

Do Andrzeja Wajdy — list

AUTOR: TADEUSZ NYCZEK

■ Szanowny Panie Andrzeju,

Proszę wybaczyć nieoryginalność. Listów do ludzi w Pana sytuacji... szukam dobrego określenia... Nie żyjących? Umarłych? Odeszłych? Tak czy owak brzmi niezręcznie... Pan w każdym razie wie, co mam na myśli.

Ostatnio takie listy pisywał Pański dobry kolega, może i przyjaciel, przecież znaliście się od wieków, pracowaliście razem w Starym – genialnie zagrał Stawrogina w Pana *Biesach* i księcia Konstantego w *Nocy listopadowej*. Chodzi o Janka Nowickiego oczywiście. Więc to Janek pisał takie „pośmiertne” listy do śp. Piotra Skrzyneckiego, druha serdecznego z Piwnicy pod Baranami. Bardzo się obaj przyjaźnili, z tych listów do Piotra, drukowanych w „Przekroju”, Janek ułożył potem bardzo wzruszającą książkę, chyba nawet dwie. Pozwoli więc Pan, że i ja ośmielę się taki właśnie list do Pana napisać. W końcu wszyscyśmy się znali z Krakowa. Z całej wspomnianej czwórki tylko Janek i ja jeszcze pałętamy się po tym doczesnym świecie, choć już rzadko bardzo się widzimy, Janek gdzieś tam na Kujawach w swoim Kowalu, ja już bardziej w Warszawie. Pamiętam, jak Jurek Stuhr, jeszcze jeden z naszych wspólnych przyjaciół, powiedział mi kiedyś, zdumiony: – Tadeu, ty, taki krakus, w Warszawie? Nie możesz to być... No cóż, i tak bywa, drogi Jureczku. Ty też co i rusz przesiadujesz w Warszawie...

Wracając do listów... Jest jeszcze jeden powód, dla którego postanowiłem napisać do Pana. Otóż był Pan jednym z dwóch znanych mi ludzi, którzy mieli wspaniały zwyczaj spontanicznie pisywać do kogoś, kto właśnie zrobił coś, co się Wam spodobało, coście docenili i uznali za jakoś tam ciekawe, może nawet ważne. Czasem to były dwa zdania podziękowania za to czy tamto. Powinienem w kuferku na szafie mieć jeszcze kilka takich listów

od Pana, jakże miłych i jakże poprawiających samopoczucie komuś, kto jedzie przez życie na tak niepewnym wózku jak dłubanie w sztuce i literaturze. Drugim, który takie listy z bezinteresownego odruchu serca pisywał, był Czesław Miłosz. Obaj już nie żyjecie i prawdopodobnie razem z Waszym odejściem zamknęła się epoka, w której starsi mistrzowie zwykli byli w taki właśnie sposób dodawać otuchy młodszym kolegom z branży. A może tylko delikatnie potwierdzać, że płyniemy razem w tej wątej łódce i powinniśmy się wspierać, żeby nas nie przewróciło i nie zalało.

Dużo się teraz mówi o Pańskich filmach, że w nich właśnie przetrwa Pan w ludzkiej pamięci i ludzkiej historii. Że dzięki nim Polska i świat... że kultura europejska XX wieku... Zna Pan te miłe i skądinąd prawdziwe frazesy, przecież jeszcze za życia okrzyknięto Pana klasykiem kina wszechczasów. Tymczasem mało kto mówi o Pana teatrze. Ja to rozumiem, teatr rzecz ulotna. Tu nie można niczego powtórzyć ani wskrzesić. Kto nie zobaczył w swoim czasie, ten już nigdy nie zobaczy. Do kina wystarczyło się wybrać piechotą albo tramwajem, otworzyć telewizor czy komputer. Na Pana spektakle, jeśli się nie mieszkało w mieście, gdzie je Pan zrobił, trzeba było co najmniej wsiąść w pociąg, znaleźć jakiś nocleg, krótko mówiąc znacznie się postarać i jednak wykosztować. Ja miałem to szczęście, że mieszkalem w Krakowie, gdzie powstały Pana najlepsze i najsłynniejsze przedstawienia. Wiem, Warszawa się obrazi. Przecież genialna *Sprawa Dantona*, świetny *Gdy rozum śpi*... ze słynną rolą Łomnickiego jako Francisca Goi. A jeszcze wcześniej, prawie na samym początku Pana teatralnej drogi, niezapomniana podobno (wiem to tylko z legend) prapremiera polska *Dwojga na huśtawce* w Teatrze Ateneum, z Elżbietą Kępińską i Zbigniewem Cybulskim.

Po tej premierze akurat został prawdziwie trwały ślad. Była zagrana na małej scenie, którą wtedy właśnie dyrektor Warmiński zbudował. Nazwano ją później „Sceną 61 – pamięci Zbigniewa Cybulskiego, aktora Teatru Ateneum 1960–1962”; na jednej ze ścian teatru widnieje tablica z tą nazwą. Wasza premiera odbyła się 23 grudnia 1960 roku, ale naprawdę spektakl otworzył już nowy rok 1961, stąd 61 w nazwie. Od kilku lat, pracując w Ateneum, codziennie przechodzę obok tej tablicy. Zadeptykowana jest co prawda Cybulskiemu – zginął kilka lat po premierze – ale przecież jest to w jakiejś mierze i Pana tablica.

Pamiętam za to doskonale inny Pański spektakl warszawski – *Play Strindberg Dürrenmatta*. Rok 1970, byłem na pierwszym roku reżyserii warszawskiej PWST (w szkole krakowskiej takiego wydziału jeszcze nie było). Tadeusz Łomnicki, który grał jedną z trzech ról obok Krafftówny i Łapickiego, był naonczas prorektorem i prowadził zajęcia z zadań aktorskich na naszym roku. Bodaj pierwszy raz z tak bliska widziałem go na żywo w akcji scenicznej. Jakież niezwykle trio tworzyli! Zamknięci w prawdziwym ringu, wstawali do kolejnych scen jak do bokserskich rund. Ze zdumieniem wtedy odkryłem, jak fenomenalnie funkcjonalny może być Brechtowski efekt obcości. Zastosowany do Dürrenmatta był dla mnie, raczkującego studenta reżyserii, niezapomnianą, praktyczną lekcją zawodu. Sztuka aktorska to przecież swoisty boks sceniczny, a prawdziwy boks jest też swoistym spektaklem. W konwencjonalnym teatrze aktorzy nie mający na scenie nic do roboty schodziliby z niej za kulisy; tu po prostu siadali w narożniku ringu, czekając na swoją kolej. Co prawda to sam autor zaprojektował swoją sztukę jako sekwencję „rund” odgrywanych na pustej scenie, przedzielanych gonieniem, ale Pan dosłownie wpuścił aktorów mię-

dzy sznury ringu i kazał im się boksować na emocje i argumenty.

Znałem już wtedy Pana teatr z lat krakowskich i siła *Play Strindberg* mnie nie zaskoczyła. Słowo „siła” jest tu wyjątkowo na miejscu. Pan robił silny teatr. Nie bardzo umiem to wyjaśnić. Chyba chodzi o to, że nigdy nie bał się Pan wyrazistych emocji, radykalnych i na swój sposób prostych chwytów trzymających za mordę ton całego spektaklu. Czasem jeden konkretny pomysł ustawał sensy i kierunki. Błoto, w którym brodził aktorzy *Biesów*. W *Nastasji Filipownej* trup za drzwiami. W *Hamlecie* ze Stuhrem z 1981 roku Anna Polony jako stara panna Ofelia (przepraszam, Aniu), dla której miłość do Hamleta jest miłością pierwszą i zarazem ostatnią, więc śmiertelnie beznadziejną. W *Hamlecie IV* oczywiście Teresa Budzisz-Krzyżanowska jako Hamlet. Wspomniane sznury ringu w *Play Strindberg*. Szalona muzyka Koniecznego w *Nocy listopadowej*. Jasiek Andrzej Grabowski w *Weselu*. Czarne okulary Kreona w *Antygonie*. I tak dalej.

Pan był zawsze najpierw intuicjonistą. Pan wiedział, że teatr to emocje, wrażenia, dopiero potem sensy, intelekt, idee i znaczenia. W filmach też to się czuje, ale nie aż tak. Film to technika, technologia, konstrukcja, dużo dłubaniny, sklejanie i komponowanie. A w teatrze da się uruchomić jakiś niespodziewany żywioł w jednej chwili, jednym palcem, jednym trafnym pomysłem. Pan się tu nie przy-

wiązywał do szczegółów; albo coś wypali i wybuchnie, albo szkoda czasu i roboty.

Był Pan niewątpliwym fenomenem w teatrze jako reżyser filmowy. A może po prostu był Pan urodzonym reżyserem teatralnym, który odniósł większy sukces w filmie, bo film jest medium po prostu bardziej nośnym i powszedniejszym. Dlatego tak żałowałem, że dawno rzucił Pan teatr i ludzie niemal zapomnieli, kim Pan był dla teatru; tylko filmy robił Pan do końca. No to ja teraz to nadrobię. I narażę się wszystkim, pisząc wprost i z całym przekonaniem: wolę Pański teatr od kina. Pańskie spektakle w zachwycie przeżywałem, kinem tylko się zachwycam. Oczywiście nie mówię o wszystkich spektaklach. Bo zrobił Pan i takie, za które chciałem Pana udusić. A przy żadnym filmie nie miałem morderczych zapędów. Najwyżej wzruszałem ramionami, wychodząc z kina po jakiejś *Pannie Nikt* czy *Smudze cienia*, filmach nie tyle niedobrych, co niekoniecznych. Jeśli więc miarą prawdziwej miłości są skrajne uczucia, proszę, oto dowód, dlaczego jestem po stronie Pana teatru.

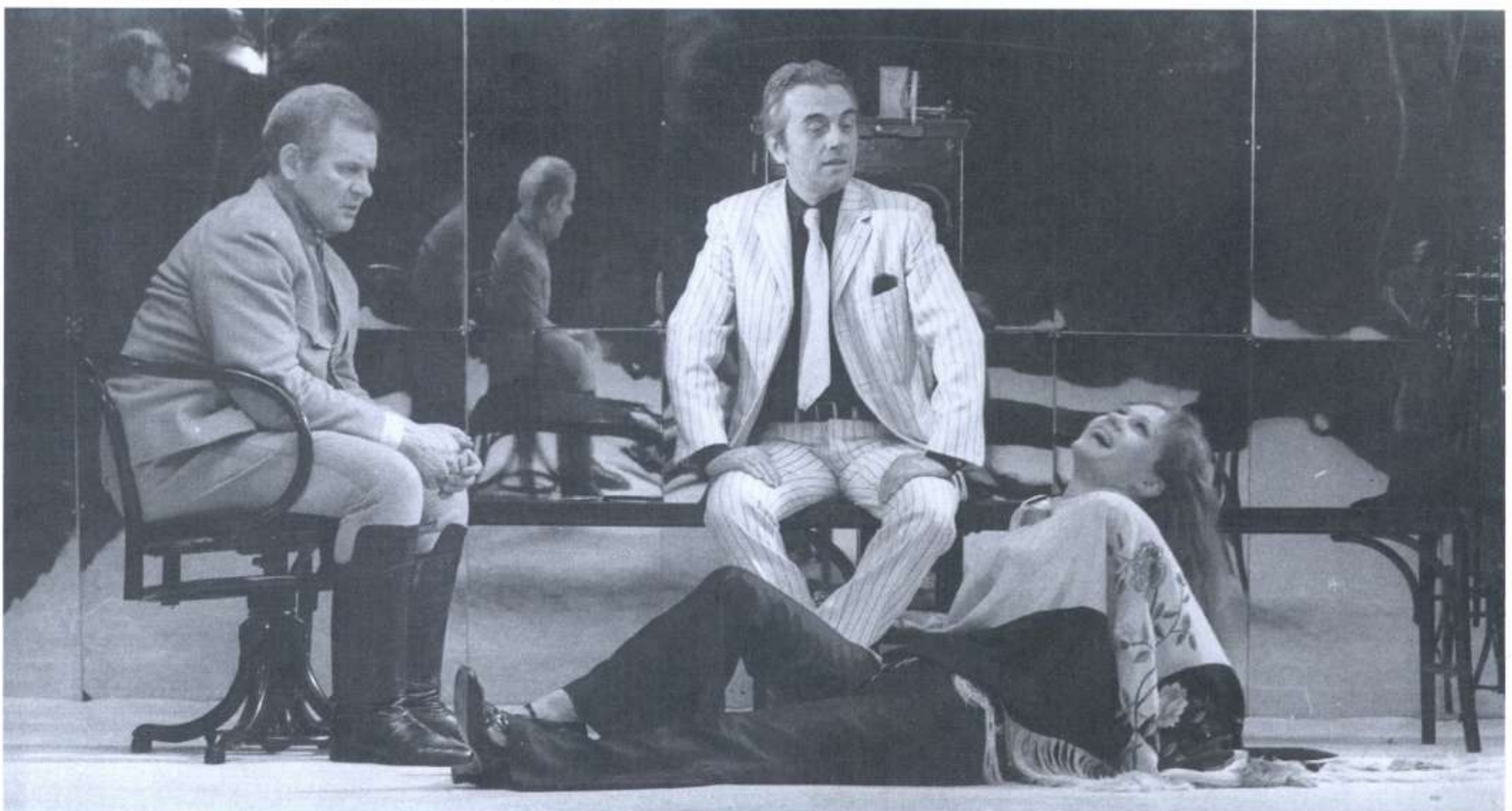
Spektaklami potrafił mnie Pan doprowadzić do furii. Pamięta Pan – jakże by Pan zapomniał... – *Antygonę* w Starym Teatrze, zrobioną w słynnym orwellowskim roku 1984? Zawsze chciał być Pan w środku wydarzeń, zabierać głos, dawać świadectwo. Był Pan, chciał Pan być, sumieniem narodu. A czy nie miał Pan czasem poczucia, że to się przeradza w przymus zobowiązania? Że od bycia sumieniem

nie ma w pewnym momencie ucieczki? Patrząc na *Antygonę*, miałem wrażenie, że musiał Pan ją zrobić, właśnie taką, bo naród patrzy i oczekuje. A że czasy były dojmujące i czarno-białe, trzeba było zrobić coś równie radykalnego. I trzasnął Pan tę *Antygonę* z Kreonem-Jaruzelskim w czarnych okularach, z Antygoną uzbrojoną w jedynie słuszną rację, bo była „nasza”, i z chórem przyodzianym w robotnicze kaski. Złamał Pan kręgosłup Sofoklesowi i przyznał Pan rację tylko jednej stronie tragedii.

Siedziałem wtedy na premierowej widowni. Kiedy spadła kurtyna i ludzie zaczęli bić frenetyczne brawa, bo byli oczywiście po stronie Antygony i cieszyli się, że dowalił Pan Jaruzelowi, pośród oklasków zachwyconej widowni rozległ się kilkakrotny, pojedynczy gwizd. Podobno mówiono potem w teatrze – musiał Pan to słyszeć pewnie nie bez satysfakcji – o ubeckiej prowokacji. Ale to ja, Panie Andrzeju, gwizdałem, bo pojechał Pan po bandzie i przerobił arcydzieło w agitkę. Żeby była jasność: nie byłem po stronie Jaruzela. Byłem po stronie Sofoklesa.

Miał Pan też inne odruchy serca, równie szlachetne, co kulą w płot. Dwa lata później w tym samym Starym Teatrze wystawił Pan Fredrowską *Zemstę*. I nagle postanowił Pan zrobić coś, czego Pan nigdy dotąd nie robił: wyzbyć się poważniejszych ambicji intelektualnych wobec tekstu i potraktować go jako przecudny bibelot narodowy. Głównymi bohaterami uczynił Pan swoich ulubionych aktorów. Nie po-

Play Strindberg, reż. Andrzej Wajda, Teatr Współczesny w Warszawie (1970)



fol. Edward Hartwig



fol. Stanisław Marikowski

Zbrodnie i kary, reż. Andrzej Wajda, Stary Teatr w Krakowie (1984)

staci z Fredry, ale konkretnych kolegów i koleżanki poprzebieranych za Podstoliny, Papkinów i Cześników. Żeby to podkreślić, umyślił Pan podwójną obsadę głównych ról, jak w szkolnym dyplomie, gdzie liczą się popisy adeptów, mniej sensy sztuki. Zostawieni sami sobie, mogli robić, co chcieli, choć w ramach Fredrowskiego tekstu. Ale zamiast mistrzowskich kreacji było konwencjonalne gadanie i ogólnowojskowe sytuacje. Jedyne, co mi zostało z tego mało w dodatku zabawnego spektaklu, to postać Papkina grana naprzemienienie przez dwóch Jurków – Stuhra i Radziwiłowicza. Szczególnie utkwiła mi w pamięci znana Papkinowska piosenka o kocie i pani matce. Stuhr, który umiał śpiewać, starał się fałszować. Radziwiłowicz, który nie umiał, starał się śpiewać czysto. Tylko on wzbudzał szczery śmiech.

Kilkanaście lat potem wrócił Pan do *Zemsty* filmem. Tu już nie odpuścił Pan niczego i zrobił Pan kino w swoim stylu, z pomyslową inscenizacją i starannie dobranymi aktorami. Podobno główna rola Polańskiego w jego własnym *Lokatorze* uchodzi za najlepszą w aktorskim dorobku reżysera. Myślę, że jego Papkin w *Zemście* w niczym „lokatorowi” nie ustępował. I jakże fenomenalni są tam Gajos z Olbrychskim... Tu akurat filmowiec zdecydowanie wygrał w Panu z człowiekiem teatru, co muszę z pewną melancholią przyznać. Mi-

łość do aktorów ma też, jak się okazuje, swoje granice.

Zrobił Pan też, dwukrotnie, *Makbeta*. Pierwszy raz w 1969, w Teatrze Telewizji, z Łomnickim i Załadzką. Nie widziałem tego, albo widziałem i nie pamiętam. Pamiętam za to *Makbeta* w Starym, z 2004. Tytułową rolę grał Krzysztof Globisz. Nie było to jego największe osiągnięcie. Podobnie jak nie był Pana osiągnięciem cały spektakl inspirowany toczącą się wówczas wojną bałkańską. Skutek: patrz *Antygona*. Wniosek: jak się chce być bardzo na czasie, lepiej chwycić wprost za szablę niż za sztukę.

Skoro już jesteśmy przy aktorach. Setki razy powtarzano, że Pańska siła leżała w genialnej intuicji obsadowej. Że, uczciwszy uszy, nie bardzo Pan umiał – a może zwyczajnie to Pana nie interesowało – pracować po reżysersku z aktorami, czyli wytłukiwać z nich długotrwałymi próbami najtrafniejsze decyzje interpretacyjne. Pod tym względem był Pan rzeczywiście rasowym filmowcem, w filmie nikt się nie cacka godzinami z aktorami. W teatrze też się Pan z nimi nie przemęczał. Dobrze Pan obsadził – wystarczyły dwie, trzy uwagi, kierunek, pomysł na rolę i wszystko hulało. Wspomniałem trzech Pana dostojewskich spektakli – *Biesów*, *Nastasji Filipownej* i *Zbrodni i kary* – była skutkiem głównie bezbłędności obsady. *Biesy* to głębsza historia, pomówmy na razie o tamtych dwóch. W Radziwiłowiczu zoba-

czył Pan przede wszystkim pryncypialnego mentora, kogoś o mocnym kręgosłupie ideowym, który dla obrony swojego stanowiska gotów jest poświęcić więcej niż ktokolwiek. Bez filmowego Birkuta nie byłoby zapewne ani księcia Myszkina z *Nastasji...*, ani Raskolnikowa ze *Zbrodni i kary*, bo choć prostego polskiego robotnika od neurotycznego rosyjskiego arystokraty czy studenta filozofii, mordery z wyrachowania, różniło prawie wszystko, Radziwiłowicz nadał im ten sam ton wewnętrznej pasji i konsekwencji, które wszystkich trzech doprowadzą do tragicznego końca.

Stuhr obsadzony w roli śledczego Porfirego – mówimy o *Zbrodni i karze* oczywiście – wydawał się pomysłem spod ciemnej gwiazdy. Jerzy, bohater filmów moralnego niepokoju, grający dekadę wcześniej w Pańskiej *Nocy listopadowej* szlachetnego porucznika Piotra Wysockiego prowadzącego podchorążych na Arsenale, teraz jako przebiegły policjant, złowroga postać w carskiej służbie? Ale Pan widział Stuhra w jego teatralnym debiucie w Starym jako diabła w *Dziadach* Swinarskiego. Nie przypadkiem też dał mu Pan inną diabelską rolę, Piotra Wierchowieńskiego w *Biesach*, po Wojtku Pszoniaku, który porzucił Stary Teatr dla warszawskiego Powszechnego. Przede wszystkim jednak musiał Pan widzieć *Wodzireja* Feliksa Falka. I doskonale Pan wiedział, jakie w Stuhrze siedzą aktorskie demony. Jurek

wiele wspaniałych ról w życiu zagrał, ale Porfiry przerósł wszystkie. I widząc mojego przyjaciela z ławki uniwersyteckiej w roli podstęp- nego śledczego przesłuchującego swojego rówieśnika Raskolnikowa, pomyślałem, że dotknął Pan bardzo bolesnego miejsca nie tylko w moim, ale i w naszym pokoleniowym życiorysie. Pokazał Pan, że nie ma lepszych i gorszych pokoleń (choć każde, zwłaszcza w młodości, ma się za lepsze od innych) – są lepsi i gorsi ludzie. To w końcu banał. A przecież tak dotkliwie bodaj po raz pierwszy poczułem, że moim prawdziwym wrogiem może być kolega ze szkolnej ławki, z którym się grało w piłkę i wzajemnie odpisywało zadania z matmy.

W *Biesy*, powiada teatralna legenda Starego, nie wierzył Pan właściwie do premiery. Ciekawe, bo przecież musiał Pan widzieć, co Pan rozpętał. Może Pan podejrzewał, że nikt tego nie wytrzyma, na scenie i na widowni? Spektakl miał tyle ryzykownych pomysłów inscenizacyjnych i ryzykownego aktorstwa, że faktycznie mógł Pan tak pomyśleć: widzowie tego nie zniosą, będą gromadnie wychodzić z teatru. To błoto, w którym wszyscy brodzili, odrażające. Ci maszyniści od przedstawiania dekoracji poprzebierani za czarne diabły w kapturach. Ten rozhisteryzowany Rogożyn Janka Nowickiego, psychopata przerażający swoją niebiańską urodą. Znerwicowany, nieprzewidywalny Pszoniak-Wierchowieński, który wyglądał, jakby go zaraz miało coś od środka rozerwać. Wreszcie ten szokujący, przeraźliwej piękności obraz rozjarzonego w nagłym błysku światła Rogożyna zawiesłego na sznurze... Skurcze serc i nerwów chodziły po widowni dzikimi falami. Nie dziwię się, że Pan się bał. Ale to był teatr, który się zdarza raz na dzie- sięciolecie.

Swoją drogą, skąd Pan wziął to wściekle zło nie dające ludziom wytchnąć przez dwie go- dziny przedstawienia? I to w roku 1971, jed- nym z najbardziej optymistycznych w całych dziejach PRL-u? Mijał rok od rządów Gierka, nabieraliśmy oddechu po okropnym dwuleciu 1968–1970, socjalizm przez moment wydawał się mówić ludzkim głosem. Nawet cenzu- ra się uspokoiła i można było normalnie żyć. A Pan z tymi *Biesami*... Wiedział Pan, że gierkowszczyzna to tylko lakierowanie kar- tofla? Oddech przed kolejną śrubą i kolejną zapaścią, po której socjalizm już się nie pod- niesie? Niech Pana cholera z tym czarno- widztwem.

Nie był Pan zresztą, jak wiadomo, wtedy sam w Starym Teatrze. Ścigaliście się ze Swi-

narskim, Hübnerem, Jarockim, Lidią Zam- kow, trochę później z Grzegorzewskim. Na- pędzaliście się sobą wzajemnie. Chyba nigdy przedtem ani nigdy potem nie było w Krako- wie takiej paczki. Brakowało tylko Wyspiań- skiego, żeby Wam pisał na gorąco teksty. Gra- liście za to niektóre z nich, niemal doskonale udając, że zostały napisane wczoraj. Pańskie dwa *Wesela* i jedno Grzegorzewskiego. Pań- ska *Noc listopadowa*... Szkoda, że nie zrobił Pan jeszcze *Wyzwolenia*, przecież było jak dla Pana. Przestraszył się Pan, że jednak trzeba by z aktorami mocniej, solidniej popracować, bo tu wszystko było dwuznaczne i szło pod górkę? Że nie wystarczy obsadzić i niech się dzieje wola nieba?

Z Mroźkiem o dziwo raz tylko Pan się spo- tkał, robiąc w 1976 głośnych *Emigrantów* z Biń- czyckim i Stuhrem. Zabawne *panneau* rodem z wesołego miasteczka, podświetlone żarówka- mi, przez które jak przez wielką bramę wcho- dziło się na widownię, zaprojektował Andrzej Mleczek, naonczas młodzieniec na coraz szyb- szej karuzeli sławy. Namawiał go Pan też wte- dy na napisanie scenariusza filmowego na mo-

Pan robił silny teatr. Nie bardzo umiem to wyjaśnić. Chyba chodzi o to, że nigdy nie bał się Pan wyrazistych emocji, radykalnych i na swój sposób prostych chwytów trzymających za mordę ton całego spektaklu. Czasem jeden konkretny pomysł ustawiał sensy i kierunki.

tywach rysowanych komiksów, z czego zresztą nic nie wyszło. Stuhr z Bińczyckim graliby to przedstawienie długie lata, gdyby nie przyszła pierwsza „Solidarność” i aktorzy nie uznali, że jak mamy wolność (złudną i przelotną, jak się niebawem okazało), to nie ma co labidzić nad emigrantami, tylko trzeba ich sprowadzić z powrotem do kraju. I odwołali dalsze granie sztuki. Potem doszli do wniosku, że gest był raczej mało przemyślany, a teatr nie powinien tak łatwo poddawać się wiatrom dziejów. Było jednak za późno i *Emigranci* w pełni powodzenia zeszli do scenicznego grobu.

Jakże też nie przypomnieć wielogodzinnego Pańskiego serialu teatralnego *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, skomponowanego z dramatów i komedii młodopolskich, z domieszką dwu- dziesięciolecia międzywojennego, przez Joannę Olczak-Ronikier. W głuchą noc się to od wczes- nego wieczora przeciągało, za to jak smako-

wały kanapki serwowane w przerwach, zwa- szcza po północy... Na widowni siedział współ- czesny Kraków i przeglądał się w sobie sprzed pół wieku z okładem. A kto nie był z Krakowa, mógł czuć się jak w zoo, podglądając dziwne, śmieszne zwierzęta. Późniejsi o ponad deka- dę widzowie scenicznych tasiemców Krystia- na Lupy byli po Pańskim longplayu mocno już zaprawieni w bojach.

Wie Pan, tak piszę i piszę, wspominam so- bie i wspominam, i myślę, że najwyższa pora kończyć już ten przydługi list. Przecież nie chodzi o to, żeby wyliczać Pańskie zasługi, wytykać błędy, katalogować dzieła i tak dalej. Tym niech się parają historycy teatru. Ja tu spisuję wyznania widza, który wiele godzin spędził w Pańskim teatrze, i były to godziny prawie zawsze niezapomniane. Nie widziałem wszystkich Pana przedstawień, choć z pew- nością sporo z tych najważniejszych; zresztą wszystkiego nie widział chyba nikt. Może Kry- sia Zachwatowicz, Pańska żona, scenografka i wierna towarzyszą w sztuce, której Pana teatr tak wiele zawdzięcza. Choć i ja powątpie- wam, czy zobaczyła kiedyś taki *Kapelusz pe-*

len deszczu w Gdyni pod koniec lat pięćdzie- siątych albo *Dwoje na huśtawce* w Ateneum. No może ten drugi widziała.

Był Pan fenomenem wśród reżyserów filmo- wych, bo, jak wiadomo, ci rzadko sprawdzają się w teatrze. Zrobił Pan prawie tyle samo spek- takli, co filmów, o czym dosyć słabo się wie. Tam, gdzie Pan teraz jest, filmów już Pan ra- czej nie robi. A co do teatru... Została Panu na pewno jeszcze jedna ewentualność, z której Pan dotąd nie skorzystał, choć tyle Pan o niej wiedział. Mam na myśli aktorstwo. Pamięta Pan *Dybuka*, którego wystawił Pan dwukrotnie, w Krakowie i Tel Awiwie? Teraz Pan jest dybu- kiem. Długo będzie Pan nawiedzał innych reżyserów w ich zazdrosnych snach o potęgde.

Ta puenta, przyznaję, jest trochę efekciar- ska. Ale Pan też lubił efekty, nieprawdaż? ■

Z wielkim poważaniem –
Tadeusz Nyczek