



Józef Szajna

fol. Zbigniew Rybicka

przebić drabiną horyzont...

Z Józefem Szajną
rozmawia
Anna R. Burzyńska

Jubileusz jest okazją do podsumowań, uogólnień, artystycznych rachunków sumienia. Swoją teorię teatru wyrażał Pan przed laty kilkakrotnie w odczytach o charakterze manifestów. Jak z dzisiejszej perspektywy ocenia Pan realizację tych ideałów poprzez sztukę plastyczną i teatralną?

Oczywiście, nie wymyśliłem sobie jubileuszu i towarzyszącej mu sesji – to przyszła siłą rzeczy, zgodnie z czasem – ale ciągle staram się wyciągać wnioski. Przyjemność, którą wynoszę z tych obchodów, nie wynika tylko z przypominania mojego życiorysu, przeszłości, wydawania opracowań naukowych i wygłaszania komplementów, ale jest także próbą podsumowania własnej pracy, życia artystycznego przez siebie samego. Życia artystycznego tak przecież „rozrzuconego”. Tworzę „sztukę organiczną”, która wypływa z pewnego sposobu myślenia, zdolności przewidywania, intuicji. Zrodzona jest z doznań, z różnego rodzaju impulsów – i tak jak i w *Déballage'u* – z implikacji, ambalaży czy debalaży. To jakby sztuka o wszystkim i o niczym – o całości mojego stosunku do rzeczywistości i do życia. Zawsze płynąłem pod prąd, lubiłem ryzyko, także w sztuce. To jest skutek przynależności do trudnego pokolenia. Należę do ludzi, którzy zostali zmuszeni do dojrzałości przez II wojnę światową, a potem przechodzili różnego rodzaju systemy polityczne, różne naciski. Sprzeczności rządzą światem, sprzeczności tkwią we mnie, multum wydarzeń zaczyna się ze sobą zderzać, te zderzenia mnożą konflikty – ale i rozwiązania. Poprzez ten sposób myślenia tworzyłem teatr sytuacji. Odnajdywałem własny język wypowiedzi, który nie zaczynał się od słowa i nie kończył na słowie. Nie zaczynał się od pokazywania rodzajowości życia, lecz sięgał po wyobrażenia-metafory, które rodziły się we mnie.

Skąd przychodzą te inspiracje?

Najwięcej obrazów powstaje w człowieku, kiedy zamknie oczy. Wtedy najwięcej widzi. I najwięcej ma do powiedzenia, kiedy milczy. W samotności staje się bogatszy. Wówczas kumulują się moje potrzeby i powstają ładunki, które potem mobilizują do współpracy z innymi. Pragnę wtedy przerwać samotność i wejść w to, co nazywam pojęciem „sztuki otwartej” lub „sztuki możliwej”. W to, co określiłem kiedyś jako „teatr organiczny i jego narracja wizualna”.

Na początku zajmował się Pan sztuką plastyczną, poprzez scenografię doszedł do teatru. Te dwie dziedziny Pana twórczości więcej łączy, niż dzieli – chociażby niechęć do realizmu...

Mój stosunek do świata jest trochę podobny do stosunku wobec życia – co innego sobie wyobrażamy, a co innego się spełnia. Wydaje mi się, że dokonałem wielu fałszywych wyborów, ale równocześnie były to momenty cudowne i kreatywne. Bo bez ryzyka nie ma sztuki. Gdy studiowałem w Akademii Sztuk Pięknych, zachęcano nas: „Wyobrażaj sobie – przetwarzaj – wypowiadaj siebie. Ty zaczynasz – i wszystko zaczyna się od ciebie, a nie od tego, co wiesz o rzeczywistości. Stwarzaj własne światy”. Wydaje mi się, że niewiele osób wykorzystywało to

w pełni, ale każdy próbował na miarę możliwości. Ktoś ograniczył się tylko do tego, że maluje, ktoś inny – rzeźbi, ktoś inny robi scenografię albo reżyseruje. Ale podstawową sprawą jest pytanie: po co zabrałeś się za twórczość? W jakiej rzeczywistości się obracasz? I wcale nie chodzi o odbicie rzeczywistości, która jest na ulicy. Nigdy jako scenograf nie myślałem o tym, że aktor powinien wyglądać jak normalny przechodzień na ulicy. Uważam, że to jest przeciw teatrowi. Teatr jest pojęciem artystycznym, pojęciem sztuki – czyli przetwarzania, transformacji.

Czy teatr, jako sztuka jednak mniej intymna czy subiektywna niż malarstwo, może w równej mierze służyć wyrażeniu siebie?

Mnogość informacji i wielość rozmaitych didaskaliów we mnie muszą znaleźć formę, najwłaściwszy kształt. Wybór musi być konsekwencją odpowiedzi na pytania: dlaczego?, po co?, co i jak? Teatr jest dla mnie stawianiem pytań większych, niż je sobie zadajemy na co dzień. Przecież codzienność nie musi być ciągle obecna w sztuce. A jeżeli tworzę, to jestem odpowiedzialny za to, co czynię, za to, że wywieram wpływ na widownię. Jeżeli większości będzie się podobać, to znaczy, że mam oglądalność i odniosłem sukces. Nie zawsze jest to sukces artystyczny, natomiast może przynieść popularność. Zawsze wybierałem trudniejszą drogę – i w teatrze, i w malarstwie. Każda materia, którą się posługuję (podczas malowania czy rzeźbienia) musi mieć dynamiczność, musi być ożywiona ruchem. W którymś momencie pracy staram się wywoływać pewne niepokoje. Mając kwadrat płótna, na którym tworzę obraz, i dysponując takimi regularnymi formami, jak koło, kwadrat, równoboczny trójkąt, staram się od nich wyjść do tego, co jest ruchem, co jest dążeniem ludzkim.

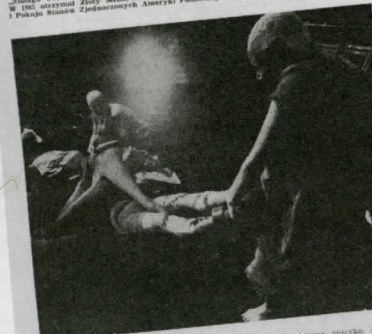
Poszukiwanie ruchu w obrazie wskazuje drogę, po której doszedł Pan do teatru.

To wynika z ciekawości (a ciekaw świata i zaświatów byłem zawsze, od małości). Ale tu myślę o tej ciekawości, o której mówi Dante Alighieri w *Boskiej komedii*: że może ona prowadzić i do piekła, i do nieba. Równocześnie (choć to już może moja puenta). Zawsze chciałem być w środku wydarzeń najistotniejszych – i życia, i umierania, i walki. Tak wyglądał niepokój mojej natury. Żyję długo – co mnie samego dziwi, bo to, co mam za sobą, było nie tylko przygodą, lecz też wyborem, mniej lub więcej rozsądnym, który prowadził mnie w sytuacje ostateczne, które objawiły mi bliskość i obecność śmierci. I zgodziłem się z tym, że nie mogę wyzwolić się od pewnych spraw – że życie jest, ale i przemija, że to, co jest trwalsze i bardziej wieczne, być może dopiero nastąpi. W związku z tym trzeba zwrócić uwagę, jakie wybieramy wartości i z jaką myślą tworzymy. Wydaje mi się czasem, że już poznałem życie do końca – ale nie, życie można poznać do końca dopiero po śmierci. Tej ciekawości uczyła mnie scenografia, uczył mnie teatr, od Aj-schyłosa – bo teatr od swoich narodzin jest ciekawością zaświatów i dążeniem do nieskończoności. Kiedy realizowałem spektakle w Nowej Hucie, ta nieskończoność wyrażała się w warstwie plastycznej: strukturalnej, abstrakcyjnej, takiej, która nie zatrzymywała się na epoce (nie było kolumn tego czy innego

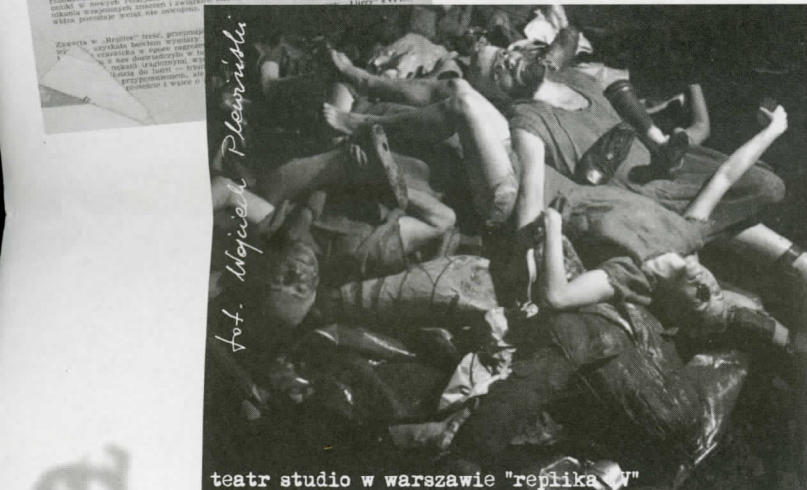
Szajna

REPLIKA

Wierutem samym (repliki) były „Replikacje” (1989) – agitacja dla artystów i intelektualistów. Jako teatr przybrał postać „mieszanej” z teatrem i komunikacji. Wierutem samym (repliki) były „Replikacje” (1989) – agitacja dla artystów i intelektualistów. Jako teatr przybrał postać „mieszanej” z teatrem i komunikacji. Wierutem samym (repliki) były „Replikacje” (1989) – agitacja dla artystów i intelektualistów. Jako teatr przybrał postać „mieszanej” z teatrem i komunikacji.



W tej partycypacji artystów objawia się jeden. Dział pole odgrzebany relikwiarz, który...
Roman Wydzwowski, „Rytmus Lodu” 16 X 1973



fort. Mirosław Pleśniński

teatr studio w warszawie "replika w"

okresu Grecji). Czytałem wszystko pod kątem swojego pokolenia, a nie – historycznej dokumentacji. I sądzę, że to podporządkowywanie całej wiedzy ogólniejszej wizji, podkładanie poznanego przez naukę świata pod swoje doświadczenie, wchłanianie i interpretowanie – dawało szansę, że wiele z moich przedstawień, obrazów czy projektów nie starzeje się. Trwają do dzisiaj – chociaż w formie swojej były pokazywane jako atrapa, coś starego, dzedzelowane przez zużycie i czas. Dbałem, aby obraz nie był zewnętrznie „nowy” – miał być aktualny. Na przykład *Mrowiska* to cykl, który dotyczy naszej unifikacji, stanu cywilizacji czy globalizacji i ich zagrożeń.

Mówi się, że Pana teatr dobrze wyraża metaforycznie pojmowany „polski los”. Ale sięgał Pan do wielkich tekstów europejskich, i robił spektakle o znacznie szerszym zakresie oddziaływania...

Nigdy nie uważałem, że tworzę sztukę narodową, że muszę wystawiać „po Bożemu” Fredrę. Ale gdy miałem do

lagem, Śladami. Schodzę na ziemię do rzeczy najprostszych, do odruchów ludzkich, nie kieruję się kryterium tak zwanej „literatury pięknej”. Literatura wcale nie jest obca mojemu doświadczeniu. Znajdowałem się w sytuacjach beznadziejności czekania na Godota, kiedy świat się kończył za drutami, kiedy zapadała ciemność bunkra, a ja mówiłem – „tu jestem bezpieczny, niewidzialny – to już koniec. Nie liczę dni i nocy, nie ma światła, jestem sam, a to, co dzwoni, to tylko cisza w uszach”. To jest doznanie, w którym człowiek czuje tylko własny oddech – nawet nie czuje bicia serca, bo ono zamierało. To było coś w rodzaju odchodzenia. Obok „wejścia” i „wyjścia” trzeba sobie było zdać sprawę ze znaczenia terminu „odejście”. W mojej twórczości odwołuję się do tego, co dane mi było poznać jako sytuacje krańcowe. Stany, które poznawałem, są dla mnie bogactwem, nie klęską pokonanego.

Jerzy Madeyski określał Pana sztukę plastyczną jako rozpartywanie chaosu, by potem tworzyć kosmos. Czy spektakl teatralny też tak powstaje?

Tak. Wychodzę od plastyki, a potem ciężar mojej twórczości przenosi się na teatr. Rozpoczynałem od malarstwa, od sztuki informel, od materii żywej, jeszcze nie uformowanej. Nigdy jednak nie myślałem o konkretnym, ortodoksyjnie pojmowanym kierunku w sztuce, który nadawałby kształt mojej wyobraźni – to byłoby naśladownictwo. Unikałem tego.

To było tak, jakby z wulkanu wypływała lava, którą formowałem nim zastygła i decydowałem, jak będzie wypełniała płaszczyznę. I biorąc pod uwagę żywą materię teatru wiedziałem, że ją również mogę pchnąć na nowe tory. Sposób myślenia wywodzący się z plastyki przerzucałem na scenę – w wypalane horyzonty, w zawieszane, ruchome struktury, rozmijające się, raz połyskujące srebrem, złotem, innym razem wyglądające jak ziemia i pokryte czymś, co powstaje z walki żywiołów.

Takim spektaklem była Replika.

W *Replike* pokazuję, jak wszystko dzieje się na ziemi i z ziemi wyrasta; jest ziemia, jest ogień, jest woda – tylko powietrza brak. Że ten żywy świat nie może być do końca pokonany, że się odradza. Muzyka wykorzystana w *Déballage'u* – *Alleluja* Händla – i fakt, iż początek spektaklu jest podobny do końca, a ten koniec jest początkiem czegoś nowego, wyrażają prawdę mi bliską. To proces ciągnący się w nieskończoność – nie my pierwsi zaczęliśmy tworzyć i nie na nas świat się kończy. Nie oceniam, tylko wnoszę pewne wartości, które dla tej czy innej generacji może jeszcze będą użyteczne. Dlatego wciąż powracam do tego, co sprawia mi największy ból, napawa grozą: permanentność wojen, niszczenia człowieka i natury (choć człowiek jest jej częścią). Myślę, że jeśli umysł temu ma służyć, to chętnie bym tę część ludzkości odpowiedzialną za niszczenie pozbawił mózgu. Albo jesteśmy tak okrutni dla siebie, albo na tyle niedorozwinięci, że tworzymy dla samego tworzenia, nie zdając sobie sprawy z konsekwencji zagłady. A sztuka i odpowiedzialność mają wiele z sobą wspólnego. Wszyscy jesteśmy odpowiedzialni za losy świata. I trzeba przewidywać i ostrzegać, a „zapalkę trzymać w pogotowiu” – tak mówimy w przedstawieniu *Déballage*.

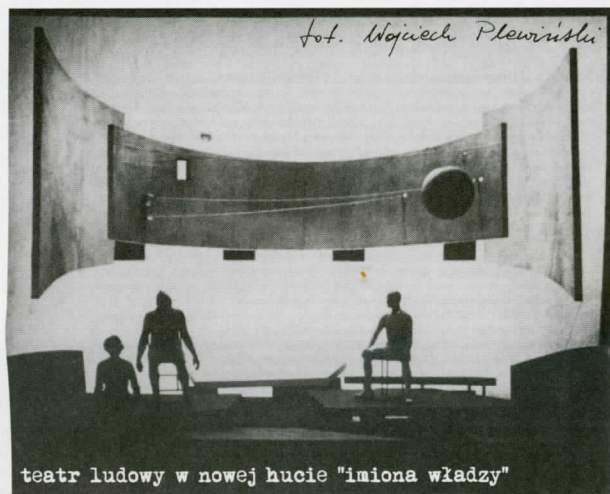
Kiedys mówił Pan, że stracił już wiarę w możliwość wpływu artystów na losy świata. Dziś wypowiada Pan inny pogład...

Tak, bo Apokalipsa trwa. Sądziłem, że w XX wieku nastąpiła kulminacja, II wojna światowa była ostatnią. Gdy okazało się jednak, że trzecie tysiąclecie, mimo tych doświadczeń, rozpoczyna się wojną, poczułem się współwinny. Pomyślałem, że to może dlatego, że za mało walczyłem o pokój? Może za mało wpływamy na ludzi, którzy tworzą różne systemy polityczne

i ekonomiczne, i którym nie zależy na pokoju, a na walce? W związku z tym zaproponowałem, aby na terenie byłego obozu Oświęcim-Brzezinka wznosić kopiec pamięci ofiar ludobójstwa i pojednania ludzi na świecie. Wszyscy zwiedzający ludzie dobrej woli, prezydenci krajów, członkowie rozmaitych organizacji, niech znoszą na kopiec choćby jeden kamień, jedną grudę ziemi – także jako swoje oczyszczenie, katharsis. Wiele musi być czynić, aby chronić nasze życie – z pamięcią o nieżyjących.

Takie dzieło sztuki ma siłę społecznego i politycznego oddziaływania – jak happening. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych uprawiali go bliscy Panu artyści, chociażby Bogusław Schaeffer... To jedna z form najlepiej łączących teatr i plastykę, ale Pan – poza pierwszą wersją *Déballage* w Nicei – unikał takich doświadczeń, tworząc teatr bliższy tradycyjnemu.

Mój teatr to była instytucja państwowa – to nie był taki zespół, jak Cricot 2, grupy Grotowskiego lub Mądzika, czy wywodzące się z ruchu studenckiego. W państwowym teatrze ważną rolę pełniły trzy bardzo często paraliżujące działalność dyrekcji organizacje: Podstawowa Organizacja Partyjna, związki zawodowe, SPATiF. Wszystkie te ugrupowania pilnowały swoich interesów. Najbardziej niezależny byłem wtedy, kiedy wykłada-



Fot. Wojciech Plewiński

teatr ludowy w nowej hucie "imiona władzy"

łem na ASP w Warszawie i prowadziłem poddyplomowe studium scenografii. Przystosobałem tam studentów polskich i zagranicznych do samodzielnego myślenia, tak jak gdyby stawali się reżyserami. I to się w wielu przypadkach udało. Co więcej – zapamiętano mój wkład (z czasów Nowej Huty) jako reformatora teatru od strony plastycznej, kształtu wizualnego. Nieraz słyszałem: „Wie pan, ja nie pamiętam sztuk, ale pamiętam obrazy z pańskich przedstawień”. To dowodzi, jaką siłę może mieć obraz i jak widzowie cenili odmienną formę i kształt teatru. Ale choć tworzyłem ciągle na bazie teatru tradycyjnego, to udało mi się zejść daleko w eksperymentach i zdobyć aprobatę zespołów aktorskich. Tacy aktorzy, jak: Marta Stebnicka, Halina Kwiatkowska, Wanda Kruszewska, Izabela Olszewska, Franciszek Pieczka, Marek Walczewski, Antoni Pszoniak, Tadeusz Malak czy Jerzy Nowak w Starym Teatrze poddawali się moim wizjom. Aktorzy mają świadomość zależności od reżysera, ale układy mogą wyglądać rozmaicie: przeważają rozmowy z reżyserem, albo sytuacje i jego wyobrażenia. Ja byłem tym drugim przypadkiem. Kantor czy Grotowski mieli swoje zespoły, ja miałem ludzi, którzy przychodzili i odchodzili, trafiając na innego reżysera, który kierował ich ku całkiem odmiennemu sposobowi gry. Ta sytuacja tworzyła zamieszanie i zmieniała moją drogę twórczą. Po latach przekonałem się, że mam tyle siły, że potrafię – współpracując z zespołami za granicą (w Hiszpanii, Portugalii, Holandii, Izraelu, w Niemczech czy Turcji) – realizować przedstawienia, pod którymi mogę się z pełną odpowiedzial-

nością podpisać. Okazało się, że wcale nie zespół gwiazdorów jest najważniejszy, ale to, co z nim zdołam wykreować. Najczęściej byli to zresztą młodzi ludzie.

Żałuję, że nie wystawiałem Czechowa (zawsze mnie ktoś w tym ubiegał), albo Sławomira Mrożka (był grany w Starym, więc w Nowej Hucie to już nie miało sensu). Ale ceniłem go i cenię. Podobnie Różewicza. Kilkakrotnie wystawiałem jednak Witkacego. W latach siedemdziesiątych postanowiłem pisać własne scenariusze, co wynikało z odmiennego rozumienia roli słowa w teatrze organicznym. Słowo jest dla mnie komentarzem do obrazu, czasem są to kolażowo traktowane sytuacje i wydarzenia. Nie tylko o dramat ludzi mi chodzi i o napięcia dramatyczne, lecz także o sytuacje. Stopniowo rosła we mnie potrzeba notowania – najpierw na serwetkach, potem składniej w zeszytach – scenariuszy, sentencji, aforyzmów, które chciałem przekazać ze sceny. Tak to się stało w *Déballage'u*.

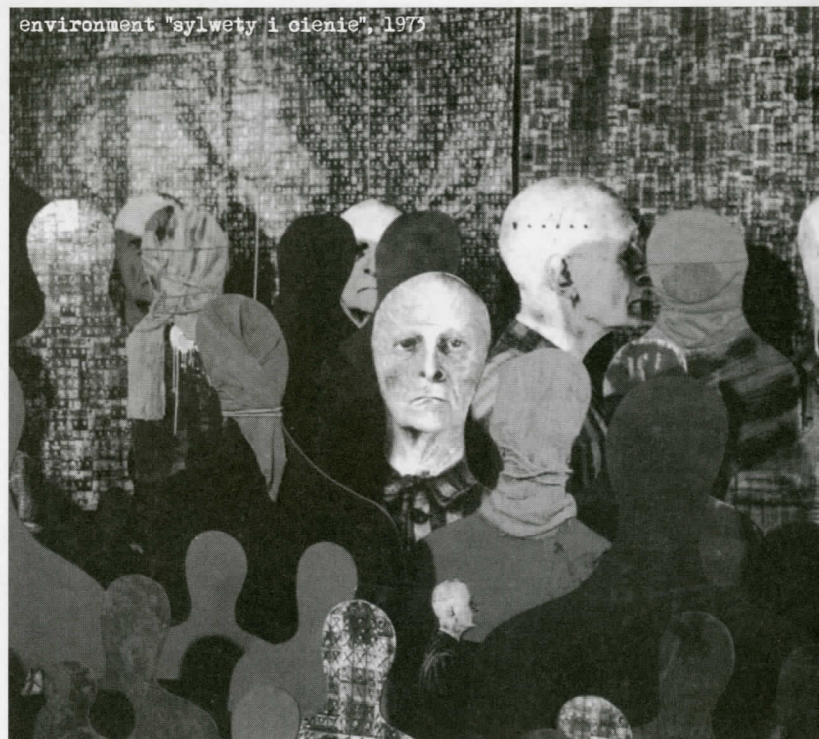
Formę happeningu omijałem dlatego, że obawiałem się, iż publiczność wprowadzona w akcję (choć na przykład założeniem *Repliki* było to, by była grana na wyciągnięcie ręki) poprowadzi spektakl w kierunku zabawy, i że całe przesłanie, cały wysiłek pokazywania ludzkiego dramatu językiem metafory diabli wezmą. Nie byłem też happennerem, który sam występował na scenie.

Aktor w Pana teatrze jest istotnie kimś innym, niż w teatrze dramatycznym – ale też jest traktowany inaczej niż na przykład w teatrze Leszka Mądzika. Krytycy pisali o homunkulusach czy Golemach, o uprzedmiotowianiu. Z żywego aktora jednak nigdy Pan nie zrezygnował.

W *Replice* daleko posunąłem proces polegający na tym, że aktor przestawał być aktorem – a jednak to prowadzone przez niego gry budowały akcję. To był spektakl bez słów, więc chciałem inaczej puentować sceny. Aktor grał kukłę, kukła była aktorem.

Byłem jednym z kilku ludzi, którzy wywarli wpływ na teatr, nie tylko polski, dzięki temu, że każdy z nas był inny, miał odmienny warsztat, inną metodę pracy, czegoś innego wymagał i szukał. Nazywam to t e a r t e m.

Często tworzył Pan wbrew postulatowi krytyki...



environment "sylwety i cienie", 1973

PRAPREMIERA 20 kwietnia 1974. Florencja

(...) co za kaskada obrazów, co za uczta symboli i znaków przez gąsienicę i kwadrans — tyle bowiem trwa kosmos: ukryty powolnie i z techniczną maestrią w formy teatralne. Józef Szajna jest jedną z najwybitniejszych postaci polskiego teatru.
Roberto de Monticelli. „Corriere della Sera” 22 IV 74



dante

scenariusz, reżyseria, kostiumy: JÓZEF SZAJNA

Z krytyką bywało różnie, był „spór o Szajnę” i miałem etykietkę artysty kontrowersyjnego, ale nie wszystko było negowane. Krytycy mieli przygotowane własne wytrychy do interpretowania przedstawień, a ja naruszałem konwencje. Tworzyłem teatr nowy, autonomiczny, totalny, i to powodowało ich zagubienie — jak to zaklasyfikować? Przyznaję, że w tym układzie polemiki raczej mnie podniecały i zachęcały — lubilem przeciwników i nie bałem się ich. Miarą przeciwników mierzyłem też swoje sukcesy. Nadal podejmuję walkę.

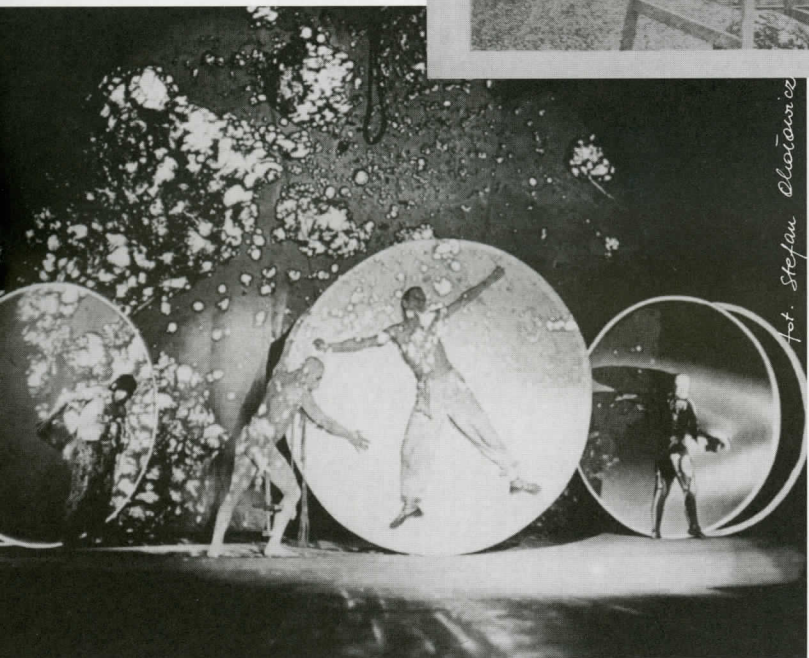


foto: Stefan Olszowski

stawienia. To były te konie wpadające podczas bijatyki w *Generale Barczu*, czy otwarty, pusty amerykański krajobraz w *Myszach i ludziach* (a dzieło się to po okresie socrealizmu, kiedy wszystko — i klasykę, i sztuki współczesne — grano we wnętrzach). A ja wykorzystałem horyzonty, nie budowałem elementów architektury, tylko posługiwałem się przedmiotami i stwarzałem własny świat didaskaliów. To zapadło w pamięć i nikt już nie odrzucał moich pomysłów. Uzyskałem — za co jestem wdzięczny reżyserom, choć sam to sobie wypracowałem — upoważnienie do kreowania, a nawet narzucania swych wizji. A dzięki temu, że byłem uparty, i nie chciałem pójść na ustępstwa, udawało się. Choć bywało trudno — inna była technologia i, jako rzeźbiarz, w dużej mierze osobiście wykonywałem elementy dekoracyjne. Wszystko rodziło się z wizji malarza, potem przeobrażało się w warsztat rzeźbiarza, a potem — animatora.

Mogłoby się wydawać, że dziś nastały idealne czasy dla teatru plastycznego — mówi się, że kultura odrzuciła słowo, wracając do obrazu. Teatr wizualny, na przykład Roberta Wilsona, jest uznawany za sztukę przyszłości.

To przecież nic nowego. Wilsona widywałem i w Warszawie, i za granicą (na przykład *Einsteina na plaży* w latach siedemdziesiątych w Nowym Jorku). Nie było to dla mnie rewelacją ani powodem do zdziwienia — rodzaj ilustrowania scen przez pantomimę. Tamten spektakl był prawie amatorską zabawą — pantomimą, ale nie tej klasy, co na przykład u Marcela Marceau czy Henryka Tomaszewskiego. Poza tym wykresy, rysunki i zachowania często prozaiczne, nie mające nic wspólnego z metaforą czy poezją. Potem jego spektakle stawały się dojrzalsze: slajdy, obrazy, strzępki informacji. To nazwisko nie należało się na wielką reformę teatralną, która — według mnie — zaczęła się w Rosji lat dwudziestych, i przez którą przeszło wielu polskich artystów, wprowadzając w kulturę trwale wartości. Wilson nie jest ewenementem, choć przyznaję, że on też próbuje teatr tworzyć obrazami.

Ja naruszyłem to, co wydaje mi się, robiło wielu innych: pojęcie teatru może być widziane nie tylko według jednego kanonu. Teatrem może być wiele różnych rzeczy. Nie mówię, że wszystko, bo nie wszystko może być sztuką, ale żyjemy po dadaistach, po teorii Duchampa — oni więcej zmienili w sztuce, niż współczesne technologie. Bo wszystko zależy od ludzi, od ich intelektu, umiejętności przewidywania, intuicji, wyobraźni. Wyobraźnię trzeba doganiać i wciąż wzbogacać. Ja swój *t e a r t* noszę w sobie, wciąż jeszcze jest on niespełniony — czy będę ten „teatr sztuki” realizował, nie wiem. Wiem tyle, że nie jest mi potrzebny teatr wielki i monumentalny, operowy — teraz wchodzę w teatr własnych didaskaliów, rzeczy najprostszych — improwizacji.

Nie zawsze miał Pan taką wolność twórczą — jako scenograf w Nowej Hucie współpracował Pan przecież z wieloma reżyserami. Mimo to udawało się Panu zachować rozpoznawalny styl. Dochodzenie do kompromisu nie było chyba łatwe?

Na początku zawsze były trudności, ale wynikały z niepewności i mojej, i reżysera. To jest bardzo trudne — projektować i równocześnie zastanawiać się, czy projekt zostanie przyjęty i czy reżyser zrozumie moją koncepcję. Bywały i sprzeczki, i kłótnie. Jednak z reguły to ja byłem bardziej uparty albo miałem większą siłę perswazji. Ale już przy drugim spotkaniu wносиłem jakąś korektę, do której przekonywałem reżysera. Z czasem wypracowałem sobie taką pozycję, że nikt mi korekty nie robił. Tak było na przykład z Jerzym Krasowskim, który robił adaptacje *Myszki i ludzi*, *Jacobowskiego* i *pułkownika* czy *Generała Barcza* — gdy je czytałem, to już się orientowałem, jakie to są postaci, wyobrażałem sobie, co myślał reżyser. I starałem się go zaskoczyć pewną sytuacją, którą stwarzałem na rzecz jego przed-

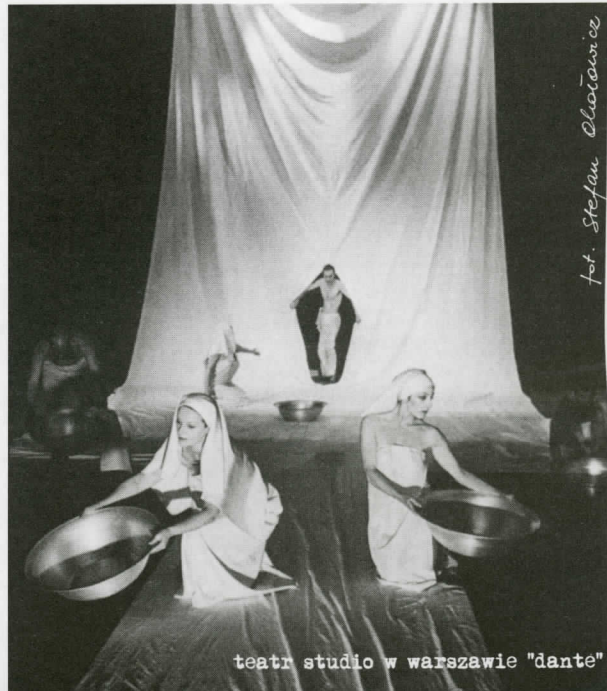


foto: Stefan Olszowski