — symbol zniszczenia — stawia mu przed oczami ów błesny obraz pożaru rodzinnego domu.

Stąd nasz pomysł z zamrożeniem sceny głównej, na której rozegrała się tragedia. Chcieliśmy to zrobić na zasadzie starej fotografii z sepii, ale coś nie bardzo nam się udało. Niemniej, ten bolesny obraz pozostaje w dojrzałym już Tadeuszu, to jest coś, czego nie może on się pozbyć, chociaż cynicznie chce go odepchnąć. Że nie bardzo było widać, że to już dojrzały Tadeusz, a nie ten sam chłopiec? Rzeczywiście, w 20 sekund, jakie miał do dyspozycji aktor, zabrakło czasu na charakteryzację, stąd też zauważone przez panią wyraźne zmachanie aktora. Że scena nie wypadła jednoznacznie, że czasami przecież można udawać cynika, by głuszyć swoje prawdziwe ja... Proszę panią, co pani myśli, czy np. taki Jaruzelski udaje? Ale proszę o tym nie pisać, bo nie myślałem przecież o nim, tylko o pokoleniu...

Taki np. Tadeusz, w normalnych warunkach byłby na pewno nadal dziedzicem w rodzinnym majątku, tymczasem przystosował się do panujących warunków i został kombinatorem na granicy legalności, dla którego

kilkadziesiąt dolarów nie robi żadnej różnicy. I tak trzeba nam też patrzeć na Polskę dzisiejszą, kto tego nie rozumie, po prostu nie bardzo już zna obecne realia.

Jeżeli zastanowimy się nad tym, co się stało z naszym krajem, w którym po 40 latach od zakończenia wojny w miejsce bohaterstwa i poświęcenia symbolem stał się cynizm i małe kombinatorstwo, to zrozumiemy dlaczego Tadeusz — pozytywny bohater nie odpowiadałby po prostu prawdzie. Dopiero to pokolenie nowe i robotnicze szuka stałych wartości. Pokolenie inteligenckie bardzo się wypaczyło, część inteligencji uchodziła przecież za najbardziej kolobarancką grupę w historii PRL...

W mojej sztuce pożar nie jest końcem tragedii, prawdziwą tragedią jest dopiero tragedia ludzi, którzy przeżyli, i nie wiedzą, co z tym zrobić... Nie, nie zawarłem w tekście żadnych reminiscencji z własnej przeszłości, to broń Boże żadna autobiografia, nie moje przeżycie. W zasadzie nigdy nie mieszkalem w Puszczy Naliboczej, mieszkalem w Warszawie.

W swoim tekście ukazałem walkę dwóch światów, zawsze jak jest takie przejście, to ma pani tych, co gotowi są umrzeć w obronie starych wartości (dziadek) i tych, którzy za każdą cenę gotowi są rozwalić ten stary świat (Sienia). Zmiany cywilizacji są pewnym problemem ogólnym, najczęściej też prymitywna zwycięża. W sztuce ukazałem rodzinę polską, która do końca została na swej placówce. Gdyby uciekli, zatraciliby się chrześcijański sens misji tego narodu. Dziadek miał tę świadomość.

W istocie rzeczy dziadek miał rację, wiedział, że jego misja jest chronić Europę chrześcijańską przed wschodnim barbarzyństwem. Teraz jego myślenie wydaje się nam naiwne, ale to wcale tak nie jest. Churchill myślał przecież dokładnie tak samo, jak on, też chciał przejść przez Balkany. W ogóle dziadek to wiodąca postać w mojej sztuce, dobrze odegrana przez Henryka Machalicę, który mimo wszystkich śmiesznośtek postaci potrafił oddać rzecz najważniejszą — jego godność, co nie jest tu bez znaczenia. Wydaje mi się też, że z mej sztuki da się wyciągnąć wiele jeszcze innych znaczeń.

Co myślę o teatrze emigra-

cyjnym, mając z nim ostatnio taki bliski kontakt? Wie pani, w teatrze profesjonalnym nie można iść na kompromisy. Zaczynając pisać i tak zakładałem bardzo skromnie — no bo tylko pięciu aktorów, co nie jest żadną obsadą, i to bez specjalnych kostiumów, oprócz 2 mundurów, i mebli, z których większość była przecież wypożyczona. Nie zdawałem sobie w pełni sprawy z dysproporcji wydatków i uzyskanych później zysków. W istniejącej sytuacji za bilet trzeba by liczyć ok. kilkudziesięciu funtów. A tak już zupełnie na marginesie, to bilet na premierę też kupiłem sobie sam. Po prostu, jeśli organizatorzy dopłacają do wystawienia sztuki £1.000 — to pisanie na scenę nie ma sensu! Może dla teatru angielskiego po angielsku. Jestem bardzo przeciwny subwencjom i takim rzeczom. Jeżeli się okazuje, że cywilizacyjne przechodzimy na pozycje III Świata, to przejdźmy, nie miejmy aspiracji.

W istocie rzeczy, emigracji nie stać na to, żeby mieć teatr profesjonalny, tylko scenkę estradową. Cokolwiek bowiem powie się o tej sztuce, to nie jest rzecz, która się sprzedaje. Czy więc należy wystawiać tego typu repertuar ze względu na bardzo duży koszt? Po prostu, gdy dopłacam do czegoś, gdy nie ma na coś zapotrzebowania, to instynktownie budzi to we mnie sprzeciw. Publiczność woli repertuar lżejszy, dlatego jedyną drogą dla teatru widzę w kabarecie, np. mój kabaret „Krokochwile” (10 lat temu) miał powodzenie.

Ale nie ja przecież powinienem wypowiadać się na te tematy. Przydałoby się szersze glosy, zachęta do wypowiedzi na łamach prasy, dyskusja. Od siebie powiedzieć mogę jedynie, że mam nawet pewne wyrzuty sumienia. Napisałem sztukę, do której dopłacić trzeba duże pieniądze. Dżentelmen drugi raz tego nie robi. Drugi raz się tak już nie wylgupię.