

Wspólnota Xanaxu

„Czasami nie różnimy się wiele od urzędników, których krytykujemy. Mam kłopot, kiedy widzę teatr, który buduje swoją wyrazistość i obecność w przestrzeni publicznej na zarządzaniu konfliktami, robiąc to dokładnie tak, jak najbardziej znienawidzeni politycy w kraju” – mówi Michał Kotański, dyrektor kieleckiego Teatru im. Stefana Żeromskiego, w rozmowie z Jackiem Cieślakiem.

JACEK CIEŚLAK Rozmawiamy podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych, na których pośród najlepszych spektakli roku gości również *Harper* Grzegorza Wiśniewskiego, powstała już za Pana dyrekcji w Kielcach. Wcześniej odwiedziła Olsztyńskie Spotkania Teatralne. Oddycha Pan z ulgą?

MICHAŁ KOTAŃSKI Dodajmy, że inny nasz spektakl, *Kieł*, został zaproszony na Kaliskie Spotkania Teatralne, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* Eli Depty była już grana w Krakowie, a w maju dostała zaproszenie na Festiwal Debiutantów „Pierwszy Kontakt” do Torunia. *Z Zauchą* wybieramy się do Bydgoszczy. *Harper* była już na Festiwalu Nowego Teatru w Rzeszowie, Olsztyńskich Spotkaniach Teatralnych i wygląda na to, że stanie się naszym kolejnym hitem festiwalowym i frekwencyjnym. Na pewno czuję z tego powodu satysfakcję, bo te zaproszenia dowodzą, że przynajmniej część wyborów była trafna. Ale potwierdzają też, że zespół jest gotowy do pracy z najlepszymi reżyserami. Nie ukrywajmy jednak, że wyjazd na festiwale, poza prestiżem, oznacza również spory wysiłek organizacyjny teatru. Nie gramy w siedzibie, czyli nie zarabiamy.

CIEŚLAK Jak to? Przecież aktorzy i zespół techniczny mają podwójne honoraria, a za sprowadzenie przedstawienia na festiwal też się płaci wysokie stawki.

KOTAŃSKI W każdym teatrze jest to inna historia, którą trzeba rozpatrywać osobno. Zarówno marszałek województwa świętokrzyskiego, jak i kielecki wydział kultury są zadowoleni z naszych wyjazdów na Warszawskie Spotkania Teatralne, na Boską Komedie czy inne festiwale i rozumieją ich sens. Ale jest też dla nich istotne, żeby zostały spełnione założenia związane z wpływami oraz z frekwencją. Na wyjazdach zarabiają aktorzy i zespół techniczny, ale granie poza siedzibą łączy się z tym, że macierzysta scena stoi pusta. Na wyjazdach nie tracimy, ale nie zarabiamy też wielkich pieniędzy, natomiast teatr jest obciążony organizacyjnie. Nie dysponuję wielkim zespołem aktorskim i technicznym. Jeżeli chcę zachować rytm grania spektakli, do którego przyzwyczajona jest



Michał Kotański [1976]

polski reżyser teatralny. Absolwent Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej PWST. Debiutował w 2003 roku w krakowskim Starym Teatrze *Polaroidami* Marka Ravenhilla. Od 2015 roku dyrektor artystyczny kieleckiego Teatru im. Stefana Żeromskiego.

widownia w Kielcach, oraz korzystać z festiwalowych zaproszeń, to muszę wszystko obsłużyć siłami małego teatru, czyli tak naprawdę znaleźć dodatkowe pieniądze nie tylko na wyjazd, ale i na nadgodziny lub zatrudnianie ludzi z zewnątrz. Na przykład teraz jesteśmy w Warszawie w środku tygodnia, a w sobotę mamy premierę. Połączenie tych zdarzeń wymaga sporej gimnastyki. Inny przykład: w trakcie prób *Dziejów grzechu* zapadła decyzja, że przesuwamy premierę, ponieważ spektakl Wiktora Rubina był zaproszony do objazdowych prezentacji w ramach programu Teatr Polska i zdeorganizowało nam to pracę przed premierą. Muszę dodać, że nie zawsze da się zmienić zaplanowane terminy. Dlatego w czasie festiwalowych wyjazdów staramy się wstawiać na afisz spektakle, które są dochodowe. Nasz budżet nie jest wysoki, a ambicje są duże. Chcielibyśmy dawać co najmniej sześć premier w sezonie. Gdyby doszło do gwałtownego odpływu widzów czy zapaści finansowej, wyjazdy na festiwale wiele by nie pomogły.

CIEŚLAK Czy gdyby Teatr im. Stefana Żeromskiego wyjeżdżał często również za granicę – władze nie byłyby szczęśliwe?

KOTAŃSKI Pojechaliśmy w tym sezonie z *Samotnością pól bawelnianych* Radka Rychcika do Brazylii, byliśmy z tym spektaklem na Open'erze w Gdyni i nasz organizator to docenia. Ale trzeba pamiętać o tym, w jakim pejzażu funkcjonują polskie teatry. Dziesięć procent wszystkich pieniędzy na kulturę przeznaczonych jest na organizację życia teatralnego. Teoretycznie to dużo, jednak sceny są niedofinansowane, ponieważ dotacje nie rosną w takim tempie jak koszty. W związku z tym występuje silny nacisk na komercjalizację. Nie od dziś słyszymy, żeby ciąć koszty, zwalniać ludzi i zmierzać w kierunku teatrów impresaryjnych. Polski teatr zмага się też z problemem odpływu widzów. Mówiąc ogólnie, kultura się globalizuje. Proszę zobaczyć, ile jest kanałów w telewizjach kablowych, Internet daje nieograniczony wybór treści, każdy może nakręcić film albo zostać aktorem. Obraz niemal całego świata znajdziemy w smartfonie. To nie pozostaje bez wpływu na teatr. W związku z tym warto sobie cały czas zadawać pytanie, dla kogo wykonujemy naszą pracę. Nie twierdzę, że mam odpowiedź na to pytanie i receptę, jak robić ambitny teatr oraz mieć wypełnioną po brzegi widownię, ale wyjazdy na festiwale nie gwarantują stabilności i sukcesu.

CIEŚLAK Czy w Kielcach zmniejsza się frekwencja?

KOTAŃSKI Udało nam się utrzymać poziom wpływów z biletów, a niektóre miesiące w sezonie 2015/2016 były rekordowe. Ale i tym razem pamiętajmy o kontekście. Chodzi o to, że strategię każdego teatru – czy to w Bydgoszczy, Kaliszu, Warszawie czy w Krakowie – trzeba rozpatrywać osobno. Mamy do dyspozycji różne budżety, różne sposoby zarządzania, inne miasta i cele zarządzających instytucjami. W związku z tym nie zgadzam się z wrzucaniem wszystkich do jednego worka i zrzucaaniem odpowiedzialności za obecny kryzys wyłącznie na samorządy i organizatorów. Jeżeli w średniej wielkości mieście jest tylko jeden teatr dramatyczny, to prowadzenie teatru wyłącznie autorskiego, progresywnego czy mocno zaangażowanego politycznie jest trudne. Nie mówię, że niemożliwe, ale na pewno trudne – i jako dyrektor, który bierze odpowiedzialność za instytucję, muszę o tym pamiętać, wybierając strategię działania. Jesteśmy cały czas krajem na dorobku. Przekłada się to na budżety teatrów, przyzwyczajenia widzów, oczekiwania samorządów. Oczywiście jest fantastycznie, jeżeli udaje się pokonać ograni-

czenia i budować w teatrze przestrzeń wolności artystycznej. Jeżeli rozmawiamy o Kielcach, to obecnie staram się zrównoważyć repertuar, by dotrzeć do widzów o różnych gustach. Nie wyrzuciłem z repertuaru komedii powstałych za dyrekcji mojego poprzednika, które nadal mają swoją widownię, tylko równocześnie wprowadzałem nowe pozycje. Myślę, że w tej chwili pozostało w Polsce tylko kilka teatrów, którym udaje się działać w formule autorskiej bez szkody dla widzów i za zgodą organizatorów. To Nowy Teatr Krzysztofa Warlikowskiego czy TR Warszawa Grzegorza Jarzyny. Działają jednak w dwumilionowym mieście i na zasadach, które zabiłyby teatry w mniejszych ośrodkach. Ambitnego programu nie da się realizować na skróty, nie biorąc pod uwagę rzeczywistości, w jakiej się pracuje.

CIEŚLAK Co wywołało obecne napięcia?

KOTAŃSKI Wojna polsko-polska i plemienne przepychanki przeniosły się do teatru. Smutne jest to, że język resentymentu, który jeszcze niedawno zauważałem po jednej stronie, jest teraz używany po obu stronach barykady. Świat wokół dramatycznie się zmienia. Bunt przeciwko elitom, który obserwujemy w Europie i Stanach Zjednoczonych, ma swoją specyficzną odsłonę w polskiej polityce, a jego odpryskiem są obecne napięcia na linii władza – ludzie teatru. Niestety mam wrażenie, że czasami nie różnimy się wiele od urzędników, których krytykujemy. Mam kłopot, kiedy widzę teatr, który buduje swoją wyrazistość i obecność w przestrzeni publicznej na zarządzaniu konfliktami, robiąc to dokładnie tak samo, jak najbardziej znienawidzeni politycy w kraju. Bywa tak, że ktoś ma usta pełne hasel wolnościowych, jednocześnie wykorzystując teatr jedynie do walki o władzę i swoją pozycję. Kiedy odbywał się protest „Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem”, rozmawiałem o tym z moim profesorem, Jerzym Jarockim. Powiedział wtedy, że pamięta tylko jeden moment, kiedy środowisko teatralne działało razem. To był stan wojenny, gdy chodziło o bojkot Teatru Telewizji. To nie był zbyt pochlebny komentarz dla naszego środowiska.

CIEŚLAK Dlatego dochodzi do absurdalnych sytuacji, gdy aktorzy wyrzuceni przez Cezarego Morawskiego z Teatru Polskiego we Wrocławiu protestują w swojej sprawie na deskach Teatru Studio, gdzie zajęli miejsce wyrzuconych niedawno aktorów Agnieszki Glińskiej.

KOTAŃSKI To nie są oczywiste sytuacje i nie da się ich analizować w czarno-białych kategoriach. Myślę, że właśnie parę lat temu umknął nam moment, kiedy powinniśmy zacząć rozliczać nie tylko urzędników z ich niekompetencji, ale również siebie samych z arogancji. To, co widzimy złego po stronie władz ministerialnych czy samorządowych, spotyka się ze słuszną krytyką i oburzeniem, ale w tym samym czasie siebie samych chcemy stawiać na piedestale. Gdzie wtedy jest miejsce na rozmowę? Żyjemy w czasach, kiedy oczekuje się od nas bardzo szybko efektów. Artystycznych, finansowych. To oczywiście nakręca spiralę wzajemnych pretensji. Jeżeli władze widzą na przykład, że frekwencja spada o dwadzieścia tysięcy widzów, to reagują. Czasem mądrze, a czasem histerycznie. Wiemy, że na przykład Krzysztof Mieszkowski miał na początku swojej dyrekcji problemy z odpływem widowni i gdyby nie wsparcie z ministerstwa, nie wiadomo, czy mógłby dalej robić to, co zamierzył. Na szczęście miał wsparcie i mógł dokonywać korekt.



Dzieje grzechu, reż. Michał Kotański, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (2014)

CIEŚLAK Wrocław jest dużym miastem, jest tam drugi teatr dramatyczny. Poza tym na jednej ze scen grał farsy.

KOTAŃSKI Na początku z nich zrezygnowałem, a potem się okazało, że jednak są potrzebne, że jest na nie zapotrzebowanie.

CIEŚLAK Jaki z tego wniosek?

KOTAŃSKI Musimy pamiętać, że nie ma jednej publiczności. Mówię to, mając na myśli zarówno teatry, które proponują spektakle komercyjne, jak i te sprofilowane na sceny krytyczne, poszukujące. Zrobienie dobrego teatru wymaga czasu. Oczywiście są wyjątki. Mikołaj Grabowski mógł przyjść do Teatru Nowego w Łodzi, do pustego budynku, ze swoim zespołem i zagospodarować miejsce po swojemu. Ale ogólnie rzecz biorąc, dobre rzeczy muszą dojrzeć. Tymczasem każda zmiana dyirekcji odbija się na dialogu sceny z widownią. Kiedy objąłem teatr w Kielcach, słyszałem od ludzi na bankietach, że nie chcą spektakli, w których będzie prowokująca nagość albo przekleństwa. Z kolei inni żądali jeszcze bardziej progresywnych spektakli. Teatr jest czułym instrumentem i bardzo łatwo go popsuć. Dyrektor, który chce zmienić sposób komunikacji z widownią, musi zarówno szukać sposobu na to, jak i mieć czas i wsparcie władz.

CIEŚLAK Jak Pan projektował swoją przyszłość, idąc na Wydział Reżyserii?

KOTAŃSKI Będę szczery: zazwyczaj ludzie, którzy przychodzą po maturze do szkoły teatralnej, mają bardzo mgliste wyobrażenie o tym, co chcieliby robić. Chciałem, tak jak moje koleżanki i moi koledzy, iść na reżyserię filmową, ale dowiedziałem się, że filmówka przeżywa kryzys związany ze zmianą kadry pedagogicznej i najsensowniejszym wyborem są studia na wydziale krakowskim, gdzie ekipa profesorska była mocna. Dopiero w trakcie studiów, w zderzeniu z takimi osobowościami jak Krystian Lupa, Mikołaj Grabowski, Jerzy Jarocki, Bogdan Hussakowski, Rudolf Zioło, Jan Maciejowski, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Jan Peszek oraz Andrzej Seweryn i Erwin Axer, którzy przyjeżdżali do nas na warsztaty, dowiadywałem się, czego naprawdę chcę.

CIEŚLAK Co zwróciło w Panu uwagę egzaminatorów?

KOTAŃSKI Po latach usłyszałem, że osobą, która miała wpływ na to, że dostałem się do PWST, był Jerzy Goliński, dobry duch Wydziału Reżyserii. Zaliczyłem u niego pierwszą asystenturę. Słynął z bezpardonowej szczerości i ciętego dowcipu. Słyszałem, jak wspominał, co powiedział o nim Aleksander Bardini. Że Goliński to antyblagier. Szczycił się tym. Był bardzo bezpośredni, czemu przyglądałem się na próbach w Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Obserwowałem, jak się dobiera do aktorów, jak się przebija przez ich maski. Bywał brutalny, ale skuteczny. Kiedy pracował nad *Żołnierzem i bohaterem*, gdzie grali Marian Dziędziel i Andrzej Grabowski, wszyscy się znali, ale traktowali



fot. Krzysztof Bielinski

Golińskiego jak mistrza. Mógł sobie na wiele pozwolić. Przyłapywał aktorów na słabościach, trikach czy sposobikach, którymi się zasłaniał. Miał przy tym wiele uroku. To stanowiło osobny teatr. Nie bez znaczenia było to, że miał swoje lata, a wciąż interesował się światem. Potrafił czerpać z bieżących wydarzeń, użyć tego jako teatralnego materiału.

CIEŚLAK Czerpie Pan z metod Golińskiego?

KOTAŃSKI Przyłapałem się w szkole na tym, że małpuję profesora, co nie było dobrym pomysłem. Ale po części tak wygląda studiowanie w szkole teatralnej, na wchodzeniu w buty mistrzów. Potem przychodzą własne doświadczenia, jeden sposób pracy okazuje się bliski naszej wrażliwości, inny ogranicza naszą wyobraźnię i możliwości. Po latach wróciłem do notatek z prób z Jerzym Golińskim i zobaczyłem, że ta asystentura była jedną z ciekawszych i ważniejszych.

CIEŚLAK A co Panu dał Krystian Lupa?

KOTAŃSKI O zajęciach z Krystianem Lupą powiedziano i napisano już tyle, że chyba nie powiem niczego nowego. Na pierwszym roku miałem u niego łączone zajęcia z Wydziałem Aktorskim. Później asystowaliśmy mu przy dyplomie Wydziału Aktorskiego, czyli *Letnikach* Gorkiego. Każde z nas opiekowało się jednym z aktów. Lupa ma bardzo silną osobowość, którą zaraża studentów, oczywiście w obszarach, jakie go interesują. Potrafi namówić do uruchomienia własnej wrażliwości.

Są profesorowie, którzy oczekują pójścia bardzo wąską i ściśle określoną ścieżką. Lupa namawiał do zagarniania szerszej, większej przestrzeni i do dzielenia się osobistymi, intymnymi relacjami ze światem. Na szkolnym etapie to przynosi często dobre efekty. Później zrozumiałem, że tak uruchomiona wrażliwość aktora jest potem materiałem do budowania projekcji reżysera, i w tym momencie Lupa staje się bardzo zaborczy i bezwzględny. Silne osobowości to wytrzymują, co daje bardzo dobry efekt. Inni uzależniają się jak dzieci od ojca, stając się epigonami i pozostają w swego rodzaju narkotycznej relacji z reżyserem. Wiele osób o tym mówi. Nie jestem w tym specjalnie odkrywcy. Jeżeli chcemy się rozwijać, to ojcu trzeba się czasem sprzeciwić.

CIEŚLAK A Jerzy Jarocki?

KOTAŃSKI Asystowałem mu przez pół roku przy *Ślubie* na Wydziale Aktorskim, a później przy *Szewcach*. Mówiąc szczerze, najbardziej mnie interesował rozdźwięk pomiędzy mitem Jarockiego a skomplikowanym człowiekiem, którego spotkałem. Może opowiem na ten temat anegdotę?

CIEŚLAK Proszę bardzo.

KOTAŃSKI Profesor Jarocki poprosił mnie, żebym przed egzaminem Wydziału Aktorskiego, który przygotowywał, zarezerwował na cały tydzień salę, w której miał się odbyć nasz egzamin. Zrobiłem to i sala była tylko dla nas. Ale kiedy przyszedłem w poniedziałek rano do szkoły, okazało się, że są w niej studenci Krzysztofa Globisza, którzy mają tego dnia, w tej właśnie sali, egzamin i proszą o to, żeby udostępnić im ją na cały dzień. Znalazłem dla nas zastępczą salę, a o całej sprawie powiedziałem profesorowi, który spytał, czy na pewno dokonałem wcześniej właściwej rezerwacji. Kiedy potwierdziłem, Jarocki powiedział: „Proszę wyprosić studentów Krzysztofa Globisza z naszej sali”. Zrobiła się wielka afera. Pamiętam, że stał przy oknie na Straszewskiego, czekając spokojnie, aż zdenerwowani studenci Globisza wyjdą. My zaczęliśmy zajęcia, a za drzwiami zrobił się szum. Dostałem wtedy polecenie, by zakomunikować, że dokładnie o tyle, ile będą nam przeszkadzać – o tyle przedłużymy obecność w sali. Na tym się nie skończyło. Zaczęła się pielgrzymka profesorów, którzy grali wcześniej w spektaklach Jarockiego. Pukali do drzwi i pytali, czy profesor nie zmieniłby swojej decyzji. Zaskoczyła mnie wtedy bezwzględna konsekwencja Jarockiego w realizowaniu zamiarów. Wcześniej znałem go jako starszego, miłego pana i nie do końca rozumiałem, dlaczego u innych moich pedagogów budził tyle respektu.

CIEŚLAK Czyli to była lekcja negatywna?

KOTAŃSKI W jakimś sensie tak, ponieważ zobaczyłem, że to nie jest droga, którą chciałbym lub potrafiłbym iść. Wiele z asystentur było takimi negatywnymi lekcjami. Często widywałem reżyserów, gdy byli bezradni. Na wielu obrażałem się jako student, bo okazywali się w pracy nieskuteczni. Dopiero po latach stwierdzałem, że to też było świetną lekcją, bo ich warsztat polegał na czymś innym, niż tego się spodziewałem, a moje rozczarowania więcej mówiły o mojej narcystycznej naturze niż o nich samych. No cóż, reżyseria w dużej mierze wymaga umiejętności zarządzania kryzysami. A wracając do Jarockiego, bo chciałbym o nim coś jeszcze powiedzieć: czasami poza próbami odsłaniał twarz wrażliwego dziecka, które potrzebuje nieustającej uwagi. Później



Opowieści Losku Wiedeńskiego, reż. Michał Kotański, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach [2017]

w pracy zakładał maskę. Opowiadał mi kiedyś o pracy w Niemczech. Chciał, żeby aktor na próbie podrzucił gdzieś wysoko zdjęte z framugi drzwi. Usłyszał, że są za ciężkie. Jarocki powiedział z dziecięcą satysfakcją: „A ja je rzuciłem, żeby zademonstrować aktorowi, że się jednak da to zrobić. Byłem po czterdziestce, stanąłem później tyłem do aktorów, żeby nie zobaczyli, że się zmęczyłem i muszę wyrównać oddech. Potem odwróciłem się i powiedziałem, że jednak można było wykonać zleczone przeze mnie zadanie”. Wiadomo, że Jarocki lubił dawać aktorom zadania niemożliwe do wykonania. To było jedno z nich. Zastanawiałem się tylko, czy to był ten rodzaj komunikacji, jaki chciałbym nawiązywać z aktorami i czy chcę przez całe życie udowadniać coś sobie i innym. I w jakiej sprawie to robić? Jarocki miał też jeden rys podobny do Golińskiego – był podejrzliwy wobec mód. Wypytywał mnie o Jarzynę i Warlikowskiego. Pytał o to, co sądzę o spektaklach, które widziałem. Kiedyś zaprosił mnie na jedną z krakowskich premier i powiedział: „Wie pan, ci młodzi reżyserzy dosyć konwencjonalnie prowadzą aktorów i nie są w tym odważni”. Często jego oceny szły wbrew temu, co pisała krytyka i tego rodzaju samodzielność, czasami złośliwa, bardzo mi się podobała. Pamiętam jak, już wiele lat po skończeniu szkoły teatralnej, spotkałem profesora na Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku. Wszedł na salę późniony. Spektakl, który oglądaliśmy, nie był najlepszy, Jarocki przysypiał, ale gdy żona sugerowała, żeby wyszli – oponował, chciał zostać do końca. Potem zadzwonił zapytać, co sądzę o przedstawieniu, porozmawiać o tym, co się dzieje w polskim teatrze i czym się zajmuję. To było fantastyczne, że do końca był zaniepokojony tym, co działo się wokół niego. Paradoksalnie jednak, od Jarockiego nauczyłem się – w kontrze do tego, co robił – że trzeba wiedzieć, kiedy odpuścić sobie i innym.

CIEŚLAK A Wajda przy *Słomkowym kapeluszu*?

KOTAŃSKI Co tu dużo mówić, nie wiedział, jak zrobić spektakl, dlatego z początku asystentura była dla mnie rozczarowaniem. Ale później zacząłem obserwować, jak można funkcjonować w stanie kryzysu.

W pewnym momencie Wajda przyznał się, że „wszyscy go opuścili” i jako reżyser zwyczajnie szukał pomocy. Czasami gubią nas ambicje, czasem okoliczności, a innym razem idziemy na misję samobójczą, żeby coś sobie udowodnić. Trzeba umieć wyciągnąć wnioski i sprytnie korzystać z umiejętności twórców, których zebrało się wokół siebie.

CIEŚLAK Od razu po szkole wyreżyserował Pan w 2003 roku *Polaroidy* Ravenhilla w Starym Teatrze.

KOTAŃSKI Tekst był dla mnie istotny, podobnie jak sztuka Davida Hare’a *Tajemna ekstaza*, którą wystawiłem w warszawskim Teatrze Powszechnym. Oba teksty drażniły mieszczańską publiczność, a jednocześnie mówiły o współczesnych sprawach w dosyć tradycyjnej formie. Ravenhill, pomimo łatki buntownika, pisze teksty dosyć konwencjonalne. Wydaje mi się, że *Polaroidy* i *Tajemna ekstaza* są bardziej aktualne teraz niż wtedy, kiedy nad nimi pracowałem. Polska dopiero dogoniła opowieści o konsumpcjonizmie. Kiedy rozmawiam ze studentami w Krakowie, czuję, że to jest bardziej ich świat niż nasz w tamtym czasie.

CIEŚLAK Czy już wtedy zdecydował Pan, że chce opowiadać o współczesnych sprawach, ale w tradycyjny sposób?

KOTAŃSKI Pewnie tak, chociaż nie wiem, na ile są to świadome wybory i czym dziś jest tradycyjny i nietradycyjny teatr. Wtedy prawie w każdym z nas była pokusa podążania tropem Lupy i zapatrzenie w niemiecki teatr, który stał się wówczas bardzo modny. Być może, wystawiając *Polaroidy* i *Tajemną ekstazę*, dostałem również podpowiedź w kwestii tego, co i jak chcę robić. Poza tym nie lubię biec w stadzie i dystansuję się wobec teatru, w którym przekroczenia zostają na poziomie stylizacji i manieryzmów. Kiedy zaczynałem studia w Krakowie, rozpędały się Rozmaitości Grzegorza Jarzyny i Krzysztofa Warlikowskiego. W tym samym czasie całym Wydziałem Reżyserii pojechaliśmy oglądać spektakle do Wiednia. Jeździliśmy do Hamburga na Percevala, a do Berlina

na Castorfa i Pollescha. To był gorący moment i teraz tak wielkich emocji w odkrywaniu świata poprzez teatr nie obserwuję zbyt często.

CIEŚLAK A Ostermeier wrócił do bardzo tradycyjnych narracji.

KOTAŃSKI To się dzieje już od kilku lat.

CIEŚLAK Jak to jest, zaczynać w Starym i Powszechnym, a potem jechać do Torunia i Kalisza, z całym szacunkiem dla pozastolecznych teatrów?

KOTAŃSKI Myślę, że to jest wpisane w zawód reżysera. Uważam za moje wielkie szczęście, że zwiedziłem tak wiele teatrów i tak wielu artystów poznałem. Dzięki temu wiem o polskim teatrze więcej, niż gdybym siedział i pracował w jednym czy dwóch ośrodkach. Podróże po polskich teatrach to jest jedna z najciekawszych przygód, jaka mi się przytrafiła w życiu.

CIEŚLAK Jak jest w Kielcach?

KOTAŃSKI Widzę różne publiczności i cały czas się zastanawiam, jak z nimi rozmawiać. Jedni przychodzą na *Samotność pól bawełnianych*, drudzy na *Zauchę*. A jeszcze inni na *Dzieje grzechu*.

CIEŚLAK Jak by Pan nazwał te grupy?

KOTAŃSKI Nie wiem. Może trzeba zrobić badanie widowni? Największe wpływy mają *Dzieje grzechu* i *Caryca Katarzyna* – kompletnie różne spektakle, skierowane do różnych widzów. Sam czasem nie do końca rozumiem wybory, jakich dokonują widzowie. Po prostu trzeba być czujnym.

Sukces naszej powstającej klasy średniej zbudowany jest na Xanaxie i psychotropach. Dotyczy to również sporej części naszego teatralnego środowiska. Jesteśmy społeczeństwem Xanaxu. To jest nasza wspólnota i jedna z nielicznych rzeczy, które łączą wiele środowisk.

Michał Kotański

CIEŚLAK Sam Pan wspomniał o planach studiowania reżyserii filmowej. Filmowość jest idealna, jeśli chodzi o określenie specyfiki Pana spektakli, zwłaszcza kiedy myśli się o *Układzie* i *Mefiście* z krakowskiej Bagateli. One są filmowe, jeśli chodzi zarówno o wyrazistość, jak i kolorystykę scenografii, kostiumów.

KOTAŃSKI Filmy są dla mnie bardzo ważne, ale akurat w wypadku tych adaptacji zawsze zaczynałem od książek. W *Układzie* na pewno sprowokował mnie typ bohatera, w którym mogłem zobaczyć siebie, robiąc swego rodzaju podsumowanie życia. Bohater Kazana patrzy wstecz

i okazuje się, że życiowy bilans się nie zgadza, ma potrzebę zniszczenia tego, co było wcześniej, co już zrobił i zdobył. Myślę, że robiąc wtedy spektakl, znalazłem się w podobnym miejscu. Niedawno byliśmy z *Układem* w Teatrze Szekspirowskim. Obejrzałem go na chłodno i dotarło do mnie w pełni, że to jest spektakl, w którym przegląda się spora część mnie samego.

CIEŚLAK Ale to jest też spektakl o zderzeniu ze światem komercji.

KOTAŃSKI Tak. Ale i o tym, że świat wymaga od nas kompromisów i zakłamywania samego siebie, po to, żeby przetrwać, zdobywać i realizować swoje ambicje. Każdy zadaje sobie pytanie, na jakiego rodzaju kompromisy można iść i jak one nas zmieniają. W *Układzie* jest to mocno umiejscowione w świecie biznesu i reklamy, ale zasady tego świata obowiązują również w teatrze artystycznym. W nim też widzimy pogoń za talentami, kreowanie wizerunków, co wydawałoby się bardziej pasuje do *Tańca z gwiazdami*. Okazuje się, że w teatrze działają podobne mechanizmy.

CIEŚLAK A *Mefisto*?

KOTAŃSKI Prosta sprawa: każdy widzi, co się dzieje w Europie, w Polsce, w Ameryce. Można, mniej lub bardziej, mówić o podobieństwach do Republiki Weimarskiej.

CIEŚLAK *Mefisto* miał premierę w 2014 roku.

KOTAŃSKI Ale już wtedy zaczynała się brunatna fala. Kryzys finansowy obnażył niewydolność systemu, pokazał niezadowolenie i rozczarowanie liberalną demokracją, co na przykład przejawiało się wyborem Trumpa.

CIEŚLAK Pokazał Pan operetkowość współczesnego diabła, a nawet tandetę.

KOTAŃSKI A kim jest Donald Trump? Facetem z komercyjnej telewizji, który wie, jak oczarować masy, co robił, rzucając przedwyborcze obietnice. *Mefisto* również jest o kompromisach i zakłamywaniu siebie samego. O tym, jak można najgorszą podłość usprawiedliwić i nadal dobrze myśleć o sobie. Widzimy to codziennie, włączając telewizor.

CIEŚLAK Czy *Opowieści Lasku Wiedeńskiego*, następną premierę w Kielcach, też wystawi Pan na podobnym tle?

KOTAŃSKI Wracamy do lat trzydziestych i skompromitowanych rozwiązań politycznych i społecznych. Widzimy społeczeństwo, którego tęsknota za tradycją i mitycznymi „dobrymi czasami” skrywa frustrację i resentyment. Skąd my to znamy? Wciąż jesteśmy społeczeństwem na dorobku i nie wytrzymujemy dynamiki zmieniającego się świata. Sukces naszej powstającej klasy średniej zbudowany jest na Xanaxie i psychotropach. Dotyczy to również sporej części naszego teatralnego środowiska. Jesteśmy społeczeństwem Xanaxu. To jest nasza wspólnota i jedna z nielicznych rzeczy, które łączą wiele środowisk. Dlatego widzowie chcą w teatrze także oddechu i ucieczki przed rzeczywistością. Dlatego czasem opowiadam historię po bożemu, starając się jednocześnie zastawić na widza pułapkę. Nie mówię, że widz mnie nie interesuje. Trzeba rozmawiać. ■