

KULTURA MA MIESZAĆ W GŁOWACH

Rej krytykuje katolicyzm, Kochanowski – zaściankowość ugrupowań patriotycznych, a Mickiewicz napisał wyjątkowo dziwny dramat. **W sobotę w Teatrze Polskim we Wrocławiu po raz pierwszy zobaczymy całe „Dziady”**

Z **MICHAŁEM ZADARĄ**
ROZMAWIA **WITOLD MROZEK**

Michał Zadara – ur. w 1976 r., reżyser. Debiutował w 2004 r. w Słupsku „Szalona lokomotywa” wyreżyserowaną z Janem Peszkim, od którego – jak mówi – najwięcej się nauczył. Od początku kariery ma w repertuarze zarówno klasykę, jak i nowatorskie projekty. Współtworzył ruch Obywatele Kultury.

WITOLD MROZEK: Zaskoczyło cię, że prezydent Polski odmawia patronatu nad pierwszym pełnym wystawieniem „Dziadów”?

MICHAŁ ZADARA: List od prezydenta był sympatyczny. Kancelaria tłumaczy, że nie obejmuje patronatem spektakli teatralnych – jestem to w stanie zrozumieć. Aczkolwiek tym samym obniża rangę pierwszego pełnego wystawienia „Dziadów” do rangi kolejnego spektaklu.

Nadeszły chyba dla ciebie dobre czasy. Wszyscy mówią o powrocie do klasyki narodowej.

– Publicyści po prawej stronie od jakiegoś czasu narzekają, że przepisuje się klasykę, że nie ma teatru opartego na literaturze. Tymczasem moje spektakle wyróżniają się wręcz pedantycznym podejściem do słowa i są grane na wiodących scenach. Zawsze mi się wydawało, że to spełnienie konserwatywnych marzeń o teatrze słowa i autora. Problem w tym, że dla konserwatywy treść, powiedzmy, dramatu Słowackiego jest zbyt niepokojąca. Więc piszą, że wprawdzie jestem wierny słowom, ale przekręcam sensy. Chcieliby, by nasze dramaty narodowe były bogoojczyźniane. No więc nie są.

Pierwszą swoją wypowiedź o wystawieniu „Dziadów” w całości przeczytałem w 2008 r.

– Już czytając „Księdza Marka” Słowackiego [premiera w Starym Teatrze w 2005 r.], odkryliśmy, że polskiej klasyki nikt nie zna, nikt nie wie, co to za dynamit. Słowacki, wieszcz narodowy, główną reprezentantką Polski robi Judytę, zgwałconą przez polskich partyzantów Żydówkę. To ona jest główną bohaterką dramatu i jej los jest metaforą losu Polski. Nie dziwi mnie, że taki dramat niespełnialnie podoba się narodowcom.

Kocham narodowe dramaty, bo rozbijają jednolitość obrazu Polski, polskiej historii i kultury. Rej krytykuje katolicyzm, Kochanowski – zaściankowość ugrupowań patriotycznych, głównymi bohaterkami Słowackiego są silne kobiety, a Mickiewicz napisał dramat tak dziwny, że nie pasuje do żadnej miary tego, czym jest porządny dramat.

W twoim „Księdzu Marku” szukano odwołań do powstania warszawskiego.

– Wszyscy byli tam w kostiumach współczesnych. Tyle że oportuniści wojenni robili się na powstańców – zakładali czerwono-białe opaski i szli na miasto robić dym. Tak jak to dzieje się i dziś – można sobie kupić bluzę AK z wszytą już biało-czerwoną opaską i z tym symbolem siać strach na ulicach.

W ostatniej „Lilli Wenedzie” z kolei Lechitów ubierasz jak nazistów.

– „Lilla Weneda” dzieje się w naszej pamięci historycznej, gdzie ciągle jacyś Polacy sprzeda-



KAMILA KUBAT

Nie wolno pozwolić, by mówiono, że klasyka narodowa jest o tym, że Polacy zawsze cierpieli, a Polska jest Chrystusem narodów. Klasyka polska nie o tym jest

ją innych Polaków, ktoś kogoś torturuje, ktoś kogoś zdradza. Dlatego w spektaklu jedni przypominają powstańców z getta czy z Warszawy, drudzy – żołnierzy z czasów stalinowskich albo nazistów. Ciągłe nie rozliczyliśmy się ze sporej ilości przemocy, która się odbyła w naszym kraju, również naszymi rękami. Nie uznaliśmy jej za część naszej historii.

Mówienie o tym nazywa się dziś „pedagogiką wstydu”.

– Dochodzimy teraz do prób wpisania do prawa, które wersje historii są akceptowalne, a które nie. Tym ważniejsze staje się pytanie, kto i jak interpretuje klasykę narodową. Nie wolno pozwolić, by mówiono, że klasyka narodowa jest o tym, że Polacy zawsze cierpieli, a Polska jest Chrystusem narodów. Klasyka polska nie o tym jest. I tu nie chodzi o podział na prawicę i lewicę, tylko na tych, którzy chcą instrumentalizować kulturę, i na tych, którzy są ciekawi tego, co ona niesie. Kultura jest po to, żeby ci namieszać w głowie, zaskoczyć cię i zdziwić.

Niektórzy mówią, że twoja postawa jest arogancka. Polacy nie czytali swoich najważniejszych autorów – i to właśnie ty musisz im ich opowiedzieć od nowa.

– No dobrze, jeżeli to arogancja, to jestem gotów zapłacić taką cenę za tę misję. Ale ja wcale nie chcę klasyki opowiedzieć od nowa, tylko doprowadzić do sytuacji, w której każdy na własną rękę odkrywa ją od nowa. Ale sytuacja jest dramatyczna: kupujesz książkę – napisane jest na niej „Dziady, wydanie dla licealisty”. I pod nagłówkiem „Ważne cytaty” masz wymienione: „Polska Chrystusem narodów” – a takiego tekstu po prostu nie ma w III części „Dziadów”! Ani w żadnej innej. Nieczytanie stało się standardem. Ktoś nie przeczytał i przygotował wydanie, któ-

re służy do nieczytania. I potem jakiś ksiądz albo polityk powtarza, że w „Dziadach” Mickiewicz pokazał Polskę jako Chrystusa narodów.

Ale przecież Mickiewicz nigdy nie zniknął ze sceny.

– Z jednej strony jest nurt przedstawień dla szkół; tam nie tyle wystawia się to, co napisane, ile to, co się kojarzy ze streszczeń. Trzeba obsłużyć klisze, żeby uczeń poszedł do teatru i zobaczył dokładnie to, co miał zobaczyć. To są spektakle głęboko nieoryginalne, zniechęcające ludzi do teatru, skoro widzą, że teatr nie jest miejscem oryginalnego myślenia, tylko powtarzania zużytych fraz. Z drugiej strony, są spektakle mocno autorskie, głęboko przeżyte przez twórców, którzy sklejają swój scenariusz, mający wyciągnąć np. z „Dziadów” problem życia pozagrobowego. To są ciekawe rzeczy – ale oddalają nas od tego, co napisał Mickiewicz. A on jest jednym z fundamentów, na których stoi nasza kultura, i jeśli chcemy być ludźmi wolnymi, to musimy ten fundament znać. Chodzi mi o to, żeby zaangażować i uruchomić Mickiewicza. Żeby nikt nie mógł przyjąć i powiedzieć: Mickiewicz napisał, że musisz umierać za ojczyznę. Chodzi o to, żebyśmy pamiętali, jaka jest prawdziwa zawartość kanonu, żeby nie można było nami Mickiewiczem manipulować. A postaci, z pomocą których manipuluje się najsilniej i najłatwiej, to także Chopin czy Jan Paweł II.

Mickiewicza wystawiłeś, Chopina też, teraz Jan Paweł II?

– Ty to powiedziałeś...

Mało kto pamięta, że pierwsze kroki w teatrze zrobiłeś w USA, w teatrze studenckim.

– Studiowałem na wydziale teatru, więc robiłem spektakle. W mikrokosmosie, jakim jest Swarthmore College, kultura była bardzo sztyw-

na i oderwana od codzienności. Teatr istniał albo jako przedmiot studiów, albo kosztowna zabawka. Można się było zapisać do „klubu dramatycznego” i wystawiać Szekspira – po amatorsku, ale na olbrzymiej scenie. Teatr, który istniał na uczelni, nie miał nic wspólnego z życiem. Założyłem ze znajomymi kabaret, to było moje pierwsze autorskie działanie artystyczne. Krzesła i stoliki, wino i piwo. Częścią dzieła była transformacja miejsca. Sami pisaliśmy teksty i muzykę i sami to finansowaliśmy, żeby utrzymać maksymalną niezależność.

Wiedziałeś już, że wrócisz do Polski i zostaniesz tu reżyserem?

– Jeszcze długo tego nie wiedziałem. Zamieszkałem w Nowym Jorku, pracowałem w agencji PR na Madison Avenue i zarabiałem całkiem niezłe pieniądze, pisząc rzeczy dla sławnych klientów. Ale popadłem w depresję, miałem jej fizyczne symptomy. Potem przeczytałem, że jest w Nowym Jorku warsztat, który produkuje scenografie teatralne na off-Broadway. Zapytałem, czy nie potrzebują stolarzy – wcześniej jako student pracowałem w pracowni stolarskiej. I oni powiedzieli, że owszem. Powiedzieli więc mojej szefowej, że idę pracować jako stolarz. Uznała, że kłamię, i po prostu przechodzę do lepszej agencji – i od razu dała mi podwyżkę. Za pół dotychczasowej stawki poszedłem pracować do warsztatu. I to była naprawdę wielka szkoła teatru. Robotnicza praca, codziennie o świcie autobusem pracowniczym do hangaru w porcie, z własnymi narzędziami – bo tak jest w Stanach, że stolarz ma własne narzędzia.

Długo to trwało?

– Dość, żeby moje ciało się zmieniło, żeby zaczął inaczej postrzegać świat – jak robotnik. Potem w szkole teatralnej w Krakowie czytaliśmy „Polaroidy” Ravenhilla. Koledzy z roku zastanawiali się nad dramatem głównego bohatera, który był robotnikiem. To było zabawne – wypowiadali się 23-latkowie, którzy w ogóle w życiu nie pracowali. Zawsze miałem poczucie, że zanim zacznę robić porządne rzeczy na scenie, muszę spędzić w teatrze sporo godzin – pracowałem jako elektryk, akustyk, stolarz, bileter.

Stamtąd trafiłeś na Akademię Teatralną do Warszawy?

– Przyjechałem tu wcześniej, w 1996 r., zrobiłem sobie przerwę. Zacząłem pracować jako kelner w restauracji. Nie wiedziałem, co ze sobą zrobić, zapytałem w Akademii, czy nie można przez semestr być tam na zasadzie wymiany. Przyjęli mnie za pieniądze na pół roku jako wolnego słuchacza. Potem, jak w jakimś wywiadzie powiedziałem, że u nich byłem i że to koszmarna szkoła, oni zdementowali, że w papierach nie ma śladów mojej obecności. To znaczy, że ktoś wziął te dwa tysiące dolarów po prostu do kieszeni, nie zostawiając śladów.

I ostatecznie zdawałeś do Krakowa.

– To było później. Skończyłem już studia w Stanach i wiedziałem, że chcę robić teatr, mieszkałem ciągle w Nowym Jorku, zostałem przyjęty na studia magisterskie z reżyserii na Columbia University. Wtedy kosztowało to łącznie ok. 100 tys. dol. rocznie. Czyli po studiach byłbym

A Mickiewicza nie chlastać, bo nie trza, aby święty był

Michał Zadara chce nam pomóc otrząsnąć się z tego, co wiemy o „Dziadach”. Bo sprawa z polskością nie ogranicza się do powtarzania w kółko tych samych błędów

PAWEŁ GOZLIŃSKI



Teatrolog, redaktor naczelny „Książek. Magazynu do Czytania” i wydawnictwa Agora, pisarz. Jego nowy kryminał nosi tytuł „Dziady” i dzieje się współcześnie.

Minęło 150 lat, odkąd są na scenie (jeśli za pierwszą inscenizację „Dziadów” uznać operowe „Widma” Moniuszki na podstawie ich II części, a nie krakowską inscenizację Wyspiańskiego z 1901 r.), ale dziś TO wydarzy się po raz pierwszy. „Dziady” Mickiewicza zostaną zagrane - albo odprawione, jeśli ktoś ma ochotę wciąż widzieć w nich narodową mszę - w całości. I, II, III, IV, Ustęp, dedykacje - wszystko. Jaki to ma sens, poza próbą wytrzymałości widzów, którzy zdecydują się na udział w kilkunastogodzinnym widowisku?

Przecież zawsze cięto „Dziady”. Zdarzały się inscenizacje i byli inscenizatorzy, którzy robili to na potęgę, czasami wykreślając więcej niż połowę tekstu. Barbarzyńcy? No to podajmy ich nazwiska: Wyspiański, Schiller, Grotowski, Grzegorzewski. Ci, którzy mieli okazję widzieć Holoubka jako Gustawa/Konrada w legendarnej inscenizacji Kazimierza Dejmka z 1967 r., słyszeli całość tekstu Wielkiej Improwizacji. Ale wcale nie było to niezbędne, żeby zmienić historię. Jak pisze Zbigniew Majchrowski w świetnej „Celi Konrada”, Swinarski nie tylko ciął, ale też na swój sposób retuszował Mickiewicza. A i tak powstało arcydzieło.

Można by postawić sprawę jeszcze radykalniej: w gruncie rzeczy, żeby odprawić „Dziady”, wcale nie potrzebujemy tekstu Mickiewicza. Nie chodzi mi wcale o to, żeby „wracać do korzeni”, wędrować nocą na cmentarze i rekonstruować zaduszkowe obrzędy z białoruskich wsi, które Mickiewicz przetworzył w „etnograficzny apokryf”, a potem uczynił rdzeniem swego arcydramatu. Chodzi mi o to, że „Dziady” zawsze były czymś więcej niż dramatem.

Mój ulubiony przykład to „Król-Duch” Słowackiego. Jego próba stworzenia wielkiej epopei narodowej, w której zostałoby objaśnione wszystko, co się nam, Polakom, przydarzyło. Ale Słowacki pojął w pewnym momencie, że się zagalopował. Że powinien swoim czytelnikom pomóc zrozumieć sens tego, co pisał. Włożyć to „wszystko” w jakieś czytelne dla nich ramy. Wybrał, rzecz jasna, „Dziady”. Zaczął pisać szkice scen, które później badacze nazywali interludiami dramatycznymi do „Króla-Ducha”. Niektóre przypominają gawędy przy ognisku, inne - wielkie narodowe święta, w czasie których natchnieni mówcy z wielkich platform recytują narodowi objawiony tekst o jego historii. Inne miały w sobie coś z kultów opętania. Zawsze jest to jednak jakaś forma dziadów, literackiego obrzędu, w trakcie którego czci się pamięć narodu. Słowacki nie miał żadnych wątpliwości, że to właśnie „Dziady” są „naturalnym scenariuszem”, który służy Polakom do opowiadania historii narodzin ich własnej tożsamości. Są tej tożsamości misterium.

Z jednych „Dziadów” - które zresztą nigdy jednością nie były, choć dziesiątki badały czy próbowały różnymi metodami nadać im „strukturalną jedność” - zrobiły nam się dwa teksty. Z jednej strony tekst Mickiewicza powstający w ciągu 12 lat między Wilnem a Dreznem, a potem wystawiany na setkach scen, a bywało, że i na placu przed pałacem papieskim w Awinionie. Z drugiej - coś, co jest więcej niż tekstem. Coś, co ostatnio wiedzie szczególny rodzaj egzystencji doskonale opisany w samych „Dziadach”. Te inne „Dziady” to upiór, który wciąż powraca w naszych głowach, gestach, zachowaniach zbiorowych. Który w sytuacjach kryzysowych - czy to będzie katastrofa w Smoleńsku, czy zamach na konstytucję - podpowiada fatalny scenariusz. Walczyliśmy po to, żeby przegrać, a potem uzasadniać klęskę koniecznością ofiary w imię jakichś przyszłych zwycięstw, które ktoś nam ześle w ramach boskiej lub nieboskiej rekompensaty.

Ale co to ma wspólnego z „Dziadami”? Coraz mniej. Tekst Mickiewicza, kiedy zjawia się na scenie - zamiast celebrować ten mesjanistyczny scenariusz wpisany w samo

Upiór powraca, gdy rozum udaje się na drzemkę. A zbiorowa mądrość Polaków choruje na narkolepsję

serce czegoś, co Maria Janion nazwała paradigmatem romantycznym i co przedwcześnie odwołała na początku lat 90. ubiegłego wieku - znacznie częściej służył do dyskusji z nim, nawet kontestacji. To zresztą był najlepszy dowód jego żywotności. Bo upiór jak to upiór, nie daje się łatwo wyegzorcyzmować. Powraca za każdym razem, kiedy rozum udaje się na drzemkę. A jak wiemy, zbiorowa mądrość Polaków choruje na narkolepsję.

Co na to wszystko Michał Zadara? Gdzie ustawić jego pomysł, żeby wystawić „Dziady” bez skrótów? Mam wrażenie, że chodzi o radykalne zerwanie. Próbę wyjścia z tej patowej sytuacji, w której w Polsce znów dzieje się mesjanistyczny scenariusz, wywieziony z „Dziadów” wprawdzie, ale niewiele mający wspólnego z ich tematyczną polifonią. Same „Dziady” muszą się tłumaczyć na scenie z tego, że sprawa z nimi nie wygląda tak prosto. Że sprawa z polskością nie jest taka prosta i nie ogranicza się do powtarzania w kółko tej samej historii. I tych samych błędów.

Zadara wierzy - a ja podzielam jego wiarę - że w „Dziadach” jest znacznie więcej do przeczytania. Że są w nich tematy i opowieści, które pozwolą nam na nowo spojrzeć na samych siebie, by jeszcze raz, inaczej opowiedzieć nam naszą własną tożsamość. Trzeba tylko (tylko!) spojrzeć, przeczytać, usłyszeć tekst Mickiewicza na nowo. Otrząsnąć się z tego, co o nim wiemy. Zablokować interpretacyjne odruchy.

Czy to możliwe? Warto spróbować. Dlatego wyrzucam z głowy oczekiwania, szkolne i instytucyjne inscenizacje, zabieram termos z kawą i siadam na widowni. Za chwilę zaczną się „Dziady”. Za chwilę, mam nadzieję, odrodzą się „Dziady”. ●

Prowadzisz dziś niezależny teatr Centrala. Nie boisz się rewolucji w Ministerstwie Kultury? Bazujecie na grantach...

- Od początku staraliśmy się o granty z ministerstwa, ale też od początku zależało nam, by budżet był zróżnicowany. Centrala wypływa z mojego myślenia o teatrach publicznych. Gdy startowałem w konkursie na dyrektora Starego Teatru, zaszokowała mnie analiza wpływów - były tam tylko dochody z kasy, które nie starczą na nic, i pieniądze z ministerstwa. Koniec. Zależność od ministerstwa jest totalna. Tak nie może być. Obok subwencji powinna istnieć fundacja niezależna od polityki, która jest w stanie zbierać środki, ale też działalność komercyjna.

Nawet we flagowej narodowej instytucji jak Stary Teatr?

- Instytucja demokratyczna musi mieć niezależność. Moim zdaniem powinno być tak, że gdy ministerstwo powie: „Od dziś wam nie płacimy”, teatr przeląca się na jakiś tryb, który pozwala pracować, a przynajmniej przetrwać pewien czas, bez dotacji.

Nawet gdyby taki system finansowania powstał, to w teatrze takim jak Stary i tak minister może odwołać dyrektora.

- M.in. dlatego zdecydowałem się na budowę własnej niezależnej instytucji. Wróciliśmy teraz ze Stanów, gdzie graliśmy „Chopina bez fortepianu”. Mamy z tego na tyle duży dochód, że jesteśmy w stanie rok przetrwać nawet bez grantów. Mamy kapitał żelazny - a z niego comiesięczne odsetki, z których na razie możemy sobie co miesiąc kupić ołówki. Ale docelowo ten kapitał będzie nam dawał niezależność.

I da się to zbudować bez sponsorów?

- Z czasem będą też sponsorzy. Ważne, żeby wsparli kapitał żelazny, a nie dali pieniądze na konkretną produkcję. Podchodzimy do tego inaczej niż inni artyści. Centrala ma dochody z biletów, z wyjazdów zagranicznych, ze współpracy z agencją GAP, z własnej działalności gospodarczej, np. sprzedaży płyt. Jeśli zbudujesz w Polsce dobrze działającą instytucję, politycy jednym ruchem mogą ją zniszczyć albo dać komuś innemu. Tak już jest.

Dalsze plany?

- W Teatrze Narodowym na jesieni reżyseruję „Matkę Courage” Brechta. To ważne w kontekście sytuacji międzynarodowej. To, co wkurza mnie w nowej władzy, to to, że jest do głębi prowincjonalna. Np. w problemie górników nie dostrzega części problemu globalnego. Polityka polska od lat miała kłopot wąskiej perspektywy, ale nowa władza, zamiast ją rozszerzyć, zawęziła ją jeszcze bardziej. Nie wiem, kto i kiedy to naprawi.

A teatr? Jest bardzo skupiony na polskich problemach - nie utwierdza nas w peryferyjności?

- Mieliśmy tournée w USA z „Chopinem bez fortepianu”. To spektakl o tym, jak bardzo Chopin został zawłaszczony przez dyskurs prawicowo-patriotyczno-sentymentalny i jak bardzo trzeba go odzyskać. Strasznie się martwił, że Amerykanie w ogóle nie rozumieją, co my mówimy. A reakcje były mocne i w tych samych momentach co tu. „Boston Globe” uznał nasz spektakl za najlepszy spektakl roku w tym mieście. „Dziady” bez skrótów były w Pekinie - i nikomu nie trzeba było tłumaczyć, co to jest strach przed lasem, co to są duchy i co to jest miłość.

Nasze kalkulacje dotyczące tego, co uniwersalne, często są mylne. To, co zawsze wyciąga teatr z prowincjonalności, to Szekspir, Moliere, Schiller. Światowa klasyka. Trzeba cały czas mieszać te kody: „swój” i „obcy”. Dlatego za chwilę jako Centrala robimy wystawę w warszawskim kebabie - jej gospodarzem jest Said, Jemeńczyk, który jest Polakiem od 30 lat. Wcześniej zrobiliśmy spektakl o pracownikach i klientach kebabów - „10 politycznych piosek”. Nie „oswajamy obcego” - my już jesteśmy u tego obcego i on wcale nie jest obcy. Co może być dziś bardziej polskiego niż kebab? ●

zadużony na 300 tys. Nie dali mi stypendium, więc tam nie poszedłem.

Przypomniałem sobie za to, że jestem obywatel polskim, więc mogę za darmo chodzić do szkoły, którą skończył Grotowski - więc to chyba trochę głupie, że nie chodzę. Zadzwoiłem do Krakowa zapytać, czy mogę zdawać z moją międzynarodową maturą, zdawałem, nie przyjęli mnie. Poszedłem pracować jako asystent do Małgorzaty Szczęśniak [scenografka Krzysztofa Warlikowskiego], po roku PWST mnie przyjęła.

Kręcisz film z Piotrem Mareckim [założyciel wydawnictwa Ha!art], sceny do szkolnych etud pisze ci Sławek Shuty. Dziś takiego Krakowa już nie ma.

- Wtedy też nie było. Podstawowym odwołaniem w Krakowie było to, że jest beznadziejnie. Gdy robiłem „Wesele”, kluczem było właśnie to: tam jest zapisany ten sam marazm, który znalazłem z krakowskich knajp. Siedzą artyści czy poeci, potwornie źle mówią o kobietach (to też jest w „Weselu”) i narzekają, że nic się nie dzieje. Potem dopiero zobaczyliśmy, że coś się jednak wtedy działo. Wydawnictwo Ha!art, Shuty, u progu sławy byli członkowie Grupy Ładnie, były pierwsze niezależne spektakle Piotra Siekluckiego.

Jeszcze na studiach zaczynasz pracować u Macieja Nowaka w Teatrze Wybrzeże. Nie było wtedy Pendolino...

- Jeździło się nocnymi. Reżyserowałem w Gdańsku „From Poland with Love”, równolegle studiowałem jeszcze w Krakowie, gdzie musiałem być w poniedziałki, i próbowałem na scenie Fundacji Starego Teatru „Obrażanie widzów”, które wystawialiśmy własnym sumptem, wcześniej kończyłem „Księża Marka”. Gdańsk najpierw to była jakaś męka, musiałem się nauczyć dogadywać z aktorami. Przy kolejnym spektaklu już to umiałem - kwestia dyscypliny. Sztuka jest obszarem niebezpieczeństwa i szaleństwa, więc lubię mieć wszystko zorganizowane.

W Gdańsku stykasz się z nową polską dramaturgią. Pracujesz z Pawłem Demirskim.

- Już na PWST czytaliśmy dużo nowego dramatu. Paweł Miśkiewicz organizował konkurs dramaturgiczny, Bazart, i wszystko, co na niego wpływało, przynosił na zajęcia. Dużo powstawało dramatów o rozpadzie świata, o porno, o narkotykach - przebudzenie polskiej dramaturgii. Nic z tego nie miało struktury. Gdy Nowak wysłał mi „From Poland with Love”, pierwszą sztukę Demirskiego, od razu wiedziałem, że to niezwykle. Jedyny taki poetycki głos.

Później robicie z Demirskim „Wałęsę”. Na premierę przychodzi... Wałęsa. Trema?

- Przy robieniu spektaklu ma się taką trema, że czy przyjdzie prezydent, czy nie - to niczego nie zmienia. Poznałem osobiście wszystkich polskich prezydentów wybranych w wolnych wyborach, oprócz obecnego. Muszę powiedzieć, że Lech Wałęsa wprowadza największy spokój przy osobistym spotkaniu. Robi wrażenie człowieka, który panuje nad sobą i otoczeniem.

Zresztą był też na próbie. Pokazywaliśmy mu scenę, w której w Wałęsę jest Oriana Fallaci. To jest podczas kryzysu bydgoskiego. On ciągle musiał odbierać telefon. Wałęsa biegnie więc u nas ciągle do tego telefonu i Fallaci nie może przeprowadzić z nim wywiadu. W końcu ona się wkurza, odbiera, zastyga ze słuchawką, mówiąc: „Walesa? Wojtyła”. No i wtedy nasz sceniczny Wałęsa brał telefon i mówił do Wojtyły: „Halo? Cześć! Tak, damy radę. Nie mam teraz czasu, trzymaj się!”. Byłem zainteresowany, co on powie. A on, że to było dokładnie tak. Nasza intuicja, pewna bezczelność, okazała się prawdą. Potem Wiktoria Wałęsówna się oburzyła, że ojciec na pewno tak nie mówił do Ojca Świętego...

Wałęsa mówił wprost, co mu się podobało. Można było bezpośrednio zadawać pytania. To ktoś, komu ufam i kogo dogłębnie szanuję, z całą jego dziwną historią.