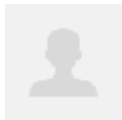


W teatrze nie ma granic

 teatralny.pl/rozmowy/w-teatrze-nie-ma-granic,1651.html

Rozmowa z Krzysztofem Mieszkowskim, dyrektorem Teatru Polskiego we Wrocławiu



Jolanta Kowalska

A A A

**Rozmowa z Krzysztofem Mieszkowskim,
dyrektorem Teatru Polskiego we Wrocławiu**

Jolanta Kowalska: Twoja dziesięcioletnia dyrekcja przypomina trochę taniec na wulkanie – trudno znaleźć w niej okres względnej stabilizacji. Czy pamiętasz, ile razy próbowano cię odwołać?

Krzysztof Mieszkowski: Sześć albo siedem razy.

Pierwszy kryzys miał miejsce już po kilkunastu miesiącach od nominacji. Pamiętam dramatyczną atmosferę podczas premiery *Śmierci podatnika*

Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego w grudniu 2007 roku. Teatr przypominał wówczas oblężoną twierdzę. Mówiło się głośno o tym, że władze chcą odwołania dyrektora. O co wtedy poszło?



Ten konflikt miał kilka płaszczyzn. Niedługo po objęciu przeze mnie dyrekcji razem z moimi współpracownikami – Piotrem Rudzkiem, Katarzyną Majewską i Marzeną Sadochą – opracowaliśmy dokument na temat struktury finansów Teatru Polskiego. Dowodziliśmy w nim, że poziom dotacji z budżetu województwa jest niewystarczający. Problemem jest przede wszystkim koszt utrzymania trzech scen, który pochłania znaczną część tych pieniędzy. Domagaliśmy się więc zwiększenia dotacji. Urzędnicy oczywiście nie chcieli o tym słyszeć. Nie akceptowano również naszego programu artystycznego. Spektakle Wiktora Rubina, Moniki Strzępki, Agnieszki Olsten i Moniki Pęcikiewicz bulwersowały urzędników. Ponieważ ważnym elementem tych przedstawień była narracja ciała, którym na scenie posługiwano się w sposób daleki od mieszczańskich przyzwyczajęń, często je degradując i gwałcąc, oskarżano nas, że robimy „pedalski” teatr. Ówczesny dyrektor Wydziału Kultury Urzędu Marszałkowskiego Rafał Bubnicki wraz z wicemarszałkiem Piotrem Borysem i marszałkiem Andrzejem Łosiem podjął wtedy próbę odwołania mnie, lecz natrafił na silny opór zespołu, publiczności i środowiska.

Zastrzeżenia budziły nie tylko kwestie obyczajowe, ale również stosunek do klasyki. Premierze *Dziadów* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego towarzyszyła aura skandalu, z czego zresztą debiutujący wówczas duet zażartował w rok później w *Śmierci podatnika*.

Tak, Teatr Polski został wówczas odrzucony również przez elity miejskie. Nie akceptowali nas profesorowie uniwersytetu i krytycy, oskarżając o używanie „wulgarnego” języka. To była rzeczywiście pierwsza wspólna praca Moniki i Pawła. Zaproponowałem im wystawienie *Dziadów*, na co się zgodzili, ale po kilku tygodniach przyjechali i powiedzieli, że chcą wystawić własną parafrazę tekstu. Podobał mi się ten pomysł. Od momentu zaproponowania tytułu do ostatecznej wersji scenariusza powstała fenomenalna idea spektaklu. Uważałem, że moim obowiązkiem jako dyrektora jest stworzenie jak najlepszych warunków, by reżyserzy mogli realizować tu swoje projekty. Nie zamierzałem ingerować w ich wolność twórczą. Zaufałem również Monice i Pawłowi, którzy z zapałem przystąpili do pracy. Ten spektakl rzeczywiście wywołał skandal. Strzępka i Demirski deklarowali otwarcie swoje lewicowe poglądy, ujmując się za pracowniczymi przywilejami w czasach PRL-u i rehabilitując sentyment sporej części Polaków do bezpieczeństwa socjalnego tamtej epoki. Mam wrażenie, że wówczas po raz pierwszy w polskim teatrze padło tak silne oskarżenie III RP. Bulwersująca wydawała się wówczas także ich wersja *Wielkiej Improwizacji*. Po scenie bankietu, wśród niedopitej wódki i resztek jedzenia wychodził Marcin Czarnik z papierosem w ręku, niedbałym gestem rozganiał nieprzytomne już towarzystwo i mówił: „Wypierdalać, będę improwizował”. A potem wygłaszał wspaniały, oskarżający monolog wprost do publiczności. Krytyka odrzuciła ten spektakl, nie akceptując, a być może jeszcze nie rozumiejąc nowoczesnego języka Strzępki i Demirskiego. Monolog Czarnika podzielił publiczność na tych zachwyconych i tych, którzy go nie akceptowali. Niezadowoleniu dawano wyraz w dosadny sposób: przeszkadzano aktorom, zdarzały się nawet przerwy podczas przedstawienia. Podobnie było ze *Snem nocy letniej* Moniki Pęcikiewicz. Granie w tych spektaklach wymagało ogromnej odwagi od zespołu. Mieliśmy jednak świadomość przełomowej roli tych premier; było jasne, że pojawili się artyści, którzy proponują nowy język teatralny i nowy temat do rozmowy o współczesnej Polsce. W tamtym okresie straciliśmy część publiczności, ale zyskaliśmy inną, młodszą. Dziś tamci młodzi widzowie są już dojrzałymi ludźmi, których ukształtował nasz teatr. Kontrowersje jednak wciąż się zdarzają – tak było w przypadku *Kronosa* w reżyserii Garbaczewskiego i *Poczekalni.0* Lupy, spektakli, które wzbudziły duże emocje oraz podzieliły publiczność i krytykę.

W 2006 roku objąłeś teatr po przejściach. Polski miał wówczas za sobą krótką, zakończoną w burzliwych okolicznościach dyrekturę Pawła Miśkiewicza i dwa sezony pod kierownictwem Bogdana Toszy, które na tle sukcesów tej sceny z czasów Jacka Wekslera wydawały się regresem. Zespół był w rozsypce. Jaki miałeś wówczas pomysł na ten teatr? Były jakieś wzorce, do których chciałeś się odwoływać?

Dla mnie zawsze wielką inspirację był teatr Wyspiańskiego i tradycja kontynuatorów jego myśli – Leona Schillera i Wilama Horzycy. Chcieliśmy zresztą po uznanych za wybitne *Dziadach* Zadary wystawić *Wyzwolenie* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, żeby skonfrontować ze sobą te dwa „teatry ogromne”, ale – niestety – nie uzyskaliśmy na to środków. Chciałem, by ten teatr nie był artystowski, lecz stał się aktywnym partnerem dialogu społecznego. Zależało mi na tym, by odnowić przymierze z publicznością, lecz nie za cenę konformizmu. Wielokrotnie powtarzałem, że robimy teatr dla publiczności – i zarazem przeciwko niej. Chcieliśmy nowego typu aktorstwa i nowych tematów, podważających oczywistości i stereotypy. Byliśmy wówczas postrzegani jako najbardziej progresywny i radykalny teatr, wchodząc w dialog z przedstawieniami teatru Warlikowskiego, Teatru Starego czy tym, co się działo w teatrach w Wałbrzychu, Opolu i Bydgoszczy. Równocześnie jednak nawiązywaliśmy do pewnych wątków tradycji Teatru Polskiego. Dla mnie istotnym źródłem inspiracji była dyrekcja Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego oraz ich znakomite spektakle polityczne, oparte na wielkiej klasycie. W naszych przedstawieniach ta polityczność dochodziła do głosu wprost, jako komentarz do bieżącej rzeczywistości – jak w *Juliuszu Cezarze* Remigiusza Brzyka czy *Sprawie Dantona* Klaty, bądź poprzez tematy naruszające społeczny consensus w sferze obyczajowej – jak w *Onych*, *Hamlecie* Moniki Pęcikiewicz czy *Linczu* Agnieszki Olsten. Wymiar polityczny miał również sposób scenicznej eksploatacji ciała. Pokazywaliśmy, w jaki sposób ciało jest wykorzystywane przez różne dyskursy i staje się obiektem społecznej presji. Nie brakowało więc drastycznych obrazów, w których ukazywało się ciało cierpiące, kochające, ideologiczne. Określenie jego statusu na scenie i poszukiwanie wyrazu dla jego fizycznej obecności to dwa elementy, które legły u podstaw nowego aktorstwa. Wspólnie dopracowaliśmy się etyki pracy, która nie cofa się przed ryzykiem wobec nadrzędnej wartości, jaką jest cel artystyczny. To nie miał być teatr, który sprawia przyjemność; chcieliśmy przede wszystkim skłaniać do refleksji i poszukiwać nowych form.

W tym radykalnym programie nie mieściła się filozofia repertuarowego eklektyzmu, jaką wcześniej realizował Jacek Weksler, by zbilansować budżet. Gdy objąłeś teatr, ze sceny kameralnej zniknęły farsy. Po jakimś czasie jednak znów powróciły. Jakiś kompromis został jednak wymuszony.

Farsy rzeczywiście okazały się niezbędne, by łątać nasz szczupły budżet. Usprawiedliwiałem ich obecność tym, że nie wyszły spod mojej ręki – to spadek po wcześniejszych dyrekcjach.

Istnieją jakieś granice dla wolności w sztuce? Jest coś, czego w teatrze nie powinno się robić?

Żadnych granic nikomu nie wyznaczałem i nie będę wyznaczał, te granice stawiają sobie sami artyści. Zawsze jestem ciekaw tego, co mają do powiedzenia zapraszani przeze mnie twórcy, i nigdy nie przyszło mi do głowy, by im cokolwiek narzucać. Mam pewność, że artyści wiedzą więcej o świecie niż my i dobrze jest im zaufać. Twórcy mają prawo do poszukiwań, w tym również do porażki. Jestem przeciwnikiem ingerencji dyrektora

artystycznego w kształt spektakli. Reżyser i jego współpracownicy powinni mieć poczucie bezpieczeństwa. To jest też warunek uczciwej rozmowy z publicznością, bo nie ma nic gorszego niż reżyser zniewolony, a więc twórca, który przestaje mówić własnym głosem.

W kontekście awantury o *Śmierć i dziewczynę* pojawiło się pytanie, czy teatr ma prawo prowokować konflikty społeczne.

Nie jesteśmy formacją paramilitarną, tylko uprawiamy sztukę. W historii teatru jest wiele przykładów na to, że spektakle okazywały się czasem iskrą rozniecającą pożar. Myślę, że teatr jest sejsmografem, który wykazuje linie napięć społecznych, ale może być również katalizatorem przyspieszającym wybuch konfliktu. W przypadku *Śmierci i dziewczyny* nie przeprowadzaliśmy żadnej planowej prowokacji, o co nas oskarżano. Atmosfera została podgrzana przez próbę zastosowania cenzury prewencyjnej przez ministra, lecz nie miało to nic wspólnego z wymową przedstawienia ani intencjami reżyserki. Nie zajmujemy się celowym generowaniem napięć społecznych, wręcz przeciwnie, w naszym repertuarze jest wiele spektakli, które budują wspólnotę. Najlepszym tego przykładem są *Dziady* Michała Zadary. Przecież ci ludzie, którzy spędzali u nas po kilkanaście godzin na przedstawieniach całości utworu, wychodzili ze sobą zaprzyjaźnieni – dyskutowali, nawiązywali kontakty. Nasza publiczność zawsze czuła, że jesteśmy wobec niej uczciwi, otwarci, i że proponujemy demokratyczny dialog, uwzględniający różne stanowiska. Z jednej strony mieliśmy przecież Jana Klatę, uznawanego za reżysera o poglądach centroprawicowych, a z drugiej – radykalnie lewicowych Monikę Strzępkę i Pawła Demirskiego. Pomędzy nimi osobną wyspę tworzył zainteresowany pytaniami egzystencjalnymi Krystian Lupa. Można więc powiedzieć, że mieliśmy pluralizm postaw i światopoglądów. Widzowie to doceniali. To, jak bardzo są przywiązani do teatru, mogliśmy zaobserwować przy okazji kolejnych kryzysów finansowych. Zawsze otrzymywaliśmy od nich ogromne wsparcie, które utwierdzało nas w poczuciu sensowności tego, co robimy. Teraz zresztą mamy podobną sytuację – pod koniec sierpnia kończy się moja umowa, rozpisano już konkurs na stanowisko dyrektora, tymczasem publiczność wystosowała petycję, w której domaga się, by nie dokonywano pochopnych zmian i nie niszczone naszego dorobku. To jest wielki prezent dla nas i dowód na to, że praca, jaką wykonaliśmy w ciągu ostatnich dziesięciu lat, przyniosła efekty.

Czy Teatru Polskiego rzeczywiście nie da się prowadzić bez generowania długu? Mówiłeś o wadliwej strukturze finansów, która nie zapewnia wystarczających środków na produkcję spektakli. Tymczasem urzędnicy replikują, że wasze obliczenia nie uwzględniają przychodów ze sprzedaży. Wedle wyliczeń Urzędu Marszałkowskiego po zsumowaniu dotacji i przychodów własnych Teatr powinien dysponować kwotą ok. 6 mln zł na działalność artystyczną.

Tak, znam ten sposób myślenia, ale on zupełnie nie znajduje zastosowania w takiej instytucji, jaką jest teatr. W planach finansowych oczywiście musimy prognozować wpływy ze sprzedaży, ale to są tylko prognozy, trudno na nich opierać plany produkcji przedstawień. Takie plany możemy budować tylko w oparciu o przewidzianą w danym roku kwotę dotacji podstawowej. Ta kwota jest o około 3,5 mln niższa od potrzeb.

Pieniądze, jakie otrzymujemy z Urzędu Marszałkowskiego, pokrywają zaledwie 58% kosztów utrzymania. Mając na uwadze ten deficyt, nie powinienem podejmować decyzji o produkowaniu jakichkolwiek przedstawień. Aby zrealizować spektakl, trzeba przecież w niego zainwestować. Jeśli np. *Wycinka* Krystiana Lupy kosztowała 500 tys. zł, to musiałem najpierw ten teatr zadłużyć, by w ogóle doprowadzić do premiery. Dopiero potem, już podczas eksploatacji, spektakl zaczął przynosić zyski. Największy przychód uzyskiwaliśmy dzięki wyjazdom na festiwale zagraniczne. Tych zaproszeń jednak nie jesteśmy w stanie przewidzieć. Dramatyzm naszej sytuacji widać w porównaniu z innymi dużymi scenami w Polsce. Teatr Narodowy i Teatr Stary mają pieniądze na pokrycie kosztów utrzymania oraz na produkcję i eksploatację przedstawień. My, żeby pozyskać przychody ze sprzedaży, musimy najpierw zaciągnąć dług na spektakl, który ma się sprzedać. Wciąż powtarzam, że od dwudziestu kilku lat, czyli od momentu, w którym spalił się gmach teatru, nie zostały przeszacowane koszty jego utrzymania, mimo że obciążała je dodatkowo Scena na Świebodzkim, wybudowana przez Jacka Wekslera, by zespół miał gdzie grać do czasu odbudowy spalonego budynku.

A umowa o współprowadzeniu teatru przez MKiDN nie polepszyła sytuacji?

Polepszyła, ale budżet się wciąż nie dopina. Gdybyśmy mieli przestrzegać przepisów tej umowy, musielibyśmy wydawać te pieniądze wyłącznie na produkcję i eksploatację przedstawień, tymczasem zdarza się, że musimy z nich wypłacać ludziom pensje, bo nie wystarcza nam środków na pokrycie kosztów bieżących. Zresztą w ciągu tych dziesięciu lat pracy nie udało mi się ani razu zapłacić artystom honorariów na czas. To jest skandal. Dochodzą do mnie pogłoski, że jak mi się skończy umowa i przyjdzie nowa dyrekcja, to się znajdą dodatkowe pieniądze na utrzymanie Teatru. Jest to dla mnie niezrozumiałe, tym bardziej, że Teatr miał w ostatnich latach wielkie osiągnięcia artystyczne, co potwierdzały zaproszenia na najbardziej prestiżowe festiwale zagraniczne – do Awinionu, Tokio czy Seulu.

Urząd jest zdania, że można by bardziej racjonalnie gospodarować środkami, którymi Teatr dysponuje. Jako kwestię do rozważenia zaleca weryfikację honorariów reżyserskich. Zastrzeżenia członków komisji kontrolującej finanse teatru wzbudziły m.in. gaże Krystiana Lupy.

Honorarium Krystiana Lupy za *Wycinkę* wyniosło 170 tys. zł – ale w tej kwocie mieściły się umowy za reżyserię, reżyserię światła, adaptację tekstu i scenografię. Gdybyśmy mu płacili wyłącznie za reżyserię, otrzymałby 70 tys. zł, a więc i tak znacznie mniej niż w innych teatrach. Ludzi bulwersują te kwoty, choć równocześnie nie mają nic przeciwko gigantycznym honorariom gwiazd popowych. A przecież mówimy o jednym z największych reżyserów na świecie, który buduje markę polskiej kultury. Urzędnicy w ogóle nie mają tej świadomości. Na produkcję całości *Dziadów*, która trwała przez kilka lat i była przedsięwzięciem bezprecedensowym, z Urzędu Marszałkowskiego otrzymaliśmy tylko 100 tys. zł. Mogliśmy oczywiście tego nie robić, podobnie jak *Wycinki* czy *Sprawy Dantona* Klaty, bo na nie też nie było pieniędzy. Był zresztą taki moment, gdy zawiesiliśmy granie spektakli i produkcję nowych przedstawień. Gdybyśmy chcieli utrzymywać dyscyplinę budżetową, działalność teatru właśnie tak by wyglądała. Mówimy

od lat o strukturalnym niedofinansowaniu teatru – piszemy memoriały, analizy, spotykamy się z urzędnikami różnych szczebli – jak grochem o ścianę. Myślę, że dobrym rozwiązaniem byłoby współfinansowanie teatru przez miasto, do czego starałem się namówić prezydenta Dutkiewicza. Taki model zastosowano w przypadku Narodowego Forum Muzyki, które jest utrzymywane z trzech źródeł: z dotacji miejskiej, marszałkowskiej i ministerialnej.

Urząd Marszałkowski ma pretensje, że teatr nie pozyskuje dodatkowych środków poza dotacjami. Podobno nie wykorzystaliście szansy na zdobycie funduszy na remont widowni z Unii Europejskiej?

Po pierwsze warto przypomnieć urzędnikom, że teatr wykorzystał 23,5 mln zł funduszy unijnych na remont sceny. Pozyskaliśmy również środki z Norweskiego Mechanizmu Finansowego. Dzięki nim wzbogaciliśmy nasze wyposażenie. Gdy obejmowałem teatr w 2006 roku, to była ruina pod względem technicznym. Nie mieliśmy projektora ani nawet mikroportów. Gdy Felice Ross, która reżyserowała światło do spektaklu Gadi Rolla *Don Juan wraca z wojny*, zobaczyła nasz sprzęt, to powiedziała: „Wiesz, ja bardzo lubię skanseny, ale nie chcę w nich pracować”. Ostatecznie jednak bardzo nam pomogła, dzięki współpracy z nią opracowaliśmy strategię unowocześnienia parku oświetleniowego sceny. Od tamtej pory zaczęliśmy go doposażać, kupować nowe elementy. Te zakupy kosztowały nas w ciągu dziesięciu lat około 4 mln zł. Wystąpiłem również z inicjatywą remontu widowni. Udało się uzyskać od Urzędu Marszałkowskiego 100 tys. zł na projekt. Nie aplikowaliśmy w tej sprawie o pieniądze unijne, bo mój były zastępca upewnił mnie, że ponieważ otrzymaliśmy środki na remont sceny w poprzednim rozdaniu, kolejny raz zabiegać o nie już nie możemy. Jeśli jednak urzędnicy uważali, że teatr ma szansę aplikować, to sądzę, że poinformowanie o tym na piśmie nie byłoby czymś nagannym. Problem z jakością komunikacji z Urzędem Marszałkowskim istnieje zresztą od początku mojej pracy. Nie można doprosić się o spotkania, a jeśli już biuro marszałka je wyznacza, to proponuje trzymiesięczne terminy. Oczywiście wymuszamy te kontakty, jeśli się nie daje inaczej, nawiązujemy je choćby poprzez związki zawodowe.

Urząd Marszałkowski wysunął zarzut nieracjonalnego gospodarowania siłami zespołu. Jest w teatrze ławka rezerwowych, którzy nie wchodzi na boisko?

Nie ma ławki rezerwowych. Duże przedstawienia, takie jak *Dziady*, powstają również dlatego, by mógł w nich zagrać cały zespół. Uważałbym jednak za niedopuszczalne narzucanie reżyserom obsady. Dobieranie sobie ekipy realizacyjnej powinno być ich suwerenną decyzją artystyczną. Staram się natomiast utrzymać szeroki przekrój pokoleniowy zespołu. W ciągu dziesięciu lat pracy gruntownie go przebudowałem. Gdy obejmowałem teatr, zespół był dziesięcioktówkowy. Dziś z tego starego składu aktorskiego zostało około 20 osób, reszta została przyjęta już przeze mnie. Staram się wsłuchiwać w potrzeby reżyserów i angażuję aktorów, których chcieliby mieć w konkretnych przedstawieniach. Tak było z Marcinem Czarnikiem, którego ściągnąłem dla Moniki Strzępki. Ale bywają też takie sytuacje, jak z Bartkiem Porczykiem, który sam zadeklarował chęć współpracy z nami i od razu dostał szansę na własny spektakl na

scenie kameralnej. To była *Smycz*, która okazała się wielkim sukcesem, choć na początku zespół nie był przekonany, czy postępuję słusznie, dając mało znanemu wówczas aktorowi tak wielki kredyt zaufania.

Jakie cele stawiałeś sobie, idąc do polityki?

Władysław Frasyniuk, namawiając mnie do startu w wyborach, powiedział: „Krzysztof, robisz najlepszy antysystemowy teatr w Polsce. Nie masz szans, by go obronić, jeśli nie wejdiesz do polityki”. Opowiedziałem o tej propozycji zespołowi i Radzie Artystycznej teatru, i po burzliwej dyskusji wszyscy uznali, że powinienem ją przyjąć. Nie żałuję tej decyzji, choć odczuwam pewien dyskomfort w sytuacjach, w których fakt, że jestem posłem, rzutuje na polityczne oceny teatru. Tak było z aferą wokół *Śmierci i dziewczyny*. Od tamtej premiery uważa się, że jako dyrektor uprawiam politykę. Mam wrażenie, że jest to powód, dla którego wciąż odmawia się przyznania Teatrowi Polskiemu statusu narodowej instytucji kultury, choć przecież zapowiedziano już, że taką rangę uzyska nawet Teatr Polski w Warszawie. Bardzo się z tego cieszę, nie wydaje mi się jednak, byśmy byli tego mniej godni.

Czy bycie posłem daje realną możliwość, by coś zmienić w ogólnej sytuacji teatru w Polsce?

W pojedynkę nie mogę niczego zmienić, ale pracuję właśnie nad programem dla kultury, który niebawem ogłosi Nowoczesna. Mam wciąż nadzieję, że kultura jest dziedziną ponadpartyjną, dlatego powinniśmy się wszyscy pochylić nad takimi regulacjami, które umożliwią artystom godne uprawianie ich zawodu. Polsce jest potrzebny sensowny model finansowania instytucji kultury. Te największe powinny być dotowane z trzech źródeł: z budżetu państwowego, wojewódzkiego i miejskiego.

Postulujesz większy udział pieniędzy publicznych w sektorze kultury. Jak to pogodzić z neoliberalną filozofią Nowoczesnej?

Nowoczesna nie jest partią neoliberalną, to łątka, którą nam przypięto. Nowoczesność oznacza otwartość. Kultura jest ważną częścią naszej strategii. Chcemy wprowadzić pod obrady jak najszybciej ustawę o książce, ustawę o mecenacie prywatnym, która gwarantowałaby sponsorom odpisy podatkowe. Widzimy też potrzebę uporządkowania rynku sztuki w Polsce. Może tak jak we Francji czy w Niemczech należałoby wprowadzić nisko oprocentowane kredyty na zakup dzieł sztuki. Kolejnym problemem, nad którym warto się zastanowić, jest brak systemowych rozwiązań dla edukacji kulturalnej. Mam nadzieję, że w tych sprawach uda się zbudować ponadpartyjny konsensus.

Wyobrażasz sobie siebie jako dyrektora jakiegokolwiek innej sceny?

Oczywiście, to niejedyne miejsce, w którym mógłbym pracować. Jednak w ciągu dziesięciu lat w Teatrze Polskim udało mi się stworzyć zespół, a najtrudniej zawsze jest zostawić ludzi. Nie wyobrażam sobie, byśmy teraz musieli porzucić naszą pracę w połowie drogi. Doprowadziliśmy wspólnie ten teatr do rozkwitu i byłoby dobrze tę wysoką formę utrzymać. Na pierwszym spotkaniu z zespołem w 2006 roku powiedziałem, że

moim marzeniem jest doprowadzenie do występu teatru na festiwalu w Awinionie. To marzenie się spełniło – zagraliśmy tam Wyciniekę. Ale zdarzyły się też rzeczy, które przed dziesięciu laty w ogóle nie mieściły się w mojej wyobraźni – na przykład wyjazd z *Dziadami* do Pekinu.

Nie masz ochoty zostać zawodowym politykiem?

Wolałbym być niezawodnym politykiem. Myślę, że politykę i teatr można bez problemu łączyć, o ile ma się dobrych współpracowników, a ja ich mam. Niezastąpionych. Zobaczymy zresztą, jakie będzie rozstrzygnięcie konkursu na dyrektora Teatru Polskiego. Sytuacja jest skandaliczna. Takie konkursy, jeśli w ogóle, powinno się organizować na rok przed upływem kadencji urzędującego dyrektora, tak by następca miał czas zaplanować sezon. Nikt nie jest w stanie zbudować planu premier w ciągu kilku dni. Urzędnicy zdają się tego nie rozumieć, dbając jedynie o dopełnienie formalnych procedur. Tymczasem istnieje realne niebezpieczeństwo przerwania ciągłości pracy teatru, zagrożona jest premiera *Procesu* w reżyserii Krystiana Lupy. Urząd Marszałkowski, Ministerstwo i Urząd Miasta odmówili nam dofinansowania. Jeśli te decyzje zostaną podtrzymane, będziemy zmuszeni prosić widzów o wsparcie w formie zbiórki publicznej. Taki stosunek władz do naszej pracy może doprowadzić teatr do głębokiego kryzysu. Przez ostatnie dziesięć lat tworzyliśmy teatr ambitny, otwarty, adresowany do szerokiej publiczności. Gramy przy pełnej widowni, Teatr jest dobrem wspólnym, a każda nieodpowiedzialna decyzja władz jest decyzją wymierzoną w tę wspólnotę.

10-08-2016