

JACEK MIKOŁAJCZYK
Uniwersytet Śląski
Katowice

Dogonić świat. Musical i teatr muzyczny w Polsce po 1989 roku

Dla rozrywkowego teatru muzycznego przełom 1989 roku był w Polsce prawdziwym, choć rozłożonym na raty, trzęsieniem ziemi. W jego funkcjonowaniu zmieniło się właściwie wszystko: model instytucji, uwarunkowania rynkowe, możliwości repertuarowe, miejsce na mapie kulturalnej kraju. Z siermiężnych lat 80. ubiegłego wieku wkroczył w dynamiczne nowe dziesięciolecie, w którym musiał zmierzyć się z widmem likwidacji rozrośniętych instytucji, nijak mających się do nowej rzeczywistości ekonomicznej, oraz obronić swoją pozycję w konfrontacji z zachodnim modelem funkcjonowania nurtu, który nagle z dalekiego, nieosiągalnego wzorca zamienił się w konkretną, domagającą się ustosunkowania propozycję.

Narodziny teatru muzycznego w formach znanych nam na przełomie pierwszego i drugiego dziesięciolecia XXI wieku były niezwykle trudne. Ośrodki dziś uznawane za przodujące, w obecnych formułach powstawały w wyniku ostrych sporów, często przy akompaniamencie lamentów branżowej i lokalnej prasy, wieszczącej rychły koniec instytucjom, w których wprowadzano nowe modele zarządzania i programy artystyczne. Początkowa rynkowa euforia, związana przede wszystkim z premierą *Metra* Janusza Stokłosa i Janusza Józefowicza w 1991 roku, wkrótce zamieniła się w wojnę pozycyjną, z której bardzo powoli wylaniał się obecny obraz polskiego życia teatralno-muzycznego. Przez niemal cały okres po 1989 roku musical w Polsce przede wszystkim próbował dogonić świat, by dopiero z tej pozycji móc przemówić nowym, właściwym sobie językiem.

Wydawało się, że *Metro* na wiele lat wyznaczy tor rozwoju polskiego teatru muzycznego. Okazuje się jednak, że po dwudziestu latach nadal jest pozycją odosobnioną i żadne muzyczne przedstawienie powstające na rodzimym rynku przy podobnych założeniach i w oparciu o ten sam model produkcji, nie było w stanie powtórzyć jego sukcesu. Właśnie ów model produkcji był pierwszą nowością, którą twórcy *Metra* wnieśli do polskiego życia teatralnego. W rodzimych „operetkach” czy „teatrach muzycznych” spektakle powstały dotychczas w ramach założeń teatru repertuarowego, dysponującego stałym zespołem solistów, chórzystów, tancerzy i muzyków. Tymczasem Janusz Józefowicz zespół *Metra* wyłonił w castingu, na który zgłosiło się około siedmiu tysięcy kandydatów. Istotne przy tym, że był to casting otwarty, twórcy zaś obsadę chcieli skompletować niekoniecznie z weteranów muzycznych scen, szukając „młodych talentów”. I rzeczywiście, w trzech głównych rolach wystąpili w *Metrze* „naturšczyzy”: weterynarz z zawodu Robert Janowski oraz nastolatki Edyta Górniak i Katarzyna Groniec. Spektakl nie powstał w żadnym z działających teatrów muzycznych, ale był przedsięwzięciem niezależnym, a jego produkcję sfinansował szwedzki biznesmen polskiego pochodzenia Wiktor Kubiak, który w projekt zainwestował półtora miliona dolarów.

Metro idealnie wpisało się w realia dynamicznie rozwijającego się po 1989 roku rynku kultury popularnej. Jego warstwa muzyczna, oparta na muzyce popularnej z akcentami rockowymi, miała w sobie odpowiedni potencjał, by trafić w upodobania młodszej części publiczności oraz przekroczyć barierę dzielącą teatr od mediów władających rynkiem muzycznym. Fabuła, skupiona wokół perypetii grupy młodych ludzi, dla których śpiewanie na stacji metra stanowi formę ucieczki przed nieprzyjnym światem, skutecznie podchwytowała z jednej strony nadzieje, z drugiej niepokoje początkowego okresu transformacji, zaś oszalamiające kariery wyłonionych w castingu artystów stworzyły wokół musicalu aureę polskiej wersji amerykańskiego snu. Mieszanka ta musiała zapewnić Józefowiczowi i Stokłosie sukces, który zresztą próbowali zdyskontować przenosząc *Metro* na Broadway. Było to najbardziej spektakularne przedsięwzięcie w historii polskiego teatru, które jednak zakończyło się równie spektakularną porażką – spektakl zszedł z afisza Minskoff Theatre po zaledwie 13 przedstawieniach. Sukcesem natomiast okazało się przeniesienie *Metra* do Moskwy, zaś w samej Warszawie spektakl zaprezentowano ponad tysiąc trzysta razy.

Metro jako produkcja niezależna było jednak po 1989 roku przedsięwzięciem odosobnionym. W tym okresie życie muzyczno-teatralne w Polsce

ciągle koncentrowało się wokół instytucji państwowych teatrów muzycznych, odziedziczonych po poprzednim systemie. Właściwie wszystkie wystawiały musicale, były to jednak próby dosyć nieudolne, a łączenie repertuaru musicalowego z operetkowym oraz opieranie musicalowych inscenizacji na operetkowych zespołach nie przynosiło wymiernych efektów artystycznych. Teatry muzyczne, z zasady kosztowne w utrzymaniu, popadały w dług, stanowiąc coraz silniejsze obciążenie dla swojego państwowego, a później samorządowego organizatora. Coraz wyraźniejsza stawała się potrzeba drastycznych zmian, sprofilowania muzyczno-teatralnych instytucji, ustalenia dla nich nowych priorytetów i przynajmniej częściowego dostosowania zasad ich funkcjonowania do realiów rynkowych.

W pierwszej połowie lat 90. ubiegłego wieku pozycję najważniejszego polskiego teatru muzycznego zdobył Teatr Rozrywki w Chorzowie. Co interesujące, był on pierwszą tego typu sceną w Polsce – formalnie jako instytucja artystyczna powstał w 1985 roku z przekształcenia chorzowskiego Music-Hallu TVP. Od samego początku jego dyrektorem był Dariusz Miłkowski, a kierownikiem muzycznym Jerzy Jarosik. Teatr ten nigdy nie wystawiał repertuaru operetkowego, skupiając się głównie na spektaklach muzycznych oraz musicalach. Wkroczył dzięki temu w nowe realia bez obciążeń w postaci kilkudziesięcioosobowego etatowego zespołu artystycznego, determinującego repertuar oraz będącego często główną przeszkodą w zreformowaniu programu danej instytucji. Miłkowski szybko też znalazł reżysera, który po Jerzym Gruzie przejął pałeczkę najlepszego krajowego specja od musicali. Mowa o Marcelu Kochańczyku, który po chorzowskim debiucie w 1985 roku (*Huśtanka* Cy Colemana) oraz *Operze za trzy grosze* z 1991 roku zaczął wprowadzać na scenę Teatru Rozrywki kolejne broadwayowskie przeboje. Wprawdzie początkowo nie były to polskie prapremiery, ale i tak prezentowały się zdecydowanie pozytywnie na tle wcześniejszych krajowych inscenizacji danych tytułów. I tak, *Cabaret* z 1992 roku zatarł nienajlepsze wrażenie po wcześniejszej wrocławskiej wersji w reżyserii Jana Szurmieja, pozwolił zabłysnąć aktorowi Jacentemu Jędrusikowi jako konferansjerowi i zainteresował chorzowską sceną recenzentów ogólnopolskiej prasy teatralnej. Jeszcze większym wyzwaniem był dla Kochańczyka *Skrzypek na dachu*, głównie z powodu legendy, jaka otaczała jego gdyńską realizację, ciągle zresztą eksploatowaną w tamtejszym teatrze muzycznym. Spektakl był absolutnym tryumfem Stanisława Ptaka, nestora śląskiej sceny muzycznej, pamiętnego Don Kichota/Cervantesa z *Człowieka z La Manchy* Operetki Śląskiej z 1970 roku. Marek Brzeźniak, recenzent „Trybuny Śląskiej”, trafnie podsumował

odmienność chorzowskiego *Skrypka* od większości polskich jego realizacji, pisząc: „Gdyby zawital do Bytomia, mielibyśmy *Skrypka* może i dobrego, ale siłą rzeczy operetkowego, jeśliby do Gliwic, niewykluczone, że jeszcze lepszego, niemniej z pewnością operetkowego. Ponieważ jednak znalazł się w Chorzowie, otrzymaliśmy najlepszego z możliwych – idealnie musicalowego, w którym aktorzy z równą swobodą radzą sobie z tekstem mówionym, jak i piosenkami” (Brzeźniak 1993, 5).

Wywalczoną tymi dwoma spektaklami pozycję na rynku muzyczno-teatralnym Teatr Rozrywki zdyskontował i utrwalił kolejną premierą z „wielkiego” repertuaru musicalowego – polską prapremierą *Evil* Andrew Lloyd Webbera, oczywiście w reżyserii Kochańczyka. O licencję na wystawienie tego przeboju Dariusz Milkowski zabiegał wiele lat, ostatecznie, jak głosiła skwapliwie odnotowana w regionalnej prasie anegdota, wywalczył ją osobiście Kochańczyk, niemal siłą wdzierając się do biura Really Useful Group w Londynie. Pragnąc zapewnić sobie środki na realizację ogromnego przedsięwzięcia, teatr wynajął część swojej siedziby sieci restauracji Pizza Hut. Przed premierą dyrekcja zaimponowała dziennikarzom „wyliczanką”, której podobne wkrótce miały stać się tradycyjnym elementem kampanii promocyjnych musicali w Polsce: realizacja kosztowała miliard (starych) złotych, na scenie miało się pojawić prawie pięćdziesięciu aktorów, dla których uszyto pięćset kostiumów (Lubina-Cipińska 1994, 1, 6). Premiera została przyjęta entuzjastycznie, a na prawdziwą gwiazdę chorzowskiej sceny wykreowała Marię Meyer, odtwarzając tytułową rolę.

Po *Evil* Teatr Rozrywki utrzymywał „musicalowy” kurs, włączając do repertuaru takie tytuły, jak *Człowiek z La Manchy* (1997), *Pocałunek kobiety-pajaka* (1997 – prapremiera polska), *The Rocky Horror Show* (1999 – prapremiera polska) czy *Jesus Christ Superstar* (2000). Teatr przeżył krótki kryzys po śmierci Marcela Kochańczyka w 2002 roku, ale po kilku latach odzyskał pozycję jednego z głównych ośrodków musicalu w Polsce, czego efektem były kolejne prapremiery amerykańskich przebojów: *Rent* w 2006 roku w reżyserii Ingmara Villqista, *Jekyll & Hyde’a* (2007) i *Producentów* (2009) w reżyserii Michała Znanieckiego oraz *Przebudzenia wiosny* (2011) w reżyserii Łukasza Kosa.

Chorzowski teatr, od prawie trzydziestu lat konsekwentnie prowadzony przez Dariusza Milkowskiego jako teatr musicalowy, wydawał się oazą spokoju na tle burzliwych przemian, jakie miały miejsce w innych ośrodkach w Polsce. Gdy w 1995 roku Maciej Korwin obejmował dyrekcję Teatru Muzycznego w Gdyni, stawiał go sobie nawet za wzór, stwierdzając: „W kate-

gorii scen muzycznych (...) do polskiej czołówki należy chorzowska »Rozrywka« i myślę, że pomimo chwilowej zapaści gdyński teatr ma szansę ją zdystansować» (Sobieniecka 1996, 33). Stwierdzenie to może o tyle dziwić, że Teatr Muzyczny w Gdyni jeszcze niedawno nazywano „Broadwayem nad Bałtykiem”, a w latach 80. XX wieku, pod dyktando Gruzy, był nie tylko zdecydowanym liderem musicalowych poszukiwań nad Wisłą, ale i zaliczał się do bardziej interesujących polskich scen w ogóle. Jednak w 1992 roku Gruza, „zmęczony ciągłą walką z brakiem funduszy na nowe, duże realizacje i brakiem wyobraźni decydentów” (Kitowski 2008, 12), zrezygnował z funkcji dyrektora naczelnego teatru na rzecz swojego zastępcy, Marka Kraszewskiego, a po roku przestał również pełnić funkcję kierownika artystycznego instytucji.

Teatr pod nową dyktando wykonał gwałtowny skręt repertuarowy. Kraszewski na stanowisku kierownika artystycznego zatrudnił Wojciecha Trzcńskiego, znanego m.in. jako kompozytor słynnej *Kołędy-nocki*, którą w 1980 roku Teatr Muzyczny zareagował na wydarzenia sierpniowe na Wybrzeżu. Obaj postanowili odciąć się od linii programowej wytyczonej przez poprzednika i zamiast na musicalu broadwayowskim, skupić się przede wszystkim na produkcjach rodzimych. Efektem tego z jednej strony były premiery *Nieszporów ludźmierskich* Jana Kantego Pawлуśkiewicza, *Cienia Macieja* Maleckiego w 1994 oraz kilku drobniejszych tytułów, z drugiej – kryzys, który wybuchł w samym teatrze i wokół niego. Kraszewski znacznie zredukował zespół artystyczny, a zaproponowany przez niego repertuar nie spotkał się z uznaniem odbiorców. Gdy dług teatru w 1995 roku przekroczył dziesięć miliardów (starych) złotych, Kraszewski został odwołany z funkcji. Na jego następcę wybrano Korwina, który dyrektorem gdyńskiej sceny jest do dzisiaj. Powrócił on do linii repertuarowej promowanej przez Gruzę, której motorem były duże produkcje musicalowe. W 1997 roku w Gdyni odbyła się premiera *Evity* w reżyserii Korwina, rok później *Wichromy nad wzgórzem* Bernarda J. Taylora, a w 1999 roku *Jesus Christ Superstar*. Przełomowym wydarzeniem dla historii gdyńskiej sceny była polska prapremiera *Hair* Galta MacDermota w tym samym roku. Jej realizatorzy wkrótce zapoczątkowali osobny nurt w historii polskiego musicalu, o którym będzie jeszcze mowa w dalszej części niniejszego tekstu.

Po sukcesie *Hair* Korwin konsekwentnie wprowadzał na afisz „nadbałtyckiego Broadwayu” kolejne tytuły światowego musicalu: *Szachy* (2000 – prapremiera polska), *Chicago* (2002), *Footloose* (2006), *Kiss Me, Kate* (2006), *Fame* (2007), *Piękna i Bestia* (2008 – prapremiera polska), *Spamalot* (2010 – prapremiera polska), *Grease* (2011). W 2008 roku, przy okazji jubileuszu pięćdzie-

sięciolecia działalności, teatr zorganizował I Festiwal Teatrów Muzycznych, na którym zaprezentowały swoje osiągnięcia prawie wszystkie polskie sceny muzyczne. Festiwal stał się odąd corocznym forum wymiany doświadczeń przedstawicieli całej branży, a sam Teatr Muzyczny w Gdyni potwierdził dzięki niemu swój status musicalowej stolicy Polski.

Najbardziej radykalną i gwałtowną metamorfozę spośród wszystkich polskich teatrów muzycznych przeszła warszawska Roma. Dyrektorem tej sceny od 1994 roku był Bogusław Kaczyński, który, początkowo chwalony za sukcesy artystyczne, wdał się w 1998 roku w konflikt ze stołeczną radą miejską i – zagrożony odwołaniem – ostatecznie zrezygnował ze stanowiska. Osią sporu był półtoramilionowy dług teatru oraz nieprawidłowości i nadużycia finansowe wykryte w czasie przeprowadzonej przez miejskich urzędników kontroli, a właściwie opór dyrektora przeciw wprowadzeniu w życie pokontrolnych zaleceń oraz zarzuty ze strony władz miasta dotyczące braku woli współpracy ze strony Kaczyńskiego w sprawie rozwiązania problemu.

Po przeprowadzeniu szeroko zakrojonych konsultacji z kandydatami na nowego dyrektora Romy, ostatecznie wybór władz miasta padł na Wojciecha Kępczyńskiego, dotychczasowego dyrektora Teatru im. Jana Kochanowskiego w Radomiu. Zasłynął on w Polsce przede wszystkim ryzykownym posunięciem, jakim było wystawienie w 1996 roku w niemusicalowym dotąd teatrze, przeboju Andrew Lloyd Webbera *Józef i cudowny płaszczyk snów w technicolorze*. Przedsięwzięcie pochłonęło połowę rocznego budżetu placówki, obsada została wyłoniona w castingu, w inscenizacji wykorzystano nieznanie praktycznie do tej pory w teatrze polskim efekty laserowe i w rezultacie radomski teatr odniósł spektakularny sukces, zdyskontowany późniejszą o rok polską prapremierą *Fame* Steve'a Margoshesa, zrealizowaną w koprodukcji z warszawską Komedią.

Kępczyński nie ukrywał, że najważniejszym elementem jego programu jest przeobrażenie Romy w „teatr musicalowy z prawdziwego zdarzenia”. Postawił sobie też za zadanie splatę zadłużenia teatru oraz doprowadzenie do sytuacji, w której wpływy z biletów co najmniej pokrywałyby koszty wystawienia spektaklu danego wieczoru, co wiązało się z restrukturyzacją instytucji oraz zmianą modelu zatrudniania zespołu artystycznego. Nowy dyrektor od początku deklarował, że zmniejszy zatrudnienie w teatrze, a w jego dalekosiężnych planach leżała rezygnacja z etatów artystycznych w ogóle. Kępczyński obsady spektakli chciał kompletować w castingach, ogłaszanych do każdego nowego przedsięwzięcia. Początkowo zakładał również, że w repertuarze Romy pozostaną operetki, choć nie ukrywał, że nie należy do wielbicieli tego gatunku (Wyżyńska 1998, 8).

Plany Kępczyńskiego napotkały na gwałtowny opór w zespole stołecznego teatru. Zaledwie dwa miesiące po objęciu stanowiska przez nowego dyrektora w Romie miało miejsce tragiczne wydarzenie: w trakcie spektaklu *Wielka sława to żart* jedna z chórzystek wyskoczyła z trzeciego piętra budynku teatru i zginęła na miejscu. Wprawdzie szybko okazało się, że od dłuższego czasu miała problemy psychiczne i że nie była to jej pierwsza próba samobójcza, ale w zespole Romy pojawiły się głosy obarczające winą za śmierć kobiety dyrektora oraz jego reformatorskie zapędy (Boćkowska, Wyżyńska 1998, 1). Nic dziwnego, że przebiegający w tej atmosferze konflikt zamienił się w otwartą wojnę z Kępczyńskim części artystów, domagających się powrotu Kaczyńskiego. W sporze pojawiły się argumenty, które miały być później używane przez wszystkie zespoły operetkowych teatrów muzycznych, broniących się przed zmianami. Etatowi artyści, legitymujący się dyplomami wyższych uczelni muzycznych, uważali, że castingi są dla nich upokarzającą procedurą, domagali się wykorzystywania w spektaklach całego zespołu artystycznego i kształtowania repertuaru teatru w oparciu o jego potrzeby i możliwości oraz protestowali przeciw planom rezygnacji z operetkowego repertuaru.

Najważniejszym argumentem, jaki Kępczyński mógł przedstawić przeciwnikom promowanego przez siebie modelu teatru, była jakość artystyczna realizowanych w oparciu o niego produkcji oraz rachunek ekonomiczny własnej działalności. Pierwszą głośną premierą Romy za jego dyrekcji było *Crazy for You*, współczesna przeróbka klasycznego musicalu George'a Gershwina. Kępczyński postawił więc na tytuł „środką”, ale od początku zastosował nowoczesne metody produkcji, ogłaszając wewnętrzny i zewnętrzny casting, doposażając technicznie scenę oraz zatrudniając jako choreografa i wykonawcę Janusza Józefowicza, w latach 90. ikonę polskiego musicalu. W efekcie Jacek Marczyński mógł z czystym sumieniem napisać w „Rzeczpospolitej”, że „takiego spektaklu nie widziano w Warszawie od lat” (Marczyński 1999, 23), a Roman Pawłowski dopowiedzieć w „Gazecie Wyborczej”, że „w przedstawieniu nie odnosi się wrażenia siermięgi i chalupeczności, które towarzyszy wielu musicalom na polskich scenach” (Pawłowski 1999, 9). Co równie ważne, spektakl odniósł sukces frekwencyjny, do czego przyczyniła się profesjonalna kampania reklamowa, pierwsza z serii promujących kolejne musicale Romy, i co umożliwiło teatrowi wypracowanie w 1998 roku zysku oraz rozpoczęcie spłaty zadłużenia.

Crazy for You było jednak zaledwie próbką tego, co mieszkańcom stolicy miał wkrótce zaserwować Kępczyński. Już kolejna musicalowa produkcja

Romy okazała się prawdziwą sensacją. Teatr kontynuował współpracę z Januszem Józefowiczem, który na jego scenie wyreżyserował prapremierę polskiego musicalu Jeremiego Przybory (libretto i teksty piosenek) i Janusza Stoklosy (muzyka) – *Piotrusia Pana*. Kępczyński powtórzył sprawdzoną metodę: do głównych ról zaprosił gwiazdy (Edytę Geppert i Wiktora Zborowskiego), a na pozostałe, głównie dziecięce, rozpiisał casting. Na scenie Romy zaroilo się od widowiskowych efektów: wpływał na nią gigantyczny piracki statek, nad widownią wirowały na linach dzieci, na szeroką skalę wykorzystano animacje komputerowe. Spektakl spotkał się z entuzjastycznymi opiniami krytyków, a dziennikarze prasy kolorowej i innych mediów niemalże rzucili się na atrakcyjny niewątpliwie materiał, jakim był dla nich widowiskowy musical w dziecięco-gwiazdorskiej obsadzie.

Piotruś Pan był jeszcze propozycją „zewnątrzną”, zgłoszoną dyrektorowi Romy przez Józefowicza, który przez kilka lat szukał sceny, na której mógłby zrealizować gotowy musical. W 2000 roku odbyła się natomiast w Warszawie premiera *Miss Saigon* Claude’a-Michela Schönberga, pierwsza z serii polskich prapremier światowych przebojów musicalowych, realizowanych na skalę i w warunkach, o których dotąd polskie teatry muzyczne mogły tylko zamarzyć. Hitem spektaklu był naturalnej wielkości helikopter, sfruwający na scenę w obrazie ewakuacji amerykańskiej ambasady w Saigonie, najważniejsze jednak było to, że spektakl przyciągnął uwagę światowego przedsiębiorcy musicalowego Camerona Mackintosha, który pojawił się na jego premierze i niejako „pobłogosławił” ekipę realizatorów Romy, wciągając ich do pierwszej ligi europejskich musicalowych teamów. Utorowało im to drogę do najważniejszych tytułów gatunku, na których realizację nie mogły do tej pory liczyć polskie teatry muzyczne. W kolejnych latach repertuar Romy niemalże pokrywał się dzięki temu z listą największych przebojów światowego musicalu, z *Grease* (2002 – prapremiera polska), *Kotami* (2004 – prapremiera polska), *Upiorem w operze* (2008 – prapremiera polska) i *Les Misérables* (2010) na czele. Do tych tytułów dodać należy megaprodukcję *Tańca wampirów* z 2005 roku, którą opieką artystyczną objął sam Roman Polański, oraz zrealizowany na wskroś nowoczesnymi metodami polski musical *Akademia Pana Kleksa* z 2007 roku.

Powodzenie wszystkich tych przedsięwzięć sprawiło, że głosy krytyczne w stosunku do Kępczyńskiego zaczęły powoli zanikać. Teatr całkowicie zrezygnował z etatów dla zespołu artystycznego, do każdej produkcji ogłaszając ogólnopolskie castingi. To z nich wylonil się zespół, będący trzonem kolejnych przedsięwzięć musicalowych, zdecydowanie najlepszy w Polsce,

w dodatku stale odświeżany dzięki otwartemu charakterowi przesłuchań. Kępczyński jako pierwszy w Polsce wprowadził również zachodni system eksploatacji przedstawień, najpierw grając nowe produkcje w długich, liczących kilkadziesiąt spektakli, blokach na przemian ze starszymi, w końcu rezygnując w ogóle ze zmiennego repertuaru i pozostawiając na afiszu jeden tylko tytuł, prezentowany publiczności „do zgrania” czy raczej do kolejnej premiery na dużej scenie.

Osobny zupełnie rozdział w najnowszej historii polskiego teatru muzycznego zapisał Wojciech Kościelniak. Ten wrocławski aktor po raz pierwszy przyciągnął wzrok świata muzyczno-teatralnego w 1999 roku, kiedy wyreżyserował w Teatrze Muzycznym w Gdyni polską prapremierę *Hair*. Zaprosił wówczas do współpracy znanego jazzmana Leszka Możdżera jako kierownika muzycznego przedstawienia, zaś choreografię powierzył Jarosławowi Stańkowi, tancerzowi wywodzącemu się ze środowiska *breakdance'u*. Ekipa ta skompletowała zespół *Hair* z młodych aktorów, głównie niedawnych absolwentów lub jeszcze adeptów Studium Wokalno-Aktorskiego w Gdyni, wśród których pojawiły się nazwiska takich późniejszych gwiazd polskiej sceny musicalowej, jak Cezary Studniak, Jakub Szydłowski, Tomasz Więcek czy Katarzyna Jamróz. Spektakl, chwalony za zespołową grę oraz rzadko spotykaną inwencję reżyserskich obrazów, szybko stał się ogólnopolską sensacją i dziś uchodzi właściwie za wzorcową realizację hippisowskiego musicalu. Po odniesionym sukcesie tercet jego głównych realizatorów przystąpił do pracy nad kolejnym projektem, który do dzisiaj pozostaje jednym z najbardziej interesujących przedsięwzięć w dziedzinie teatru muzycznego w Polsce. W 2001 roku na deskach Teatru Muzycznego w Gdyni odbyła się prapremiera ich „trans-opery” *Sen nocy letniej* na podstawie dramatu Williama Szekspira. Wojciech Kościelniak nie przerobił elżbietańskiego oryginału na musicalowe libretto, ale pozostawił w niemal nienaruszonym stanie tekst w przekładzie Konstantego Ildefonsa Galczyńskiego, do którego Możdżer po prostu napisał muzykę. Spektakl okazał się prawdziwym gejzerem muzyczno-teatralnej inwencji realizatorów. „W muzyce Możdżera można doszukać się kilkunastu stylistyk i gatunków muzyki: rocka, jazzu swingu, różnych odcieni etnicznych – od Meksyku poczynając, a na akordach rodem z Chin kończąc” – chwalił kompozytora Krzysztof Górski w „Gazecie Morskiej” (Górski 2001, 1). Wielobarwność muzyki *Smu* stanowiła doskonałą pożywkę zarówno dla choreografii Stańka, jak i teatralnej wyobraźni Kościelniaka, który oparłszy swoją wizję na interpretacji *Smu*... Jana Kotta, stworzył przedstawienie gęste od erotyzmu, oszalałmające bogactwem obrazów i na wskroś nowoczesne.

W 2002 roku Kościelniak objął stanowisko dyrektora Teatru Muzycznego Operetki Wrocławskiej. Atmosfera, w której rozpoczął pracę, problemy, na jakie napotkał, i zadania, jakie sobie wyznaczył, do złudzenia przypominały perypetie związane z reformą warszawskiej Romy. Również we Wrocławiu poprzedniego dyrektora odwołano z powodu nieprawidłowości finansowych, również Kościelniak musiał się zmierzyć z oporem zespołu artystycznego, walczącego o etaty oraz pozostawienie w repertuarze operetki, również jemu przyświecał cel sprowadzający się do „stopniowego stworzenia we Wrocławiu nowoczesnego teatru muzycznego, w którym będzie miejsce na eksperymenty, amerykańskie musicale, w pierwszej fazie zmian – także na klasyczne operetki” (Domagała 2002, 9). Jednak repertuar, który zaproponował, dosyć daleko odbiegał od programu teatru musicalowego w zachodnim stylu, propagowanego w Warszawie przez Kępczyńskiego. Reżyser *Snu nocy letniej* postawił w dużej mierze na teatr autorski, którego najlepszym przykładem były przedstawienia w rodzaju *Opery za trzy grosze* w jego reżyserii, inaugurującej działalność wrocławskiej sceny pod nową dyrekcją. Dzieło to ponownie chwalone było za oryginalność inscenizacji, daleko odbiegającej od tradycyjnych realizacji utworu Brechta. Nie rezygnując początkowo z klasycznego musicalu (*West Side Story* – 2004; *My Fair Lady* – 2005, reż. Anna Kękuś), Kościelniak coraz mocniej skupiał się na promowaniu rodzimej twórczości, zawsze w oparciu o oryginalne, nowatorskie pomysły. W 2005 roku wyreżyserował na przykład *Scata* według własnego pomysłu i z muzyką Możdżera, pierwszy na świecie musical bez słów, w którym ślapstickowa historia „opowiadana” była wyłącznie za pomocą jazzujących wokaliz.

Za dyrekcji Kościelniaka wrocławski teatr zmienił nazwę na Teatr Muzyczny Capitol oraz przeszedł gruntowną reformę, której elementem było m.in. wprowadzenie castingów, rezygnacja ze stałych etatów dla zespołu artystycznego, zmiana repertuaru. Capitol szybko zyskał opinię najbardziej „poszukującego” z polskich teatrów muzycznych. Linie tę kontynuuje Konrad Imiela, który w 2006 roku, po rezygnacji Kościelniaka, przejął dyrekcję teatru. W repertuarze wrocławskiej sceny pojawiło się dzięki niemu mnóstwo mniejszych lub większych polskich projektów muzyczno-teatralnych, rzadko nawiązujących do stylistyki zachodniego teatru musicalowego.

Sam Kościelniak po 2006 roku skupił się na reżyserowaniu polskich przedstawień muzycznych, powstających najczęściej z jego inicjatywy i w oparciu o jego adaptacje i scenariusze. W 2007 roku pokazał w Teatrze Muzycznym w Gdyni oryginalny musical *Francesco* (libretto Roman Kołakowski), dwa lata

później zrealizował we Wrocławiu własną adaptację *Idioty* Dostojewskiego, a w 2010 roku, również w Teatrze Muzycznym w Gdyni, wyreżyserował musicalową *Lalkę* na podstawie powieści Bolesława Prusa. Zwłaszcza to ostatnie przedstawienie spotkało się z uznaniem krytyków, którzy okrzyknęli je najciekawszą adaptacją tego tytułu w teatrze polskim w ostatnich latach.

Warto podkreślić, że inscenizacje Kościelniaka charakteryzuje niezwykle indywidualny rys, daleko odbiegający od akcentującej głównie widowiskowość musicalowej reżyserii w zachodnim stylu. Jego spektakle są plastyczne, dominują w nich szerokie, operujące silną metaforą obrazy, a ich muzyczna, ruchowa i słowna materia stapiają się w dynamiczną całość, świadomie łamiącą granice między teatralnymi gatunkami. Kościelniak ciągle szuka nowych inspiracji, czerpiąc z najróżniejszych stylistyk oraz źródeł literackich, a w ostatnich latach zdecydowanie preferuje własne, autorskie adaptacje dzieł literatury polskiej i światowej. Jest zdecydowanie najciekawszą osobowością polskiego życia muzyczno-teatralnego i jego wkład w ożywienie tego ostatniego jest trudny do przecenienia. Kościelniak jakby mimochodem, przystępując do kolejnych artystycznych projektów, spełnia odwieczne niemal postulaty krytyków i znawców polskiego teatru muzycznego dotyczące propagowania rodzimej twórczości, czerpiącej z krajowych tradycji i reagującej na wyzwania rzucane przez współczesną rzeczywistość społeczno-kulturową.

Po ponad dwudziestu latach od przełomu 1989 roku z licznych przemian i tarć wyłoniła się dosyć wyraźnie zarysowana mapa polskich ośrodków rozrywkowych teatrów muzycznych. Krajowym liderem, jeśli chodzi o skalę i rozgłos realizowanych przedsięwzięć, pozostaje Teatr Muzyczny Roma w Warszawie, najbardziej zbliżony pod względem repertuaru i modelu funkcjonowania do wzorców zachodnich, nastawiony na duże produkcje musicalowe, grane w systemie eksploatacyjnym. Po piętach depta mu Teatr Muzyczny w Gdyni, nastawiony na szeroki repertuar musicalowy, od prapremier przebojów Broadwayu i Westendu, po duże rodzime produkcje. Pozycję jednego z czołowych muzycznych scen kraju utrzymuje Chorzów, zaś liderem artystycznych poszukiwań w dziedzinie teatru muzycznego jest zdecydowanie wrocławski Capitol. Teatry te mają wyraziste programy oraz sprawne zespoły, umożliwiające im realizację większości tytułów światowego musicalu, które zresztą konsekwentnie wprowadzają na swoje afisze. W ramach opisanej w ten sposób struktury pojawiła się też indywidualność artystyczna Wojciecha Kościelniaka, proponującego autorską formę teatru muzycznego, opartego na oryginalnym repertuarze i specyficznym rozumieniu muzyczno-teatralnej materii.

Literatura

- Boćkowska A., Wyżyńska D., 1998, *Przedstawienie musi trwać*, „Gazeta Stołeczna”, dod. do: „Gazety Wyborczej”, nr 226.
- Brzeźniak M., 1993, *Ptaka na dachu*, „Trybuna Śląska”, nr 278.
- Domagała A., 2002, *Czas zmian*, „Gazeta we Wrocławiu”, dod. do: „Gazety Wyborczej”, nr 74.
- Górski G., 2001, *Ognista noc*, „Gazeta Morska”, dod. do „Gazety Wyborczej”, nr 253.
- Lubina-Cipińska D., 1994, *Jutro polska prapremiera / Gwiazdy polubiły Evitę*, „Gazeta w Katowicach”, dod. do „Gazety Wyborczej”, nr 287.
- Kitowski S., 2008, *Historia miejsca, historia sceny*, w: Kitowski S., red., *Musical, operetki, wodewile...*, Gdynia.
- Marczyński J., 1999, *Pospolite ruszenie*, „Rzeczpospolita”, nr 26.
- Pawlowski R., 1999, *Cruzy for Roma*, „Gazeta Stołeczna”, dod. do: „Gazety Wyborczej”, nr 26.
- Sobieniecka D., 1996, *Kot w worku. Rozmowa z Maciejem Korwinem*, „Tygodnik Trójmiasto”, nr 7.
- Wyżyńska D., 1998, *W Romie nie tylko operetka. Rozmowa z Wojciechem Kępczyńskim*, „Gazeta Stołeczna”, dod. do „Gazety Wyborczej”, nr 167.

Catch up with the World. Musical and Musical Theatre in Poland after 1989

Musical theatre in Poland entered a new stage in its history after 1989. Being forced to exist in a new economical situation, it had to develop a new organization model, different from the one it was using for last 45 years. Managing directors of such theatres as Musical Theatre in Gdynia, Musical Theatre Roma in Warsaw or Musical Theatre in Wrocław reformed their institutions, introducing strategies present in the Western theatrical world, for example castings for performers, giving up permanent theatrical groups etc. In theatres in Gdynia, Warsaw and in Rozrywka Theatre in Chorzów many Polish premieres of world-wide known musicals took place. Artistic and technical quality of Musical Theatre Roma in Warsaw reached the levels of European theatres of that type. Theatre in Wrocław, that has changed its name into Musical Theatre Capitol, became the leading centre of sophisticated musical theatre. Wojciech Kościelniak, connected with theatres in Gdynia and Wrocław, has directed many new and original musicals, based usually on outstanding literary works. Kościelniak is one of the most interesting personalities of contemporary Polish musical theatre.

Key words: Polish contemporary theatre, development of theatre in Poland, commercial theatre, musical