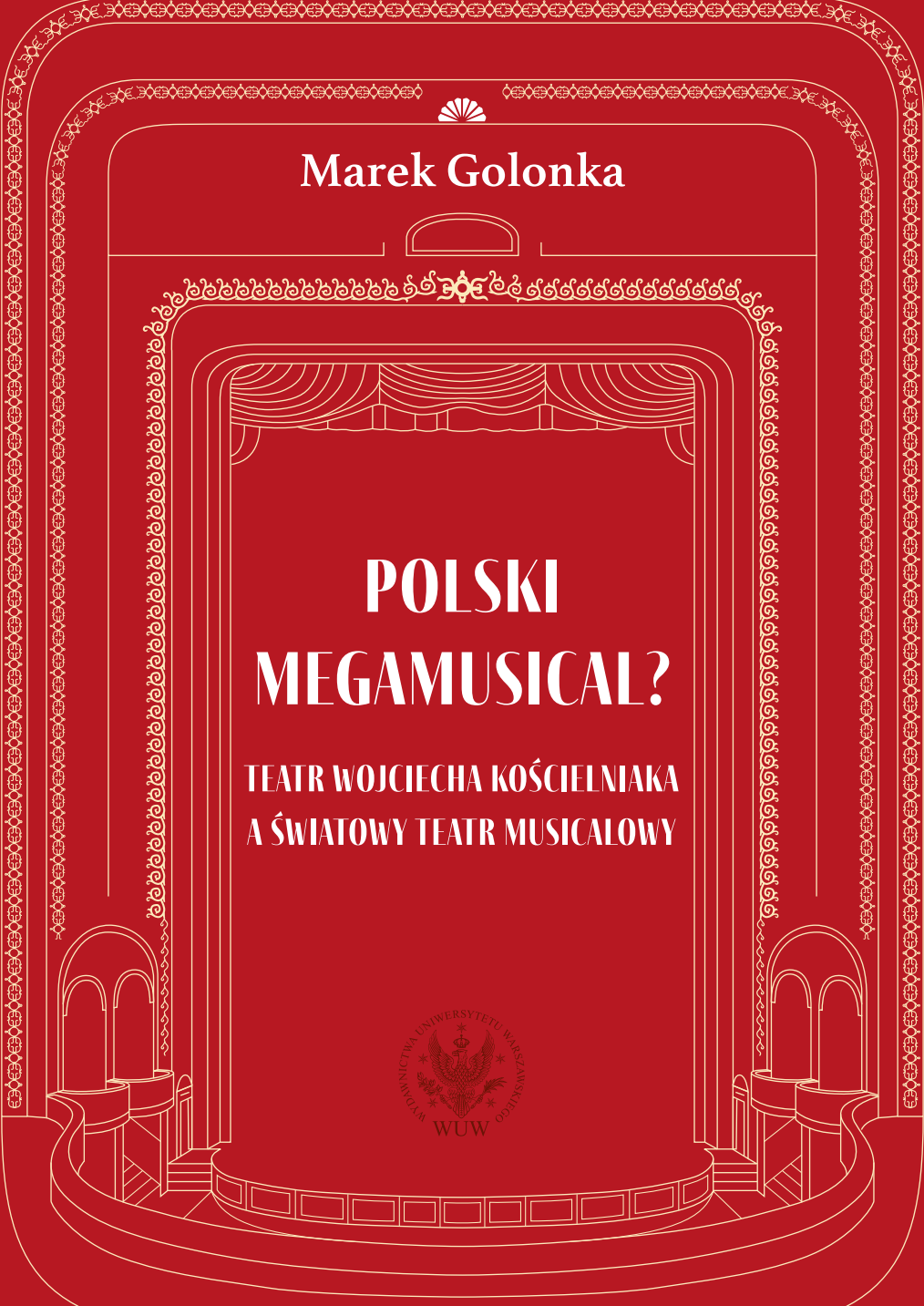




Marek Golonka

**POLSKI
MEGAMUSICAL?**

**TEATR WOJCIECHA KOŚCIELNIKA
A ŚWIATOWY TEATR MUSICALOWY**



**POLSKI
MEGAMUSICAL?**

Marek Golonka

POLSKI MEGAMUSICAL?

TEATR WOJCIECHA KOŚCIELNIKA
A ŚWIATOWY TEATR MUSICALOWY



Recenzentki
Joanna Maleszyńska
Ksenia Olkusz

Redaktor prowadzący
Jakub Ozimek

Redakcja i korekta
Kamil Dźwiniel

Projekt okładki i stron tytułowych
Magdalena Jędraszko

Skład i łamanie
Dariusz Górski

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 PL (CC BY 3.0 PL)
(pełna treść wzorca dostępna pod adresem: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legalcode>).

Marek Golonka, Uniwersytet Warszawski, ORCID 0000-0001-8146-1316

ISBN 978-83-235-5930-6 (druk)
ISBN 978-83-235-5946-7 (e-pub)

ISBN 978-83-235-5938-2 (pdf online)
ISBN 978-83-235-5954-2 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7
e-mail: wuw@uw.edu.pl
księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Wydanie 1, Warszawa 2023

Druk i oprawa
POZKAL

Spis treści

Wstęp	7
Studium przypadku: pierwsze minuty <i>Lalki</i>	11
Kościelniak to wariat?	13
Rozdział 1. Musical trafia do Polski	19
Trudne słowo musical	19
Złota era i początki umiędzynarodowienia	22
Musical a sprawa polska	25
Musical a operetka	26
Studium przypadku: <i>My Fair Lady</i>	28
Lokalnie, ale nie aktualnie	31
Dziedzictwo Baduszkowej	34
Rozdział 2. Świat megamusicali	36
Aprobata dla społeczeństw i wyrzutków	41
Studium przypadku: <i>Upiór w operze</i>	42
Upiory grand opery	45
Studium przypadku: <i>Nędznicy</i>	47
Megamusicale z Europy	54
Studium przypadku: <i>Notre-Dame de Paris</i>	56
Drama musical – trzecia droga Michaela Kunzego?	57
Studium przypadku: <i>Elisabeth</i>	61
Megamusical nad Bałtykiem	67
Polski teatr musicalowy dzisiaj	69
Studium przypadku: <i>Taniec wampirów</i>	70
Dziedzictwo Baduszkowej a początki Kościelniaka	74

Rozdział 3. Kościelniak i jego „kościelniaki”	76
Studium przypadku: <i>Lalka</i>	77
Miejsce <i>Lalki</i> wśród musicali	81
Studium przypadku: <i>Chłopi</i>	85
Publiczna rola „kościelniaków”	90
Studium przypadku: <i>Blaszany bębenek</i>	93
Rozdział 4. Przeszłość jako musical	95
Przyszłością musicalu jest przeszłość?	95
Nawiedzana scena	97
Energia przeszłości	101
Prywatna pamięć Kościelniaka	102
Podsumowanie	106
Bibliografia	109

Wstęp

W żadnym z polskich miast nie ma dzielnicy teatralnej tak wielkiej ani tętniącej życiem, jak nowojorski Broadway czy londyński West End. Mogłoby się wydawać, że to złe wieści dla polskiego musicalu. To właśnie takie skupiska teatrów doprowadziły do narodzin tego gatunku, a następnie – do kluczowych przekształceń w jego obrębie. A jednak w Polsce działa sieć rozrzuconych po całym kraju teatrów musicalowych, które wystawiają zarówno zagraniczne hity, jak i własne spektakle. Polski świat musicalu jest zdecentralizowany, ale zarazem żywy i bogaty.

Jedną z najważniejszych postaci tego rozproszonego świata jest reżyser Wojciech Kościelniak. Od końca lat dziewięćdziesiątych budował swoją pozycję w tym środowisku dzięki niezwykle dopracowanym i często eksperymentalnym spektaklom – zarówno inscenizacjom słynnych musicali, jak i prapremierom nowych dzieł. Jego musicalowa wersja *Lalki* w 2010 roku została bardzo entuzjastycznie przyjęta przez widownię i krytyków. Spektakl ten można potraktować jako cezurę w twórczości Kościelniaka, bowiem po nim wyreżyserował on liczne inne przedstawienia oparte na znanych narracjach, głównie powieściowych. Powstawały one w podobnym gronie realizatorów i nierzadko były zbliżone pod względem estetyki do *Lalki*. Chodzi tu o: *Frankensteina*, *Hallo Szpicbródka!*, *Chłopów*, *Mistrza i Małgorzatę*, *Dyzmę*, *Złego*, *Wiedźmina*, *Błaszany bębenek* oraz *Kapitana Żbika i żółty saturator*.

Książkę tę piszę z przekonaniem, że twórczość Kościelniaka jest przełomowa dla polskiego musicalu, a okres zapoczątkowany

wystawieniem *Lalki* okazuje się tu szczególnie istotny. Uważam przy tym, że rozmach i estetyka jego najnowszych spektakli stanowią twórczą odpowiedź na ważne światowe przemiany w teatrze musicalowym. Pragnę więc nie tylko opisać estetykę nowych musicali Kościelniaka, ale także pokazać jej kontekst. W żadnej mierze nie chcę umniejszać zasług i inwencji reżysera, który nieustannie eksperymentuje i rozwija się, a wyżej wymienione spektakle prezentują jedynie część jego dorobku z ostatniej dekady. Wierzę jednak, że warto spojrzeć na teatr Wojciecha Kościelniaka z szerszej, międzynarodowej perspektywy. Pozwoli to po pierwsze lepiej zrozumieć twórcę, a po drugie – pełniej opisać światowy musical. Lata dziewięćdziesiąte, w których reżyser zaczynał swoją pracę, to ważny moment w rozwoju tego gatunku i w dyskusjach o jego globalności oraz lokalności. Z jednej strony olbrzymie triumfy święciły wtedy tak zwane megamusicales, czyli ogromne produkcje grane przez dekady na Broadwayu i West Endzie, a w innych miastach wystawiane – w związku z wymaganiami licencji – w inscenizacji kopiującej tę prapremierową. Z drugiej był to czas, gdy formuła megamusicalu zaczynała się powoli wyczerpywać i nie gwarantowała już sukcesu kasowego. Zarazem jednak okazywało się, że forma ta, na pozór skrajnie zglobalizowana i wystandaryzowana, może służyć do opowiadania o lokalnej historii i tożsamości. Megamusical silnie wiązał się z przedstawianiem na scenie wydarzeń z przeszłości. Badaczka tego nurtu Jessica Sternfeld zdefiniowała go tak:

[W megamusicalu] pojawia się imponująca fabuła z epoki historycznej, a wielkie emocje, śpiew i muzyka trwają przez cały spektakl na tle imponujących dekoracji. Jego premierze towarzyszy wielki rozgłos, przez co przedsprzedaż biletów zwykle przynosi miliony dolarów. Strategia marketingowa polega na dostarczeniu rozpoznawalnego logo lub obrazu, kojarzonej z musicałem piosenki i hasła reklamowego. Na całym świecie pojawiają się udane (re)produkcje. Publiczność szaleje, krytycy niekoniecznie. Megamusical jest grany przez lata lub dziesięciolecia, stając się trwałym elementem kulturowego krajobrazu¹.

Zauważam jednakże ciekawą prawidłowość: w kręgu anglojęzycznym przedstawiana w megamusicalach przeszłość rzadko dotyczy

¹ Jessica Sternfeld, *The Megamusical*, Indiana University Press, Bloomington 2006, s. 5. Wszystkie przekłady, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora – M.G.

kraju, w którym dane dzieło powstało. W kontraście do tego w kontynentalnej Europie dzieje się to często. Na Broadwayu i West Endzie dominowały reprezentacje przeszłości innych kultur lub mitycznych czasów czy fantastycznych krain. Tymczasem we Francji, w Austrii, Niemczech, Polsce i na Węgrzech – by wymienić tylko kraje, których musicalową twórczość udało mi się dość dobrze poznać – zaczęły powstawać podobne do megamusicali spektakle nawiązujące do lokalnej przeszłości. Polskim fanom gatunku zapewne nie trzeba przypominać francuskich *Nędzników* i *Notre-Dame de Paris*. W innych krajach bardzo popularne są też austriackie musicale biograficzne *Mozart!* i *Elisabeth*. Na spektakle Wojciecha Kościelniaka także można patrzeć jako na część tego trendu, mającą jednak liczne unikatowe cechy. Łączy je z megamusicałem rozmach i osadzenie w konkretnej epoce historycznej, ale są autorską propozycją wynikającą z osobistej wrażliwości, wyobraźni twórcy oraz uwarunkowań lokalnego teatru muzycznego i kultury.

Ta książka powstała jako rezultat projektu badawczego *Przedstawienie przeszłości w teatrze musicalowym Polski i Austrii oraz jego recepcja*. Otwierałem ów projekt z przekonaniem, że realia tworzenia i wystawiania musicali w całej Europie Środkowej są pod pewnymi względami zbliżone. Planowałem podsumować w jednej publikacji badania prowadzone w Polsce i w Austrii oraz dodatkowe obserwacje z Węgier. Z czasem jednak zrozumiałem, że teatr musicalowy w obu krajach, które wybrałem na główny przedmiot analiz, przy wszystkich swoich podobieństwach różni się tak bardzo, że wymaga osobnych opracowań. Austriacką część badań zwieńczyła monografia *Musical jako maszyna pamięci. Przedstawienie przeszłości Austrii w wybranych musicalach Michaela Kunzego*, wydana wiosną 2022 roku przez Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego i dostępna jako darmowy e-book². Obecna książka prezentuje najważniejsze wnioski związane z częścią polską, a badania prowadzone przeze mnie na Węgrzech służą w obu pracach za dodatkowy kontekst – tym istotniejszy, że teatry Budapesztu grają dużo zagranicznych musicali w każdym sezonie, to tam najczęściej oglądałem *Nędzników*, *Upiora w operze*, *Taniec*

² Marek Golonka, *Musical jako maszyna pamięci. Przedstawienie przeszłości w wybranych musicalach Michaela Kunzego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022, <https://www.wuw.pl/product-pol-16944> (dostęp: 17.11.2022).

wampirów oraz inscenizację francuskich *Romeo & Juliette*. Byłem zaskoczony tym, jak wiele ważnych w skali świata musicali mogłem obejrzeć w trakcie swoich badawczych podróży po Europie Środkowej. Stąd też konsekwentnie cytuję nie prapremierowe inscenizacje omawianych zagranicznych spektakli, a te, które sam widziałem. Choć materiał dotyczący polskiego i austriackiego musicalu okazał się na tyle specyficzny, że został ukazany w osobnych publikacjach, przez cały czas widziałem wyraźnie, że na teatr muzyczny w obu krajach oddziałują podobne czynniki, do tego filtrowane przez pod pewnymi względami zbliżoną wrażliwość.

Moje badania wiązały się z wizytami w teatrach, zapoznawaniem się z literaturą poświęconą teatrowi muzycznemu obu krajów i przeprowadzaniem wywiadów z twórcami oraz badaczami. Wyniki tych analiz potwierdziły sugerowane w tytule projektu przypuszczenie, że przedstawianie przeszłości to szczególnie istotny wątek w musicalowych światach obu krajów. Europa Środkowa to obszar odznaczający się wyjątkowo długą pamięcią historyczną³. Przeprowadzone studia utwierdziły mnie w przekonaniu, że w polskim i austriackim teatrze muzycznym ta cecha lokalnych kultur jest widoczna w tworzeniu wystawnych widowisk musicalowych ukazujących ożywianie narodowej przeszłości i jej kluczowych figur. Z jednej strony przedstawienie przeszłości wydaje się jednym z czynników, dzięki którym teatr Kościelniaka tak podoba się odbiorcom. Z drugiej zaś analiza tego, jakim głosem o przeszłości są jego spektakle, może zobrazować potencjał musicalu jako medium debaty publicznej i wypowiedzi biorącej udział w rozmowach o narodowej tożsamości.

Sprawia to, że w swojej książce, po omówieniu twórczości Kościelniaka i oddziałujących na nią czynników, proponuję analizować ją za pomocą badań pamięci (*memory studies*). Nurt ten rozwija się od drugiej połowy XX wieku i na różne sposoby postrzega rolę przeszłości w teraźniejszości: bada on nie historię jako dyscyplinę akademicką, a raczej to, jak wspomnienia i wyobrażenia o dawnych czasach kształtują dzisiejsze życie i myślenie. Badania pamięci to adekwatna metoda analizy dzieł, które ukazują przeszłość, ale ich celem nie jest możliwie

³ Lonnie Johnson, *Central Europe. Enemies, Neighbors, Friends. Second Edition*, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 3.

bezsronne prezentowanie faktów. Szczególnie pasują więc do analizy twórczości Kościelniaka, który inscenizuje wydarzenia najważniejsze dla polskiej tożsamości, lecz przy tym fikcyjne: fabuły *Lalki*, *Chłopów* i innych książek, które formują dziś wyobrażenia o przeszłym życiu w Polsce. Reżyser pracuje na materiale, który sam z siebie jest pamięciowy, a nie historyczny, i tworzy jego subiektywną, autorską wersję. Obok poświęconych całej kulturze badań pamięci rozwijają się także studia nad szczególną rolą teatru jako miejsca inscenizacji pamięci. W tej publikacji cennym punktem odniesienia będą dla mnie dwie koncepcje z tego obszaru: idea nawiedzania (*ghosting*) Marviną Carlsona jako specyfiki pracy pamięci w teatrze oraz propozycja Freddiego Rokema, by traktować aktora jako nadhistoryka przybliżającego przeszłość dzięki swojej energii⁴.

Pragnę również, by w mojej książce zostały zaprezentowane nie tylko analizy i teorie, lecz także bezpośrednie opisy kluczowych dla moich rozważań musicali – Kościelniaka i innych autorów. Dlatego też jej część stanowią studia przypadków: zarysy inscenizacji oraz akcji musicali Kościelniaka i innych, które uważam za istotne dla zrozumienia jego twórczości. Ukazuję więc, jak w praktyce działają formułowane przeze mnie hipotezy, jak przekładają się na konkretne rozwiązania narracyjne i inscenizacyjne w głośnych musicalach. Teraz chciałbym podsumować moje wstępne rozważania o Kościelniaku takim studium przypadku, by z pomocą opisu pierwszej sceny *Lalki* wskazać najważniejsze elementy estetyki jego spektakli. W dalszych rozdziałach można znaleźć studia analizujące już nie pojedyncze sceny, a całe spektakle Kościelniaka i innych twórców.

Studium przypadku: pierwsze minuty *Lalki*

Ogromna scena jest stylizowana na pusty magazyn. Scenografię tworzą pojedyncze, ponumerowane belki w centrum sceny i liczne pakunki po jej bokach. Postać w bladym, mogącym kojarzyć się z klaunem

⁴ Teorie wyłożone, odpowiednio, w: Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The theatre as a Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2004; Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.

lub arlekinem makijażu wtacza na środek ciężką skrzynię. Bohater jest ubrany w elegancką kamizelkę i melonik, ale trudno stwierdzić, czy należy bardziej do bywalców dziewiętnastowiecznego salonu, czy do trupy cyrkowej. Poza mocnym bladym makijażem skojarzenia z cyrkiem mogą nasuwać jego intensywnie czerwone, bez wątpienia sztuczne włosy oraz nienaturalny sposób poruszania się. Mężczyzna pcha bowiem skrzynię nierównymi ruchami, jakby na przemian tracił i odzyskiwał siły. Można wziąć go za lalkę wypełnioną słomą, pozbawioną szkieletu i przez to opadającą ku ziemi, gdy nie opiera się o skrzynię. Następnie postać otwiera skrzynię, a z wnętrza wychodzi – zdaje się, że z trudem – brodaty mężczyzna. Ma na sobie kamizelkę, pod nią widać jednak nagą skórę, zamiast koszuli ma on tylko kołnierzyk na szyi. Rozgląda się nieufnie po scenicznej przestrzeni, po czym dostrzega inną postać stojącą na drabinie umieszczonej w głębi po lewej stronie. To młoda kobieta o pobielonej twarzy i włosach spiętych dużymi stalowymi spinkami. W kontraście do mężczyzny jest ubrana w samą bieliznę – pończochy, halkę i gorset bez ubrań wierzchnich. Kobieta wspina się po drabinie i znika w mroku nad sceną. Wkrótce potem mężczyzna także wchodzi po szczeblach ponad scenę.

Na początku spektaklu widz ma więc przed oczyma trzy postaci – jedną żywą, choć dość nietypowo ubraną, i dwie sprawiające wrażenie lalek czy automatów. Nietrudno zgadnąć, że brodaty mężczyzna to Wokulski, zwłaszcza że jego wychodzenie ze skrzyni i wspina się po drabinie przypomina znany epizod z powieści, w którym bohater wychodził z piwnicy w knajpie Hopfera. Równie łatwo się domyślić, że kobieta, za którą podąża, to Łęcka. Trzecią postać trudniej dopasować do bohaterów *Lalki*, mogę już zdradzić, że to metaforyczna figura, która w trakcie spektaklu będzie przyjmowała różne role. Kościelniak często wprowadza do swoich inscenizacji tego rodzaju persony.

Gdy Wokulski znika ze sceny, wchodząc na szczyt drabiny, zaludniają ją kolejne postaci z mocnymi makijażami. Wychodzą ze skrzyń i pudełek ustawionych w głębi. Są to zarówno kobiety, jak i mężczyźni. Ich stroje wydają się inspirowane wyobrażeniami o XIX wieku, ale są charakterystycznie niekompletne. Mężczyźni, podobnie do Wokulskiego, noszą kamizelki na gołych torsach, kobiety zaś, analogicznie do Łęckiej, są ubrane jedynie w bieliznę. Muzyka staje

się pozytywkowa i hipnotyzująca, postaci kręcą się wokół własnej osi, przy czym kobiety rozkładają ręce, przypominając baletnice. Ten okrężny ruch stopniowo prowadzi je do konieczności odpoczynku na tych samych skrzyniach, z których przed momentem wyszły. Niektórzy mężczyźni mają w dłoniach piwo. Hipnotyzująca melodia przechodzi w przygrywkę do szybszego utworu. Po chwili ta oniryczna scena robi się głośna i hałaśliwa, a widzowie usłyszą piosenkę *Wokulski to wariat*.

Zgromadzeni w knajpie ludzie zamawiają kolejne piwa i streszczają dzieje Wokulskiego. Każda zwrotka otwiera się prośbą do kelnera o następną butelkę, po czym przechodzi do opowiadania o najistotniejszych wydarzeniach w życiu bohatera *Lalki*. Postaci zaczynają od stanu obecnego: Wokulski właśnie jest na wojnie i ich zdaniem najpewniej straci tam swój majątek. Dalej podsumowują jego początki jako kelnera, studia naukowe, udział w powstaniu i małżeństwo z wdową po Minclu. Zwrotki przypominają widzom o najważniejszych wydarzeniach w życiu Wokulskiego, ale być może ważniejsze od konkretnych faktów jest przekazywane przez nie wrażenie, że ogół postaci nie rozumie protagonisty i traktuje go niezbyt poważnie. To wrażenie niepowagi jest zresztą spotęgowane przez rozpoczynanie każdej zwrotki od zamówienia piwa. Takie otwarcie sygnalizuje kluczowe założenie zrealizowane przez twórców *Lalki*: rytm i powtórzenia są tu groteskowe, czasami niemal dziecinne. Pokazują postaci, wśród których żyje Wokulski, jako uwięzione w drobnych, trywialnych sprawach, może wręcz zahipnotyzowane przez owe błahostki⁵.

Kościelniak to wariat?

Refrenem tej piosenki są słowa „Wokulski to wariat i awanturnik”, oparte na uwadze rzucanej w powieści przez radcę Węgrowicza. Wydaje się ciekawe, że takie słowa padają na początku musicalu, od którego zaczął się najbardziej udany okres w karierze Kościelniaka. Reżyser ten niewątpliwie też jest awanturnikiem w obrębie polskiego

⁵ Opis na podstawie własnej wizyty na musicalu. Wojciech Kościelniak (reż.), *Lalka*, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej, Gdynia 2010.

teatru muzycznego, reprezentując bardzo eklektyczny styl i poruszając się w różnych tematach oraz estetykach. A czy jest wariatem? Określenie to nie miało przecież być obiektywną diagnozą psychicznego zdrowia Wokulskiego, a nakreśleniem jego relacji z otoczeniem, które go nie rozumie i za nim nie nadąża. Czytelnik *Lalki* Prusa oraz widz *Lalki* Kościelniaka może przez cały czas obcowania z dziełem zastanawiać się, czy i w jakim sensie Wokulski jest szalony. Może nawet podejrzewać, że obłąkany jest przede wszystkim nie tytułowy bohater, a świat wokół niego. Sądząc po tym, że spektakle Kościelniaka zbierały różne recenzje i, zwłaszcza u początków jego kariery, nie zawsze były rozumiane przez publikę, w takim sensie także jego można nazwać wariatem. Jego „wariactwa” obecnie stały się jednak w jakiś sposób klasyczne. Spektakle Kościelniaka to część, być może nawet najważniejsza, głównego nurtu życia musicalowego w Polsce.

Jeśli przyjmiemy, że musical to kultura popularna, a dramat i opera – elitarna, Kościelniak żyje artystycznie między niskim a wysokim tak samo, jak Wokulski żył między mieszczaństwem a szlachtą. Autor podkreśla, że szuka „trzeciej drogi” w teatrze muzycznym, drogi obok musicalu i czegoś innego – tym czymś w niektórych jego wypowiedziach jest czasami opera, a czasami dramat⁶. Różnica polega na tym, że o ile Wokulski został przyjęty przez szlachtę, a przez własną warstwę był darzony nieufnością, o tyle Kościelniak cieszy się dobrą opinią zarówno wśród twórców, jak i odbiorców teatru musicalowego. W świecie polskiego musicalu bycie „wariatem” to w pewnej mierze uznana strategia artystyczna i Kościelniak nie jest pierwszym, który się nią posługuje. O Danucie Baduszkowej, „pierwszej damie” polskiego musicalu, też pisano, że zwariowała, gdy ogłosiła wystawienie w Teatrze Muzycznym w Gdyni musicalowych *Czterech pancernych i psa*⁷. Wydaje się niemal, że tego rodzaju wariactwa to ważny rys

⁶ Wiktoria Formella, *Od negacji do akceptacji musicalu. Koncepcja „trzeciej drogi” Wojciecha Kościelniaka*, w: Joanna Maleszyńska, Joanna Roszak, Rafał Koschany (red.), *Republika musicali. Historia – gatunek – interpretacje*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2020, s. 66.

⁷ Jacek Mikołajczyk, *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*, Gliwicki Teatr Muzyczny, Gliwice 2010, s. 74.

w rozwoju polskiego musicalu, że jego cechą charakterystyczną jest otwarcie na eksperymenty i szukanie osobnych dróg. W moim przekonaniu wiąże się to z decentralizacją polskiego świata musicalowego, w którym interesujące spektakle i dobre zespoły można znaleźć w różnych miastach, a naczelną pozycją Warszawy nie jest oczywista i nie istnieją jednoznaczne kanony „robienia musicalu”. Widownia *Lalki* słysząc, że „Wokulski to wariat i awanturnik”, prawdopodobnie będzie sympatyzować z protagonistą i uzna groteskowy chór śpiewający tę piosenkę za nieszczególnie godny zaufania jako źródło informacji o scenicznym świecie. Możliwe, że przy okazji doceni też „wariata” stojącego za całą tą sceniczną machinerią.

Kościelniak wydaje się twórcą osobnym, zanurzonym w swoich projektach i we własnej estetyce, klasykiem eksperymentu z musicaliem. Analizę jego dorobku prowadziłem jednak w ramach projektu badawczego *Przedstawianie przeszłości w teatrze musicalowym Polski i Austrii oraz jego recepcja*. Od początku moich studiów nad Kościelniakiem zakładałem, że jego specyficzną i indywidualistyczną drogę najlepiej rozpatrywać w odniesieniu do różnych wspólnot, a w trakcie badań utwierdzałem się w tym ujęciu coraz bardziej. Wokulski w poszukiwaniu osobistego szczęścia zawiązuje spółki, organizuje mieszczaństwo i szlachtę. Podobnie Kościelniak w swoich „osobnych” poszukiwaniach buduje z aktorów wspólnoty na scenie i poza nią, współtworzy ważne instytucje – choćby Przegląd Piosenki Aktorskiej czy Teatr Muzyczny Capitol – i często mówi o tym, by przyznać musicalowi należne miejsce w kulturze polskiej.

Musical długo był traktowany nad Wisłą jako ciało obce, rozrywkowa ciekawostka lub niedosiężny wzór. Zastanawiam się nawet, czy dziś, pisząc te słowa w roku 2022, mogę stwierdzić, że jest inaczej. W Polsce pręźnie działa kilka teatrów musicalowych, ale gatunek nadal rzadko jest obecny w mediach i w debatach teatrologów. Idea musicalu jako ważnego medium rozmowy o polskiej tożsamości i lokalnych problemach długo mogła wydawać się kuriozalna. Próby, by powiedzieć Polakom i Polkom coś istotnego o nich samych za pomocą musicalu, zawsze były działaniem z marginesu, postawieniem się w opozycji do zastanych kulturowych szlaków. Może to mieć związek z tym, że w Polsce inne gatunki sceniczno-muzyczne zdobyły status popularnej rozrywki i zarazem komentarza do rzeczywistości:

myślę tu głównie o kabaretach, piosence aktorskiej i pieśniarzach w rodzaju Jacka Kaczmarskiego czy Przemysława Gintrowskiego.

Odnoszę wrażenie, że musicale, których twórcy starali się skupić na bardziej standardowej narracji tożsamościowej bez wyraźnego wpływu osobowości autora, radziły sobie gorzej. Pisząc te słowa, mam na myśli przede wszystkim *Krzyżaków*⁸ (Hadrian Filip Tabęcki, Marcin Kołaczkowski, Jacek Korczakowski) oraz *Pilotów*⁹ (Wojciech Kępczyński, Michał Wojnarowski, Jakub Lubowicz i Dawid Lubowicz) – musicale poruszające ważne tematy polskiej tożsamości bez wysoko stylizowanej estetyki Kościelniaka. Nie przetrwały one raczej długo poza wystawieniem pierwotnie zaplanowanych spektakli, choć *Piloci* doczekali się rejestracji na DVD i bywają wznawiani w formie koncertu¹⁰. Tymczasem wczesne dzieła z obecnej fazy twórczej Kościelniaka wciąż są wystawiane, a jednocześnie ciągle tworzy on nowe. Nie chcę idealizować jego twórczości, mam wrażenie, że styl i założenia reżysera niekiedy bywają pułapką dla niego samego. Uważam przy tym jednak, że pozwoliły mu się odnaleźć w polskim świecie musicalu, w którym wielkie, mainstreamowe produkcje łatwo giną po kilku miesiącach, a eksperymenty okazują się zaskakująco żywotne.

Teatr Wojciecha Kościelniaka warto badać, ponieważ autor wypracował niezwykle interesujący styl i ma bardzo spójną linię reperturową, a widzowie i krytycy doceniają jego twórczość. Warto go badać także dlatego, że Kościelniak, idąc odrębną drogą, kształtuje polski teatr musicalowy zarówno pod względem artystycznym, jak i organizacyjnym. I wreszcie warto go badać nie tylko dla niego samego, ale też dlatego, że odbiór i status twórczości Polaka pozwalają lepiej zrozumieć sytuację polskiego teatru muzycznego, w tym to, jak reaguje on na musicalowe trendy przychodzące ze świata.

Jako punkt odniesienia dla dzieł Kościelniaka przedstawiam historię musicalu w Polsce, początki i dalsze dzieje tego gatunku w naszym kraju. Opowiadam o twórcach i instytucjach, które zapoczątkowały tradycje kontynuowane dzisiaj, być może nieświadomie, przez artystę. Ukazuję, w jaki sposób sytuację musicalu na świecie zmieniło nadejście

⁸ Marcin Kołaczkowski (reż.), *Krzyżacy*, Sztukoteka, Warszawa 2010.

⁹ Wojciech Kępczyński (reż.), *Piloci*, Teatr Muzyczny Roma, Warszawa 2017.

¹⁰ Informacje za stroną internetową Teatru Muzycznego Roma: <https://www.teatrroma.pl/> (dostęp: 9.03.2022).

megamusicalu, jak został on przyjęty w Polsce i jak to przyjęcie przygotowało grunt pod *Lalkę* oraz późniejsze spektakle Kościelniaka. Pokazuję również, w jaki sposób teatr służy do przedstawiania i reinterpretowania najistotniejszych elementów pamięci zbiorowej.

Zarazem muszę podkreślić, że ta książka nie jest pełną analizą najnowszej twórczości Kościelniaka. Skupiam się w niej na wystawnych inscenizacjach musicalowych przygotowanych z myślą o dużych scenach i pozostających w repertuarach teatrów przez wiele sezonów – tych jego dziełach, które pod względem formy przypominają zagraniczne megamusicale. Wiem, że nie jest to cała twórczość Kościelniaka, a traktowanie go wyłącznie jako reżysera tych spektakli spłyciłoby jego dorobek i różnorodność artystyczną. Interesuje mnie jednak nie tylko Kościelniak, ale także warunki kulturowe i instytucjonalne, w których działa. Stąd decyzja o skupieniu na tym aspekcie jego twórczości, który w moim przekonaniu mówi wiele i o samym Kościelniaku, i o uwarunkowaniach oraz możliwościach teatru musicalowego w Polsce.

*

Monografia powstała na podstawie badań prowadzonych przeze mnie pod opieką dr hab. Agaty Chałupnik w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Serdeczne podziękowania kieruję do prof. Wojciecha Dudzika oraz jego grupy seminaryjnej – Hany Umedy, Zuzanny Kann-Skorupskiej, Magdaleny Juźwik, Michała Kurkowskiego, Joanny Kocęby-Głębockiej i Moniki Ryszawy – za liczne rozmowy o moich badaniach.

Dziękuję też wszystkim innym, którzy przyczynili się do powstania tej pracy: Annie Golonce, Katarzynie Kraińskiej, Jolancie Leroch, Agnieszce Nowickiej, Iwonie Kobylańskiej, Marcie Tymińskiej, Krzysztofowi Chmielewskiemu oraz licznym twórcom, twórczyniom, badaczom i badaczkom, z którymi prowadziłem rozmowy w trakcie moich badań.

Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2015–2020 jako projekt badawczy w ramach programu pod nazwą „Diamentowy Grant”.

Warszawa – Katowice – Będzin, rok 2022

ROZDZIAŁ 1

Musical trafia do Polski

Twórczość Wojciecha Kościelniaka jest fascynującym przykładem tego, jak konwencje teatru musicalowego przyjęły się i przekształciły w kulturze teatralnej radykalnie innej od broadwayowskiej. By w pełni zrozumieć dorobek reżysera, warto wiedzieć, jak musical trafił do Polski i jak się tu rozwijał. Spektakle Kościelniaka interesują mnie jednak nie tylko jako specyficznie polski fenomen, ale też jako ilustracja tezy, że musical nie jest już gatunkiem czysto amerykańskim. W tym rozdziale pragnę opisać zjawiska poprzedzające twórczość Kościelniaka i czasowo rozwijające się równolegle z nią: rozpowszechnienie amerykańskich musicali poza Broadwayem, prezentowanie na Broadwayu brytyjskich megamusicali i spektakle muzyczne powstające w innych krajach, przede wszystkim w Polsce, w reakcji na te przemiany. Trzeba zacząć jednak od fundamentalnego pytania: co właściwie mam na myśli, gdy piszę o teatrze musicalowym?

Trudne słowo musical

W opiniach autorów musicali z różnych krajów widać, że w rozmowach o wartości artystycznej swoich dzieł uważają oni słowo „musical” za upraszczające. Twórca megamusicalu Andrew Lloyd Webber twierdzi, że niektóre jego musicale są operami, a wystawianie ich w teatrach musicalowych zamiast w operowych osłabia ich rangę artystyczną¹.

¹ Jessica Sternfeld, *The Megamusical*, Indiana University Press, Bloomington 2006, s. 93.

Najważniejszy niemieckojęzyczny autor musicali Michael Kunze promuje pojęcie drama musicalu jako osobne określenie gatunkowe swojej twórczości i stwierdził też kiedyś w wywiadzie, że jego spektakle nie są ani musicalami, ani operami, ale właściwie są operami². I wreszcie Wojciech Kościelniak utrzymuje, że jego spektakle muzyczne to „trzecia droga” obok musicalu oraz opery i operetki bądź dramatu³.

Zarazem teatry wystawiające spektakle wszystkich tych autorów konsekwentnie określają je jako musicale⁴. Promowany przez Kunzego termin, choć jest tylko doprecyzowaniem słowa „musical”, nie trafia na afisze. Zaczynam próbę zdefiniowania musicalu od tej obserwacji, a nie od jego cech formalnych, jestem bowiem przekonany, że to nie na cechach formalnych zasadza się specyfika tego gatunku. W dzisiejszych czasach pojęcie musicalu jest przede wszystkim reklamowe, a nie artystyczne, więc należy badać nie to, co „musical” znaczy, ale raczej to, co twórcy i teatry chcą tym słowem powiedzieć swoim potencjalnym odbiorcom.

Takie ujęcie może wydawać się powierzchowne, ale zdaje się jedynym wyjściem dla badacza chcącego opisywać rozwój teatru musicalowego poza światem anglosaskim. Tamtejsi badacze wprost przyznają wszak w swoich pracach, że musical to dla nich po prostu teatr nowojorskiego Broadwayu i ewentualnie londyńskiego West Endu⁵. Dla naukowców z kultury, w której musical powstał, jedność

² Peter Filichia, *It's a New World, Golde* [wywiad z Michaeliem Kunzem], http://storyarchitekt.com/kunze/docs/interview_theatermania.pdf (dostęp: 1.06.2021).

³ Wiktoria Formella, *Od negacji do akceptacji musicalu. Koncepcja „trzeciej drogi” Wojciecha Kościelniaka*, w: Joanna Maleszyńska, Joanna Roszak, Rafał Koschany (red.), *Republika musicali. Historia – gatunek – interpretacje*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2020, s. 66.

⁴ Świadczą o tym oficjalne witryny słynnych spektakli Webbera *Koty* (<http://www.catsthemusical.com>, dostęp: 1.06.2021) czy *Upiór w operze* (<http://uk.thephantomoftheopera.com/her-majestys-theatre>, dostęp: 1.06.2021), opisy na stronie zarządzającego prawami do spektakli Kunzego Vereinigte Bühnen Wien (<http://www.vbw-international.at>, dostęp: 1.06.2021) oraz strony wystawiających tytuły Kościelniaka Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej w Gdyni (<https://www.muzyczny.org/pl/>, dostęp: 9.03.2022) oraz wrocławskiego Teatru Muzycznego Capitol (<https://www.teatr-capitol.pl/>, dostęp: 9.03.2022).

⁵ Judith Sebesta, *“Something Borrowed, Something Blue”. The Marriage of the Musical and Europe*, w: William A. Everett, Paul R. Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 270–271.

gwarantowana przez to pojęcie ma charakter głównie geograficzny i organizacyjny, a nie artystyczny. I tak na przykład William A. Everett mógł napisać w swojej analizie międzywojennej operetki, że 6 z 11 najdłużej wystawianych na Broadwayu musicali lat dwudziestych XX wieku było operetkami⁶. Stwierdzenie takie nie ma sensu, jeśli założymy, że musical i operetka to dwa odrębne gatunki, jest jednak w pełni uzasadnione, jeśli musicale to po prostu ogół broadwayowskich spektakli muzycznych. Podobnie do świata musicalu mogą zresztą zostać włączone opery – taki los spotyka w anglojęzycznych opracowaniach *Porgy and Bess* George’a Gershвина oraz *Kandyda* Leonarda Bernsteina (na kanwie powiastki filozoficznej Voltaire’a). Autorzy analiz tych dzieł często podkreślają ich graniczny charakter i zauważają, że niekoniecznie należą one do świata broadwayowskiego musicalu artystycznie, ale komercyjnie już tak⁷.

Definiowanie musicalu jako teatru broadwayowskiego jest sensowne, gdyż działalność artystyczna w tej dzielnicy Nowego Jorku stwarzała unikatowe wyzwania i możliwości, których ślady można dostrzec w przygotowywanych tam spektaklach muzycznych. Specyfika ta wynika przede wszystkim z tego, że Nowy Jork oferuje największą publiczność dostępną w USA, a teatr w tym kraju zasadniczo nie jest państwowo subsydiowany⁸. Zdarzają się krótko grane inscenizacje musicali finansowane przez fundacje, ale podstawowym źródłem utrzymania dla twórców amerykańskiego musicalu pozostają zyski z biletów. Na wsparcie fundacji mało kto może liczyć, nie pozwala zresztą ono grać spektaklu przez kilka lub kilkanaście sezonów, jak to było udziałem popularnych tytułów w rodzaju *Oklahomy!*, *Skrzypka na dachu* czy *Upiorna w operze*. Przetrawanie na Broadwayu i zapisanie danego spektaklu w pamięci wielu widzów wymaga więc stworzenia go tak, by ludzie chodzili na niego jak najchętniej i dzięki temu pozostał jak najdłużej w repertuarze.

⁶ William A. Everett, *American and British Operetta in the 1920s. Romance, Nostalgia and Adventure*, w: *The Cambridge Companion to the Musical...*, s. 73.

⁷ Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, Princeton 2004, s. 195.

⁸ Zob. np. wypowiedzi o braku państwowego wsparcia i tym samym o zależności od zysków z biletów w: Stacy Wolf, *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*, Oxford University Press, Oxford 2011, s. 5; John Kenrick, *Theatre in NYC. History – Part IV*, <http://www.musicals101.com/bwaythhist4.htm> (dostęp: 1.06.2021).

Teatry i producenci szukali wszelkich sposobów, by zapewnić swoim dziełom powodzenie, przez co na Broadwayu normą było wzajemne inspirowanie się cudzymi udanymi spektaklami i mieszanie gatunków. Musical powstał jako owoc tego kreatywnego i zarazem komercyjnego procesu, choć może lepiej napisać odwrotnie – to, co stanowi owoc tego procesu, zaczęło być określane musicaliem. Gdy więc musicale zaczęły być wystawiane w innych częściach świata, za tym słowem stały już splendor Broadwayu i długa tradycja tworzenia bardzo udanych komercyjnie przedstawień.

To oparcie na komercyjnym sukcesie daje musicalowi specyficzną, podwójną naturę. Z jednej strony jako musical można określić właściwie dowolny spektakl muzyczny, który ma się sprawdzić na komercyjnym rynku teatralnym. Z drugiej jednak, jak to często bywa, kilka udanych spektakli – lub nawet jeden – może sprofilować oczekiwania odbiorców i dać innym twórcom konkretny pomysł na to, jak przyciągnąć widownię. Dlatego też, przy całej nieokreśloności pojęcia musicalu, w rozwoju tego gatunku da się wyróżnić pewne trendy. Mody te kształtowały podgatunki musicalu, które – w przeciwieństwie do musicalu jako pojęcia – były na tyle specyficzne, by dało się je zdefiniować jako osobne gatunki artystyczne. Jacek Mikołajczyk, polski reżyser musicalowy i badacz zagadnienia, twierdzi zresztą wprost, że jedynie o konkretnych czasowo i geograficznie formach musicalu – na przykład broadwayowskich musicalach złotej ery⁹ – warto myśleć jako o gatunkach.

Złota era i początki umiędzynarodowienia

Pora opisać teraz wspomnianą złotą erę, gdyż nie tylko okazała się ona bardzo ważna dla rozwoju Broadwayu, lecz także była okresem, w którym musical dotarł do Europy – w tym Polski. Zapoczątkowała zatem zjawiska, których kontynuacją jest obecnie twórczość Kościelniaka. Złota era miała trwać od premiery *Oklahomy!* w 1943 roku do połowy

⁹ Z dyskusji na forum Koła Naukowego Teatrológów Uniwersytetu Śląskiego, w której brałem udział między innymi obok Jacka Mikołajczyka. Rozmowa odbyła się w 2013 roku, a poproszony o to przeze mnie Mikołajczyk potwierdził tę opinię w roku 2017.

lat sześćdziesiątych – jako ostatnie wielkie dzieło tej epoki zazwyczaj jest wskazywany *Skrzypek na dachu* (1964). Słynne do dzisiaj musicale z tego czasu to między innymi *The King and I*, *Kiss me, Kate*, *My Fair Lady*, *Guys and Dolls* i *Dźwięki muzyki*. Musicale tego okresu można uznać za przedstawicieli jednego gatunku scenicznego – wypowiedzi postaci składały się z partii mówionych i śpiewanych, a niektóre sceny były ilustrowane choreografią, która poza wartością estetyczną wiązała się z akcją. Krytycy chwalili tę jedność, dla widzów także stała się ona atrakcyjna¹⁰. Spektakle złotej ery coraz częściej zaczynały być grane na innych kontynentach. Historia polskiego musicalu zaczyna się od premiery *Kiss me, Kate* Cole'a Portera w warszawskim Teatrze Komedia w 1957 roku¹¹.

Musicale złotej ery mogły się podobać i budzić fascynację na całym świecie, bo pokazały, że w broadwayowskim tyglu rozrywkowych gatunków muzyczno-scenicznych powstała dojrzała, innowacyjna forma. Pisząc o początkach musicalu w Europie i Polsce, warto jednak spojrzeć na światowy sukces tego gatunku także pod innym kątem. Jego badacze zauważają, że dojrzałość musicalu złotej ery została osiągnięta między innymi dzięki połączeniu bardziej nowoczesnych broadwayowskich gatunków z sentymentalizmem i przepychem operetki.

Wspominałem już, że dla niektórych amerykańskich badaczy grane na Broadwayu operetki są musicalami przez miejsce swojego wystawiania. Pełniejsze wyjaśnienie klasyfikacji operetek jako musicali wymaga jednak zaznaczenia, że nie tylko były grane na Broadwayu, ale także odcisnęły na nim artystyczne piętno. Raymond Knapp pisze o *Wesołej wdówie*, zdecydowanie najbardziej popularnej w USA operetce, że osiągnęła ona ważną pozycję dzięki dwuznacznemu statusowi. Lekka, dowcipna i na standardy swoich czasów pikantna, ale zarazem dystygowana i elegancka, pochodząca z kojarzonego ze światowością oraz dekadencją Wiednia *Wesoła wdówka* mogła

¹⁰ Bardziej rozbudowany opis złotej ery musicalu broadwayowskiego przedstawia Ann Sears w swoim artykule skupionym na Richardzie Rodgersie i Oscarze Hammersteinie II, którzy uchodzą za inicjatorów tej epoki w dziejach musicalu. Ann Sears, *The Coming of the Musical Play. Rodgers and Hammerstein*, w: *The Cambridge Companion to the Musical...*, s. 147–163.

¹¹ Jacek Mikołajczyk, *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*, Gliwicki Teatr Muzyczny, Gliwice 2010, s. 7.

uchodzić za wysoką sztukę udającą niską rozrywkę lub *vice versa*. Dzięki temu zdobyła ogromną publiczność i była komentowana jako istotne wydarzenie artystyczne. Rozszerzając tę obserwację na cały gatunek, warto przypomnieć, że Stany Zjednoczone nigdy nie miały rozbudowanej tradycji operowej ani nawet repertuaru zagranicznych oper porównywalnego z ofertą europejską. W przeciwieństwie do Europy operetki nie były więc kameralną i parodystyczną alternatywą dla oper, a ich zamiennikiem – poza humorem i lekkością miały oferować operowe wyrafinowanie i przepych¹². Do tego Everett zauważa, że w czasie swojej nowojorskiej premiery *Wesoła wdówka* mogła być dla Amerykanów wzorem także pod względem integracji tworzyw scenicznych. Szczególnie ważną nowością było to, że taniec nie stanowił w niej baletowej „wstawki” czy intermezza, ale integralny element fabuły, rozwijający relację między głównymi postaciami¹³.

Wszystko to jest dość ironiczne, gdy pamiętać, że na gruncie europejskim musicale często postrzegano jako alternatywę dla operetek czy nawet jako ich wroga – dojrzałszy, bardziej realistyczny i głęboki psychologicznie gatunek zdolny zastąpić pretekstowe operetki. Tymczasem to właśnie pierwiastek eskapizmu i sentymentalizmu, który był dla Amerykanów naczelnym atutem operetki, po połączeniu z dynamiką i realizmem ówczesnych komedii muzycznych doprowadził do powstania musicalu złotej ery, a więc tej formy, która potem podbiła Europę¹⁴.

Jednocześnie widać tu analogię do sytuacji musicalu po epoce megamusicalu. Tym, co operetka wniosła do musicali złotej ery, były nostalgia za przeszłością i retrospektywność. Rozgrywające się w przeszłości utwory romantyzowały ją, ale zarazem pokazywały jej powiązania z teraźniejszością. Najlepszym przykładem może być spektakl *Dźwięki muzyki*, którego autorzy przedstawili wizję sielskiej i niewinnej Austrii, a następnie to, jak naziści zniszczyli tę niewinność w Europie, a dobrzy Austriacy musieli szukać bezpieczeństwa w USA. Podobnie w *Oklahomie!* ukazano pokojowe przyłączenie terytorium

¹² Raymond Knapp, *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton University Press, Princeton 2004, lok. 797.

¹³ William A. Everett, *American and British Operetta in the 1920s...*, s. 60–62.

¹⁴ Więcej o powiązaniach złotej ery musicalu z operetką w: Ann Sears, *The Coming of the Musical Play...*, s. 149.

przyszłego stanu Oklahoma do Stanów Zjednoczonych jako dojrzenie jej mieszkańców do stworzenia wspólnoty. Libretto zupełnie pomija to, że owo terytorium było odebrane rdzennym Amerykanom za pomocą prawnej i fizycznej przemocy, a Knapp uważa nawet, że taka selekcja wątków wiązała się z II wojną światową. Zdaniem tego badacza takie przedstawienie sytuacji w *Oklahomie!* miało podnieść amerykańskie morale, pokazać odbiorcom, że pokojowy rozwój USA różnił się od podbojów III Rzeszy¹⁵.

Nie wszystkie musicale złotej ery łączyły się tak bezpośrednio z nazizmem, ale wiele z nich poruszało rozmaite doniosłe problemy świata w trakcie II wojny i powojennego. Dzięki osadzeniu w romantyzowanej przeszłości i eskapistycznym konwencjom operetki były w stanie poruszać te ważne tematy, pozostając wciąż przyciągającą widzów rozrywką.

Musical a sprawa polska*

Jacek Mikołajczyk w swojej publikacji *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989* zdecydował się zająć wszelkimi sztukami muzycznymi wystawianymi w okresie podanym w tytule. Decyzję tą badacz tłumaczył wpływem musicalu amerykańskiego na ich rozwój oraz tym, że spektakle należące do wszelkich analizowanych przez niego gatunków – rock opera, rewia, śpiewogra i tym podobne – bywały określane jako musicale¹⁶. Dobrze pokazuje to trudność w ustaleniu kształtu musicalu, ale też sugeruje, że do Polski przeniknęła jego wielopostaciowa i rozwojowa natura. Rozpoznanie Mikołajczyka w pewnym sensie jest powtórzeniem amerykańskiej manieri definiowania tego pojęcia – w USA musicale to ogół broadwayowskiego teatru muzycznego, w Polsce zaś ogół teatru muzycznego inspirującego się Broadwayem.

¹⁵ Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation...*, s. 123–124.

* Ten podrozdział stanowi rozbudowaną i zmienioną wersję rozdziału *Musical w Polsce* pochodzącego z mojej pracy magisterskiej „Estetyka gotycka w wybranych spektaklach polskiego teatru musicalowego”, powstałej w Instytucie Kultury Polskiej pod opieką prof. dr. hab. Wojciecha Dudzika w latach 2015–2016.

¹⁶ Jacek Mikołajczyk, *Musical nad Wisłą...*, s. 6.

To, jak Mikołajczyk opisuje używanie pojęcia musicalu w Polsce, pasuje do mojego reklamowego rozumienia zaprezentowanego wyżej. Badacz zauważa jednak, że pojęcie to bynajmniej nie przyjęło się w kraju bezkrytycznie. W pewnym momencie rozwoju teatru muzycznego w Polsce – Mikołajczyk za przełomową datę uważa premierę *Miss Polonii* w 1961 roku – termin „musical” stał się modny i zaczął być stosowany do sztuk, które jeszcze kilka lat wcześniej określono by jako operetki¹⁷. Z kolei w latach siedemdziesiątych ta tendencja odwróciła się i twórcy spektakli muzycznych zaczęli poszukiwać innych, bardziej różnicujących nazw, by wyrazić przynależność gatunkową swoich spektakli – w tym okresie sięgnięto po określenia takie jak śpiewogra, bardon oraz rock opera¹⁸. To językowe zjawisko dobrze pokazuje, że musical z jednej strony był dla powojennego polskiego teatru muzycznego ważnym punktem odniesienia, ale z drugiej polscy twórcy często potrzebowali zaznaczyć własną od niego odrębność.

Musical a operetka

W Polsce po II wojnie światowej teatry operetkowe wznowiły swoją długoletnią działalność. Amerykański musical jawił się jako przeszczepiane na ich grunt „ciało obce”. Choć pierwsza polska prapremiera spektaklu tego rodzaju – *Kiss me*, Kate Cole’a Portera – odbyła się w warszawskim Teatrze Komedia (14 października 1957 roku), kolejne musicalowe inscenizacje zazwyczaj miały miejsce w operetkach, począwszy od późniejszej o rok premiery tego samego tytułu w Operetce Łódzkiej¹⁹. Oczywiście to, że teatry operetkowe w ogóle zainteresowały się musicalami, wynikało po części z tego, że wcale nie były one ciałem aż tak obcym – po II wojnie, gdy musical stopniowo przedostawał się do Polski, jego najpopularniejsze tytuły mocno korzystały z tradycji operetkowej.

Poważnym problemem pojawiającym się przy wystawianiu musicali w teatrach operetkowych była zbytnia specjalizacja wykonawców. Wiele librett wymagało, by odtwórcy poszczególnych ról potrafili

¹⁷ Tamże, s. 5.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 23.

śpiewać, tańczyć i przekonująco grać, zaś w zespołach operetkowych wszystkie te umiejętności rzadko łączyły się w jednej osobie²⁰. Sprawilo to, że pierwszym musicaliem, który naprawdę dobrze przyjął się w Polsce i był wystawiany przez liczne teatry operetkowe, stała się *My Fair Lady* Alana Lerner (libretto) i Fredericka Loewego (muzyka). Będąc wierną oryginałowi musicalową adaptacją *Pigmaliona* autorstwa George'a Bernarda Shawa, spektakl ten wymagał stosunkowo niewiele choreografii, a pojawiająca się w nim muzyka brzmiała bardzo operetkowo jak na standardy musicali złotej ery. Był to więc musical, w którym cechy utrudniające inscenizowanie innych dzieł tego gatunku w teatrach operetkowych grały drugorzędną rolę²¹. Zarazem to właśnie nastanie złotej ery pozwoliło, by taki utwór w ogóle powstał – *My Fair Lady* jest szczególnie bliskim operetce dzieckiem tendencji do włączania w musical elementów operetkowych.

Jednocześnie musical mógł jednak stać się dla operetek źródłem nobilitacji, czego przykładem była premiera *Człowieka z La Manchy* w Operetce Śląskiej w Gliwicach (1970) – musicalu Mitcha Leigha (muzyka) oraz Dave'a Wassermana (libretto). Ów gorzki spektakl ukazywał równolegle historię Don Kichota oraz uwięzienie Cervantesa przez inkwizycję. Nie tylko dobrze nadawał się do wystawienia w operetce, ale także był odbierany jako „poważna” sztuka, która mimo swojej muzycznej natury mogła być oceniana wedle tych samych kryteriów, co spektakle teatru dramatycznego²². Przypomina to o polskim postrzeganiu operetek, radykalnie różnym od amerykańskiej perspektywy. W naszym kraju, w związku z obecnymi tu większymi tradycjami operowymi, nigdy nie mogły one cieszyć się statusem dystygnowanych i eleganckich zamienników oper. Uchodziły za zabawne, ale trywialne – i musical zazwyczaj postrzegano podobnie, a porównanie dzieła muzycznego do dramatu okazywało się nobilitacją.

Ta bliska relacja między musicaliem a operetką sprawiła, że do dziś w Polsce te gatunki (wraz z operą) nie są ściśle instytucjonalnie rozdzielone – nie jest niczym dziwnym, by teatr operetkowy czy operowy wprowadził do repertuaru sztukę reklamowaną jako „musical”.

²⁰ Tamże, s. 24.

²¹ Tamże, s. 25.

²² Tamże, s. 29.

Ważnym tego skutkiem jest również to, że początkowo łatwiej było zainscenizować w Polsce musicale złotej ery związane szczególnie mocno z operetkową tradycją, a takie sztuki często – jak widać po *My Fair Lady* i *Człowieku z La Manchy* – rozgrywają się w przeszłości.

Innym interesującym następstwem obecności musicalu w instytucjonalnych ramach operetki jest to, że teatr musicalowy nigdy nie był w Polsce scentralizowany. W pierwszych latach funkcjonowania w kraju uchodził za propozycję repertuarową atrakcyjną dla operetek, a więc teatrów obecnych w wielu miastach Polski, toteż nie doszło do zdominowania polskiej sceny musicalowej przez Warszawę lub inny ośrodek. Sytuacja wygląda tak do dzisiaj – ważne teatry musicalowe to warszawska Roma, ale także gdyński Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej, wrocławski Capitol, Teatr Muzyczny w Łodzi czy chorzowski Teatr Rozrywki i trudno wskazać wyraźną dominację któregośkolwiek z nich, a tym bardziej jednego z miast, w których te teatry funkcjonują.

Studium przypadku: *My Fair Lady*

Z licznych musicali złotej ery to właśnie *My Fair Lady* warto tutaj w skrócie omówić. Choć jej wpływ na musical amerykański był nieco mniejszy niż w przypadku *Oklahomy!*, to jednak ona stała się nieomalże synonimem wczesnego musicalu w Europie. Popularność tego dzieła trwa zresztą do dzisiaj, lecz dla niektórych nie jest ono pozytywnym wzorem. Michael Kunze podał mi ów tytuł jako przykład przestarzałego spektaklu, który co prawda wciąż jest grany, ale jego zdaniem nie pasuje do obecnych czasów²³. Zarazem ten musical warto też zanalizować pod kątem tego, jak przedstawia różne wspólnoty i jakie elementy owego ukazywania są dziedzictwem operetki – skoro to dzięki podobieństwu do operetek tak dobrze przyjął się w Polsce i Europie.

Zacznę od punktu stycznego, który bardzo ułatwił triumfy *My Fair Lady* w Polsce – nie wymaga ona, by główne postaci tańczyły. Upraszczało to wystawienie jej w teatrach z wyraźnym podziałem na aktorów-solistów oraz zespoły wokalne i baletowe. Co więcej, musical

²³ Rozmowa z Michaelem Kunzem przeprowadzona w lipcu 2018 roku.

Lernera i Loewego w pewnym stopniu zyskuje na tym rozdzieleniu głównych postaci od tańczących grup, bo podkreśla to podstawową oś konfliktu. Profesor fonetyki Henry Higgins stara się wpoić kwiaciarczy Elizie Doolittle zasady wymowy, wprowadzić na jej prośbę, ale nie szanując jej indywidualności. Raymond Knapp zauważył, że konflikt między tymi bohaterami jest wyrażony w całości przez głos: Eliza nie umie dobrze (poprawnie) mówić, a Higgins nie umie dobrze śpiewać. Rzecz jasna jako główna postać męska musicalu wykonuje piosenki, ale raczej je melorecytuje, niż śpiewa²⁴. Dzięki takiemu rozwiązaniu temat dzieła jest wyrażony środkami teatru muzycznego, ale obie główne postaci nie muszą tańczyć w większości scen.

Jednocześnie najważniejsza sekwencja taneczna pasuje do operetkowych kanonów. Jest to bal w ambasadzie, pozwalający operetkowemu zespołowi zabłysnąć choreografią i kostiumami podobnymi do wiedeńskich operetek w rodzaju *Zemsty nietoperza* czy *Wesołej wdówki*. Ponadto do kanonów tych pasuje też fabuła: historia kobiety chcącej poprawić swoją pozycję społeczną w zdominowanym przez mężczyzn świecie. Na tym poziomie uogólnienia tak samo można by streścić akcję *Księżniczki czardasza*, *Hrabiny Maricy* czy nawet *Wesołej wdówki* – w tej ostatniej akcja toczy się, gdy bohaterka już weszła do elity, ale musi zmierzyć się z wynikłymi z tego problemami.

Omawianie w tym miejscu *My Fair Lady* jest spowodowane nie tylko jej znaczeniem dla rozwoju musicalu w Polsce. Zadecydowało o tym także intrygujące i dość niepokojące podobieństwo, które poza mną zauważył również Raymond Knapp²⁵. Otóż historia Elizy i Higginsa jest pod pewnymi względami zbliżona do losów Wiktora Frankensteina i stworzonego przez niego monstrum. W obu przypadkach mamy do czynienia z próbami kreacji nowego człowieka za pomocą nauki, po prostu we *Frankensteinie* nauką tą jest biologia, a w *My Fair Lady* (oraz *Pigmalionie*) – lingwistyka. W obu przypadkach też, co dużo bardziej niepokojące, stwórca nieszczególnie przejmując się dalszymi losami swojego stworzenia. Wiktor Frankenstein ucieka od Monstrum, gdy uznaje je za szpetne, a Henry Higgins idzie jeszcze

²⁴ Głębsza analiza tego sposobu charakteryzacji pary protagonistów w: Raymond Knapp, *The American Musical and the Performance...*, lok. 6970.

²⁵ Tamże, lok. 6916.

dalej – od początku okazuje obojętność wobec dalszych losów Elizy po edukacji u niego. I tu, i tu widzimy więc niestaranność w tworzeniu życia i wtrącaniu się w obecny kształt świata, w *My Fair Lady* tym bardziej interesującą dla moich badań, że cały proces przemiany zachodzi na płaszczyźnie społecznej, a nie biologicznej.

Zakończę to studium przypadku wspomnieniem o jednej z najnowszych polskich inscenizacji *My Fair Lady*, dobrze pokazującej związane z tym musicale wątki – spektaklu w reżyserii Roberta Talarczyka w Operze Śląskiej w Bytomiu z 2013 roku²⁶. Już miejsce inscenizacji eksponuje ważny rys struktury polskiego życia teatralno-muzycznego: musical wystawiany w operze (choć *My Fair Lady* notabene nadaje się do takiej inscenizacji jak mało który spektakl z tego gatunku). Co więcej, inscenizacja była dość eksperymentalna – przeniosła akcję w bliżej nieokreślone, ale niedalekie współczesności czasy, wykorzystywała dwudziestowieczne ikony Londynu i brytyjskości. Oglądając całość, można było zauważyć, że *My Fair Lady* stała się klasykiem i twórcy czuli potrzebę wystawienia jej w inny sposób, odświeżenia, by mogła zainteresować widzów – a może na odwrót, by praca nad nią była interesująca dla zespołu.

Inszenizacja Talarczyka podkreśliła też podobieństwa z *Frankensteinem*. Gabinet Higginsa był nowoczesnym, futurystycznym laboratorium do nagrywania dźwięków, a głównym motywem zdobniczym stała się robotyczna głowa z ruchomymi ustami. Motyw ów wyświetlano w centrum pracowni jako animację i powtórzono wokół niej pod postacią naklejki. Gdy Eliza wchodziła w ten świat, dało się odnieść wrażenie, że traci nie tylko swoje pochodzenie i mowę, ale także człowieczeństwo. Zawierając z dziewczyną umowę na uczenie jej, Higgins znajdował się na podwyższeniu i manipulował nią jak lalkarz. W scenie pierwszej prezentacji w towarzystwie bohaterka była nienaturalnie biała i mechaniczna. I wreszcie w finale, po ucieczce z domu Higginsa i spotkaniu go na ulicy, oboje utknęli w pętli grzecznego powitania niczym zapętlone nagranie.

Te niepokojące, kojarzące się z twórczością science fiction motywy stanowiły zapewne następną obok uwspółcześnienia scenografii próbę odświeżenia *My Fair Lady*. Przypuszczam jednak, że dobrze pokazują,

²⁶ Robert Talarczyk (reż.), *My Fair Lady*, Opera Śląska, Bytom 2013.

jak problematyczny jest dzisiaj sam materiał źródłowy. Ambicja Higginsa, by zmienić Elizę w damę, ale zarazem się nią nie przejmować, wydawała się okrutna i toksyczna już w czasie powstawania musicalu w latach pięćdziesiątych. Libretto jasno wskazuje, że stosunek nauczyciela do jego uczennicy jest nieodpowiedzialny, a cały proces uczenia skończy się źle. Dziś przemocowy charakter pomysłu Higginsa jest jednak jeszcze bardziej widoczny i przejmujący, a inscenizacja Talarczyka pomysłowo go przedstawia. Marek Chojnacki uznał, że to ujęcie artystyczne „zamyka ważny etap w kształtowaniu polskiej profesji reżysera musicalowego”²⁷.

My Fair Lady w swoim czasie mogła więc stanowić pomost między musicalem a operetką i wprowadzić amerykański musical do europejskich teatrów operetkowych. Dzisiaj zaś inscenizacja Talarczyka pokazuje, że to, co w dziedzictwie operetki problematyczne, można komentować za pomocą odczłowieczania postaci i sugerowania elementów fantastycznych. Bardzo interesujące jest dla mnie uzyskane w ten sposób połączenie tematów struktury społecznej, sztucznego człowieka i lalki. Podobny chwyt został zastosowany w musicalu *Elisabeth* Michaela Kunzega, gdzie marionetkowe zachowanie bohaterów w niektórych scenach wynika z tego, że są oni przywołanymi duchami, a w innych z tego, że są poddani dworskiej dyscyplinie. Lalki i inne niesamowite (we Freudowskim tego słowa znaczeniu) figury w ogóle wydają się dobrymi metaforami ograniczających i opresyjnych struktur społecznych. Nic więc dziwnego, że tak często pojawiają się w osadzonych w przeszłości musicalach Kościelniaka.

Lokalnie, ale nie aktualnie

Osadzenie akcji w przeszłości i brak centralizacji to ważne aspekty działalności Kościelniaka. Adaptuje on zazwyczaj powieści sprzed II wojny światowej, często z XIX wieku. Swoje spektakle reżyseruje w teatrach całej Polski. Gry z pamięcią zbiorową i brak centrum w Warszawie

²⁷ Marek Chojnacki, *Zawód: reżyser musicalowy. Kształtowanie profesji na tle polskich przemian kulturowych lat 60.–80. XX wieku*, w: *Republika musicali...*, s. 53.

to elementy łączące twórcę z Danutą Baduszkową, reżyserką i dyrektorką uważaną do dziś za pierwszą damę polskiego musicalu²⁸.

To właśnie Baduszkowa, wieloletnia dyrektorka Teatru Muzycznego w Gdyni (obecnie jej imienia), podjęła pierwszą konsekwentną próbę stworzenia rodzimego teatru musicalowego. Za najbardziej owocny uchodzi dzisiaj trzeci okres jej dyrekcji, od 1965 do jej śmierci w 1978 roku²⁹. W wypowiedziach dotyczących programu prowadzonego przez siebie teatru Baduszkowa podkreślała, że interesuje ją forma amerykańskiego musicalu, ale nie jego treść. Jej zdaniem siłą tego gatunku było odwoływanie się do aktualnych problemów, więc zaadaptowanie go na polskie potrzeby mogło przebiegać tylko przez stworzenie własnych spektakli muzycznych odwołujących się do tematyki rodzimej³⁰.

Propozycje repertuarowe Baduszkowej nie były jednak aktualne w tym sensie co musical *Hair*. W rozmowach o konkretnych planach mówiła ona raczej o adaptacji klasyki literatury – planowała między innymi musicale o Maurycym Beniowskim oraz o Zagłobie (oba udało się zrealizować), jak również muzyczne adaptacje komedii oświeceniowych³¹. Taka linia programowa wynikała w pewnej części z prywatnych zainteresowań artystycznych Baduszkowej, ale możliwe, że – podobnie jak w wielu teatrach dramatycznych tamtego okresu – skupienie na klasyce miało być także sposobem na prowadzenie stosunkowo swobodnej działalności mimo ograniczeń cenzury. I wreszcie mogą przypuszczać, że taki teatr wydawał się pani dyrektorki mimo wszystko aktualny w związku ze wspomnianą tu wcześniej długą perspektywą historyczną polskiej pamięci zbiorowej.

Sklanianie się Baduszkowej ku klasyce z pewnością było kolejnym obok współlistnienia z operetką czynnikiem, przez który w Polsce szczególnie dobre warunki do rozwoju miał musical kostiumowy. W trakcie jej dyrekcji te założenia programowe zostały zresztą w dużej mierze spełnione dzięki premierom *Pana Zagłoby*, *Kariery Nikodema Dyzmy*, opowiadającego o przeszłości Trójmiasta *Kapra Królewskiego* i innych

²⁸ Aleksandra Zajac-Kiedysz, *50 i pięć lat Teatru Muzycznego w Gdyni 1958–2013*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego i Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej, Gdańsk–Gdynia 2015, s. 114.

²⁹ Jacek Mikołajczyk, *Musical nad Wisłą...*, s. 51.

³⁰ Tamże, s. 53.

³¹ Tamże, s. 55.

spektakli nawiązujących do klasycznych polskich narracji. Część z nich została potem wystawiona również w innych teatrach muzycznych, choć niestety żaden ze stworzonych pod kuratelą Baduszkowej musicali nie doczekał się wznowienia po 1989 roku³².

Zastanawia także, czy to skupienie na musicalach kostiumowych i inscenizacjach narracji o przeszłości nie było oczywistą reakcją na złotą erę musicalu. Skoro jej nastanie oznaczało połączenie realizmu i energii komedii muzycznej z sentymentalizmem operetki, próby Baduszkowej można uznać za powtórzenie tej recepty na gruncie polskim. *Oklahoma!*, *Dźwięki muzyki*, *Skrzypek na dachu* i inne dzieła złotej ery odnosiły się do aktualnej tematyki i brały udział w kształtowaniu tożsamości narodowej w Stanach Zjednoczonych, rozgrywały się jednak w przeszłości. Repertuar, który stworzyła w swoim teatrze Baduszkowa, to polski odpowiednik tej tendencji. Więcej nawet – patrzenie na złotą erę musicalu pod tym kątem nasuwa skojarzenia ze zmianami, jakie kilka dekad później przyniósł megamusical. W przypadku fali brytyjskiego megamusicalu łatwo dostrzec, że musical osłabił swoje więzi z typowo amerykańskimi tematami, ale dzięki temu stał się bardziej międzynarodowy. Tak samo, choć może w mniejszej skali, da się opisać przemiany przyniesione przez złotą erę. Typ musicalu, jaki się w niej wykształcił, nawiązywał do aktualnej sytuacji w Stanach Zjednoczonych mniej bezpośrednio niż rozgrywające się we współczesności komedie muzyczne. Sprawiało to, że był w stanie łatwiej przemówić do widowni w innych krajach i osiągnąć większą międzynarodową popularność.

Ta uwaga może rzucić nowe światło na repertuarowe decyzje Baduszkowej, nie ma jednak na celu sugerowania, że wszystkie zamawiane przez nią libretta były arcydziełami. Reżyserka sama przyznawała, że nie jest do końca zadowolona z oferty swojego teatru³³. Być może widziała, że poziom zamawianych przez nią nowych librett i kompozycji był różny.

Jacek Mikołajczyk twierdził zresztą, że to wcale nie twórczość promowana przez Baduszkową pozostaje tym, co najcenniejsze repertuarowo w polskich musicalach lat siedemdziesiątych. Jako najcenniejszą spuściznę programową tej dekady, a więc czasu najintensywniejszej

³² Tamże, s. 85–86.

³³ Aleksandra Zajac-Kiedysz, *50 i pięć lat Teatru Muzycznego w Gdyni...*, s. 120.

działalności Baduszkowej, wskazał spektakle powstające poza głównym obiegiem polskiego życia teatralno-muzycznego. Mikołajczyk pisał w tym kontekście o *Cieniu* w warszawskim Teatrze Rozmaitości, *Szalonej lokomotywie* w krakowskim Teatrze STU i *Na szkle malowanym* wystawionym pierwotnie w Operetce Dolnośląskiej, ale niepasującym do jej typowego repertuaru. Na jego liście znalazły się co prawda dwa spektakle grane w gdyńskim teatrze, ale oba nie były początkowo stworzone z myślą o tej scenie. *Naga* to inscenizacja rock opery Niebiesko-Czarnych, którą artystka zgodziła się wystawić w swoim teatrze po negocjacjach zespołu z licznymi ośrodkami. *Kolęda Nocka* zaczęła się z kolei jako współtworzony przez Teatr Muzyczny koncert z okazji rocznicy Politechniki Gdańskiej. Dopiero gdy stało się jasne, że będzie on ważną wypowiedzią o sytuacji komunistycznej Polski, planowana premiera została przeniesiona do teatru³⁴.

Dziedzictwo Baduszkowej

Repertuar to tylko jeden aspekt planów Danuty Baduszkowej. Drugim było stworzenie dla teatru muzycznego dobrych warunków technicznych oraz odpowiednich kadr. W tym celu reżyserka założyła w 1966 roku przyteatralne Studio Wokalno-Aktorskie, pierwszą w Polsce placówkę szkolącą komplet umiejętności potrzebnych aktorom teatru muzycznego³⁵. Dzięki temu – oraz dzięki regule angażowania studentów już podczas ich edukacji – poziom obsady w gdyńskich spektaklach szybko się podniósł³⁶. Również z inicjatywy Baduszkowej rozpoczęto budowę nowego, zajmowanego do dzisiaj gmachu teatru przy placu Grunwaldzkim. Pani dyrektor nie dożyła jednak oddania tego budynku do użytku w 1979 roku³⁷.

W trakcie prac nad nowym gmachem, jeszcze za życia Baduszkowej, odbyła się sesja wyjazdowa Komisji Zakupów i Stypendiów Twórczych, na którą zostali zaproszeni liczni eksperci i działacze związani

³⁴ Opisowi tych eksperymentów, ze szczególnym uwzględnieniem *Kolędy Nocki*, jest poświęcony rozdział *Nie tylko w operetce* w: Jacek Mikołajczyk, *Musical nad Wisłą...*, s. 89–130.

³⁵ Tamże, s. 53.

³⁶ Tamże, s. 54.

³⁷ Tamże, s. 55.

z teatrem muzycznym. Dyskutowano wówczas o kadrowych i repertuarowych brakach polskich teatrów muzycznych. Jako remedium na te drugie sugerowano odgórne ustalenie, by co najmniej połowę ich oferty musiała stanowić współczesna twórczość rodzima. Wszystkie te rozmowy miały dodatkowy, bardzo doniosły kontekst – po otwarciu nowego gmachu miejsce to planowano zamienić w Narodowy Teatr Muzyczny. Za tą ważką nazwą kryło się założenie, że gdyński teatr ma stać się wzorem dla innych placówek tego rodzaju i tworzyć repertuar, który potem będzie mógł być wystawiany również w nich³⁸.

Po śmierci Baduszkowej teatr ostatecznie nie otrzymał tej nobilitującej nazwy, pozostał jednak ważnym punktem na teatralnej mapie Polski. Kolejne władze Teatru Muzycznego w Gdyni korzystały ze stworzonych przez Baduszkową infrastruktury i kadr, a także próbowały znaleźć formułę repertuarową pasującą do tych możliwości i prestiżu. Następny dyrektor Andrzej Cybulski próbował wyjść poza podział na teatr muzyczny i dramatyczny, finansując inscenizacje rozmaitych eksperymentów i spektakli daleko wychodzących poza zarówno operetkowy, jak i musicalowy kanon. Jerzy Gruza kładł większy nacisk na rozrywkę i spełnianie oczekiwań widzów, a za jego dyrekcji do placówki przyłgnęło określenie „Broadway nad Bałtykiem”³⁹.

W okresie tym Teatr Muzyczny wystawiał wiele hitów z zagranicy. Pierwszym głośnym przedsięwzięciem za dyrekcji Gruzy był *Skrzypek na dachu*. Za jego kadencji wystawiono też inscenizacje *Jesus Christ Superstar* Andrew Lloyda Webbera oraz *Nędzników* Alaina Boublila i Claude’a-Michela Schönberga. „Broadway nad Bałtykiem” sięgnął więc po tworzone i przetwarzane w Londynie megamusicala niedługo po nowojorskim Broadwayu. Wystawianie megamusicali za dyrekcji Gruzy przyczyniło się, jak sądzę, do podniesienia możliwości zespołu i ukształtowało oczekiwania publiczności, rozpoczynając trendy widoczne także w *Lalce* Kościelniaka. Nim jednak opiszę ten okres w historii Teatru Muzycznego, pora przybliżyć początki i międzynarodowe triumfy megamusicalu, bez których nie sposób zrozumieć jego polskiej recepcji.

³⁸ Aleksandra Zając-Kiedysz, *50 i pięć lat Teatru Muzycznego w Gdyni...*, s. 83.

³⁹ Tamże, rozdziały *Teatr rezonansu społecznego Andrzeja Cybulskiego* (s. 122–163) oraz *Polski Broadway nad Bałtykiem. Dyrekcja Jerzego Gruzy* (s. 164–215).

ROZDZIAŁ 2

Świat megamusicali

Złota era broadwayowskiego musicalu była pierwszym okresem, w którym gatunek ten zaczął osiągać znaczące sukcesy poza światem anglojęzycznym. To wtedy poszczególne tytuły zaczęły docierać do Polski i to musicale złotej ery stanowiły międzynarodowe tło opisanych powyżej decyzji repertuarowych Baduszkowej i jej pierwszych następców. Krajobraz musicalowy, w który wkroczył jako reżyser Wojciech Kościelniak, był jednak krajobrazem po przejściu jeszcze jednej fali sukcesów anglojęzycznego musicalu. Polski teatr zareagował na nią nawet szybciej niż na złotą erę. Chodzi o triumfy podgatunku z założenia nastawionego na ogromną skalę i wielki sukces – w tak dużym stopniu, że to skala posłużyła mu za nazwę. Przypomnę definicję megamusicalu według Jessiki Sternfeld:

[W megamusicalu] pojawia się imponująca fabuła z epoki historycznej, a wielkie emocje, śpiew i muzyka trwają przez cały spektakl na tle imponujących dekoracji. Jego premierze towarzyszy wielki rozgłos, przez co przedsprzedaż biletów zwykle przynosi miliony dolarów. Strategia marketingowa polega na dostarczeniu rozpoznawalnego logo lub obrazu, kojarzonej z musicaliem piosenki i hasła reklamowego. Na całym świecie pojawiają się udane (re)produkcje. Publiczność szaleje, krytycy niekoniecznie. Megamusical jest grany przez lata lub dziesięciolecia, stając się trwałym elementem kulturowego krajobrazu¹.

W tej definicji kryteria rynkowe mieszają się z artystycznymi – megamusical to konkretna odmiana musicalu (określona nawet co do tego,

¹ Jessica Sternfeld, *The Megamusical*, Indiana University Press, Bloomington 2006, s. 5.

w jakich realiach rozgrywa się akcja), która odnosi wymierny sukces rynkowy. Sternfeld podkreśla, że owa wykładnia opisuje „idealny” megamusical i poszczególne spektakle mieszczące się w tym gatunku nie muszą spełniać wszystkich zaproponowanych kryteriów. Zwłaszcza w części megamusicali akcja nie jest umiejscowiona w „epoce historycznej”, a zamiast tego w ponadczasowych, umownych lub fantastycznych realiach (*Koty*, *Jesus Christ Superstar*, *Wicked*). Mam wrażenie, że osadzenie w epoce historycznej to cecha bardziej konsekwentnie widoczna w naśladowujących brytyjskie megamusicales tytułach z kontynentalnej Europy niż w pierwszej brytyjskiej fali takich dzieł.

W megamusicalu przedstawiane realia powinny zatem spełniać pewne wymagania, choć nie ma wśród nich tego, by nawiązywały do lokalnej historii – byłoby to zresztą nie na miejscu w gatunku, który próbuje się definiować między innymi przez międzynarodowy sukces. Gdy więc za podstawę megamusicalu służy rzeczywista historia lub głęboko osadzona w danej kulturze narracja, często zostaje ona zaadaptowana przez osobę z innego kręgu kulturowego niż jej rodziwy. Brytyjczyk Andrew Lloyd Webber stworzył *Evitę* na podstawie życiorysu Evy Perón, a *Upiora w operze* na kanwie francuskiej powieści Gastona Leroux. Z kolei najśłynniejszy chyba megamusical oparty na klasyce literatury brytyjskiej – *Jekyll & Hyde* – został skomponowany przez Amerykanina Franka Wildhorna (który zresztą stworzył też mniej popularnego *Drakulę*).

Najpopularniejszy megamusical, którego akcja rozgrywa się w kraju jego pochodzenia, to oczywiście francuscy *Nędznicy*. Co jednak ważne, na całym świecie musical ten jest wystawiany z modyfikacjami libretta wprowadzonymi na potrzeby prapremiery brytyjskiej, a więc przygotowanymi dla odbiorców z kultury innej niż francuska. Być może właśnie w owej transkulturowości zawiera się część tajemnicy sukcesu tych megamusicali – będąc opowieściami członka jednej wspólnoty kulturowej o jakiejś innej społeczności, są szczególnie predestynowane, by „roznosić się” następnie na inne wspólnoty. Autorzy megamusicali starają się podkreślać w swoich librettach to, co uniwersalne, ogólnoludzkie, a zarazem widowiskowe. Jessica Sternfeld zaznacza, że megamusicales skupiają się na tym, co w ich historycznych fabułach uniwersalne i odwołujące się do tematów zrozumiałych dla dowolnego widza².

² Tamże, s. 2.

Akcja megamusicali na tyle często jest osadzona w epokach historycznych, że Sternfeld aż włączyła tę cechę do definicji gatunku. W swojej książce opisuje ona wymagania megamusicali co do miejsca akcji także pod innym względem, który wydaje się bardziej uniwersalny. Autorka stwierdza mianowicie, że megamusicale starają się wykreować odrębny od rzeczywistości i spójny świat sceniczny. Dążą do tego zarówno za pomocą muzyki, jak i inscenizacji³. Muzycznie odrębność i spójność megamusicali wynika z tego, że ich partytury zawierają muzykę do grania przez cały lub nieomal cały czas trwania spektaklu, a także z częstego powtarzania motywów muzycznych. Już w złotej erze musicalu ważnym narzędziem gatunkowym były powtórzenia muzyczne, wtedy jednak zazwyczaj przybierające postać repryz: ponownego wykonania całości lub fragmentu piosenki. Partytury megamusicali posługują się za to powtórzeniami na wzór lejtmotywów z dramatów muzycznych Richarda Wagnera, wiążąc daną melodię z konkretną postacią, wydarzeniem lub nastrojem i włączając ją w różne większe całości muzyczne. Nierzadko trudno orzec, które wystąpienie melodii jest tym głównym, a nawet jeśli da się to ustalić – wcale nie musi chodzić o pierwsze z nich. W *Upiorze w operze* fraza z tytułowej piosenki pojawia się kilka scen przed wykonaniem tego utworu, podobnie w *Jesus Christ Superstar* ważne piosenki *Gethsemane* oraz *Superstar* zostają wcześniej zapowiedziane w drobnych fragmentach.

Megamusicale powinny jednak cechować się zarówno spójnym, unikatowym brzmieniem, jak i takim właśnie wyglądem. Ich inscenizacje są przygotowywane z ogromną dbałością i winny kreować spójny wizualnie świat, a także zawierać zapadające w pamięć elementy scenografii. Ta koherencja bez trudu rozprzestrzenia się również poza teatr, w którym dane dzieło jest grane – na kubki, koszulki i inne gadżety z jego logo lub charakterystycznymi komponentami scenografii⁴. Ten aspekt megamusicali najłatwiej można odnaleźć w *Kotach*, musicalu o mało wyraźnej linii fabularnej, stanowiącym przede wszystkim serię popisów obsady. Twórcy chcą nie tyle opowiedzieć publiczności jakąś fabułę, ile dać jej unikatowe doświadczenie.

³ Analiza tego dążenia pojawia się w wielu miejscach książki Sternfeld, najbardziej jednak w podsumowaniu odbioru *Kotów*: tamże, s. 172–174.

⁴ Tamże, s. 78.

Osiągają to między innymi dzięki bogatej inscenizacji zaburzającej granice między sceną a widownią. Akcja musicalu *Koty* rozgrywa się na wysypisku śmieci zbudowanym w skali, która zakłada, że aktorzy są rozmiaru normalnych kotów. Puste puszki, zepsute buty i inne śmieci są więc wielokrotnie powiększone. W wielu inscenizacjach wysypisko rozciąga się poza scenę i biegnie wzdłuż ścian widowni. Nawet jeśli w danym teatrze nie zastosowano takiego rozwiązania, aktorzy sami przekraczają barierę między sceną a publiką, w wolnych chwilach chodząc między rzędami i zaczepiając widzów.

Megamusicale są projektowane tak, by stawać się głośnymi wydarzeniami i by łatwo dało się je eksportować na inne sceny – ich atrakcyjność zależy w dużej mierze od elementów autonomicznych względem bariery językowej. Zarazem jednak koszty ich inscenizacji sprawiają, że wystawienie megamusicalu w nowym teatrze musi być naprawdę wielkim sukcesem, by zwrócić te nakłady. Historia megamusicalu jest równocześnie historią osiągania kolejnych rekordów długości wystawiania musicali na West Endzie i Broadwayu – najgłośniejsze spektakle z tego gatunku są pokazywane w obu dzielnicach teatralnych przez dziesięciolecia.

Formuła megamusicalu kształtowała się z czasem. Już pierwsze dzieło zapowiadające gatunek, *Jesus Christ Superstar* Andrew Lloyda Webbera i Tima Rice'a, wytworzyło wiele standardów towarzyszących mu do dzisiaj⁵. Przed premierą sceniczną w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych ukazał się singiel z tytułową piosenką, co wzbudziło zainteresowanie opinii publicznej. Muzyka w *Jesus Christ Superstar* jest ciągle obecna, postaci śpiewają i melorecytują, ale prawie nigdy nie mówią. Spójność i odrębność scenicznego świata uzyskano między innymi dzięki powtórzeniom w muzyce, które przypominają to reprzyzy z musicali złotej ery, to znowu wagnerowskie lejtmotywy. Rozmach fabuły także jest wielki, a nawet największy możliwy: megamusical narodził się, opowiadając historię śmierci Chrystusa. Prapremierowa inscenizacja na West Endzie była grana 3358 razy, a późniejsza wersja broadwayowska – 711.

Webber i Rice powtórzyli te formalne, reklamowe zabiegi w swoim drugim wspólnym megamusicalu, *Evicie*, potem zaś rozmach gatunku

⁵ Tamże, s. 66.

i jego promocji wzrósł jeszcze bardziej w *Kotach*. Projekt ten Webber zrealizował już bez Rice'a, za to we współpracy z inną osobą, która w wielkim stopniu ukształtowała świat megamusicalu – producentem Cameronem Mackintoshem. *Koty* były w zasadzie pierwszym musicaliem przygotowywanym z pełną świadomością, że stworzona przez Webbera forma jest czymś nowym i wymagającym nowatorskich rozwiązań marketingowych. Ich promocja opierała się na wykreowaniu marki i sprawieniu, by widzów zaciękały symbole spektaklu – na przykład jego logo, para kocich oczu z sylwetkami tancerzy jako żrenicami. Ważne było też pokazanie, że spektakl będzie unikatowym doświadczeniem, łamiącym granice między sceną a widownią przeżyciem, o którym pisałem wyżej. W najsłynniejszym swoim megamusicalu *Upiór w operze* Webber nie zaciera granicy między widownią a sceną tak, jak to zrobił w *Kotach*, ale inny element produkcji pozwolił na reklamowanie spektaklu jako unikatowego przeżycia zanurzającego publikę w odrębny świat. Tym razem była to romantyczna wizja dziewiętnastowiecznej opery, zaprojektowana przez scenografkę Marię Björnson jako miejsce zmysłowe i tajemnicze.

Megamusicale specyficznie oddziałują na realia rynku musicalowego: z jednej strony mocno dominują na świecie i przez swoje reprodukcje utrudniają powstawanie rodzimych, niewypróbowanych produkcji⁶. Everett i Prece sugerowali nawet, że sukces megamusicali może szkodzić także ich autorom, sprawiając, że będą znani tylko z kilku światowych hitów, a nie całego bogatego dorobku⁷. Z drugiej strony można sądzić, że przesunięcie zainteresowań musicalu poza kulturę amerykańską – bardzo wielu widzów obejrzało *Nędzników* (ponad 70 milionów)⁸ czy *The Phantom of the Opera* (ponad 140 milionów)⁹ – sprzyja poruszaniu w musicalach nowej, europejskiej

⁶ Kurt Gänzl, *Musical Theatre*, w: Colin Chambers (red.), *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, Continuum, London 2005, s. 526.

⁷ Paul Prece, William A. Everett, *The Megamusical. The Creation, Internationalisation and Impact of a Genre*, w: William A. Everett, Paul R. Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 268.

⁸ Na podstawie strony musicalu: <http://www.lesmis.com/uk/history/facts-and-figures/> (dostęp: 21.08.2015).

⁹ Na podstawie strony musicalu: <http://www.thephantomoftheopera.com/the-show/facts-figures> (dostęp: 21.08.2015).

tematyki. Twórcy z Europy mogą potraktować je jako zaproszenie do opowiadania w podobnej konwencji o przeszłości własnych kultur. W dodatku to dzięki megamusicalowi musical stał się prawdziwie międzynarodowym gatunkiem sztuki¹⁰. Dla twórczości Kościelniaka szczególnie ważny wydaje mi się jeszcze jeden aspekt megamusicalu, tym razem treściowy – w porównaniu z musicalami złotej ery przedstawiają one zbiorowości ludzkie bardziej krytycznie.

Aprobata dla społeczeństw i wyrzutków

Raymond Knapp napisał bardzo wnikliwą, dwutomową analizę społecznego przesłania i roli amerykańskiego musicalu. W pierwszym tomie, poświęconym związkom tego medium z formowaniem się narodowej tożsamości USA, autor posługuje się pojęciem „dynamiki aprobaty” (*dynamics of approval*). Oznacza ono, że musicale często starały się trafić do odbiorców, ukazując im postawy i emocje, które ci mogli przyjąć zyczliwie i utożsamić się z nimi. Według Knappa widzowie nierzadko zapamiętywali musicalowe piosenki i wykonywali je potem sami. Jego zdaniem śpiewanie piosenki musicalowej postaci nie musi oznaczać odegrania całej jej roli, a po prostu pokazuje, że jej emocje i postawy traktuje się jak własne¹¹. W początkach rozwoju musicalu sukces odnosiły te spektakle, które ukazywały zwycięstwo społeczności i pogodzonych z nią jednostek, a widzowie dzięki piosenkom z nich mogli wyrażać swoją wiarę w społeczeństwo i czuć się częścią większej zbiorowości.

Historia rozkwitu dojrzałego musicalu przypada jednak na lata, w których ton całej światowej kultury przybrał charakter bardziej kontestacyjny. Między złotą erą musicalu a początkiem triumfów megamusicali w latach siedemdziesiątych wydarzyła się wszak rewolucja hippisowska z jej protestami przeciwko wojnie w Wietnamie i staremu porządkowi. Zdarzenia te znalazły bardzo szybko oddźwięk w gatunku dzięki spektaklowi, który przeniósł na Broadway idee

¹⁰ Kurt Gänzl, *Musical Theatre...*, s. 523.

¹¹ Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, Princeton 2004, s. 175.

hippisów i muzykę rockową – *Hair*. Za spektakl, który na dobre ugruntował pozycję buntowniczej rockowej estetyki na Broadwayu, uchodzi zaś *Jesus Christ Superstar*¹². Był to zarazem pierwszy sukces Webbera, a tym samym pierwszy krok ku megamusicalowi.

To element dziedzictwa megamusicalu, który nad wyraz dobrze został oddany w spektaklach Kościelniaka. Traktowany przez twórców jako ogromna, niezwykle bogata forma sceniczna gatunek ten umożliwiał im posługiwanie się scenami zbiorowymi, a zarazem powstawał w czasach dużego sceptycyzmu względem zbiorowości. W *Jesus Christ Superstar* sceny zbiorowe są wykonywane przez naiwnych wyznawców Chrystusa, którzy łatwo odwracają się od niego w potrzebie, i spiskujących faryzeuszy. W *Evicie* sceniczna zbiorowość to manipulowani przez Evę Perón mieszkańcy Argentyny, a narrator bezskutecznie próbuje ich ostrzec przed makiaweliczną przywódczynią. W *Kotach* zbiorowość jest co prawda o wiele przyjaźniejsza, tytułowe czworonogi celebrytują swoją przyjacielską i zmysłową wspólnotę, ale mamy do czynienia z gronem indywidualistów. Co więcej, głównym wyzwaniem dla tej grupy w zasadniczo afabularnych *Kotach* okazuje się zaakceptowanie praw i aspiracji Grizabelli, postaci początkowo wykluczonej poza wspólnotę. I wreszcie w *Upiorze w operze* zbiorowość jest prezentowana albo jako entuzjastyczni, ale stosunkowo płytki i lekceważący zagrożenie pracownicy Opera Populaire, albo jako niesamowity chór towarzyszący wykonywaniu tytułowej piosenki. W każdym z głośnych musicali zła wola lub głupota tłumów są niebezpieczne dla głównych bohaterów, a sceny zbiorowe, choć imponujące, nabierają przez to groźnego lub parodystycznego wydźwięku.

Studium przypadku: *Upiór w operze*

Jeżeli – zgodnie z tytułem książki Marvinna Carlsona – sceny teatralne zawsze są nawiedzane, to scena musicalowa od lat osiemdziesiątych jest nawiedzana przez Upiora Opery. Jestem przekonany, że to ten spektakl wraz z *Nędznikami* skodyfikował konwencje i oczekiwania,

¹² Scott Warfield, *From Hair to Rent. Is 'Rock' a Four-Letter Word on Broadway?*, w: *The Cambridge Companion to the Musical...*, s. 242.

które opisuję w tej pracy jako kluczowy kontekst *Lalki* i późniejszych musicali Kościelniaka. Skoro jednak interesują mnie zbiorowości i sceny zbiorowe, to właśnie *Nędznicy* będą dla mnie ważniejszym musicale, stąd też omawiam ten spektakl bardziej wyczerpująco na dalszych stronach.

W *Upiorze* zbiorowości właściwie nie ma, choć są zastosowane ciekawe artystyczne środki jej kreowania. Akcja musicalu rozgrywa się w operze pełnej pracowników, a w pewnym momencie nawet na balu, aktorzy w scenach zbiorowych mówią jednakże bardzo mało o zbiorowościach, których częścią są ich postaci. Zamiast tego grają, że grają. Większość scen zbiorowych rozgrywa się w ramach wystawianych w akcji musicalu oper, a w piosence *Maskarada* goście balu maskowego opowiadają głównie o tym, jakie wrażenie sami chcą wyrzucić i jakie wrażenie wywiera na nich odgrywane widowisko.

I wreszcie chór pojawia się dwa razy w podziemnej domenie Upiora Opery. Za pierwszym razem, gdy prowadzi on tam chórzystkę Christine, widmowe głosy zwielokrotniają ich słowa, podkreślając wszechobecność Upiora. To jednak znowu spektakl, a nie wypowiedź jakichkolwiek postaci, głosy spoza sceny mają po prostu potęgować wrażenie, jakie sprawia zstępowanie w podziemia Opery. Społeczność w *Upiorze* zawsze gra, mówi mało o sobie samej, a dużo o sytuacji, którą chce wykreować.

Pisałem wcześniej o tym, jak muzyka rockowa pozwoliła zacząć wyrażać na Broadwayu perspektywę wyrzutków i kontestatorów. *Upiór w operze* może być potraktowany jako kontynuacja tej tendencji. Pod pewnymi względami zauważam w nim też wycofanie się z niej. Dlaczego? Otóż musical ten wyznacza wyraźne granice litości dla skłóconego ze światem wyrzutka. Tytułowy Upiór scena po scenie pokazuje, że choć być może zasługuje na współczucie, to przekuwa swoje krzywdy w działania tak zbrodnicze, że w ostatecznym rozrachunku jest przede wszystkim niebezpieczny i należy go powstrzymać. *Hair*, *Evita* i *Nędznicy*, a z późniejszych megamusicalowych spektakli *Jekyll & Hyde*, traktują kontestatora jako protagonistę, nie zawsze pozytywnego, ale zawsze zasługującego na przedstawienie własnej perspektywy. W porównaniu z bohaterami tych spektakli Upiorowi autorzy zapewnili dużo mniej takich możliwości – przez większość czasu pozostaje zagrożeniem w cieniu. Tytułowa postać nieco przypomina pod tym względem inspektora Javerta z *Nędzników*, który niekiedy

odśłania swoje emocje i racje, ale nie staje się przez to protagonistą, a tylko pogłębia odbiór jego roli jako antagonisty.

Muzyki rockowej nie ma zresztą w *Upiorze* dużo. Webber buduje nią napięcie w pojedynczych scenach grozy, ale znakomita większość partytury musicalu to romantyczne melodie. Choć trudno uznać je za wyraz buntu, to one także sygnalizują odrębność od zbiorowości – Christine ze swoimi operowymi marzeniami wcielonymi w romantyczne melodie jest Inną w podobnym stopniu co Upiór.

Stacy Wolf krytykuje megamusicala jako antyfeministyczne, pokazuje na przykładzie dzieła Webbera, że kobiety nie mają w nich sprawczości i są stawiane w bardzo stereotypowych rolach¹³. Muszę się niestety zgodzić z tym stwierdzeniem, a na potrzeby tej pracy właściwe będzie opisanie tej bierności w odniesieniu do relacji wobec społeczeństwa. Christine poznajemy jako marzycielkę, która przez swoją „głowę w chmurach” nie jest w stanie skupić się na byciu częścią karnie wytwarzającej widowiska operowej zbiorowości. Widzimy ją po raz pierwszy w tłumie baletnic w *Hannibalu*, a wyróżnia się z tej gromady, gdy przez zamyślenie myli układ choreograficzny i zostaje przyjacielsko napomniana przez Meg Giry, koleżankę. Potem Christine przejmuje główną rolę w operze, gdy rozżłoszczona sabotażem Upiora diwa Carlotta rezygnuje z angażu. Jej pierwsze ważne działanie w fabule wiąże się więc z przejęciem cudzej roli i to nie z własnej inicjatywy, ale z polecenia madame Giry, nauczycielki tańca.

Fascynacja Upiorem jest pewnym wyrazem buntu ze strony Christine, ale nie może ona tego buntu rozstrzygnąć na własną rękę. Trudno dostrzec, by śpiewaczka podejmowała jakąś decyzję, gdy to Upiór kolejnymi okrutnymi działaniami przekonuje ją, że nie zasługuje on na miłość ani współczucie. Ostatecznie nie jest ważne, czy Christine chce opowiedzieć się przeciwko Upiorowi, gdyż czuje, że zwyczajnie nie może mu dalej pomagać.

Sympatia Christine z dzieciństwem, wicehrabia Raoul de Chagny, nie jest odmieniec ani wyrzutkiem. Choć miło wspomina rozmowy z młodszą Christine o elfach, czarach i goblinach, w dorosłości wydaje się wzorowo funkcjonującym członkiem społeczeństwa. Nie pojmuje

¹³ Stacy Wolf, *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*, Oxford University Press, Oxford 2011, s. 153–154.

fascynacji bohaterki ciemnością, którą reprezentuje Upiór, ale też nie potrzebuje jej zrozumieć – to Christine dochodzi do wniosku, że Upiór jest niebezpieczny. Śpiewaczka nie tyle odrzuca własną odmienność łączącą ją z Upiorem, ile po prostu akceptuje to, że jest on niebezpieczny i należy działać przeciwko niemu z reprezentowanym przez Raoula społeczeństwem. Wicehrabia zresztą jako jedyna postać zaprasza ludzi z zewnątrz do Opery, by wypełnili swoją społeczną funkcję, a nie wzięli udział w widowisku – angażuje policję w polowanie na Upiora.

To oczywiście selektywny opis tego, co dzieje się w najsłynniejszym musicalu Webbera. Można analizować go pod wieloma innymi kątami, na przykład w mojej rozprawie doktorskiej, która ukazała się drukiem, opisywałem jego problematyczny status gatunkowy plasujący go między musicalem a operą, a także sposób przedstawiania w nim kobiet oraz artystów¹⁴. Przedstawiony wyżej opis wydał mi się jednak najwłaściwszy, biorąc pod uwagę tematykę podjętej teraz pracy. *Upiór w operze* z jednej strony skupia się na jednostkach wyobcowanych ze społeczeństwa i prezentuje zbiorowość, która nie budzi szczególnej sympatii, z drugiej zaś ukazuje odmienca, który z żalu i samotności stał się złoczyńcą obarczonym winami nie do odkupienia.

Upiory grand opery

Prece i Everett twierdzą, że dwudziestowieczny megamusical ma bardzo wyraźnego dziewiętnastowiecznego poprzednika – grand operę, francuski gatunek o wielu podobnych założeniach. Według nich podobieństwa między megamusicałem a grand operą dotyczą zarówno formy tych podgatunków, jak i ich recepcji oraz uwarunkowań instytucjonalnych¹⁵.

Grand opera rozwijała się w Paryżu w początkach XIX wieku. Widowiska z tego gatunku miały być wielkim spektaklem i jednocześnie pokazem zmiany stosunku Francuzów do historii po Wielkiej Rewolucji i okresie rządów Napoleona. Fabuły grand oper nie tylko często

¹⁴ Marek Golonka, *Musical jako maszyna pamięci. Przedstawienie przeszłości w wybranych musicalach Michaela Kunzgo*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022, s. 149–153.

¹⁵ Paul Prece, William A. Everett, *The Megamusical...*, s. 250.

pokazywały zbiorowości ludzkie dokonujące ważnych zmian społecznych, ale również ich protagoniści nierzadko byli skonfliktowani z dominującymi w ich czasach prądami, przez co stawali się ich ofiarami. Rewolucje, wojny i masowe mordy inscenizowano jako niezwykle wystawne widowiska¹⁶. W grand operach afirmacja siły zbiorowości przeplatała się z pokazami ludzkiej niemocy, gdyż w tym gatunku widowiskiem bywały też katastrofy naturalne i wielkie wypadki (na przykład zatonięcia statków). Zastanawiam się nawet, czy to zestawienie – działania zbiorowości i wielkie katastrofy – nie sprawiało, że jednostki w grand operach wydawały się tym bardziej bezbronne względem świata i losu. Skoro procesy historyczne i na przykład wybuchy wulkanów były przedstawiane jako podobnie groźne widowiska, sama historia stawała się niebezpieczną, ponadjednostkową siłą, zdolną zniszczyć protagonistów niczym katastrofa naturalna.

Grand opera to pojęcie zbliżone do megamusicalu – doprecyzowanie podgatunku, by ukazać wielką skalę widowiska. W przygotowywaniu grand oper inscenizacja była równie ważna co muzyka i libretto, publika pragnęła ogromnych scen zbiorowych i zapierającej dech w piersiach scenografii. Inscenizacji prapremierowych nie sposób było chronić prawami autorskimi, tak jak twórcy megamusicali czynią to obecnie. Teatry w innych miastach same chciały jednak powtarzać paryskie inscenizacje, wydawano więc książki opisujące ze szczegółami scenografię, kostiumy i ruch sceniczny. W praktyce wystawienia grand opery były zatem kopiowane z oryginałów bardzo podobnie, jak to dzisiaj wygląda w przypadku megamusicali¹⁷.

Webber podkreśla podobieństwo swoich musicali do oper, choć nie powołuje się w wywiadach na ten konkretny podgatunek. Trudno stwierdzić, na ile go znał i na ile znali go twórcy *Nędzników*, Schönberg i Boubil. To jednak niezwykle interesujące, że znowu wielki zwrot w rozwoju musicalu wiąże się ze zbliżeniem jego konwencji do starszej formy mocno skupionej na kreowaniu wizji przeszłości. Złotej ery musicalu nie byłoby bez wpływów operetki na broadwayowskich twórców, megamusical okazuje się natomiast bliski grand operze.

¹⁶ Simon Williams, *The Spectacle of the Past in Grand Opera*, w: David Charlton (red.), *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 67.

¹⁷ Tamże, s. 61.

Studium przypadku: *Nędznicy*

Nędznicy to ciekawy przypadek graniczny w świecie megamusicalu. Spektakl zarazem potwierdza dominację West Endu w obszarze tego gatunku i zaprzecza jej. Jest musicalem francuskich autorów – Claude’a-Michela Schönberga i Alaina Boublila – którzy zdecydowali się na bardzo duże zmiany przed premierą na West Endzie za radą Camerona Mackintosha i z pomocą angielskiego tłumacza Herberta Kretzmera. Na całym świecie grana jest wersja oparta na premierze londyńskiej i tłumaczona z angielskiego – przed tą inscenizacją pojawiło się wiele nowych scen i piosenek, a inne zniknęły¹⁸.

Graneczność gatunkowa *Nędzników* polega jednak także na czym innym – jego autorzy nieomalże obalają moją tezę o tym, że w megamusicalach tłumy i zbiorowości zazwyczaj są problematyczne. Najśłynniejsze fragmenty partytury, wykonywane przy licznych okazach również poza teatrami, to wszak pełne nadziei piosenki o zmianie i rewolucji. *One Day More* – w tłumaczeniu Daniela Wyszogrodzkiego *Jeszcze dzień* – łączy perspektywy różnych postaci musicalu w wielogłosowy chór mówiący o szansie na lepsze jutro. Jeszcze bardziej optymistyczne jest *Do You Hear the People Sing* (*Stuchaj, kiedy śpiewa lud*), słowami tego utworu bohaterowie opowiadają o możliwościach zmiany i o jedności w dążeniu do jaśniejszej przyszłości. Obie piosenki świetnie pasują do tego, co Knapp określił dynamiką aprobaty i obie w istocie są wykonywane w wielu kontekstach mających przywołać raczej ich ogólny emocjonalny wydźwięk niż konkretną sytuację. Bardzo znane jest wielojęzyczne wykonanie *Do You Hear the People Sing* przez aktorów z 17 krajów po koncercie rocznicowym *Nędzników* w Londynie, a ponadto piosenka ta doczekała się licznych przeróbek. Melodię i frazę *Stuchaj, kiedy śpiewa lud* wykorzystali między innymi krytycy popkultury chcący pokazać swoją jedność (*Do You Hear the Critics Sing*)¹⁹ i entuzjaści romansowych fanfików deklarujący przywiązanie do ulubionych par fandomu

¹⁸ Opis prac nad londyńską premierą i nową wersją libretta można znaleźć w: Jessica Sternfeld, *The Megamusical...*, s. 179–185.

¹⁹ Nagranie z publicznego wykonania na jednym z amerykańskich konwentów nie jest już niestety dostępne.

(*Do You Hear the Fandoms Sing*)²⁰. Ja sam byłem zresztą panelistą w dyskusji poświęconej statusowi społecznemu musicalu (*Wy*)*stuchaj, kiedy śpiewa musical*, zorganizowanej w czasie internetowego festiwalu Nowa Siła Kuratorska w maju 2021 roku²¹. Wybór właśnie takiego tytułu przez organizatorki pokazał, że piosenka z *Nędzników* stała się symbolem walki o godność i lepszą pozycję. Jest też bardzo performatywna – domaga się w refrenie, by wszyscy wokół poświęcili jej uwagę.

Niewątpliwie rewolucjoniści z *Nędzników* są wspólnotą w rodzaju tej, jaką opisuje Knapp, walczą o uznawane przez widzów wartości, a dołączenie do nich wydaje się atrakcyjne. Na tle takich grup z *Oklahomy!* i innych musicali złotej ery członkowie paryskiej rewolty wyróżniają się jednak swoim tragicznym losem. Pod koniec drugiego aktu prawie wszyscy bohaterowie *Nędzników* albo giną, albo uciekają i porzucają rewolucyjne aspiracje. Wspólnota kreowana słowami *Do You Hear the People Sing* ma dwa komponenty – jej rdzeniem są przyjaciele z kawiarni ABC, rozpolitykowani studenci pod dowództwem Enjolrasa oraz dołączający się do nich lud. Część siły prezentowanej przez słowa tej piosenki polega właśnie na tym, że każdy kolejny refren jest śpiewany przez coraz szersze kręgi osób, angażuje nowe grupy – pierwszy refren wykonuje tylko Enjolras, drugi także jego przyjaciele, a trzeci już cały tłum. *Jeszcze dzień* działa pod wieloma względami podobnie: początkowo ukazuje perspektywy różnych bohaterów, połączone jedynie zwróceniem się w przyszłość, lecz z czasem do punktu widzenia studentów dołącza się tłum (powtarzając zresztą urywek *Stuchaj, kiedy śpiewa lud*).

Obie wspólnoty są jednakże ulotne. Przed elektryzującym wezwaniem Enjolrasa tłum był bierny, żalił się na swoją złą sytuację, ale nie buntował się. Piosenki zbiorowe wykonywane w *Nędznikach* przed *Stuchaj, kiedy śpiewa lud* są po prostu skargami. *Schyl kark* opowiada o beznadziei galerników, *Kiedy kończy się dzień* o biedzie robotników, *Mile panie* o uległości i cichej rozpaczce prostytutek...

²⁰ Xblockguy, *Do You Hear the Fandoms Sing*, <https://www.youtube.com/watch?v=Nj5oD0v9I28> (dostęp: 9.03.2022).

²¹ Nagranie panelu zamieszczone na facebookowym profilu Nowej Siły Kuratorskiej: <https://www.facebook.com/NSKfest/videos/1610383255838864> (dostęp: 9.03.2022).

Przykłady można mnożyć. Kiedy kończy się dzień i reprzyza *Schyl kark* zapowiadają co prawda, że w ludziach zbiera się gniew i nadzieje czas rozliczenia, ale dopiero Enjolras i studenci dają do niego sygnał. Grupa paryżan, która dołącza do rewolucji, okazuje się jednak nieliczna. Rewolucja wydaje się skazana na porażkę, gdy po zbudowaniu barykady nie dołącza do niej więcej mieszczan. Studenci chcą wytrwać do końca, poświęcić się dla sprawy, ale odsyłają swoich popleczników do domów – i od tej pory chóry znowu śpiewają o niemocy.

Tłumy w *Nędznikach* są raczej bierne i zmanipulowane, a nie aktywnie wrogie. Musical przypomina pod tym względem *Jesus Christ Superstar* czy *Evitę* – i może to nie być przypadek, bo autorów do pracy nad musicalami zainspirował właśnie *Jesus Christ Superstar*. Mimo to pasują do mojej ogólnej diagnozy, że w megamusicalu zbiorowości ludzkie są czynnikiem wrogim lub co najmniej problematycznym.

Zarazem na ich przykładzie najlepiej można opisać, jak z takimi zbiorowościami radzą sobie protagoniści. Tytułowymi nędznikami są zarówno wielkie masy ludzkie, jak i ważne postaci musicalu, nade wszystko zaś jego główny bohater – Jean Valjean. Nie wspominałem o nim wcześniej, zgodnie z założeniami tej pracy chcąc prześledzić zwłaszcza sceny zbiorowe, ale oczywiście bez perspektywy Valjeana obraz *Nędzników* jest niepełny. Możliwe, że już wybranie go na protagonistę oznacza, że społeczeństwo w scenicznym świecie nie może być jednoznacznie pozytywne. Jego dzieje są bowiem historią człowieka, który próbuje odplacić społeczeństwu życzliwością za krzywdę, ale ostatecznie znajduje zbawienie w pomocy jednostkom, a nie grupom.

Jean Valjean jest oczywiście ważną postacią dla kultury francuskiej i fascynują zarówno jego oryginalna kreacja w powieści Victora Hugo, jak i liczne filmowe adaptacje. Tu jednak skupiam się tylko na sytuacji scenicznej. W musicalu poznajemy protagonistę, gdy właśnie zostaje zwolniony z galery, ale z „żółtym paszportem” piętnującym go jako złodzieja. Od początku więc społeczeństwo jest przedstawione jako stawiające przeszkody na drodze do odkupienia – i to w historii, w której odkupienie stanowi główną aspirację wielu bohaterów. Valjean, co również znaczące, na początku nie jest aktywnym członkiem wspólnoty galerników – nie śpiewa on w otwierającym musical utworze *Schyl kark*. W moim przekonaniu wynika to z tego, że owa piosenka oddaje otoczenie Valjeana, miażdżącą go beznadzieję i presję

społeczną, a nie jego własne wnętrze. Prześladowający bohatera policjant Javert przejmuje zresztą tę melodię, konfrontując się z nim w kluczowych momentach musicalu za pomocą utworów będących przyrzeczeniami *Schyl kark*.

Chcąc uciec od galerniczej przeszłości i zacząć życie na nowo, Valjean początkowo próbuje stać się aktywnym i szanowanym członkiem społeczności. Pod zmienionym nazwiskiem zakłada fabrykę, ale twórcy musicalu nie dają jednoznacznej odpowiedzi na to, czy wpływ tego miejsca na świat oznacza początek odkupienia bohatera, czy następny krok na błędnej ścieżce. Valjean zachęca nadzorców w swojej fabryce do cierpliwości i łaskawości względem robotników. Mimo tych próśb w piosence *Kiedy kończy się dzień* widzimy, że owi robotnicy czują się źle traktowani i wyładowują tę frustrację, doprowadzając do zwolnienia z pracy porzuconej matki Fantine. Valjean musi zaprzestać ukrywania się, gdy Javert łapie zbiega podobnego do bohatera. Decyduje się ujawnić, by niewinny człowiek nie trafił do więzienia zamiast niego. Już w tym momencie protagonista wybiera więc troskę o jednostki ponad opiekę nad zbiorowościami, ale przebieg *Kiedy kończy się dzień* rodzi gorzką refleksję, że to może być właściwsza droga. Od pierwszych scen musicalu pojawia się przykra sugestia, że w niesprawiedliwym świecie *Nędzników* nie da się równocześnie działać w większej strukturze społecznej i pozostać w zgodzie z własnym sumieniem.

Valjean ujawnia się, ale ucieka Javertowi, przez resztę spektaklu zabiegając o szczęście dla jednej osoby: Cosette, córki Fantine. Fantine po utracie pracy musi bowiem zająć się prostytutką, co doprowadza ją do śmierci. Valjean w poczuciu odpowiedzialności za jej los obiecuje adoptować jej dziecko. Choć w trakcie rebelii studenckiej trafia na barykady, jest tam właśnie dla Cosette – chce zagwarantować bezpieczeństwo Mariusowi, ukochanemu jego podopiecznej. Wydaje się, że dążenie głównego bohatera, by wydobyć córkę Fantine z nędzy, przynosi efekt, ale za wielką cenę. Valjean ratuje Mariusa po upadku rewolucji, a młodzieniec żeni się z Cosette. Tuż przed ich ślubem opiekun dziewczyny opowiada narzeczonemu swoją historię. Po wyjaśnieniu własnych losów wycofuje się z życia młodych, by Cosette nie usłyszała tej gorzkiej prawdy i by jego kryminalna przeszłość nie rzutowała na jej losy.

W finale musicalu Cosette i Marius dowiadują się, że to Valjean uratował pana młodego, i spieszą z podziękowaniami do samotni, w której starzec się zaszył. Dziękują mu, on przekazuje Cosette swoje spisane dzieje, wygląda na to, że młodzi będą iść dalej przez życie wolni od jego problemów, a zarazem świadomi jego poświęcenia. Tuż po tej chwili Valjean umiera. Ostatnie minuty musicalu ukazują go w Raju, gdzie wraz ze zmarłymi rewolucjonistami, a także z Fantine, triumfalnie powtarza słowa piosenki *Słuchaj, kiedy śpiewa lud*. Tak otwarcie eschatologiczny finał wskazuje, że w *Nędznikach* walczą ze sobą dwie wizje porządku świata – społeczna i religijna.

Życiowe starcia Jeana Valjeana można podsumować jako walkę z okrutnym porządkiem francuskiego społeczeństwa w imię chrześcijańskiego miłosierdzia i solidarności. Trafił na galery, ponieważ ukradł chleb dla głodującej siostry i jej dziecka. Ujawnia się przed sądem, gdyż uważa, że skazanie niewinnego człowieka zamiast niego na zawsze splami jego sumienie – woli być skazany niż potępiony. Potem opiekuje się sierotą Cosette, a jednym z najbardziej przejmujących momentów musicalu jest modlitwa o przeżycie Mariusa – piosenka *Daj mu żyć (Bring Him Home)*.

Konflikt Valjeana z inspektorem Javertem także ma mocny podtekst religijny. Jean od początku widzi mocną różnicę między chrześcijańską etyką a bezdusznym porządkiem społecznym, jego prześladowca wierzy, że Bóg jest strażnikiem tego porządku, musi on więc być sprawiedliwy. Policjant też śpiewa piosenkę-modlitwę *Gwiazdy (Stars)*. O ile jednak Valjean w *Daj mu żyć* modli się o ocalenie Mariusa – jak się wydaje, po prostu w imię wartości życia jednostek (Mariusza i Cosette) – o tyle Javert w swojej modlitwie chwali ład, który postrzega jako boski, i prosi o złapanie Valjeana w imię tego porządku.

Obaj bohaterowie wykonują również utwór, słowami którego prezentują zmagania z własnym sumieniem, lecz z radykalnie różnym efektem. Solilokwium Valjeana *Co czynię? (What Have I Done?)* rozgrywa się w pierwszych minutach musicalu. Protagonista właśnie doświadczył łaski z ręki biskupa Myriela i orientuje się, że osobiste doświadczenia z galer uczyniły z niego egoistycznego, okrutnego człowieka. Dręczony przez sumienie i zawstydzony pomocą biskupa, Valjean decyduje się zacząć życie na nowo. W ramach tej decyzji drze na kawałki swój żółty paszport, co umożliwi mu objęcie urzędu burmistrza i stanie się

fabrykantem pod fałszywym nazwiskiem. Z czasem ta droga okaże się błędna, ale już ta decyzja pokazuje, że bohater widzi szansę na nowy początek i zbawienie poza normami społecznymi.

Druga piosenka na tę samą melodię to *Samobójstwo Javerta* (*Javert's Suicide*). Inspektor zмага się z własnym sumieniem, gdy po zdławieniu rewolucji spotyka Valjeana opiekującego się nieprzytomnym Mariusem. Chce go zaaresztować, ale zbieg obiecuje osobiście oddać się w ręce sprawiedliwości, gdy tylko Marius będzie bezpieczny. To kolejna sytuacja, kiedy Javert widzi w zachowaniu ściganego dobro i sprawiedliwość, z którymi nie może się pogodzić. Policjant pozwala dawnemu galernikowi odejść, by zająć się Mariusem, a potem w gniewnym monologu wyznaje, że dobre uczynki Valjeana rozbijają jego światopogląd. Nie jest jednak w stanie zaczerpnąć z tego kryzysu siły i zacząć na nowo, tak jak uczynił to protagonista *Nędzników* – zamiast tego czując, że jego świat się rozpadł, rzuca się do Sekwany. O ile Valjeana ratuje bodaj to, że potrafi postawić chrześcijańską etykę odpowiedzialności za indywidualnych bliźnich ponad normami społecznymi, o tyle Javerta gubi niezdolność do różnienia obydwu.

Miłosierdzie Valjeana i porządek Javerta to w musicalu dwa podejścia do religijności i poczucia, że istnieje w świecie wyższy porządek. Ważna jest však też perspektywa zupełnie taki porządek podważająca, która najmocniej wciela się w postać karczmarza i oszusta Thenardiera. Widownia poznaje go w piosence *Kramu tego król* (*Master of the House*), w której celebrytuje on swoje oszustwa względem gości gospody. Stali bywalcy dołączają chórem do świętowania, ukazując zbiorowość traktującą własne i cudze grzechy z humorem oraz pobłażaniem. Pod koniec piosenki do śpiewu dołącza żona, która krytykuje jego opilstwo i jakość ich małżeństwa, ale także wydaje się mu pobłażać, świętując z nim ich wspólną sytuację.

Małżeństwo Thenardierów poznajemy więc jako postaci komiczne, w miarę postępu fabuły ich niegodziwość staje się jednak coraz poważniejsza. W Paryżu próbują pobić i okraść Valjeana, a potem włamać się do jego mieszkania. W *Jeszcze dzień* otwarcie zapowiadają, że będą rabować kosztowności ze zwłok, gdy rewolucja upadnie, a w drugiej połowie drugiego aktu Thenardier istotnie to robi. Śpiewa wtedy gorzką piosenkę *Pieski świat* (*Dog Eat Dog*), w której kpi sobie

z umarłych, ale też oznajmia, że Bóg jest martwy. Postać komiczna rzuca zatem najpoważniejsze w całym spektaklu słowa zwątpienia, które zresztą przejmuje zbiorowość – dwie sceny później w piosence *Turning, Turning (Płyń, płyń)* padnie stwierdzenie, że nie ma sensu się modlić, bo nikt tych modłów nie słucha.

W epilogu musicalu postaci pozytywne – Marius i Cosette – zostają otoczone wzniosłym chórem zbawionych, ale całe społeczeństwo pozostaje w rękach Thenardierów. Gdy nowożeńcy wyjeżdżają z własnego wesela, by odnaleźć Valjeana, scena w sali weselnej trwa nadal, a prym wiodą w niej właśnie Thenardierowie. Śpiewają piosenkę *Beggars at the Feast (Żebrak wszedł na bal)*, reprzykę *Kramu tego król*, która ironicznie komentuje nie tylko ich interesowność, lecz również społeczeństwo jako takie. Śmieją się z tego, że udało im się wkraść na bogate wesele, ale mówią przy tym o niegodziwości w ludzkich sercach, sugerując nawet, że pozostali goście są do nich bardziej podobni, niż chcieliby przyznać. Kończą piosenkę stwierdzeniem, że wszyscy przecież zobaczą się w Piekło. Nie wiemy, kim dokładnie są goście na weselu Cosette i Mariusa. Rewolucyjni towarzysze pana młodego nie żyją, więc to zapewne po prostu paryska socjeta – osoby na szczycie hierarchii, ciemniźnicy studentów i biedaków. Twórcy musicalu zostawiają widzów w sytuacji, w której postaci pozytywne tworzą metafizyczną wspólnotę zbawionych, resztę społeczeństwa czeka zaś według chrześcijańskich norm raczej potępienie.

Nędznicy są bliżsi chrześcijańskiemu światopoglądowi niż *Jesus Christ Superstar*. Musical Webbera ukazuje Chrystusa wątpliwego, pokazuje, że umie on uzdrawiać chorych, ale nie daje żadnych jasnych odpowiedzi co do jego relacji z Bogiem ani nawet co do istnienia tego ostatniego. Gniewna modlitwa Chrystusa w Ogrójcu (*Gethsemane*) wyraża bunt przeciwko Bożemu planowi, wieńczy ją zrezygnowane i wzburzone uznanie, że jest on nie do uniknięcia. Valjean przeciwnie – w *Daj mu żyć* pokornie ofiaruje swoje życie Bogu, prosząc o ocalenie Mariusa, a partytura sugeruje, że owa modlitwa dała mu potem siły, by ocalić młodzieńca. Gdy bowiem Valjean odzyskuje przytomność po upadku powstania i wynosi Mariusa w bezpieczne miejsce przez kanały Paryża, scenie towarzyszy instrumentalna reprzyka wcześniejszej modlitwy. Wieńcząca musical o Jezusie piosenka *Superstar* wyraża nieufność Judasza względem wszelkich religijnych narracji,

w porównaniu z nią finałowy chór zbawionych w Raju to dużo bardziej optymistyczna i tradycyjna wizja chrześcijańskich zaświatów.

Nędznicy są unikatowi wśród megamusicali przez przesłanie, że z opresyjnego świata istnieje jakaś droga ucieczki. Tylko wstąpienie Grizabelli w *Kotach* do kociego Raju jest równie optymistyczne, ale tam dotyczy wyłącznie jednostki, a nie wszystkich idealistycznych bohaterów spektaklu. Co zresztą znaczące, w obu przypadkach miejscem ucieczki nie jest jakaś bezpieczna część świata, a optymistyczna wizja życia po życiu. I *Elisabeth* kończy się podobnie, ale bardziej gorzko. Cesarzowa Elżbieta też bowiem znajduje ukojenie w życiu po życiu, ale wydaje się, że to przyszłe życie jest po prostu nicością i oznacza dla niej nie szczęście, a tylko spokój. Paradoksalnie, przy całym swoim idealizmie i religijno-rewolucyjnym uniesieniu, *Nędznicy* zdają się sugerować, że zło w społeczeństwie jest nie do wyeliminowania – i odnoszę wrażenie, że jest to typowe przesłanie megamusicali. Jeśli w megamusicalach jest przedstawiona jakaś możliwość ucieczki, to poza świat, a *Nędznicy* ukazują ją ze szczególnym optymizmem, bo najmocniej odwołują się do chrześcijańskich wyobrażeń.

Megamusicale z Europy

Badacze analizujący rozwój musicalu poza światem anglojęzycznym zwykle skupiają się na Francji oraz krajach niemieckojęzycznych²². Ich ustalenia pokazują, że rodzima twórczość musicalowa w tych obszarach wyraźnie przyspieszyła po pojawieniu się brytyjskich megamusicali. Charakterystyczna różnica polega jednak na tym, że megamusicale przyjęły się dużo lepiej w Niemczech i Austrii niż we Francji.

Francuscy twórcy zareagowali na ten gatunek wcześniej, co zaowocowało między innymi *Nędznikami*, których można traktować jako wkład zarówno francuski, jak i brytyjski w megamusicalowy kanon. Ich historia zaczyna się u początku światowej kariery megamusicalu, gdy Alain Boublil obejrzał nowojorską inscenizację *Jesus Christ Superstar*. Właśnie wtedy postanowił, że stworzy podobny w formie

²² Judith Sebesta, "Something Borrowed, Something Blue". *The Marriage of the Musical and Europe*, w: *The Cambridge Companion to the Musical...*, s. 270–271.

spektakl muzyczny o przeszłości Francji, a konkretnie o Wielkiej Rewolucji Francuskiej. W 1973 roku odbyła się premiera rezultatu tego postanowienia – *La Révolution Française* z muzyką Claude’a-Michela Schönberga²³. W 1980 roku Boublil i Schönberg doczekali się następnego sukcesu, światowej prapremiery *Nędzników*. Dwa lata później album z musicalu wpadł w ręce słynnego megamusicalowego producenta, Camerona Mackintosha. Zainteresował się on tym tytułem i doprowadził do jego londyńskiej premiery w 1985 roku, w reżyserii Trevora Nunn’a i Johna Cairda.

A jednak, mimo ogromnego międzynarodowego sukcesu *Nędzników*, megamusical jako gatunek nieprędko przyjął się we Francji. Nawet *Nędznicy* byli tam wystawiani o wiele krócej, niż ich zmodyfikowana wersja gościła potem w Londynie i Nowym Jorku. Doszło do tego, że drugi megamusical Boublila i Schönberga, *Miss Saigon*, miał swoją światową prapremierę w Londynie, nie zaś w Paryżu²⁴. Kolejne spektakle nawiązujące do formuły megamusicalu zaczęły pojawiać się we Francji w latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku. To wtedy narodziły się znane także w Polsce dzieła, takie jak *Notre-Dame de Paris* (słowa Luc Plamondon, muzyka Riccardo Cocciante), *Romeo & Juliette* Gérarda Presgurvica czy wieloautorskie *Mozart, l’Opera Rock*. Musicales te zwykle były wystawiane nie w teatrach, a w wielkich halach widowiskowych. Bardzo ważna była w nich plastyczność inscenizacji i ruchu. Wojciech Kościelniak wypowiada się o francuskich musicalach pochwalnie i nietrudno zauważyć, że ich estetyka, a zwłaszcza wykorzystanie tańca i ruchu scenicznego, przypomina *Lalkę* i inne jego spektakle tworzone z myślą o wielkich scenach.

Joanna Maleszyńska podaje *Nędzników* oraz *Notre-Dame de Paris* jako przykłady podgatunku nazywanego przez nią „musicalem epickim” i dostrzega, że twórczość Kościelniaka jest do nich zbliżona. Poznańska badaczka zdaje się widzieć w musicalach adaptujących „poważną” literaturę, szczególnie narodowe epepeje, osobny gatunek zdolny oddać w musicalowej formie pytania o kluczowe wartości²⁵.

²³ Jessica Sternfeld, *The Megamusical...*, s. 176.

²⁴ Tamże, s. 296.

²⁵ Joanna Maleszyńska, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013, s. 204–205.

Ja nie jestem zaś pewien, czy źródło adaptacji pozostaje tu aż tak istotne – moje badania sugerują, że adaptując literaturę i historię, można stworzyć dzieła podobne w rozmachu i wymowie. Być może jednak adaptowanie epopei gwarantuje mocnego bohatera zbiorowego – co z kolei sprawia, że społeczna tematyka może pełniej wybrzmieć w danym musicalu? Będę wracał do tego pytania później, porównując musicale Kościelniaka między sobą oraz z dziełami innych twórców.

Studium przypadku: *Notre-Dame de Paris*

Następny musical na podstawie książki Victora Hugo i przy tym najśłynniejszy francuski musical grany na całym świecie w oryginalnym kształcie. O ile *Nędznicy* są wystawiani z librettem premiery londyńskiej i często powtarzają jej inscenizację, o tyle *Notre-Dame de Paris* zazwyczaj gra się jako wersję *replica* prapremiery światowej w Paryżu.

Tytułowa katedra jest głównym elementem scenografii, zajmującym cały tył sceny jako brutalistyczna, szara ściana podzielona na prostokątne bloki, które pojedynczo czasami się odsuwają, ukazując oświetlone jednostajnym światłem wnętrze, a w nim zwykle archidiacona Frolla lub garbatego dzwonnika Quasimoda. Gdy akcja dzieje się we wnętrzu katedry, dla zaznaczenia tego na scenie pojawiają się ogromne kamienne kolumny zwieńczone reprodukcjami gargulców z realnej Notre-Dame. Zaczynam opis od katedry, gdyż to ona jest przedstawiana widzom w pierwszej scenie jako główna bohaterka musicalu. Postać poety Gringoire'a rozpoczyna spektakl, śpiewając *Czas katedr* (*Les temps des cathédrales*), piosenkę zapowiadającą, że *Notre-Dame de Paris* jest historią o ludzkich namiętnościach, ale też wyrażającą podziw dla pracy i oddania, jakie były wymagane do wzniesienia budowli.

Katedra nie jest wyraźnie oddzielona od ludzkich bohaterów, wydaje się raczej summa nadziei, pracy i aspiracji zbiorowości. Stawką w musicalu okazuje się to, jak ów ogromny potencjał zostanie wykorzystany, a wnioski niestety nie napawają optymizmem. W katedrze mieszkają dwie postaci – Frollo i Quasimodo – ale tylko archidiacon reprezentuje związaną z nią władzę i przemawia z pozycji autorytetu.

Paryscy Romowie, śpiewający piosenki ukazujące ich jako migrantów i ludzi bez ojczyzny, proszą o azyl w świątyni. Frollo widzi ją jednak jako obleżoną przez nich fortecę i każe straży miejskiej dowodzonej przez kapitana Phoebusa ich rozpędzić. Równolegle ze znaną z powieściowego oryginału rywalizacją między Frollem, Phoebusem a Quasimodem o piękną Esmeraldę eskaluje także konflikt o przybytek. Quasimodo uwalnia Romów z więzienia i ukrywa ich w katedrze, Frollo łamie jednak prawo sanktuarium, nakazując straży ich stamtąd wygnać. Co więcej, Esmeralda zostaje powieszona. Symbolicznie reprezentowany przez Notre-Dame system zawala się od środka, gdy Quasimodo zrzuca Frolla z jej schodów, tym samym zabijając go. Nie wydaje się jednak, by śmierć strażnika zmieniła to, że katedra nie będzie przyjaznym miejscem dla pragnących azylu wyrzutków.

Traktowanie katedry jako bohatera i ogólna plastyczność inscenizacji mają jeszcze jedną konsekwencję, o której warto wspomnieć przez porównanie z rozwiązaniami ze spektakli Kościelniaka. Otóż w wielu scenach zespół wokalny-baletowy nie reprezentuje konkretnych person, a tylko zwiłokrotnia główną postać danej sceny. Gdy rozżalony Quasimodo bije w dzwony i śpiewa o nich, tancerze ubrani podobnie do dzwonnika wykonują tam akrobacje. Kiedy opłakuje zmarłą Esmeraldę, tancerki w strojach podobnych do niej tańczą dookoła. Takie zwiłokrotnienie postaci pierwszoplanowych w najważniejszych scenach sprawia, że emocje udzielające się widzom podczas oglądania ich wydają się bardziej wzniosłe. Zwiększa to zarazem plastyczność całej inscenizacji, pozwala oddać więcej treści przez choreografię i ruch sceniczny. Wiele spektakli Kościelniaka posługuje się ruchem scenicznym zespołu baletowego analogicznie, aktorów nie trzeba jednak przebierać specjalnie na takie sceny. Nieustannie przypominają głównych bohaterów, bo charakteryzacja oraz kostiumy postaci w musicalach Kościelniaka zazwyczaj są bardzo spójne i niecodzienne.

Drama musical – trzecia droga Michaela Kunzego?

Brytyjskie megamusical mogły liczyć na o wiele cieplejsze przyjęcie w krajach niemieckojęzycznych. Ich kariera w tym obszarze językowym zaczęła się w Theater an der Wien, wiedeńskim teatrze

muzycznym o długiej i bogatej tradycji, od lat pięćdziesiątych wyspecjalizowanym w niemieckich inscenizacjach musicali z Broadwayu i West Endu. Harold Prince wyreżyserował tam pierwszą nieanglojęzyczną wersję *Evity* w 1981 roku, a po niemieckiej prapremierze *Kotów* w roku 1983 spektakl ten był tam grany przez sześć lat wieczór w wieczór. Osoby opisujące niemiecki teatr musicalowy zgadzają się, że to wtedy zaczął się triumfalny pochód musicalu przez kraje niemieckojęzyczne²⁶.

Wydaje się, że o pierwszeństwie Wiednia nad miastami Republiki Federalnej Niemiec zadecydowała w pewnym stopniu polityka kulturalna Austrii. Theater an der Wien mógł liczyć na państwowe dotacje, więc co prawda musiał na siebie zarabiać, ale był uzależniony od zysków z biletów w mniejszym stopniu niż czysto komercyjne teatry²⁷. W jakimś sensie od premier megamusicali w An der Wien zaczął się proces, który moim zdaniem trwa dzisiaj między innymi w twórczości Kościelniaka. Chodzi tu o inscenizowanie spektakli o megamusicalowym rozmachu za publiczne pieniądze. Może się to wydawać sprzecznością, gdyż megamusicałe są planowane jako komercyjne przedsięwzięcia mające generować ogromne zyski. Zarazem jednak są dość ryzykowne do wystawiania, więc paradoksalnie szansa na granie ich w Wiedniu przy państwowym wsparciu ułatwiła wprowadzenie tego rodzaju spektakli w niemiecki obszar językowy.

Gdy już zostały wprowadzone, stały się niesamowicie modne. Prywatne przedsiębiorstwa teatralne w Niemczech zaczęły wykupować teatry i budować nowe hale, by móc grać megamusicałe dla dużej publiki i tym samym szybko odzyskać zainwestowane w nie pieniądze. W pierwszych latach tej mody wydawało się, że megamusical to pewny sposób na kasowy sukces, w latach dziewięćdziesiątych okazało się jednak, że owa moda nie będzie trwała wiecznie. Zapełnienie widowni zaczęło spadać, niektóre z wybudowanych często daleko od centrów dużych miast hal trzeba było zamknąć²⁸. Ta historia z Niemiec pokazuje

²⁶ Informacje za: robocza wersja książki „Theater an der Wien. 40 Jahre Musical” Petera Back-Vegi przekazana mi przez autora, brak numeracji stron; Heidrun Hofstetter, *Musical am Scheideweg*, „Bühne” 1999, nr 10, s. 7.

²⁷ Informacje z moich rozmów z wiedeńską dramaturżką Elisabeth Gruber (maj 2018) oraz z Michaeliem Kunzem (lipiec 2018).

²⁸ Heidrun Hofstetter, *Musical am Scheideweg...*, s. 7.

niebezpieczeństwo związane z megamusicalami – wymagając dużych inwestycji, ale obiecując ogromne zyski, mogą doprowadzić do podejmowania nieostrożnych decyzji biznesowych.

Tymczasem w Wiedniu dzięki państwowemu wsparciu zachęcającemu do śmielszych decyzji powstał nowy podgatunek musicalu, a może po prostu austriacka forma megamusicalu. Jest to drama musical, forma stworzona przez niemieckiego tekściarza, historyka i tłumacza musicali Michaela Kunzego. Po sukcesach zagranicznych megamusicali dyrekcja An der Wien szukała materiału na własną prapremierę, a Kunze pracował nad spektaklem muzycznym o życiu cesarzowej Elżbiety Bawarskiej, popularnej Sisi. Autor był już znany teatrowi, to on przełożył na niemiecki libretta *Evity* oraz *Kotów*. Muzykę do powstającego dzieła miał skomponować jego stary przyjaciel, Sylvester Levay, z którym Kunze pisał niegdyś popowe przeboje. Do reżyserowania został zaproszony Harry Kupfer, słynny niemiecki reżyser operowy, w owym czasie dyrektor Komische Oper w Berlinie Wschodnim²⁹.

Wynik ich prac, musical *Elisabeth*, miał premierę 3 września 1992 roku. Spektakl dorównywał rozmachem brytyjskim megamusicalom i podobnie do nich ukazywał epokę historyczną z przepychem, ale też krytycznie. Cesarzowa Elżbieta została przedstawiona jako nowoczesna kobieta pragnąca niezależności i uciekająca coraz dalej od sztywnych wymagań dworu Habsburgów. W *Elisabeth* istotne pozostawały także elementy fantastyczne. Narratorem musicalu był duch Luigiego Lucheniego, zabójcy protagonistki, a fatalistyczne obserwacje i depresja Sisi otrzymały głos w postaci personifikacji Śmierci, próbującej uwieść cesarzową i skłonić ją do znalezienia wolności w samobójstwie.

W *Elisabeth* obecne są liczne rozwiązania inscenizacyjne i cytaty w libretcie mocno związane z przeszłością Austrii. Twórcy mówili o niej jako o sztuce specjalnie dla Wiednia. A jednak, dość niespodziewanie, o prawa do jej wystawienia szybko wystąpiły zagraniczne teatry – Operetka Budapeszteńska i japońska Rewia Takarazuka. Niedługo w ślad za nimi podążyły szwedzkie Musikteatern i Värmland

²⁹ Opis powstawania *Elisabeth* i współpracy między jej twórcami w: Marek Golonka, *Musical jako maszyna pamięci...*, s. 162–165.

z Karlstadu oraz holenderski koncern Stage Holding (obecnie Stage Entertainment) planujący inscenizację w Hadze³⁰. Stworzyło to pytanie: jak zainscenizować musical napisany dla Wiednia – poza Wiedniem?

Pierwsze megamusicales często były grane na całym świecie w takim samym kształcie. W przypadku *Kotów*, *Upiora* i *Nędzników* jest to właściwie wymóg licencyjny, ale też wynika to z założenia, że inscenizacja stanowi ich równie integralną część, co libretto. Nawet gdy dało się stworzyć nową inscenizację, teatrom starającym się o prawa autorskie często zależało właśnie na wersji oryginalnej. Tak zresztą Kunze poznał Harolda Prince'a, znanego broadwayowskiego reżysera, za namowami którego podobno zaczął myśleć o pisaniu własnych musicali – Prince, reżyser broadwayowskiej *Evity*, przyjechał do Wiednia, by reżyserować tam niemiecką prapremierę tego musicalu w przekładzie Kunzego. Megamusicales są projektowane jako całość, ich kostiumy, scenografia i inscenizacja mają być równie przemyślane i równie imponujące, co muzyka i teksty, więc jest pewna logika w dbaniu, by wszystkie te elementy zostały dokładnie powtórzone.

Międzynarodowy sukces *Elisabeth* opiera się mimo to na tworzeniu nowych inscenizacji, często dalece innych od prapremierowej. Na pozór może się to wydawać dziwne, skoro przy prapremierze kwestiom inscenizacyjnym poświęcono tyle uwagi. Są jednak ku temu powody, a co więcej – to, że tak jest, też mówi dużo o megamusicalu. Inscenizacja w Theater an der Wien miała megamusicalowy rozmach, ale była przygotowana specjalnie z myślą o Wiedniu i stanowiła kompletną całość tylko w połączeniu ze wspomnieniami wiedeńczyków. Teatry chcące wystawić ten spektakl dla innej publiczności musiały zadowolić się mniej multimodalną całością – librettem i partyturą. Wszakże, jak podkreśla Sternfeld, partytura muzyczna megamusicali również ma budować spójny, odrębny świat dzięki nieustającej muzyce i powracaniu reprzyz oraz lejtmotywów. Rewia Takarazuka, Operetka Budapeszteńska i inne teatry chcące pokazać *Elisabeth* własnej publiczności musiały stworzyć nowe

³⁰ Dane o poszczególnych premierach zagranicznych *Elisabeth* można znaleźć w okolicznościowym wydawnictwie „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2, które podsumowuje światowy sukces sztuki w związku z jej inscenizacją w Wiedniu w 2012 roku.

inscenizacje pasujące do tego osobnego scenicznego świata. Miały w tym zresztą wsparcie Kunzego i Levaya, gotowych dopisywać nowe sceny i zmieniać szczegóły swojego dzieła, by lepiej przybliżyć je nowym widzom.

To nastawienie bardzo się opłaciło autorom. *Elisabeth* jest dzisiaj najpopularniejszym niemieckojęzycznym musicaliem i drugim pod względem popularności musicaliem nieanglojęzycznym (po *Notre-Dame de Paris*). Wygląda na to, że Kunze i Levay wyprzedzili światowy trend. W latach dziewięćdziesiątych coraz więcej twórców megamusicali zaczęło pozwalać na tworzenie autorskich inscenizacji ich dzieł. Zgoda na tak zwane inscenizacje *non-replica* miało wynikać z chęci pozyskania nowych rynków w krajach o nieco mniejszym budżecie na wystawianie musicali, zwłaszcza w dawnym bloku wschodnim. Faktem jest, że Warszawa i Budapeszt to dwa miasta, gdzie wersje *non-replica* megamusicali gra się wyjątkowo często. Warszawski Teatr Muzyczny Roma jest szczególnie sprawny w walce o takie pozwolenia, warto zresztą przypomnieć, że najbardziej chyba udaną megamusicalową produkcją Romy była autorska inscenizacja *Tańca wampirów* z librettem Kunzego.

Studium przypadku: *Elisabeth*

Elisabeth to jeden z najskuteczniejszych na świecie przykładów przejęcia i zmodyfikowania megamusicalowej formuły. Co więcej, jest to spektakl, który przejął ją na potrzeby opowiedzenia narracji z Europy Środkowej, ważnej dla lokalnej tożsamości. Tytuł ten dobrze pokazuje, co może stać się z formułą megamusicalowego widowiska kostiumowego w kraju o długiej pamięci historycznej. Regionalne podobieństwa z dziełami Kościelniaka zasadzają się tu jednak nie tylko na długiej perspektywie pamięciowej, ale także na warunkach instytucjonalnych. W przeciwieństwie do musicali francuskich i angielskich te austriackie i polskie powstają w krajach, gdzie teatry musicalowe otrzymują państwowe dotacje. Wciąż muszą generować zyski i przyciągać widzów – podkreślają to i Kunze, i Kościelniak – lecz nie są uzależnione od sukcesu kasowego tak bezwzględnie jak na West Endzie, Broadwayu czy w teatrach i salach widowiskowych

Paryża. Niektóre elementy *Elisabeth* są możliwe bodaj jedynie dzięki tym warunkom produkcyjnym, a jej sukces pokazuje, że w takich okolicznościach może powstać bardzo udany spektakl.

Nim przejdę do analizy przypadku *Elisabeth*, chciałbym rozważyć, czy spektakle Kościelniaka mogłyby odnieść podobny do niej sukces międzynarodowy. Na pewno warto od razu zaznaczyć jedną przewagę musicalu o cesarzowej: Sisi jest ikoną Austrii, ale ikoną rozpoznawalną na całym świecie. Gdy teatry w Szwecji, Holandii czy Japonii biorą pod uwagę wystawianie *Elisabeth* – albo *Mozarta!*, drugiego słynnego musicalu biograficznego, którego autorem jest Kunze – na korzyść inscenizacji przemawia między innymi to, że wielu potencjalnych odbiorców słyszało o tytułowej postaci. *Lalka*, *Chłopi* czy *Ziemia obiecana* nie mogą liczyć na taką globalną rozpoznawalność, choć z drugiej strony *Wiedźmin*, *Frankenstein* oraz *Mistrz i Małgorzata* już tak, a *Blaszany bębenek* jest znany co najmniej w krajach niemieckojęzycznych. Wydaje się więc, że dość szybka międzynarodowa kariera dzieł Kunzego wynika nie tylko z ich tematyki. Ona niewątpliwie pomaga, międzynarodowy rozgłos daje im też to, że Wiedeń stanowi większe od Gdyni centrum teatru muzycznego, ale wierzę, że przynajmniej część sukcesu tkwi w samej ich formule. Dlatego też zależy mi tutaj na jej porównaniu z metodami i estetyką Kościelniaka, wskazaniu podobieństw i różnic.

Te podobieństwa i różnice świetnie widać od razu w początkowych scenach *Elisabeth* oraz *Lalki*. Oba musicale zaczynają się od prezentacji ożywienia nie w pełni ludzkich postaci, które krytycznie opowiadają o protagoniście, ale w zdecydowanie innej tonacji. W piosence *Wokulski to wariat* lalki ożywają, gdy muzyka staje się skoczna, jazzowy rytm porządkuje śpiewane plotki o tytułowym bohaterze utworu. Z kolei *Elisabeth* otwiera scena przesłuchania w zaświatach: Luigi Lucheni, włoski anarchista i zabójca cesarzowej, jest pytany przez tajemniczy głos o przyczyny zamachu. Twierdzi on, że Elżbieta chciała umrzeć, w co bezcielesny przesłuchujący nie wierzy. Morderca postanawia więc wezwać świadków – rzuca własne ciało w czeluść pośrodku sceny niczym w dół ofiarny, po czym z tego dołu wstaje z martwych świat cesarskiej Austrii. Na wielopiętrowej platformie tańczą zakryci całunami krewni Sisi oraz arystokraci z jej czasów, a między nimi znajdują się omszałe portrety, popiersia, miniatury budynków i inne

wizualne symbole tej epoki. Między przyzwanymi zjawami stoją też postaci w czerni ze skrzydłem zamiast jednej z rąk. To Aniołowie Śmierci, którzy w wielu scenach będą towarzyszyć akcji i pilnować jej szczególnie dramatycznych momentów.

Ci zmarli określają siebie jako duchy (*Geiste*) tańczące do dzisiaj danse macabre mimo przeminienia ich epoki. Zarazem jednak są lalkami, gdyż w miarę ich wstawania Lucheni wchodzi na pomost nad sceną i z niego kieruje ich ruchami za pomocą szerokiego drążka, niczym lalkarz zawiadujący marionetkami. Postaci, które właśnie powstają z grobu, będą ważnymi bohaterami wielu scen *Elisabeth* i często będą poruszać się w sposób równie niezgrabny i mechaniczny, co w Prologu. Ta wprowadzona na początku spektaklu estetyka pozwoli potem wykorzystywać dwa elementy owej mechaniczności. Czasami będzie symbolizowała to, że postaci są martwe i tylko odgrywają swoje dawne dzieje, nadając scenom grozy i fatalizmu. W innych urywkach zaś ta nienaturalność będzie nie tyle martwa, ile bardziej marionetkowa. W takich momentach sztywne ruchy będą oddawać rządzący w państwie Habsburgów skostniały ceremoniał i niekiedy wydają się po prostu komiczne. To podobne spektrum, jakie prezentują postaci *Lalki* dzięki ekspresjonistycznemu makijażowi i mechanicznym ruchom. *Lalka* częściej jednak wykorzystuje groteskę tej estetyki, a *Elisabeth* – jej grozę.

Innym podobieństwem jest to, że w obu spektaklach tylko główne postaci są wyjęte spod tej estetyki – w *Elisabeth* Sisi zawsze porusza się naturalnie, w *Lalce* wyłącznie Wokulski i Rzecki nie są przedstawieni jako lalki. Jednocześnie fascynację w protagonistach budzi w obu przypadkach postać niesamowita i nie do końca żywa, ale czyniąca to atrakcyjniej niż reszta. Cesarzowa coraz bardziej zbliża się do pięknej Śmierci, a Wokulski nie może zapomnieć o Łęckiej, równie bladej i stylizowanej, co inne lalki, ale dostojniejszej i mniej groteskowej. Śmierć jednakże, w przeciwieństwie do Łęckiej, jest raczej przedłużeniem Sisi niż samodzielną osobą. Opowiada Elżbiecie o nadchodzącym upadku jej świata, próbuje ją przekonać, że samobójstwo to jedyne wyjście z sytuacji. Początkowo cesarzowa z trudem opiera się jej namowom, z każdym spotkaniem nabiera jednak pewności siebie i przekonania, że mimo wszystko jest w stanie wywalczyć sobie dobre miejsce w świecie. Gdy Sisi odrzuca ją o jeden raz za dużo,

Śmierć na wiele lat zaprzestaje kontaktu z nią, zamiast tego uwodząc jej syna Rudolfa i próbując go skłonić do zamachu stanu.

Z musicalami Kościelniaka warto porównać właśnie ten ważny aspekt *Elisabeth* – posługiwanie się przez autorów metaforycznymi postaciami niebędącymi częścią oryginalnej historii. W musicalu o cesarzowej dwoma głównymi bohaterami tego rodzaju są Śmierć oraz Lucheni – ten drugi to postać historyczna, ale jego wizja w *Elisabeth* stanowi fikcyjną kreację dopasowaną do potrzeb musicalu. Śmierć pozwala przedstawiać wewnętrzne rozterki Sisi w udratyzowanej, dialogowej formie, jest wcieleniem jej katastroficznego spojrzenia na świat Habsburgów i zarazem problemów psychicznych cesarzowej. Aniołowie Śmierci są ucharakteryzowani tak, by przypominać samą Śmierć. W wielu scenach towarzyszą jej, wzmacniając jej autorytet i podkreślając władzę nad scenicznym światem. W innych zaś stanowią niemych towarzyszy – a może nadzorców? – innych postaci. Ich obecność w różnych fragmentach przypomina, że świat Habsburgów umiera, często sugerują one, że rozmaite wydarzenia, choćby z pozoru niewinne, będą mieć tragiczne następstwa. Lucheni z kolei jest narratorem, jego wyjaśnienia i komentarze spajają akcję rozgrywającą się w różnych krajach Europy w ciągu półwiecza. W niektórych scenach przyjmuje też na siebie role poboczne, na przykład kelnera w wiedeńskiej kawiarni lub prowodyra strajku na targu. Śmierć jest związana przede wszystkim z Elżbietą, a obecność jej Aniołów oraz Lucheniego stanowi komentarz do szerszej sytuacji społecznej.

U Kościelniaka pojawiają się podobne persony, w tym czasami Śmierć, ale ich obecność buduje zwykle inscenizację i nastrój całych scen, a nie relacje z konkretnymi postaciami. Spotkanie wiedźmina Geralta ze Śmiercią na wzgórzu Sodden jest chyba jedyną w twórczości Kościelniaka sceną, w której metaforyczna postać próbuje bezpośrednio wpłynąć na stan psychiczny lub decyzje pierwszoplanowego bohatera. W tym punkcie widać zasadniczą różnicę między dorobkiem Kunzego i Kościelniaka – drama musicale Austriaka są bardziej indywidualistyczne. Jednostki, w tym protagoniści, egzemplifikują u Kościelniaka szersze społeczne procesy i zazwyczaj są im podwładne w podobnym stopniu, co reszta zespołu. W musicalach Kunzego między jednostką a zbiorowością rysuje się wyraźny dystans. W twórczości Kościelniaka protagoniści cierpią przez to, że sprzecząc się

ze społecznością lub wyrastając poza nią, wciąż czują się jej częścią, a u Kunzego przez to, że się nią nie czują (nawet jeśli nią są). W finale *Elisabeth* Lucheni zabija cesarzową, a w chwili zgonu po raz ostatni spotyka ona Śmierć. Prosi wtedy swoją towarzyszkę, by ta pozwoliła jej spokojnie odejść, dała zapomnienie i wolność. Taki finał jest możliwy i przekonujący psychologicznie, gdyż Sisi od wielu scen oddalała się od bliskich i społeczeństwa, coraz wyraźniej przekonywała się, że nie umie bądź nie jest w stanie znaleźć szczęścia wśród ludzi. Niektóre spektakle Kościelniaka wieńczy scena zbiorowa ukazująca opresyjne czy dystopijne aspekty społeczeństwa, jak *Piosenka o mordowaniu* we *Frankensteinie* czy *Samosąd w Chłopach*. Gdy w finale zostaje na scenie samotna postać, raczej opowiada o własnych powiązaniach ze społeczeństwem, niż świętuje wolność od nich. Wokulski w końcowym songu *Trzy kwadranse* gorzko podsumowuje swoją miłość do Łęckiej i koneksje z arystokracją, ale zarazem orientuje się, że wciąż nie jest wolny od tych więzi. *Błaszany bębenek* zamyka piosenka *Gdańsk*, którą wykonuje Alfred Matzerath, ale która opisuje los całego miasta, co i rusz napadanego, bezradnego wobec sił historii. Na tę różnicę można też spojrzeć, posiłkując się terminologią Joanny Maleszyńskiej – być może, w związku z adaptowanym przez Kościelniaka materiałem, jego dzieła w większym stopniu są „musicalami epickimi”? *Lalka* i *Chłopi* są oparte na powieściach bardzo ważnych dla polskiej tożsamości i obrazujących los dużych grup Polaków; ich protagonistów ukazano jako część tych grup, podczas gdy cesarzowa Elżbieta wydaje się raczej ofiarą własnego otoczenia niż jego częścią.

Kunze jest chyba jedynym autorem musicali wyraźnie inspirowanych falą megamusicali, który tak ochoczo modyfikuje swoje przedstawienia między kolejnymi premierami. Przed premierą w Operetce Budapeszteńskiej znacząco rozbudował wątek Węgrów w libretcie *Elisabeth*, w związku z oczekiwaniami Rewii Takarazuka zmienił akcję tak, by to Śmierć, nie Sisi, była główną postacią. Z myślą o premierach w Budapeszcie i Hadze dodawał też nowe sceny ukazujące relacje w rodzinie Habsburgów i tłumaczące konflikty, które dla widzów pozostawały oczywiste³¹. Ta strategia była w jakiejś mierze

³¹ Analizuję te dopisane sceny w: Marek Golonka, *Musical jako maszyna pamięci...*, s. 165–167.

częścią jego sukcesu, dzięki niej *Elisabeth* i jego następne dzieła stały się istotnym składnikiem musicalowego krajobrazu wielu krajów w Europie i Azji. Jest to ogromny kontrast względem reguł wystawiania anglojęzycznych megamusicali, których licencje zazwyczaj wymagają powtórzenia w nowej produkcji wszystkich elementów ich inscenizacji. Ciekawi mnie zarazem, czy takie przesunięcie akcentów mogłoby pomóc spektaklom Kościelniaka znaleźć międzynarodowe widownie – zwłaszcza że wiele z nich opowiada historie ważne nie tylko dla Polaków, ale też innych okolicznych narodów.

Muszę jednak zaznaczyć, że nowsze inscenizacje *Elisabeth* wydają się mniej związane z lokalnymi tożsamościami. Jak dowodziłem w rozprawie doktorskiej, najnowsze wersje tego musicalu w Austrii i na Węgrzech odeszły od przedstawiania historycznych konkretności na korzyść skupienia na pełniejszym ukazaniu relacji protagonistki ze Śmiercią. Uważałem i wciąż uważam takie ujęcie za pewną stratę, lecz zdaje się ono pasować do warunków przyjęcia *Elisabeth*. Musical o cesarzowej stał się niezwykle popularny, właściwie kultowy w Wiedniu i na świecie, przede wszystkim jednakże jako megamusical – wielkie widowisko, w którym przeszłość stanowi pełen przepychu, osobny świat sceniczny. Nie znalazłem praktycznie żadnych śladów dyskusji o *Elisabeth* jako wypowiedzi na temat austriackiej tożsamości i pamięci zbiorowej. Wynika to raczej nie z tego, że nie ma ona potencjału do bycia takim głosem, a po prostu z tego, że w Austrii – i nie tylko tam – brakuje gotowości do rozmawiania o musicalu w ten sposób. Autorzy rozwinęli więc ten aspekt swojego dzieła, który od premiery cieszył się dużą popularnością, a reżyserowie nowszych wersji pomijali to, co znalazło mniejszy oddźwięk³². Notabene we wszystkich dyskusjach o powadze i statusie musicalu należy być wyczulonym na ryzyko wpadnięcia w błędne koło. Gatunek ten uchodzi czasami za trywialną sztukę, bo rzekomo podejmuje tylko trywialne tematy. Jeśli to w ogóle prawda, w pewnym stopniu może tak być, ponieważ gdy podejmuje tematy nietrywialne, jest to ignorowane w debacie publicznej.

Zarazem wydaje się, że Kościelniak wypracował dla swoich musicali ważniejsze miejsce w debacie publicznej niż Kunze. Jego musicale to pierwsze spektakle z tego gatunku zapraszane na Warszawskie

³² Tamże, s. 222–227.

Spotkania Teatralne. On, jego współpracownicy i występujący u niego aktorzy otrzymują nagrody teatralne przeznaczone nie tylko dla twórców musicalowych. Podobnie jak dekady temu przy premierze *Człowieka z La Manchy* w Operetce Górnośląskiej, tak i w recenzjach spektakli Kościelniaka powtarza się stwierdzenie, że są istotne jako teatr po prostu, a nie jedynie jako teatr muzyczny.

Megamusical nad Bałtykiem

„Broadway nad Bałtykiem”, czyli Teatr Muzyczny w Gdyni w czasie dyrekcji Jerzego Gruzy, reagował na pojawienie się megamusicalu niewiele wolniej od francuskich twórców i Theater an der Wien. Działał jednak w skrajnie innej, komunistycznej sytuacji rynkowej i urzędowej.

Lata osiemdziesiąte były okresem szerokiego otwarcia polskich teatrów muzycznych na zagraniczne musicale. Ten trend wynikał w dużej mierze z nowych możliwości prawnych: po zakończeniu stanu wojennego PRL zaczął się bardziej otwierać na Zachód, łatwiej dało się negocjować licencje na zagraniczne tytuły³³. Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej był jednak najlepiej przygotowany do wykorzystania tej koniunktury i wystawiania imponujących rozmachem oraz jakością musicali.

W historii Teatru Muzycznego w Gdyni w latach osiemdziesiątych fascynuje mnie między innymi to, że rozmach realizowanych wtedy projektów nie był bynajmniej tylko bezpośrednią reakcją na megamusical. Skala działań w teatrze bardzo wzrosła, co skutkowało dobrym przygotowaniem sceny do megamusicalowych premier, ale robienie tam wielkich produkcji nie ograniczało się wyłącznie do tego. Gdyńska instytucja zwiększyła rozmach swoich prac w autorski sposób, jedynie po części wynikający z przemian w światowym teatrze musicalowym. Stało się to dzięki ogromnej scenie, sprawnemu zespołowi i doświadczeniu z różnymi dziełami muzycznymi – nie tylko musicalami, lecz również operami czy oratoriami.

³³ Aleksandra Zając-Kiedysz, *50 i pięć lat Teatru Muzycznego w Gdyni 1958–2013*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego i Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej, Gdańsk–Gdynia 2015, s. 215.

Za pierwszą wielką inscenizację za dyrekcji Gruzy uchodzi *Skrzypek na dachu*, a więc ostatni musical złotej ery. Potem dyrektor starał się także o prawa do *Jesus Christ Superstar* i w związku ze skandalem dotyczącym praw do prapremiery wystawił go we własnej reżyserii jako „próbę otwartą”. Następnie Teatr Muzyczny w Gdyni przygotowywał co roku jakąś dużą musicalową produkcję, nie były to jednak tytuły określane megamusicalami. Mimo to grano je w dużej skali, z rozbudowaną inscenizacją i sporym zespołem. Niewątpliwie największą premierą z tego okresu byli *Nędznicy* wystawieni w Gdyni w 1989 roku, ale francuski megamusical wydawał się oddzielony od wcześniejszych premier na Broadwayu nad Bałtykiem raczej różnicą ilościową niż jakościową. Był nieco większy, nieco głośniejszy, nieco bardziej wymagający w inscenizacji – i dużo bardziej wymagający, gdy chodzi o prawa autorskie³⁴.

Nie ma co się dziwić – o rozmiarze megamusicali decydują i czynniki artystyczne, i komercyjne, dzieła spoza tego nurtu można wystawiać równie bogato, co *Evitę* czy *Nędzników*. Może podział na megamusicałe i inne musicałe wręcz gubi się w rzeczywistości teatru publicznego, który włącza taki spektakl do swojego normalnego repertuaru, zamiast grać go co wieczór przez lata i promować ogromną kampanią reklamową?

Jednocześnie musical nie musi być megamusicałem, by być drogi. Wystawne premiery lat osiemdziesiątych pochłaniały duże sumy i trudno było je kontynuować, gdy w latach dziewięćdziesiątych wraz z nowym ustrojem środki dla teatrów znacząco spadły. Słynne tytuły z lat osiemdziesiątych wciąż znajdowały się w repertuarze, w 1992 roku Gruza zrezygnował z funkcji dyrektora naczelnego, ale pozostał dyrektorem artystycznym i wyreżyserował głośną inscenizację *West Side Story*. Jego dyrekcja artystyczna skończyła się już w 1993 roku³⁵.

³⁴ Historie wystawienia w Gdyni *Jesus Christ Superstar* oraz *Nędzników* można znaleźć w: tamże, s. 191–197, 201–206.

³⁵ Dokładniejszy opis pierwszych lat Teatru Muzycznego w Gdyni w III Rzeczypospolitej przynosi książka Aleksandry Zajac-Kiedysz *50 i pięć lat Teatru Muzycznego w Gdyni...*, s. 206–223.

Polski teatr musicalowy dzisiaj

Choć obecnie istnieje w Polsce kilka prężnie działających teatrów grających repertuar musicalowy, to zazwyczaj opierają się one na wieloletniej pracy jednego człowieka.

I tak Teatr Rozrywki w Chorzowie funkcjonuje w miarę spokojnie od połowy lat osiemdziesiątych do dzisiaj, od lat dziewięćdziesiątych ciesząc się reputacją sceny z dobrym musicalowym repertuarem³⁶. Przez większość tego czasu, w okresie 1984–2018, dyrektorem Rozrywki pozostawał ten sam człowiek, Dariusz Miłkowski, a co więcej – duża liczba najsłynniejszych spektakli tego teatru została wyreżyserowana przez jedną osobę: zmarłego w 2002 roku Marcela Kochańczyka³⁷. Oczywiście w każdej odmianie teatru jest naturalne, że jego twórcy – zwłaszcza reżyserzy – wnoszą swój indywidualny, niedający się odtworzyć styl, jednak w świecie polskiego musicalu na ten fakt nakłada się to, że takich osobowości jest mało, a w dodatku wciąż nie istnieją instytucjonalne miejsca ich kształcenia.

Teatr Rozrywki nie znalazł „drugiego Kochańczyka”, przeszedł jednak przez kryzys związany z jego śmiercią stosunkowo dobrze, gdyż dyrektor Miłkowski od dawna dążył do współpracy z licznymi i różnorodnymi reżyserami. Obok wielu premier i prapremier anglojęzycznych musicali w Rozrywce wystawiano na przykład kameralną, niebędącą spektaklem muzycznym *Zbrodnię i karę* (premiera w 2000 roku) w reżyserii Bogdana Cioska³⁸ czy *Ślady* (1993), autorski spektakl Józefa Szajny o estetyce podobnej do jego słynnych *Replik*³⁹. Pod koniec dykcji Miłkowskiego i po jego odejściu ze stanowiska w Teatrze Rozrywki przez kilka lat nie wystawiano głośnych premier, ale zgodnie z moimi informacjami wiązało się to głównie ze zmniejszeniem dofinansowania inicjatyw kulturalnych przez województwo śląskie, co utrudniło pozyskiwanie drogich licencji na musicale. W ostatnich latach repertuar znów staje się bardziej różnorodny, obejmując

³⁶ Jacek Mikołajczyk, *Dogonić świat. Musical i teatr muzyczny w Polsce po 1989 roku*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2 (8), s. 113.

³⁷ Tamże, s. 114.

³⁸ Krzysztof Karwat, *Stąd do Broadwayu. Historia Teatru Rozrywki*, Stowarzyszenie Teatralne ENTRÉE, Chorzów 2011, s. 219.

³⁹ Tamże, s. 126.

zarówno premiery zagranicznych hitów, jak i własne propozycje muzyczne. W kwietniu 2022 roku zorganizowano tam drugą polską premierę *Kotów Webbera*⁴⁰.

O ile sukces *Rozrywki* można przypisać elastyczności repertuarowej Miłkowskiego, o tyle Wojciech Kępczyński dba o pozycję warszawskiego Teatru Muzycznego Roma dzięki żelaznej i nierzadko bezwzględnej konsekwencji. Reżyser ten objął dyрекcję operetkowego wtedy teatru w 1998 roku z wyraźnym zamiarem przeobrażenia go w scenę musicalową⁴¹. Zmienił sposób zatrudniania pracowników – na miejsce dotychczasowych rozbudowanych etatów wprowadzał stopniowo system castingów, które wyłaniały aktorów do poszczególnych spektakli⁴², co spotkało się z dużym oporem zatrudnionych w Romie artystów. Układ repertuarowy został przez niego zastąpiony wystawianiem kolejnych musicali „do zgrania”, co wieczór przez kilka miesięcy czy nawet lat⁴³. Od początku XXI wieku większość propozycji Romy to polskie prapremiery zagranicznych megamusicali: *Miss Saigon* (2000), *Kotów* (2004), *Tańca wampirów* (2005), *Upiora w operze* (2008), *Nędzników* (2010) i *Mamma Mia* (2014). Ta strategia w pewnym momencie jednak się wyczerpała, być może przez to, że Roma pokazała już większość megamusicali zdolnych przyciągać widownię przez wiele sezonów.

Studium przypadku: *Taniec wampirów*

Taniec wampirów w inscenizacji Corneliusa Baltusa był najlepiej chyba przyjętą przez polskich widzów produkcją Teatru Muzycznego Roma. Społeczność jego fanów jest żywa do dzisiaj; rozmawiając z warszawskimi entuzjastami musicalu, regularnie słyszę skargi, że nie jest on już wystawiany. To, że jego brak Polacy odczuwają i obecnie, widać także po istniejącej na Facebooku, choć od dawna niepublikującej nowych treści, stronie „Żądamy przywrócenia musicalu *Taniec*

⁴⁰ Strona internetowa Teatru *Rozrywki*: <https://teatr-rozrywki.pl/> (dostęp: 10.03.2022).

⁴¹ Jacek Mikołajczyk, *Dogonić świat...*, s. 116.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże, s. 119.

Wampirów na deski TM ROMA”. Autorem libretta *Tańca wampirów* jest Michael Kunze, a muzykę do niego napisał amerykański kompozytor Jim Steinman. Tak jak *Nędznicy* i *Notre-Dame de Paris* są przykładami dwóch różnych ujęć megamusicalu w bogatej kulturze teatralno-muzycznej Francji, tak i austriackie musicale warto opisać, posługując się większą liczbą przykładów. *Taniec wampirów* ma tego samego librecistę, co *Elisabeth*, ale opiera się na zupełnie innym, bardziej komediowym pomysłe.

Najważniejszy powód uwzględnienia go tu jest jednak jeszcze inny – *Taniec wampirów* skupia się na wspólnotach i bardziej konsekwentnie niż inne megamusicale kreuje zbiorowość postaci negatywnych. Wyżej analizowałem brytyjskie i francuskie megamusicales, pokazując, że społeczeństwo jest w nich na ogół albo bierne i manipulowane, albo aktywnie wrogie protagonistom. W *Tańcu wampirów* dwa takie społeczeństwa są właściwie bohaterami zbiorowymi, a przeżycia protagonistów mają je pełniej naświetlić.

W pierwszym akcie musicalu poznajemy dwie skontrastowane ze sobą wspólnoty. Jedną jest naiwna grupa zgrzebnych chłopów żyjących wokół karczmy żydowskiej rodziny Chagallów, a drugą – wampiry z pobliskiego zamku pod dowództwem hrabiego⁴⁴ von Krolocka i jego syna Herberta. Chłopi są komiczni i groteskowi. Poznajemy ich w piosence *Czosnek*, w której chwalą zdrowotne zalety tej rośliny, nie wspominając jednak ani słowem o jej rzekomych zdolnościach odganiania wampirów. Później w akcie pierwszym, gdy karczmarz Chagall zostaje pogryziony przez te upiory i znaleziony martwy, rola owej radosnej piosenki jako narzędzia samooszukiwania staje się jasna. Wieśniacy otaczający zmarłego nieomalże modlą się do czosnku, nie wspominając przy tym wprost o wampirach. Gdy zaś badacz nieumarłych, profesor Abronsius, próbuje dociec przyczyn zgonu oberżysty, cała wieś zgodnie twierdzi, że to musiały być wilki.

W kontraście do chłopów wampiry jawią się jako dostojne i tajemnicze. Po raz pierwszy pojawiają się, gdy hrabia von Krolock staje pod

⁴⁴ W polskim librecie Daniela Wyszogrodzkiego – von Krolock jest tytułowany „księciem”, tu jednak decyduję się nazywać go hrabią, gdyż „książę” to oczywisty błąd w tłumaczeniu (w oryginale *Graf von Krolock*), a co więcej: biorąc pod uwagę elementy pastiszu w *Tańcu wampirów*, tytułowanie go hrabią wydaje się naturalniejsze – przez analogię do hrabiego Drakuli.

karczma i zapowiada „przebudzenie” Sary, córki karczmarza, w piosence *Umarł Bóg*. W końcówce utworu niewidoczny chór krwio pijców powtarza tytułową zwrotkę. Antagoniści w *Tańcu wampirów* już na początku stawiają więc tę diagnozę, która w *Nędznikach* wyłoniła się dopiero po upadku rewolucji. W świecie tego musicalu wszelka wiara w ochronę wyższych sił wydaje się naiwna – nieważne, czy chodzi o Boga, czy o czosnek.

Obie wspólnoty są jednak najwyraźniej skontrastowane w scenie *Czerwone trzewiki* oraz następującej po niej *Modlitwie*. Fragment ten zaczyna się, gdy Sara rozpakowuje w ogrodzie prezent od hrabiego – tytułowe czerwone buty. Dziewczyna zakłada je i oto całą arenę wydarzeń zajmuje scena balu, na którym tancerka-dublerka Sary jest zapraszana do dzikiego i zarazem eleganckiego tańca przez kolejne wampiry. Wizja jest niezwykle kusząca i zdaje się oczywiste, że dziewczyna chce przyjąć zaproszenie hrabiego na bal odbywający się na jego zamku, *Czerwone trzewiki* kończą się jednakże, gdy inni mieszkańcy karczmy zaczynają modlitwę. Są to ogólne modły o odsunięcie pokus, a z każdą zwrotką włączają się w nią coraz to nowe postaci – najpierw rodzina Chagallów, potem ich służka Magda i młody łowca wampirów Alfred, wreszcie cała społeczność. Sara wydaje się początkowo skutecznie upomniana przez tę modlitwę i w akcie skruchy klęczy z przodu sceny, lecz stopniowo zaczyna podnosić się i wracać do tematu muzycznego *Czerwonych trzewików*. Pod koniec piosenki dołącza do niej hrabia, a Sara ucieka sprzed karczmy. Ponownie widzowie zobaczą ją już w zamku.

Te dwie piosenki ukazują wampiry z zamku Krolocków jako dużo bardziej atrakcyjne od Chagallów i wieśniaków, nie tylko dlatego, że wizja wampirzego balu jest w nich przepyszna i bogata, ale także dlatego, że krwio pijcy zdają się mieć zupełnie inną mentalność. Chłopi znów oszukują się i ograniczają, ich modlitwa nie prosi o miłosierdzie czy odwagę, a jedynie o to, by Bóg oddalił od nich pokusy. Wampiry zachęcają za to do podążania za swoim sercem i pragnieniami bez względu na konsekwencje.

W drugim akcie staje się jasne, że wampiry również oszukują – na pewno Sarę, a być może i siebie. W wizjach są zwiewne i elegancie, widać to zarówno po *Trzewikach*, jak i sekwencji tanecznej *Carpe Noctem* z początku drugiego aktu. To wszystko jednak sny i złudzenia,

a gdy pod koniec aktu naprawdę wychodzą z grobów, okazują się niezgrabne i groteskowe. Ich chóralna piosenka *Wieczność* opowiada o znudzeniu niekończącą się, ale przy tym nijaką egzystencją, a także o chęci wyładowania całej tej frustracji na żyjących. Towarzyszy jej niezgrabna choreografia, w której wampiry próbują wyjść z zakrytych ciężkimi płytami grobów i rozprostować od dawna zeszytywniałe kości. Bardzo przypominają tu marionetkowych zmarłych z *Elisabeth*, są też podobni do lalek i automatów ze spektakli Kościelnika.

Na balu Sara odkrywa, że hrabia nie chce zabawić jej całą noc, a po prostu publicznie ją ugryźć dla zaspokojenia żądzy krwi i ku uciechu swojego wampirzego dworu. Gdy dziewczyna wchodzi do sali balowej, wampiry witają ją reprzyżą *Umarł Bóg*, po raz pierwszy ujawniając przed nią frustrację własną egzystencją. Sara liczy, że raut będzie dla niej wydarzeniem życia, a odkrywa, że dała się oszukać.

Łowcy wampirów uciekają z Sarą z balu, ale jest już za późno – hrabia ugryzł dziewczynę, która po ucieczce z zamku staje się wampirzycą i przemienia również Alfreda. Finał musicalu, tytułowa piosenka *Taniec wampirów*, jest triumfem wspólnoty zamkowych złoczyńców: wampiry wychodzą na scenę w dwudziestowiecznych strojach, sugerują, że wnet podbiją świat, a okrucieństwo i bezwzględność to jedyne sposoby na przeżycie we współczesności. Znowu wydają się pełne życia i gracji, choć bardziej drapieżnie, a mniej elegancko niż w *Czerwonych trzewikach*. Być może są już nasyczone krwią śmiertelnych, a to pozwala im odzyskać żywotność dużo lepiej niż groteskowa gimnastyka w piosence *Wieczność*?

Jeśli ważnym wyróżnikiem gatunkowym megamusicali jest ukazywanie imponujących i zarazem niepokojących zbiorowości, *Taniec wampirów* wypełnia tę rolę jak mało który tytuł. Chłopi są w nim pocieszni w swojej głupocie, a wampiry pociągające w swojej pełni życia i amoralności. Pod koniec spektaklu okazuje się, że ten ideał jest tylko złudzeniem, a w rzeczywistości krwio pijcy nie są wcale bardziej zgrabni od chłopów – udają jednak dość dobrze, by zapolować na ludzi, a tym samym odzyskać grację i żywotność dzięki ich krwi. *Taniec wampirów* jest znakomitą przykładem tego, jak wrogie i groźne tłumy mogą w megamusicalu stać się atrakcyjnym, przyciągającym publiczność widowiskiem.

Dziedzictwo Baduszkowej a początki Kościelniaka

Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni w pewnym sensie także opiera się na jednej osobie – swojej nieżyjącej imiennicze. Baduszkowa pozostawiła po sobie jasną deklarację programową, powstający nowy gmach teatru i Studium Wokalno-Aktorskie, a elementy te stanowią jedyne w skali kraju tak wyraźne dziedzictwo dyrektora teatru musicalowego. Kolejni dyrektorzy różnie podchodzili do propozycji repertuarowych Baduszkowej, a publiczność zazwyczaj reagowała lepiej na spektakle importowane z Broadwayu i West Endu niż na rodzime produkcje⁴⁵. Dziś jednak Gdynia jest silnym ośrodkiem zarówno zagranicznego, jak i polskiego musicalu. Wynika to w dużej mierze z regularnej współpracy z Wojciechem Kościelniakiem, który wystawił tam autorskie muzyczne adaptacje: *Snu nocy letniej* (1999), żywotu świętego Franciszka (*Francesco*, 2007), *Lalki* (2010), *Chłopów* (2013), *Złego* (2015) oraz słynnych opowiadań o Wiedźminie autorstwa Andrzeja Sapkowskiego (2017).

We wpływie Kościelniaka na polski teatr musicalowy ważne są i jego osiągnięcia reżyserskie, i administracyjne. W 2002 roku objął on dyрекcję Operetki Wrocławskiej i doprowadził do jej przekształcenia w Teatr Muzyczny Capitol⁴⁶, będący obecnie najbardziej eksperymentalnym i najczęściej sięgającym po twórczość rodzimą teatrem musicalowym w Polsce. Kościelniak zrezygnował z funkcji dyrektora w 2006 roku, ale jego następcy kontynuowali wytyczoną przez niego linię. On sam zaś skupił się na reżyserii i jego osiągnięciom w tym zakresie poświęcam kolejny rozdział.

Poza wyżej opisanymi teatrami i konsekwentną twórczością Kościelniaka większość zjawisk w polskim teatrze musicalowym ma charakter sezonowy – ranga innych teatrów musicalowych wyraźnie zmienia się z roku na rok i z dyrekcji na dyрекcję. Obecnie od kilku sezonów prężniej działają teatry muzyczne w Łodzi i Poznaniu oraz krakowski Teatr Variété, rozwija się także Kujawsko-Pomorski Teatr Muzyczny w Toruniu. Poznańska placówka czeka nawet na powstanie nowej sceny współfinansowanej ze środków miejskich, o widowni

⁴⁵ Jacek Mikołajczyk, *Dogonić świat...*, s. 115.

⁴⁶ Tamże, s. 120.

większej od Dużej Sceny Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej⁴⁷. Poza nimi pojedyncze tytuły z obszaru teatru musicalowego realizują teatry dramatyczne i operowe⁴⁸.

Na podstawie przytoczonych faktów można stwierdzić, że w Polsce teatr musicalowy nie doczekał się jeszcze zaawansowanej profesjonalizacji, przynajmniej w obszarze realizacji i zarządzania – w kwestii gry aktorskiej ośrodkiem takiej profesjonalizacji niewątpliwie jest gdyńskie Studium Wokalno-Aktorskie. Z jednej strony skutkuje to tym, że dłuższa obecność musicalu w danym ośrodku często zależy od starań konkretnego człowieka, z drugiej jednak zapobiega narodzinom osobnych kanonów i standardów „robienia musicalu”. Sprawia to, że w naszym kraju pod chwytliwą nazwą „musical” mogą powstawać interesujące, eksperymentalne spektakle muzyczne istniejące na przecięciu rozmaitych gatunków i inspiracji. W połączeniu ze względną częstością sięgania w polskim teatrze muzycznym po stylizację kostiumową może być to jeden z istotnych powodów popularności Kościelniaka i jego konsekwentnej linii programowej od czasu premiery *Lalki*.

⁴⁷ Informacja ze strony Teatru Muzycznego w Poznaniu: <https://www.teatr-muzyczny.pl/teatr> (dostęp: 10.03.2022).

⁴⁸ Czytelników i czytelniczki zainteresowanych dłuższym omówieniem strategii teatrów muzycznych, które funkcjonują dziś w Polsce, odsyłam do artykułu Aleksandry Zając-Kiedysz, *Trzy teatry – trzy wizje. Funkcjonowanie rozrywkowego teatru muzycznego w Polsce na przykładzie Teatru Muzycznego w Gdyni, Teatru Muzycznego Roma i Teatru Muzycznego Capitol*, w: Joanna Maleszyńska, Joanna Roszak, Rafał Koschany (red.), *Republika musicali. Historia – gatunek – interpretacje*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2020, s. 77–88.

ROZDZIAŁ 3

Kościelniak i jego „kościelniaki”

Kościelniak wypracował bardzo charakterystyczny styl inscenizowania musicali oparty na plastyczności i symbolice zawartych w scenografii oraz ruchu scenicznym. W parze z tą estetyką idzie u niego konsekwentne inscenizowanie klasycznych narracji, przede wszystkim literackich (wyjątek stanowi adaptacja filmu *Hallo Szpicbródka!*) i zazwyczaj polskich. Ważne tytuły z opisywanego okresu jego twórczości to: *Lalka* (2010), *Chłopi* (2013), *Zły* (2015) i *Wiedźmin* (2017) w Teatrze Muzycznym w Gdyni, a także *Idiota* (2009), *Frankenstein* (2011) oraz *Mistrz i Małgorzata* (2013) w Capitolu, *Ziemia obiecana* (2011) w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, wreszcie *Hallo Szpicbródka!* (2012) i *Kariera Nikodema Dyzmy* (2014) w warszawskim Teatrze Syrena.

Kościelniak już wcześniej był niezwykle szanowanym twórcą, reżyserującym dobrze przyjmowane spektakle muzyczne w teatrach w całej Polsce. Ten etap jego twórczości ukazuje artystyczną dojrzałość reżysera, wypracowanie konwencji pozwalającej na innowacje, ale też – rozpoznawalnej. To okres rozpoczynający się od *Lalki* sprawił, że te spektakle zaczęto potocznie określać „kościelniakami”¹ – a jestem przekonany, że odchodzenie od nazwy musical i szukanie bardziej indywidualnych pojęć wyrażających czyjąś twórczość jest w obszarze teatru musicalowego dowodem dojrzałości artysty, znalezienia własnej ścieżki. Zaczniemy więc analizę twórczości Kościelniaka w tym przełomowym punkcie.

¹ Choćby w tytule artykułu Agnieszki Serlikowskiej *Valjeanowie, „kościelniaki” i dzieciaki*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/121467.html> (dostęp: 12.08.2015).

Studium przypadku: *Lalka*

Analizując *Lalkę*, warto wskazać też te założenia inscenizacyjne, które wydają się wspólne większości ostatnio wystawianych spektakli Kościelniaka. I tak w *Lalce* prawie wszyscy bohaterowie (poza Wokulskim i Rzeckim) są przedstawieni jako nie w pełni ludzkie postaci, stanowią istną galerię lalek i innych przedmiotów mających naśladować bądź udawać człowieka². Członkowie ansamblu są na stronie teatru nazwani lalkami³ i choć przyjmują w kolejnych scenach różne role, w każdej z nich mają pobielone twarze. Także Izabela Łęcka (grana przez Renatę Gosławską) ma biały makijaż, a do niego mocno podkreślone oczy i włosy spięte dużymi żelaznymi nitami, przez co przypomina nie tylko lalkę, ale też robota. Dodatkowo jej kostium jest specyficzny – wprawdzie prezentuje się estetycznie i elegancko, lecz to tak naprawdę sama bielizna: gorset, pantalony i pończochy. W jego barwach dominuje biel. Taka stylizacja sprawia, że Łęcka wydaje się jeszcze bardziej nierealna, ale również ukazuje zawarte w tej postaci współistnienie widzianego przez Wokulskiego ideału oraz cielesności. Podobnie ubrane są inne bohaterki kobiece, a mężczyźni, w tym Wokulski, zazwyczaj pojawiają się odziani w marynarki i kamizelki zakładane na nagie ciało, bez obowiązkowej w męskim stroju wieczorowym koszuli.

Kostium ojca Izabeli – Tomasza Łęckiego (granego przez Andrzeja Śledzia) – jest pozbawiony elementów mechanicznych, ale obejmuje równie mocny makijaż i perukę, której postawione na sztorc włosy upodabniają arystokratę do klauna. O ile Łęcka porusza się w miarę naturalnie, o tyle Łęcki bardzo często upada i podnosi się na nowo. Nierzadko także ojciec opiera się o rozmaite elementy scenografii lub ustawia swoje kończyny pod dziwnymi kątami. Taki ruch sceniczny jeszcze wyraźniej dehumanizuje tę postać i sprawia wrażenie, jakby była ona zepsuta czy jako marionetka miała przecięte sznurki.

² Za wskazanie na to, jak różnorodne przedmioty naśladowujące ludzi posłużyły za pierwowzory poszczególnych bohaterów *Lalki* Kościelniaka, dziękuję Agnieszce Nowickiej.

³ Informacja ze strony Teatru Muzycznego w Gdyni: <http://www.muzyczny.org/#page/archiwum-spektakli?group=undefined&article=lalka-musical&tab=obsada> (dostęp: 29.08.2015).

Stary Mincel (grany przez Tomasza Fogla) z równie intensywnie upudrowaną twarzą i z dyscypliną w dłoni wygląda z kolei na zabawkowego żołnierzyka. Gdy w ramach kary bije Rzeckiego (we wspomnieniu tego ostatniego), porusza się sztucznie, mechanicznie, jak zabawka, której tylko pewne części są ruchome – a i to w ograniczonym zakresie.

Ów „katalog zabawek” można by rozbudować o wiele dalszych postaci, już te wzmiankowane pozwalają jednak na wyciągnięcie ważnych wniosków. Ich kreacje wskazują na jedną z najistotniejszych cech twórczości Kościelniaka, jaką jest deformowanie postaci ludzkich oraz tworzenie dodatkowych aspektów w spektaklach dzięki ruchowi scenicznemu. W *Lalce* te dwa zabiegi są ze sobą nierozdzielnie związane, oba służą bowiem do zbudowania naczelnej metafory spektaklu, to jest ukazania ludzi jako sztucznych, nie do końca ludzkich istot. Lalek.

Analogicznie rzecz się ma we *Frankensteinie* – również w tym musicalu twarze osób z całej obsady ucharakteryzowano na białą, a ruchy większości postaci są niezgrabne i groteskowe. Można domyślać się, że tak jak w *Lalce* otaczający Wokulskiego świat ma składać się z lalek i podobnych im człekokształtnych przedmiotów, tak we *Frankensteinie* ludzie mają w swojej brzydocie i groteskowości przypominać stworzone przez tytułowego naukowca monstrum. W musicalu *Mistrz i Małgorzata* członkowie zespołu aktorskiego nie byli co prawda wystylizowani w żaden wyróżniający się sposób, ale tworzyli ludzkie masy uchwycone w groteskowych sytuacjach, na przykład ściśnięte w tramwaju, pod którego kołami głowę stracił Berlioz, lub zmuszone przez Korowiowa do śpiewania pieśni patriotycznych.

Owa gra z granicami człowieczeństwa i tworzenie nie w pełni ludzkich wspólnot mają jeszcze jeden aspekt – Kościelniak często umieszcza w swoich adaptacjach nieobecne w pierwotnych fabułach persony o niepewnym statusie ontologicznym. I tak w *Lalce* w kilka pomniejszych ról – dżokej Jung, fryzjer, nauczyciel angielskiego i inne – wciela się jedna postać, w informacjach o spektaklu zwana raz Magazynierem, a raz Biesem. Powody tego „ujednolicenia” nie są przedstawione, lecz to, że wiele osób spotykanych przez Wokulskiego w trakcie fabuły ma – dosłownie – tę samą twarz, dodatkowo podważa człowieczeństwo i niezależność poszczególnych postaci. W *Mistrzu i Małgorzacie* z kolei pojawia się narratorka, na stronie internetowej

spektaklu zwana po prostu Kobietą⁴. Jako jedyna z obsady nosi mocny makijaż, kojarzący się ze stereotypowym wizerunkiem arlekina, a jej kwestie są prawie w całości cytataми z powieści – jednym z głównych powodów jej obecności wydaje się zamierzenie twórców, by widzowie mogli się zorientować w licznych zmianach czasu i miejsca akcji. Jej interakcja z pozostałymi bohaterami spektaklu jest bardzo ograniczona, co rodzi dalsze pytania o to, kim właściwie ona jest. Wspomniane postaci nie są jednak rozpoznawane przez innych bohaterów jako stałe, zawsze te same osoby, co odróżnia je od Śmierci z *Elisabeth* Kunzego.

Kościelniak dużo uwagi poświęca ruchowi scenicznemu, często ilustrującemu solowe piosenki i dodającemu do nich nowe sensory. W musicalu *Lalka* wykonanie praktycznie każdej piosenki, solowych nie wyłączając, było ilustrowane przez zachowania ansamblu – na przykład w *Pierwszym śnie Izabeli*, piosence będącej wyrazem lęku Łęckiej i zarazem jej fascynacji ludźmi z nizin społecznych, w głębi sceny maszeruje grupka mężczyzn-lalek, splecionych ze sobą i drżących konwulsyjnie. We *Frankensteinie* piosenek ilustrowanych w tej manierze jest mniej, ale sposób zachowania zespołu aktorskiego przez cały czas spektaklu można określić jako karykaturalny.

Przestrzenie wymagane przez ruch sceniczny sprawiają, że scenografia w przedstawieniach reżysera jest nierzadko dość skromna. W *Lalce* składała się ona w dużej mierze ze skrzyń i pojedynczych elementów framug umieszczonych na scenie obrotowej, często była też uzupełniana projekcjami wyświetlanymi na przezroczystym ekranie z przodu sceny. Projekcje pojawiały się także we *Frankensteinie*.

Ostatnią kwestią jest rytm – ważny oczywiście w każdym spektaklu muzycznym, a u Kościelniaka wykorzystywany na szczególnie wielu płaszczyznach. W *Lalce* zdarzają się liczne powtórzenia nadające rytm fabule, jak choćby wychodzenie Wokulskiego z kłapy w scenie na początku każdej partii z jego udziałem i kończenie ich wejściem na drabinę – z pewnością to nawiązanie do słynnego epizodu z powieści. W wielu piosenkach śpiewanych w spektaklu, zwłaszcza w pierwszej (*Wokulski to wariat*), twórcy stosują powtórzenia zwrotek, by zbudować „miejsce akcji” – w omawianym przykładzie jest to szynk,

⁴ Strona internetowa Teatru Capitol: <http://www.teatr-capitol.pl/pl/mistrz> (dostęp: 30.08.2015).

w którym piją subiekci ze sklepu Wokulskiego, zamawiając kolejne piwa w przerwach między plotkowaniem o dziwactwach swojego pracodawcy. We *Frankensteinie* zaś muzyka ilustracyjna tworzyła rytm, do którego aktorzy wykonywali nienaturalne, zapewne inspirowane kinem ekspresjonistycznym ruchy.

Poddanie się – bądź nie – temu rytmowi, hipnotyzującemu i oglupiającemu, jest kluczową decyzją, przed którą w *Lalce* Kościelniaka staje Wokulski. Rytm i mechaniczne ruchy symbolizują przede wszystkim świat próżnującej i mało rozumiejącej rzeczywistość warszawskiej arystokracji, a Wokulski chce w niego wejść dla Łęckiej. Lalkowatość tego towarzystwa wielokrotnie go odrzuca, wydaje się płytka, hałaśliwa i głupia. A jednak posagowa i lalkowata Łęcka pozostaje dla niego niedosiężnym ideałem. Fabuła *Lalki* w interpretacji Kościelniaka to niejako dorastanie Wokulskiego do zrozumienia, że jego wymarzona ukochana jest częścią tego samego świata, co pogardzani przez niego lalki-szlachcice. Akcja musicalowej *Lalki* urywa się po nieudanej próbie samobójczej Wokulskiego. Gdy dróżnik Wysocki odciąga go z torów, Stanisław po raz ostatni próbuje wspiać się po drabinie, ale brakuje mu sił, by dojść na górę. Wyczerpany zatrzymuje się w połowie wspinaczki, światło gaśnie – tym obrazem cały spektakl się kończy.

Czy *Lalka* to megamusical? Nie zamierzam tego jednoznacznie rozstrzygać, ale niewątpliwie ma wiele wspólnego z tym podgatunkiem. I to zarówno pod względem wystawnej, wielkoskalowej inscenizacji, jak i kwestii fabularnych. Podobnie jak mnóstwo zagranicznych megamusicali przełomowe dzieło Kościelniaka opowiada o zmaganiach samotnionych jednostek z tłumem. Tłum ten jest naiwny, płytki, często groźny – przypomina w tym zbiorowości z *Jesus Christ Superstar*, *Evity* i *Upiora w operze*. Tak jak Jezus i Christine, tak też Wokulski okazuje się owemu tłumowi potrzebny, ale nie jest przez niego rozumiany; z kolei Łęcka, podobnie do Evy Perón, zarazem manipuluje tą zbiorowością i jest od niej zależna.

Biorąc pod uwagę społeczeństwo Wokulskiego i jego awans społeczny, warto porównać go także z Jeanem Valjeanem z *Nędzników*. Kreacja obu bohaterów w ich musicalowych wcieleniach jest pod wieloma względami zbliżona, lecz Wokulskiemu drogę do szczęścia i odkupienia utrudniają sprzeczne aspiracje. Valjean w pierwszych scenach *Nędzników* próbuje naprawiać świat podobnie jak Wokulski, zostając

przemysłowcem i dbając o ludzi dzięki własnym pieniądząom i pozycji społecznej. Okoliczności zmuszają go jednak do porzucenia tego życia, a potem próbuje on odkupić swoje winy, dbając o Cosette. Wokulski do końca pozostaje uwikłany w świat socjety i wielki kapitał, a choć wydaje go między innymi na pomoc biednym, zarabia także po to, by zbliżyć się do Łęckiej. Końcowy song Wokulskiego *Trzy kwadranse* przypomina nieco *Kim mam być*, piosenkę Valjeana z pierwszego aktu. Obaj bohaterowie orientują się, że bycie częścią struktury społecznej nie spełniło ich oczekiwań, prawdopodobnie obaj zaczną zatem szukać spełnienia na inne sposoby – Wokulski rozpoczyna jednak te poszukiwania od nieudanej próby samobójczej. Wziąwszy pod uwagę status powieściowych pierwowzorów obu musicali, uwidacznia się, że obaj protagoniści walczą z potężnym w „musicalu epickim” bohaterem zbiorowym⁵.

Lalka porusza więc tematykę pod wieloma względami podobną do megamusicali, interesującą zbieżną też z założeniami gatunkowymi grand opery. *Lalka* stanowi również dowód, że Kościelniak znalazł własny sposób na inscenizowanie musicali z wystawnością zbliżoną do formy megamusicalu. *Lalka* i późniejsze, podobne do niej spektakle zbliżają się do megamusicali za sprawą skali, nieomalże ciągłej muzyki tworzącej odrębny sceniczny świat, rozmachu akcji i rozbudowanego zespołu aktorskiego. Wyróżnia je to, że rzadko sięgają po wielkie elementy scenografii, zostawiając na scenie pustą przestrzeń nadającą się do prezentowania bogatych układów choreograficznych. W „kościelniakach” dużą część megamusicalowego rozmachu gwarantuje właśnie choreografia, często ukazująca masy ludzkie pozbawione indywidualności. Jeśli megamusicałe są wielkimi machinami scenicznymi, musicale Kościelniaka są ich odmianą, w której ta machina w ogromnym stopniu spoczywa na barkach zespołu, nie zaś scenografii, światła czy projekcji.

Miejsce *Lalki* wśród musicali

Fascynuje mnie, jak indywidualna ścieżka Kościelniaka pasuje do krajowych i regionalnych trendów w teatrze musicalowym. Spektakle z okresu zapoczątkowanego *Lalką* – „kościelniaki” – wydają się

⁵ Joanna Maleszyńska, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013, s. 204.

spełnieniem aspiracji Danuty Baduszkowej. Swoją tematyką pasują też do tez Marvinna Carlsona, badacza, którego koncepcji „nawiedzenia” (*ghosting*) poświęcam ostatni rozdział tej pracy. Niedawne dzieła Kościelniaka korespondują z twierdzeniami Carlsona co do tego, jak ważne są w teatrze powtórzenia i inscenizowanie istotnych dla danej kultury narracji. Zarazem jednak musicale reżysera nie nawiązują bezpośrednio do wcześniejszej obecności swoich ikonicznych narracji w kulturze polskiej, pod wieloma względami są nawiedzane bardziej przeszłością pracy twórczej Kościelniaka niż przeszłością znaczenia i reinterpretacji *Lalki* czy *Chłopów*. Przestrzeń jest w nich celowo niedookreślona, nie odwołuje się do konkretnych realiów geograficznych. Warszawscy miłośnicy *Lalki* Prusa ozdobili stolicę tablicami upamiętniającymi rzekome miejsca zamieszkania bohaterów powieści, ale w spektaklu Kościelniaka na próżno szukać dokładnych odwołań do tych miejsc.

Paradoksalna relacja „kościelniaków” z pamięcią zbiorową wydaje się symptomatyczna dla przedstawiania przeszłości w musicalach w ogóle, przynajmniej od lat osiemdziesiątych XX wieku. Triumfy megamusicali przyniosły duże zainteresowanie wielkimi kostiumowymi widowiskami budującymi bogate wizje przeszłości. *Nędznicy* i *Upiór w operze* zapoczątkowały ten trend, widoczny do dzisiaj też w *Jekyllu & Hydzie* oraz innych musicalach Franka Wildhorna, a także licznych francuskich, austriackich, węgierskich i polskich tytułach. Megamusical ochoczo sięgał po historyczne realia, starał się jednak stworzyć z nich osobne światy sceniczne, których estetyka i sfera dźwiękowa obiecywały ucieczkę od zewnętrznej rzeczywistości. Analizując zatem spektakle rozmaitych twórców różnych narodowości powstałe w reakcji na megamusical, wszędzie można dostrzec napięcie między inspiracją przeszłością a chęcią wykreowania osobnego świata, lecz konkretne rozwiązania służące umieszczeniu się między tymi potrzebami są odmienne.

Nie chcę redukować zasług Kościelniaka do roli wypełniania jakiejś tradycji, nie wątpię, że styl wypracowany w *Lalce* i dalszych „kościelniakach” to duże osiągnięcie twórcze reżysera i jego współpracowników. Dzieła te są megamusicalami czy „musicalami epickimi”, tylko jeśli przyjmiemy bardzo szerokie definicje obu gatunków. Wydaje się jednak niezmiernie ciekawe, że ten oryginalny styl tak

dobrze pasuje do ważnych wątków w rozwoju polskiego musicalu, o których pisałem we wcześniejszym rozdziale. Kościelniak to bodaj dziedzic Baduszkowej, ale jest też potomkiem idei eksperymentalności polskiego musicalu i jego decentralizacji.

Pewna jednolitość rozwiązań w teatrze Kościelniaka, jaką można zaobserwować od premiery *Lalki*, nieco mnie martwi. Z wystawień spektakli nowszych „kościelniaków” wychodzę czasami z poczuciem, że reżyser powtarza w nich metody, które zaczęły być kojarzone z jego stylem, ale niekoniecznie pasują do wybranego materiału. W musicalu *Hallo Szpicbródka!* autor ciekawie zaadaptował ekspresjonistyczną estetykę *Lalki* do opowieści o międzywojennej rewii, ale już w *Wiedźminie* wydawał się zbyt skupiony na plastycznej ekspresji zespołu baletowego i przez to łątwo gubił wątek opowiadań Sapkowskiego. Podobnie w musicalu *Kapitan Żbik i żółty saturator*, najnowszym przedstawieniu Kościelniaka w warszawskiej Syrenie, twórca zdawał się tak skupiony na idei zainscenizowania komiksu i bawienia widza literackimi odwołaniami, że ucierpiały na tym tempo całości i kreacje głównych postaci.

Ileokroć jednak, gdy mam zastrzeżenia wobec twórcy teatru muzycznego co do jego oryginalności, zastanawiam się, czy inna droga jest dla niego w ogóle możliwa. Wcześniejsze badania nauczyły mnie bowiem, że nawet uznani autorzy są pod pewnymi względami uzależnieni od estetyki, którą zasłynęli, i teatry nie zawsze chcą zapraszać ich do współpracy nad musicalami zrywającymi z ich rozpoznawczą stylistyką. Michael Kunze wyjaśnił mi w trakcie wywiadu, że jego spektakle mają dość jednolitą stylistykę po prostu dlatego, że teatry nie były chętne, by realizować jego pomysły zrywające z upiornym, nawiedzonym stylem wypracowanym przez niego w *Elisabeth*⁶. I rzeczywiście, Kunze w szczytowym okresie popularności swoich drama musicali tworzył co prawda inne typy widowisk, ale w bardziej kameralnych instytucjach. Jego *Lenya* (tytułową bohaterką sztuki jest piosenkarka i aktorka Lotte Lenya) miała kameralną premierę w Nowym Jorku. Podobnie opera *Raoul* o Raoulu Wallenbergu została po raz pierwszy zaprezentowana na koncercie w nowojorskim Instytucie Goethego, by potem być wystawioną na krótko w Teatrze

⁶ Rozmowa z Michaeliem Kunzem w lipcu 2018 roku.

Miejskim w Bremie⁷. Wśród ostatnich dzieł Kunzego dwa mocno odbiegają od jego typowej estetyki – *Don Camillo & Peppone*, komedia o sporach na powojennej włoskiej prowincji na podstawie słynnych włoskich komiksów autorstwa Giovannina Guareschiego, oraz *Matterhorn*, wrażliwa ekologicznie opowieść o próbach zdobycia najwyższej góry w Europie. Oba te musicale miały premiery w Theater St. Gallen, a więc teatrze miejskim, zaś Kunze przyznał mi w trakcie wywiadu, że chce współpracować z tą placówką, bo jej dyrektor jest pasjonatem teatru i pozwala na różne eksperymenty. Niestety nie jest to opłacalne ekonomicznie, Kunze na tych premierach nie zarabia⁸. Jednocześnie pracuje on nad musicaliem o Beethovenie, którego premiera ma się odbyć w 2022 roku w Seulu, a więc jednym z miast, w których kolejne inscenizacje *Elisabeth* i *Mozarta!* na stałe weszły do kalendarza kulturalnego⁹.

Przypadek Kościelniaka prawdopodobnie jest zbliżony pod tym względem do Kunzego. Po *Lalce* nie przestał przecież pracować nad mniejszymi, kameralnymi spektaklami, na przykład był dyrektorem artystycznym i członkiem Rady Artystyczno-Programowej kilku edycji Przeglądu Piosenki Aktorskiej, współpracował z teatrami muzycznymi i dramatycznymi w całej Polsce, regularnie reżyserował spektakle dyplomowe ze studentami warszawskiej Akademii Teatralnej i innych szkół aktorskich. Podobnie jednak jak Kunzego wciąż kojarzy się głównie z *Tańcem wampirów* i *Elisabeth*, a nie ze sztukami *Don Camillo & Peppone* czy *Raoul*, tak samo Kościelniak słynie przede wszystkim z *Lalki* i *Wiedźmina*, a nie *Bahamuta* – spektaklu dyplomowego studentów czwartego roku Wydziału Aktorskiego Akademii Sztuk Teatralnych – czy *Sześciu wcieleń Jana Piszczyka* z Teatru Polskiego w Bielsku-Białej. Nie jest więc tak, by cała jego twórczość i poszukiwania zastygły w relatywnie stałej formie „kościelniaków”. Po prostu ten „gatunek” ustalił się na tyle, by być dostrzeżonym jako osobna forma i ważna część polskiego życia musicalowego.

⁷ Informacje o twórczości Kunzego na podstawie jego strony internetowej: <http://storyarchitekt.com/> (dostęp: 10.03.2022).

⁸ Rozmowa z Michaeliem Kunzem w lipcu 2018 roku.

⁹ Im Eun-byel, *Beloved Musical Duo to Return with “Beethoven” Premiere*, „The Korea Herald”, gazeta internetowa: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20191118000755&a=99> (dostęp: 10.03.2022).

Wielkoskalowe musicale Kościelniaka nie są identyczne, ale pozostają pod wieloma względami bardzo podobne. Najlepiej widać to na przykładzie „kościelniaka”, który pozornie zrywa z pewnymi elementami stylu reżysera – musicalu *Chłopi*.

Studium przypadku: *Chłopi*

Kostiumy, scenografia, charakteryzacja i rekwizyty w *Chłopach* nie są w żaden sposób zdeformowane, groteskowe czy ekspresjonistyczne. O ile scenografia jest siłą rzeczy dość umowna (między innymi po to, by zostawić przestrzeń na układy taneczne), o tyle kostiumy są mocno inspirowane ludową tradycją. Także ubrani w nie bohaterowie nie mają żadnych deformujących, „odczłowieczających” cech. Pojawia się co prawda jedna metafizyczna postać – bezgłośnie obecny przy wydarzeniach Anioł – ale poza nim wszyscy wydają się solidnie osadzeni w rzeczywistości Lipiec. W spektaklu widzimy też rolę zbliżoną do narratora: to Ślepiec komentujący akcję za pomocą ludowych przysłów – jest to jednak ciągle ta sama postać, żyje w obrębie świata scenicznego, a pozostali bohaterowie rozpoznają w niej wędrownego ślepcę i wchodzą z nim w interakcje.

Z tych elementów powstają jednakże sceny, które pasują do omawianego wcześniej stylu reżysera. Już otwarcie spektaklu jest znamienne – kobiety tworzące ansambl wychodzą z leżących na scenie worków, by dołączyć do mężczyzn przychodzących z boków sceny i ciągnących za sobą wozy. O ile poszczególne rekwizyty wykorzystane w tym fragmencie są werystyczne, o tyle efekt ich wprowadzenia to szeroki metaforyczny obraz typowy dla twórczości Kościelniaka. Podobna sytuacja powtarza się wielokrotnie w trakcie spektaklu, choćby w rozmowie Boryny z wójtem o potencjalnym ożenku – równolegle z toczoną dyskusją na drugim końcu sceny ukazano skąpo odzianą Jagnę rwącą pierze, a gdy dialog przechodzi w piosenkę, z tyłu pojawia się grupa młodych kobiet ubranych w identyczne kostiumy i powtarzających gesty Jagny. Co charakterystyczne, ich gestykulacja składa się na przemian z póż podkreślających erotyczny wdzięk i z naśladowania gestów związanych z macierzyństwem (na przykład kołysania dziecka do snu). Z kolei w następującej później scenie

wspólnej przejażdżki wozem Boryny oraz Dominikowej – matki Jagny – po obu bokach sceny są ustawione rzędy obsługiwanych przez te same aktorki miedlerek do lnu, którymi naśladują one stukot kopyt – nieobecnego fizycznie w przedstawieniu – konia ciągnącego powóz.

Chłopom nieobce jest więc typowe dla Kościelniaka wykorzystywanie rytmu i powtórzenia – tak w czasie, jak też przestrzeni – do nadawania scenicznemu wydarzeniom określonej struktury. W spektaklu owe powtórzenia mają jeszcze jeden ważny aspekt – w wielu piosenkach śpiewanych przez pojedyncze postaci pojawia się balet bądź chór powtarzający ich gesty, rzadziej komentujący swoim zachowaniem sam utwór. To inny typowy dla Kościelniaka zabieg, polegający na budowaniu dodatkowych sensów ruchem scenicznym – w tym przypadku wątkami tymi są łączność poszczególnych postaci ze wspólnotą i pewna typowość ich sytuacji. Bardzo przypomina to zachowanie zespołu w *Lalce*.

Po takiej analizie chciałbym zaryzykować tezę, że osobność *Chłopów* na tle pozostałej twórczości Kościelniaka wynika nie tyle z odmienności taktyki inscenizacyjnej, ile raczej z innego materiału wyjściowego – reżyser tworzy obrazy sceniczne w charakterystyczny dla siebie sposób, z jakichś względów w mniejszym stopniu stosuje jednak do materiału źródłowego typową estetykę swoich spektakli. Powody, dla których tak postępuje, można zrozumieć dzięki wywiadowi, jakiego udzielił przed premierą spektaklu. Tamta rozmowa rzuca interesujące światło na stosunek Kościelniaka do całej jego twórczości, nie tylko do *Chłopów*.

Przed premierą *Chłopów* Kościelniak udzielił nieomalże godzinnego wywiadu dziennikarzowi „Gazety Świętojańskiej”¹⁰. Padły tam pytania o rozmaite kwestie związane z przygotowywanym spektaklem i resztą dorobku reżysera, zaś odpowiedzi na nie pozwalają lepiej zrozumieć jego decyzje artystyczne – w tym omawiane wcześniej różnice między *Chłopami* a innymi niedawnymi spektaklami twórcy.

Zacznijmy od myśli, które w owym wywiadzie padają explicite. I tak zapytany o zastosowane w musicalu kostiumy Kościelniak odpowiada, że będą one na tyle werystyczne, na ile pozwalają na to stojące przed

¹⁰ Wojciech Kościelniak, Wywiad udzielony przed premierą *Chłopów* „Gazecie Świętojańskiej”, https://www.youtube.com/playlist?list=PLP_nj6HX6O-WxNtd-WHmf9I45vXleyCLNY (dostęp: 16.11.2022). Wszystkie dalsze cytaty z reżysera i przytoczenia jego opinii pochodzą z tego wywiadu (chyba że zaznaczono inaczej).

aktorami wyzwania fizyczne (na przykład taniec oznacza, że pewne elementy byłyby za ciężkie). Swoją decyzję tłumaczy tym, że jego zdaniem od realistycznych kostiumów warto odchodzić tylko tam, gdzie byłyby nie dość znaczące. Za przykład takich zbyt ubogich w sensy strojów podaje fraki i marynarki, co tłumaczy stylizację postaci w *Lalce*. Z kolei w *Chłopach* nie ma konieczności eksperymentowania w ten sposób, oryginalne lipieckie stroje były bowiem wedle słów reżysera „awangardowe”.

Oczywiście użycie pojęcia oryginalności rodzi pytanie, względem czego werystyczne mają być kostiumy? Kościelniak znalazł ich pierwowzory w prowadzonym w Lipcach Reymontowskich prywatnym muzeum *Chłopów* (publiczne, jak przyznaje, nie zrobiło na nim wielkiego wrażenia)¹¹. Twierdzi, że przechowywane tam materiały pochodzą z czasów, które przedstawia powieść Reymonta, ale zarazem dodaje, że ważną inspirację stanowi dla niego ekranizacja z 1973 roku, a odnalezione muzeum współpracowało z autorami tego filmu.

Także decyzja o budowaniu obrazów i ruchu scenicznego z elementów werystycznych zostaje wyjaśniona jako konsekwencja wizyty w owym muzeum. Kościelniak podkreśla, że zgromadzone tam ekspozyty uświadomiły mu ogromną liczbę czynności i przedmiotów związanych z realiami, które pragnie oddać na scenie. W kontakcie z nimi zapragnął, by to właśnie elementy codzienności lipczan – zwłaszcza te zapomniane – posłużyły do wykreowania świata spektaklu.

Słuchając omawianego wywiadu, można jednak domyślać się również innych, niewyrażonych wprost motywów stojących za decyzjami twórcy. *Chłopi* są mocniej zakorzenieni w realiach, które przedstawia powieść, gdyż Kościelniak dokonuje ich mitologizacji. W innych swoich dziełach reżyser dąży do zaktualizowania treści, pokazania, że ich tematyka może być istotna także współcześnie; w *Chłopach* jednak ważne współcześnie wydają się nie tylko poszczególne motywy i emocje, ale też Lipce jako takie.

Zacznijmy od kilku przykładów wskazujących na aktualizacyjny charakter pozostałej części twórczości Kościelniaka. Otóż wypowiadając się

¹¹ Wzmiankowane przez reżysera muzeum państwowe to zapewne Muzeum Regionalne im. Władysława Stanisława Reymonta w Lipcach Reymontowskich – http://www.lipcereymontowskie.pl/index.php?p=muzeum_regionalne (dostęp: 30.08.2015). Muzeum prywatnego nie udało mi się zlokalizować.

na temat musicalu *Lalka*, stwierdził w innej rozmowie, że jest ona „opowieścią o człowieku, który próbuje osiągnąć coś niemożliwego; wyjść z piwnicy na wyższy poziom”¹². Z kolei w omawianym wywiadzie jako powód przeniesienia na scenę *Mistrza i Małgorzaty* podał, że książka ta odcisnęła na polskiej kulturze głębokie piętno i jego zdaniem – przede wszystkim w latach osiemdziesiątych – „pomagała przetrwać tamten ustrój”. Zapytany natomiast o spektakl *Frankenstein* wyjaśnił, że tytuł powieści Mary Shelley prawdopodobnie wziął się od nazwy miasteczka położonego na dzisiejszym Dolnym Śląsku. Jak twierdzi, w związku z tym „czuł, że to nasza kultura”, i „odważył się”, zaczął mówić o „tych wszystkich naszych potworach”¹³. I wreszcie w wywiadzie przy okazji premiery *Kariery Nikodema Dyzmy* w warszawskim Teatrze Syrena wskazywał zaś na to, że każdy człowiek znajduje się czasami w sytuacji podobnej do tej z powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza¹⁴.

Retoryka autora w przypadku *Chłopów* jest skrajnie odmienna. Nazywa powieść Władysława Reymonta „genialną literaturą” i podkreśla, że autor ukazuje w niej, iż „my stamtąd pochodzimy” i „nie ma się czego wstydzić” mimo wad owej wsi. Reżyser mówi dalej o dumie z pochodzenia, ale nie jako przekonaniu o wywodzeniu się z miejsca szczególnie pozytywnego, a tylko jako o świadomości własnych korzeni. Twierdzi, że nie chce wybielać historii przedstawionej na kartach *Chłopów*, bo pokazuje ona także wady. Dodaje, że owo wiejskie pochodzenie jest jeszcze wyraźniejsze po II wojnie światowej i rozmaitych „odsianiaczach naszej inteligencji”. Kwituje tę argumentację sądem, że „to jest po prostu ta część Europy – to jest chyba najpiękniejsze w tym wszystkim”.

Opisując swoje wrażenia z lektury *Chłopów*, podkreśla też, że Reymont w książce opowiada „o wszystkim, co współczesne –

¹² Adrianna Adamek-Świechowska, *Karuzela marionetek w gdyńskiej „Lalce” Wojciecha Kościelniaka*, http://www.wiadomosci24.pl/artukul/karuzela_marionetek_w_gdynskiej_lalce_wojciecha_koscielniaka_323927-4--1-d.html (dostęp: 22.08.2015).

¹³ Po tych słowach dziennikarz przerwał wypowiedź reżysera kolejnym pytaniem. Niestety – być może dalsza część tej wypowiedzi pokazałaby, w jaki sposób Kościelniak myśli o nie w pełni ludzkich, „potwornych” bohaterach rozmaitych jego spektakli.

¹⁴ Rafał Stańczyk (scenariusz i realizacja), Reportaż TVP o *Karierze Nikodema Dyzmy* w Teatrze Syrena, <https://www.youtube.com/watch?v=HDDo4zAN6lA> (dostęp: 30.08.2015).

i nieprzemijające”, ukazuje „pełen, harmonijny świat, opisany ze wszystkimi jego konsekwencjami” oraz „człowieka w pełnym spektrum”. W zgodzie z fascynacją „pełnym spektrum” Kościelniak deklaruje apolityczność: „Ktoś chce patrzeć z lewa, będzie mógł patrzeć z lewa, ktoś chce patrzeć z prawa, będzie mógł patrzeć z prawa”.

Reżyser widzi w sportretowanych przez Reymonta Lipcach kolebkę współczesnej Polski (czy szerzej – „tej części Europy”). W przedstawionej w wywiadzie perspektywie tematyka lipiecka jest współczesna, ale nie w znaczeniu aktualizowania jej – przeciwnie: wszystko, co ważne dzisiaj, miało rzekomo być obecne już w Lipcach. Dlatego inscenizacja *Chłopów* stara się w miarę technicznych możliwości nie wychodzić poza to, co dla Kościelniaka jest realiami Lipiec Reymonta. Chłopska społeczność nabiera cech monumentalnych, w całej twórczości reżysera to *Chłopi* wydają się najlepiej pasować do „musicalu epickiego” w rozumieniu Maleszyńskiej, a uważam też, że są najbliżsi założeniom fabularnym grand opery. Społeczność jest uzależniona od sił natury i sama staje się bezosobową potęgą na jej podobieństwo, zdolną zmiażdżyć indywidulany los, co widać po finałowym wygnaniu Jagny¹⁵.

Kościelniak tworzy w swoich spektaklach osobne światy kierujące się specyficznymi regułami i obdarzone wyraźnymi wątkami przewodnimi. Strategia inscenizacyjna w *Chłopach* jest tak naprawdę podobna do tej stosowanej w innych musicalach. Tyle że w przypadku *Lalki* czy *Frankensteina* lejtmotywem wykreowanego świata są zagadnienia poruszane przez adaptowane powieści (motyw lalki, monstrum, nie-w-pełni-człowieka) i przełożone na plastyczne obrazy, w *Chłopach* zaś naczelnym motywem estetycznym jest wizja Lipiec. Wykorzystywanie elementów ich świata w celu tworzenia szerokich metaforycznych obrazów tym bardziej podkreśla, że stanowią one pełne, osobne uniwersum.

¹⁵ Przywoływana badaczka napisała także tekst w całości poświęcony muzycznym adaptacjom powieści Reymonta, w tym *Chłopom* oraz *Ziemi obiecanej* w reżyserii Kościelniaka: Joanna Maleszyńska, *Reymont na scenie muzycznej*, w: Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek Wedemann (red.), „Wskrzесиć choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 415–428.

Publiczna rola „kościelniaków”

Najważniejszym pytaniem dla moich badań jest to, czemu właśnie „kościelniaki”, z ich ogromną plastycznością, ale też pewną wtórnością, przyjęły się najlepiej z całego dorobku reżysera. W moich dotychczasowych analizach widać, że zauważam wpływ czynników zarówno związanych z drogą twórczą autora, jak i dotyczących rozwoju teatru musicalowego jako całości. W *Lalce* i następujących po niej spektaklach można zaobserwować podsumowanie wielu trendów, które przewijały się w dziełach Kościelniaka od dawna. Zarazem jednak zaspokajają wzbudzone przez megamusical zapotrzebowanie na imponujące, często lekko fantastyczne widowiska kostiumowe. Z całej twórczości reżysera w formułę „kościelniaka” wykrystalizowały się te spektakle, które będąc wytworem jego indywidualnej wrażliwości, są równocześnie trafną odpowiedzią na trendy i potrzeby widoczne w teatrze musicalowym po triumfach megamusicali – i na to, jakie możliwości oferuje Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, w którym zaczynały się próby Kościelniaka z tworzeniem własnych musicali.

Bardzo ważne jest też to, że „kościelniaki” powstają w publicznych teatrach muzycznych, które mają przecież rozmaite misje i profile, na przykład repertuar gdyńskiego Teatru Muzycznego znacząco różni się od oferty wrocławskiego Capitolu czy warszawskiej Syreny. Wszystkie jednak prowadzą publiczną i państwowo dotowaną działalność kulturalną. Nakłada to na ich autora pewne zobowiązania, ale i daje mu możliwości, które trudniej uzyskać twórcom pracującym z teatrami utrzymywanymi w całości z zysków, jakie przynoszą bilety.

Do tej pory skupiałem się na formalnej stronie „kościelniaków”, na typowych dla nich fabułach i sposobach inscenizacji. Teraz natomiast chcę zapytać, co właściwie Kościelniak chce wyrazić swoim dorobkiem i co jego zdaniem można w ogóle powiedzieć za pomocą musicalu. Pragnę skupić się na twórczości autora nie tylko jako indywidualnej wypowiedzi artystycznej, ale też realizacji publicznej misji.

Kościelniak nie jest do końca wolny od przejmowania się sukcesem frekwencyjnym. Opowiadając o naradach repertuarowych z dyrektorką Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej, podkreśla, że szukają wspólnie tytułów, które przyciągną dość osób, by zapełnić wielką

widownię. Decyzja o adaptacji *Chłopów*, a potem *Wiedźmina* zapadła nie tylko ze względu na pomysł autora co do realizacji tych spektakli, ale także – na przekonanie, że te rozpoznawalne tytuły zaciekawiają trójmiejską publiczność¹⁶. Być może z tym ograniczeniem wiąże się też to, że Kościelniak uważa teatr muzyczny za mniej od teatru dramatycznego zdolny do radykalnych eksperymentów¹⁷. Reżyser nie precyzował, o jakie eksperymenty chodzi, ale można ogólnie stwierdzić, że musicale w mniejszym stopniu mogą sobie pozwolić na niszowość. Są droższe w produkcji niż większość spektakli dramatycznych, powstają z myślą o dużych scenach, toteż pieniądze, czas i wysiłek wymagane do stworzenia dzieła tego gatunku zwracają się wyłącznie wtedy, gdy dany musical przyciągnie wielu widzów.

W polskim musicalu chyba wciąż obowiązuje reguła z Broadwayu, że może on trafić do odbiorców z istotnymi społecznie treściami, tylko jeśli jest dobrą rozrywką. Możliwe jednak, że w krajach takich jak Polska, gdzie teatry muzyczne są publicznie dotowane, rozkład akcentów jest nieco inny niż w USA. Kościelniak na pewno nie chce robić spektakli mających jedynie walory rozrywkowe. Piotr Sobierski zauważa zresztą, że takowe próby reżysera zwykle nie kończyły się udanymi przedstawieniami¹⁸.

Możliwe też, że akcja osadzona w przeszłości pasuje do sposobu, w jaki tworzy się musicale. W dyskusji *(Wy)stuchaj, kiedy śpiewa musical* Konrad Imiela, dyrektor Teatru Capitol, podkreślił, że spektakle z tego gatunku powstają tak długo, że trudno im podejmować aktualne tematy¹⁹. Nim powstaną libretto, partytura, choreografia i scenografia, temat może się zdezaktualizować. Nie oznacza to bynajmniej, że teatr musicalowy nie jest w stanie podejmować istotnych społecznie i doraźnych kwestii, a raczej, że trudno mu uprawiać publicystykę. Imiela mówił zresztą o tym zjawisku na bardzo interesującym

¹⁶ Gazeta Świętojańska, *Wiedźmin w Teatrze Muzycznym w Gdyni. Mówi Wojciech Kościelniak*, https://www.youtube.com/watch?v=b_VPiT4-B4& (dostęp: 10.03.2022).

¹⁷ Telewizja Echo24, *Rozmowa Echo24 – Wojciech Kościelniak*, <https://www.youtube.com/watch?v=AKOpf724bxo> (dostęp: 10.03.2022).

¹⁸ Piotr Sobierski, *Więcej niż musical. Teatr Wojciecha Kościelniaka*, Gdyńskie Centrum Kultury, Gdynia 2018, s. 88.

¹⁹ Nagranie panelu zamieszczone na facebookowym profilu Nowej Siły Kuratorskiej: <https://www.facebook.com/NSKfest/videos/1610383255838864> (dostęp: 9.03.2022).

przykładzie musicalu *Liżę twoje serce* z muzyką Mariusza Obijalskiego i Marcina Januszkiewicza oraz tekstami tego drugiego (prapremiera w Capitolu). Tytuł ten opowiada o życiu we Wrocławiu tuż po II wojnie światowej, a jego główny wątek stanowią poszukiwania ukochanego ze złotym zębem, które prowadzi młoda Romka.

Inspiracją do stworzenia tego libretta była burzliwa dyskusja, która przetoczyła się przez Wrocław w 2013 roku, a dotyczyła planów władz miasta, by usunąć prowizoryczne osiedle Romów. Równoległe z próbami do spektaklu pracownicy Capitolu angażowali się, podpisując „Apel o wsparcie dla społeczności wrocławskich Romów rumuńskich”, a w siedzibie teatru odbywały się spotkania przedstawicieli Romów z władzami. Reakcja społeczności teatru na ten kryzys składała się więc z doraźnej pomocy i stworzenia musicalu, który naświetlał podłoże obecności Romów we Wrocławiu i ukazywał podstawy bieżącego konfliktu z szerokiej perspektywy historycznej.

Sprawiło to zresztą, że po rozstrzygnięciu sporu spektakl nie przestał być znaczący jako wypowiedź o genezie współczesnego Wrocławia (a także oczywiście jako angażujące widowisko). *Liżę twoje serce* pozostaje w repertuarze Teatru Muzycznego Capitol do dzisiaj²⁰. *Blaszany bębenek* również powstał w Capitolu za dyrekcji Imieli i wydaje się, że jego relacja z wrocławską współczesnością pod wieloma względami przypomina tę z *Liżę twoje serce*. Nie dzieje się „tu i teraz”, zresztą rozgrywa się w Wolnym Mieście Gdańsku, ale prezentuje napięcia na polsko-niemieckim pograniczu kulturowym. Treść *Blaszanego bębena* jest istotna dla tożsamości dowolnego niegdyś niemieckiego, a obecnie polskiego miasta.

Z takiej perspektywy można by zanalizować całą twórczość Kościelniaka. Znakomita większość jego musicali po *Lalce* to adaptacje głośnych powieści rozgrywających się w bliższej bądź dalszej przeszłości, których tematyka pozostaje zdaniem reżysera aktualna do dzisiaj. Pracuje on głównie z polskimi powieściami bądź z tytułami, które wydają mu się jakoś związane z Polską i polsnością – jak *Mistrz i Małgorzata*, w którym widzi sposób radzenia sobie z komunistyczną

²⁰ Informacje o spektaklu i jego obecności w repertuarze można znaleźć na stronie Teatru Muzycznego Capitol: <https://www.teatr-capitol.pl/spektakle/lize-twoje-serce/> (dostęp: 10.03.2022).

rzeczywistością, czy *Frankenstein*, którego literacki pierwowzór być może był inspirowany wydarzeniami z Żąbkowic Śląskich. Zazwyczaj podkreśla jednak ich uniwersalny rezonans. Co interesujące, w tym jego twórczość także przypomina megamusical – ten podgatunek czerpie wszak z klasyki różnych narodów, by opowiadać ponadczasowe i ogólnoludzkie historie.

Studium przypadku: *Blaszany bębenek*

Musical *Blaszany bębenek* wywołał chyba największe spory w całej twórczości Kościelniaka. Przyczynkiem do kontrowersji było logo spektaklu, prezentowane na ogromnych plakatach na fasadzie Teatru Muzycznego Capitol przed jego premierą. Ten znak to czarny dziecięcy wiatraczek, którego skrzydła są ułożone tak, by przypominać swastykę²¹.

Ów komponent reklamowy był bodaj najbardziej zapalnym elementem, który kiedykolwiek pojawił się w związku z działalnością reżysera, ale zarazem wydaje się idealnym symbolem adaptacji *Blazanego bębena*. W interpretacji Kościelniaka Oskar Matzerath urządza „wodewil z zabawkami, dla zabawek i o zabawkach”, a zabawkami tymi jest cała reszta obsady. W swoim musicalu na kanwie powieści Güntera Grassa reżyser ponownie sięga po estetykę bardzo zbliżoną do *Lalki*. Postaci znowu są człiekokształtnymi przedmiotami ucharakteryzowanymi mocnym białym makijażem i poruszającymi się nienaturalnie, mechanicznie. Po raz pierwszy jednak jest to rozwiązanie wynikające z akcji spektaklu, Oskar na początku mówi o nim wprost.

Kościelniak, podchodząc do najpoważniejszego tematycznie dzieła w swojej karierze, ustami głównego bohatera od razu deklaruje więc, że nie zamierza brać wszystkiego serio. Zapewne wiąże się to jakoś z przekonaniem Kościelniaka, że teatr muzyczny może sobie pozwolić na mniej od teatru dramatycznego. Przy tym forma wodewilu, dopuszczająca epizodyczność i brak wyraźnej łączności między kolejnymi

²¹ O wrocławskich dyskusjach wokół tej formy promocji można przeczytać w artykule TVN24 Wrocław Wrocławski teatr Capitol jak Reichstag w 1939 roku. Kontrowersyjna promocja musicalu, <https://tvn24.pl/wroclaw/kontrowersyjna-kampania-promujaca-blaszany-bebenek-ra866480-2336791> (dostęp: 11.03.2022).

„numerami”, sprawdza się jako sposób na adaptację powieści Grassa. Dzieje Oscara i jego rodziny są w dużej mierze historią tego, co ją spotyka, a nie tego, co robią protagoniści; wiele scen i towarzyszących im piosenek nie układa się w linearną narrację, a po prostu w panoramę międzywojennego Wolnego Miasta Gdańska i trudnego życia (nie)rosnącego w tym mieście Oscara Matzeratha.

Niektóre sceny *Blaszanego bębenka* są nad wyraz dosadne, prezentują zarówno wzbierającą siłę nazizmu, jak i prześladowanie Oscara jako karła – choćby zmuszanie go do picia zupy z sików. Chłopak mówi też bardziej otwarcie o swojej seksualności niż inni bohaterowie Kościelniaka. Wygląda na to, że wodewilowa forma w istocie pozwoliła reżyserowi zmierzyć się z trudną tematyką powieści Grassa w sposób pasujący do jego wizji teatru muzycznego.

Finałem *Blaszanego bębenka* jest piosenka *Gdańsk*, śpiewana przez Alfreda Matzeratha. Opowiada on o historii miasta w dużym skrócie, mieszając przy tym procesy kształtujące Gdańsk z drobnymi wydarzeniami z życia głównych bohaterów musicalu. W tej perspektywie Gdańsk jest nieustannie podbijany przez kolejne ludy i grupy, kształtowany i zagarniany przez siły historii. Opowieść o licznych inwazjach miesza się z osobistymi szczegółami z życia protagonistów spektaklu – Alfred sugeruje, że średniowieczni najeźdźcy wpadli do Gdańska przez uchyloną klapę piwnicy, niczym Oscar, a późniejsi przybyli, by właśnie Oscara zobaczyć. Nie jest to oczywiście trafny opis przeszłości miasta, ale takie przemieszanie dobrze pokazuje pamięciową perspektywę, w której wielkie wydarzenia chaotycznie mieszają się z osobistymi biografiami.

Zwieńczeniem tej dramatycznej opowieści jest wielokrotnie powtarzany, miękki zaśpiew *Mieszkamy tu, mieszkamy tu*. Do Matzeratha dołącza w nim chór spoza sceny. Wygląda na to, że jedyną odpowiedzią tutejszych (Niemców, Polaków, Kaszubów – gdańszczan) na skomplikowaną i często gwałtowną historię ich miasta może być bierny opór, konsekwentne zamieszkiwanie go. Taka postawa w obliczu wielkich zawieruch dziejowych wydaje się pod pewnymi względami zbliżona do próby Oskara, by w reakcji na nazizm i inne traumy jego życia zorganizować wodewil z zabawkami dla zabawek. *Blaszany bębenek* zamyka się więc podobnie, jak otwiera – deklaracją dalekiej od heroizmu reakcji na wielkie siły historii.

ROZDZIAŁ 4

Przeszłość jako musical

Przyszłością musicalu jest przeszłość?

Zainteresowanie twórców musicalu tematami związanymi z lokalną przeszłością to jeden z bardziej paradoksalnych, ale też ciekawszych skutków triumfu megamusicali. Inscenizacje *Jesus Christ Superstar*, *Evity*, *Nędzników* i *Upiora w operze* zdominowały muzyczno-teatralny krajobraz licznych miast na lata lub nawet dekady, a zarazem tworzyły zapotrzebowanie na imponujące kostiumowe widowiska. Pierwszy pomysł na nawiązującą do lokalnej historii odpowiedź na tę nową formułę zrodził się niedługo po broadwayowskiej premierze *Jesus Christ Superstar*. Alain Boublil szukał odpowiedniego tematu dla widowiska tego rodzaju i zdecydował się na Wielką Rewolucję Francuską, co zaczęło jego karierę w teatrze muzycznym i pośrednio doprowadziło do powstania *Nędzników*. Także w Austrii władze Theater an der Wien zaczęły szukać pomysłu na lokalny spektakl w megamusicalowej konwencji, co umożliwiło premierę *Elisabeth* Michaela Kunzega i Sylvestra Levaya.

Musical regularnie zwracał się ku gatunkom teatralnym mocno związanym z przeszłością, w których konwencje był często wpisany konkretny do niej stosunek. Złota era musicalu zaczęła się między innymi dzięki włączeniu w musicalową konwencję operetkowej nostalgii za romantyzowaną przeszłością. Z kolei megamusical łączy wiele zaskakujących podobieństw z francuską grand operą, choć trudno stwierdzić, na ile te inspiracje były świadome dla Webbera, Boublila czy Kunzega.

Musical zwiększał więc swoje światowe oddziaływanie za każdym razem, gdy zwracał się ku przeszłości. Skąd taki trend? Być może po części stąd, że nie była to tylko przeszłość Stanów Zjednoczonych. Musicales złotej ery poruszały ważne dla amerykańskiego społeczeństwa tematy i dotyczyły zagadnienia relacji USA ze światem, ale często rozgrywały się poza krajem ich wystawienia. Mogło to sprawiać, że dla europejskich czy azjatyckich odbiorców wydawały się bardziej podobne do tradycji teatralnych Europy. Co możliwe, spektakl osadzony poza rodzimą kulturą jego prapremierowej publiczności nadaje się lepiej na eksport także dlatego, że w jego librecie należy przybliżyć widzom miejsce akcji i nie zakładać, iż je znają. Tajlandia z *The King and I* czy arturiańska Brytania z *Camelotu* były podobnie odległe, ale zarazem równie atrakcyjne i zrozumiałe dla mieszkańców Stanów Zjednoczonych i Europy.

Muszę tu przypomnieć opinię Konrada Imieli, że musicale powstają zwyczajnie za długo, by dobrze się nadawać jako wypowiedzi w bardzo doraźnych sprawach¹. Kiepsko pasują one do komentowania wydarzeń, które za kilka tygodni czy miesięcy mogą stracić swoją doniosłość. Świetnie za to pozwalają przedstawiać i przybliżać widowni zjawiska, które wpływają na kulturę i społeczeństwo w dłuższej perspektywie. *Nędznicy* i *Evita* to studia nie tylko konkretnych wydarzeń historycznych, ale także społecznych procesów. *Notre-Dame de Paris* łączy los Romów z powieści Hugo z sytuacją uchodźców i emigrantów istotną dla postkolonialnej Francji. *Elisabeth* demitologizuje postać Sisi i ostatnie dekady panowania Habsburgów, a w warstwie inscenizacyjnej pokazuje, jak wyobrażenia o przeszłości są konstruowane z pojedynczych obrazów i symboli. Te przykłady udowadniają, że musical doskonale nadaje się na miejsce dyskusji o pamięci zbiorowej, efektywnego ukazywania i dekonstruowania ważnych dla niej pojęć, ikon i momentów.

¹ Wypowiedź z panelu (Wy)stuchaj, kiedy śpiewa musical, nagranie zamieszczone na facebookowym profilu Nowej Siły Kuratorskiej: <https://www.facebook.com/NSKfest/videos/1610383255838864> (dostęp: 9.03.2022).

Nawiedzana scena

Badania pamięci to bardzo żywy nurt w dzisiejszej humanistyce, a przybliżenie ich warto w tej książce zacząć od teorii, która pasuje do niepokojącej estetyki spektakli Kościelniaka. Chodzi tu o niezwykle istotną dla rozważań nad teatrem koncepcję „nawiedzania” (*ghosting*) autorstwa amerykańskiego badacza Marvina Carlsona. Pokazywał on, w jaki sposób zarówno kulturowa historia teatru jako medium, jak i techniczne warunki pracy w teatrach sprzyjają opowiadaniu w nich tych samych historii w nowych odsłonach.

Zdaniem Carlsona pamięć jest kluczowa dla odbierania dowolnych wytworów kultury, nie tylko teatru. Autor zauważa między innymi, że odwołując się do pamięci, można wyjaśnić pojęcie gatunku – odbiór danego dzieła polega na porównaniu go ze wspomnieniami innych dzieł z tego samego gatunku². Zarazem jednak Carlson uważa, że natura pracy pamięci w teatrze jest wyjątkowa. W jego przekonaniu teatr pokazuje widzom nie tylko nowe rzeczy podobne do tych, które już widzieli, ale też te same, choć w nowym kontekście. Najprostszym przykładem takiego ujęcia są aktorzy, którzy w różnych spektaklach są fizycznie tymi samymi osobami i publiczności trudno zupełnie odciąć się od skojarzeń z ich wcześniejszymi rolami. Zbliżony efekt zachodzi oczywiście w filmach, lecz teatr ma także inny, bardzo wyrazisty przykład: rozmaite inscenizacje tego samego tekstu dramatycznego lub partytury.

To zjawisko wykorzystywania w teatrze znajomych elementów w nowych kontekstach Carlson określa jako *ghosting*³, co proponuję tłumaczyć jako nawiedzanie – zawsze w aspekcie niedokonanym, nigdy nawiedzenie. Według badacza teatr nie jest w stanie uciec od bycia nawiedzanym, choć w różnych epokach i typach teatru zmienia się to, przez co właściwie jest nawiedzany. Autor widzi w tej pamięciowej naturze teatru powód, dla którego teatry tak często były i są miejscem wystawiania narracji kluczowych dla grupowych tożsamości. Niegdyś odgrywano w nich najważniejsze mity religijne i kosmologiczne, a od XIX wieku,

² Marvin Carlson, *The Haunted Stage. Theatre as a Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2004, s. 4–6.

³ Tamże, s. 7.

wraz z kształtowaniem się tożsamości narodowych, to teatry stały się miejscem inscenizowania narracji podstawowych dla tych tożsamości. To fascynujące, jak rozpoznanie Carlsona pasuje do polskiego musicalu, w którym Wojciech Kościelniak działał od lat dziewięćdziesiątych, ale to właśnie późniejszymi adaptacjami narracji węzłowych dla polskiej tożsamości zdobył sobie obecną pozycję klasyka. Zarazem zresztą konweniuje ono także z działalnością Danuty Baduszkowej i jej próbami stworzenia polskiego musicalu przez zlecenie adaptowania narracji rozgrywających się w przeszłości.

Carlson w swoich rozpoznaniach nawiązuje zarówno do stojących za teatrem koncepcji – na przykład najsłynniejszych pism teoretyków teatru – jak i do praktycznych wymogów sztuki scenicznej. W ramach tych drugich zauważa, że opowiadanie znajomych historii pasuje do „skondensowanej” natury teatru, który nie jest w stanie przekazać tylu wątków, co powieść. Stwierdza też, że opowiadanie znajomych historii może paradoksalnie podkreślić oryginalność twórcy, bowiem gdy ogólne zarysy opowieści są znane, jego autorska interpretacja jest tym bardziej widoczna⁴. Musicale Kościelniaka opowiadają historie znane z literatury, a często również z wcześniejszych filmowych i serialowych adaptacji. Zarazem jednak noszą wyraźny ślad jego stylu, co widać choćby po na wpół żartobliwej propozycji, by określać je po prostu jako „kościelniaki”⁵.

Carlson diagnozuje problemy związane z nawiedzaniem przez tworzące spektakl osoby – zauważa, że aktorom trudno się wyrwać ze skojarzenia z ważną rolą, a reżyserzy nierzadko zaczynają być łączeni z bardzo konkretnym stylem⁶. To także wydaje się symptomatyczne dla twórczości Kościelniaka, który z jednej strony słynie jako innowator i eksperymentator, ale z drugiej często wraca do podobnych rozwiązań. Odnoszę zresztą wrażenie, że wzajemne podobieństwo jego spektakli stało się jeszcze wyraźniejsze od czasu *Lalki*. Może to sugerować, że będąc uznaną za dzieło przełomowe w jego karierze, teraz nawiedza nowe utwory autora. Inspirując się sposobem myślenia Carlsona, upatruję w tym też pewnych uwarunkowań

⁴ Tamże, s. 18–27.

⁵ Agnieszka Serlikowska, *Valjeanowie, „kościelniaki” i dzieciaki*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/121467.html> (dostęp: 12.08.2015).

⁶ Marvin Carlson, *The Haunted Stage...*, s. 52.

produkcyjnych – podobieństwa spektakli Kościelniaka ułatwiają mu dalszą współpracę z wystawiającymi je teatrami.

Twórczość Kościelniaka interesuje mnie tutaj właśnie przez krzyżowanie się w niej nawiedzania pamięcią zbiorową z nawiedzaniem jego stylem. Pracuje on nad musicalowymi adaptacjami narracji, które obrosły w polskiej kulturze ogromnym znaczeniem. Jego pomysły na zaprezentowanie tych narracji są autorskie i nietypowe, choć co najmniej od czasu *Lalki* w miarę do siebie podobne. Na pozór mogłoby się wydawać, że mocny autorski styl utrudnia Kościelniakowi zostanie klasykiem polskiego musicalu i kłóci się ze skupieniem na klasyce, tymczasem wygląda na to, że reżyser został za ów styl doceniony i teatry w całej Polsce chętnie powierzają mu nowe inscenizacje klasycznych narracji. W związku ze skomplikowaną historią musicalu w Polsce ten paradoks jest zrozumiały. Zdecentralizowana i miejscami chaotyczna struktura polskiego życia musicalowego sprawia, że to nic dziwnego, iż najbardziej konsekwentny eksperymentator stał się najbardziej klasycznym twórcą. Właśnie ta mieszanka innowacji i stosowania uznanych rozwiązań składa się na jego ważną pozycję w polskim teatrze muzycznym.

Jestem też przekonany, że konkretny sposób, w jaki Kościelniak pokazuje w swoich spektaklach powroty i powtórzenia, ciekawie wiąże się ze światowymi trendami musicalowymi. Powroty zza grobu i ożywianie bądź animowanie przeszłości to istotny motyw w wielu megamusicalach, które pod tym względem zaskakująco pasują do rozpoznania Carlsona. *Upiór w operze* zaczyna się od licytacji, podczas której odsłonięcie odnowionego żyrandola przywołuje duchy przeszłości. Początek słynnej uwertury musicalu inwokuje w prologu tajemnicę i grozę Upiora, ale gdy żyrandol podnosi się pod sufit, na scenie pojawia się Opera Populaire w pełni życia. Przywołanie groźnego ducha pozwoli publiczności zobaczyć jego obsesję i popełnione morderstwa, ale też pełne przepychu przedstawienia i zabawne zakulisowe rozmowy w fikcyjnej dziewiętnastowiecznej operze.

Bardzo przypomina to początek musicalu *Notre-Dame de Paris*, w którym poeta Gringoire zwraca się bezpośrednio do publiczności w słynnej piosence *Czas katedr*. Wydaje się ona przywoływać wspomnienia i zarazem odnosić je do współczesności, podkreślać, że widownia obcuje z historią rozgrywającą się w miejscu będącym

wynikiem pracy wielu pokoleń. Słowami piosenki *Czas katedr* twórcy chwałą dojrzałe średniowiecze, początek milenium, na końcu którego utwór jest wykonywany (musical miał prapremierę w 1998 roku). Równocześnie zapowiadają jednak, że czas katedr jest zgubiony, a w roku 2000 świat się skończy.

Evitę z kolei inicjuje publiczne obwieszczenie śmierci tytułowej bohaterki, a podczas uroczystości żałobnych narrator zaczyna opowiadać koleje jej życia, co doprowadza do odegrania ich przed publicznością. *Nędznicy* rozpoczynają się, gdy Jean Valjean wraca do normalnego świata po długim uwięzieniu na galerach – które w piosence *Look Down* wydaje się niewolą poza światem żywych – a kończą wstąpieniem protagonisty do Raju. W *Kotach* związek ze światem zmarłych jest dużo słabszy, ale pierwsza piosenka jednoznacznie pokazuje, że akcja musicalu rozgrywa się poza ludzką rzeczywistością. Potem zaś widz dowiaduje się, że częścią obserwowanego przezeń kociego balu jest wybór kota, który zostanie odrodzony i otrzyma nowe życie.

Na osobne miejsce w tych wyliczeniach zasługują spektakle Michaela Kunzego. W najsłynniejszych musicalach biograficznych autora – *Elisabeth* oraz *Mozarcie!* – widzimy sceny obrazujące czasy protagonistów dosłownie wychodzące z grobu. Także jego *Rebecca* opracowana na podstawie powieści Daphne de Maurier rozpoczyna się sceną, w której główna bohaterka błąka się – być może we śnie – po swojej dawnej posiadłości, a duchy przeszłości pojawiają się wokół niej. I wreszcie w *Tańcu wampirów* w trakcie uwertury widzimy projekcję ukazującą podróż do stereotypowo przedstawianej Transylwanii i górujący nad krainą zamek wampirów, a więc przenosimy się do miejsca na pograniczu życia i śmierci.

Przywołana przeze mnie we wstępie pierwsza scena *Lalki* również przypomina powrót zza grobu, o ile występujące w niej postaci kiedykolwiek były żywe. Także *Chłopi* zaczynają się od sceny, w której lipieckie kobiety wychodzą z worków – może to oznaczać, że są częścią natury tak samo jak zbiory, które potem będą tam umieszczać, ale patrząc na ludzi w worku, trudno uniknąć skojarzeń ze zwłokami. Musicale Kościelniaka zazwyczaj skupiają się na zbiorowościach, a od premiery *Lalki*, w „powieściowym” okresie jego twórczości, te zbiorowości często są przedstawiane jako martwe lub mechaniczne. Nakręcane postaci w *Lalce* czy zabawki w *Blaszanym bębenku* można

określić jako maszyny pamięci – ożywają, by odegrać co wieczór tę samą historię, bardzo zresztą ważną dla zbiorowej pamięci miejsc, w których dane spektakle są grane.

Energia przeszłości

Obok Carlsona znaczącym badaczem w odniesieniu do sposobu, w jaki Kościelniak opracowuje istotne dla zbiorowej tożsamości narracje, jest Freddie Rokem. Ten izraelski autor w książce *Wystawianie historii* zajął się związkami pamięci i teatru w węższym zakresie niż Carlson – interesowało go wystawianie ważnych wydarzeń historycznych. Można porównać jego tezy z działalnością Kościelniaka, gdyż adaptowana przez reżysera literatura długo służyła Polakom za „zastępczą historię”, a Wokulski czy Boryna są równie żywymi postaciami pamięci o przeszłości, co Piłsudski lub Chopin.

Rokem proponuje uważać aktora za nadhistoryka, a więc osobę, która swoją grą ożywia przeszłość pełniej, niż czyni to naukowa narracja historii. Autor przyznaje, że wizje przeszłości kreowane przez grę aktorską są subiektywne, ale argumentuje, że naukowa historiografia wcale nie jest inna. Jego zdaniem kontakt z przeszłością przez odgrywanego dziejowe wydarzenia aktora pozwala ją poczuć bardziej bezpośrednio, zbliżyć się w większym stopniu do tak przekazywanego świadectwa. Rokem określa to, co pozwala aktorowi na wcielenie w siebie historii, jako energię⁷.

Wiele ze znaczeń, które przekazują spektakle Wojciecha Kościelniaka, niewątpliwie jest komunikowanych właśnie za pomocą energii. Są precyzyjnie choreografowane, ruch postaci jest w nich zwykle nienaturalny i wysoce stylizowany. Musical w ogóle, jako gatunek oparty na głosowej i cielesnej ekspresji, pasuje do rozpoznania Rokema, ale przedstawienia polskiego reżysera kwalifikują się tu szczególnie dobrze. Nie jestem jednak pewien, czy energia aktorów w spektaklach Kościelniaka ma przybliżać widzom przeszłość, nawet „zastępczą”, jaką

⁷ Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010, s. 21–22, 31–32.

stanowią powieści w rodzaju *Lalki* i *Chłopów*. Nienaturalna, lalkarska choreografia większości jego dzieł zwraca uwagę raczej na autorską interpretację wystawianych spektakli niż na ujęte w ich literackich pierwowzorach historyczne realia. Odwołując się do rozpoznań Carlsona, można stwierdzić, że energia musicali Kościelniaka to jedna z nowości, które dodaje on do znanych narracji i które mogą wybrzmieć mocniej dzięki temu, że zarys fabuły jest widowni znany. Rokem skupiał się na teatralnym (re)prezentowaniu wydarzeń historycznych, ale twórczość polskiego reżysera – i teatr musicalowy w ogóle – pokazuje, że energia może przekazywać też dużo bardziej ogólne, ahistoryczne impresje o przeszłości. W *Lalce*, *Elisabeth* czy *Nędznikach* ta energia, którą Rokem uważa za czyniącą z aktora czy aktorki nadhistoryka, nie tyle ożywia przeszłość, ile tworzy nowe wspomnienie o niej.

Prywatna pamięć Kościelniaka

Perspektywa pamięciowa wydaje się bardzo ważna dla badania musicali i otwiera szczególnie fascynujące konteksty dla twórczości Kościelniaka. Wierzę, że zwrócenie ku przeszłości było istotnym elementem rozwoju musicalu jako gatunku i co najmniej dwukrotnie zwiększyło międzynarodowość tej formy – w jej złotej erze i w czasie triumfów megamusicali. Pamięć musicalu bywa zresztą zaciekle kwestionowana i ożywają wokół niej potężne debaty – nadzwyczaj dobrymi przykładami na to są *Evita* oraz *Jesus Christ Superstar*. To, w jaki sposób Andrew Lloyd Webber i Tim Rice ukazali w tych spektaklach tytułowe postaci i sytuację wokół nich, w obu przypadkach wzbudziło gorące spory. W musicalu o Chrystusie kontrowersyjne okazało się zarówno uwspółcześnienie tej postaci, jak i przedstawienie faryzeusza, uznane przez część amerykańskich Żydów za antysemickie. Z kolei autorzy *Evity* zostali oskarżeni o uwznioślanie biografii faszystki – Eva Perón była wszak pierwszą damą w reżimie podobnym do państwa Mussoliniego⁸. Zaciekle dyskusje o tym, jak dzieło

⁸ Spory o megamusicala omówiła Jessica Sternfeld, *The Megamusical*, Indiana University Press, Bloomington 2006. Przywoływane kontrowersje wokół *Jesus Christ Superstar* są opisane na stronach 16–18 i 25–27, a *Evity* – na stronie 103.

sztuki przedstawiało przeszłość, demaskując tę przeszłość jako wciąż żywy element tożsamości dzisiejszych grup bądź temat współczesnej debaty. Pamięć, nie historię.

Nie ulega wątpliwości, że Kościelniak pracuje z tematami najistotniejszymi dla polskiej pamięci zbiorowej. *Lalka* i *Chłopi* to lektury przekazujące jedno z najżywszych do dzisiaj wizji życia Polaków w okresie zaborów. *Kariera Nikodema Dyzmy* stworzyła i obecnie ważny mit skutecznego prostaka, a *Błaszany bębenek* to wypowiedź o polsko-niemieckich relacjach i życiu na pograniczu kręgów kulturowych. *Wiedźmin* to natomiast seria fantasy, ale stał się żywotnym punktem w polskiej pamięci zbiorowej.

Co interesujące, gdy Kościelniak tworzy musical na podstawie dzieła z innej kultury, argumentuje to powodami mocno związanymi z tematyką pamięci. *Mistrz i Małgorzata* pasuje jego zdaniem do obranej linii twórczości, bo powieść ta pomagała w PRL radzić sobie z absurdami życia w komunistycznym reżimie. *Frankenstein* doczekał się adaptacji po części dlatego, że nazwisko tytułowego naukowca być może zostało zainspirowane przez sprawę hien cmentarnych w mieście pod tą nazwą, dzisiejszych Ząbkowicach Śląskich.

A jednak relacja spektakli Kościelniaka z pamięcią zbiorową wydaje się nieoczywista, wątpię, czy można ją uznać za ich główny temat. Jak widać po wcześniejszych analizach, reżyser kładzie duży nacisk na formalny aspekt swoich spektakli, ekspresjonistyczną stylistykę, a także uniwersalność ich tematyki. Mówiąc o sensie *Lalki*, *Kariery Nikodema Dyzmy* czy *Wiedźmina*, odnosi powieściowe pierwowzory do współczesności, podkreśla ich aktualność. Inne tony widać zwłaszcza po wywiadach towarzyszących *Chłopom*, a w pewnym stopniu również *Złemu* – w obu tych przypadkach zafascynował go świat, odpowiednio, reymontowskich Lipiec i powojennej Warszawy, więc starał się oddać go na scenie.

„Kościelniaki” to musicale nawiedzane nie tylko przez pamięć o ich literackich pierwowzorach, ale też – lub nawet głównie – przez pamięć stylistyki i poszukiwań Kościelniaka. Rzadko przywołuję tu jego spektakle sprzed premiery *Lalki*, lecz w tym miejscu warto przypomnieć, że wiele elementów ważnych dla jej estetyki twórca stosował już wcześniej. Hipnotyzujący, transowy rytm i ciągły ruch sceniczny połączony ze śpiewem to istotne elementy jego „transopery”

Sen nocy letniej z Teatru Muzycznego w Gdyni. Z kolei reżyserując *Operę za trzy grosze* w Teatrze Muzycznym Capitol, zastosował mocny makijaż i ekspresjonistyczną stylistykę⁹.

Do wrażliwości Kościelniaka niewątpliwie przemawia literatura polska i ta, która w jakiś sposób jest związana z tożsamością. Nie wydaje się jednak, żeby to ta tożsamość czy pamięć zbiorowa były kluczowymi tematami tej twórczości. Jego celem nie jest ani odtwarzać realia czasów, w których adaptowane przez niego historie się rozgrywają, ani je aktualizować – artystę bardziej interesuje ukazanie autorskiej wizji wskazującej na ich ponadczasowość.

Przyszłością musicalu może być przeszłość, ale w przypadku twórczości Kościelniaka jest to przeszłość przefiltrowana przez autorską, bardzo wyrazistą wyobraźnię. *Lalka* i *Blaszany bębenek* w jego wersjach nie są po prostu wypowiedziami o miejscu ich powieściowych pierwowzorów w kulturze polskiej. Są raczej nowymi odczytaniem, przykładem inspirowanej nimi wypowiedzi ambitnego, poszukującego twórcy.

Badam musicale Kościelniaka w ramach projektu *Przedstawianie przeszłości w teatrze musicalowym Polski i Austrii oraz jego recepcja*. Od początku miałem wrażenie, że to ważna perspektywa patrzenia na reżysera, ale też przypuszczałem, że nie są one wypowiedziami o przeszłości w takim stopniu, w jakim można by się tego spodziewać, biorąc pod uwagę ich tematy. Teraz, zakończywszy badania, jeszcze wyraźniej widzę, że Kościelniak stara się nie tyle wejść w dialog z przeszłością, którą ukazuje, ile opowiedzieć za jej pomocą o tym, co interesuje go we współczesności. Tu ponownie warto zaznaczyć osobne miejsce *Chłopów*, odrębność ta polega jednak na tym, że Reymontowska społeczność wydaje się Kościelniakowi istotna dla współczesności w swoim historycznym konkrecie, a nie tylko w podejmowanej w powieści tematyce. Może być to zresztą powód, dla którego reżyser nie pracuje na literaturze wcześniejszej niż dziewiętnastowieczna. Wiele procesów kształtujących współczesność zaczęło się właśnie w wieku XIX, więc opowiadając o nim, można opowiadać zarówno o minionych czasach, jak i o początkach teraźniejszości.

⁹ Opis tych spektakli Kościelniaka można znaleźć na stronach 17–25 (*Sen nocy letniej*) oraz 29–35 (*Opera za trzy grosze*) w: Piotr Sobierski, *Więcej niż musical. Teatr Wojciecha Kościelniaka*, Gdynskie Centrum Kultury, Gdynia 2018.

A jednak musicale Kościelniaka pozwalają pełniej zrozumieć, jak teatr musicalowy w ogóle posługuje się przeszłością. Jasno uwypuklają one, jak krytyczne wobec przeszłości są monumentalny gatunek musicalu i dzieła nim inspirowane. Gdy zestawień twórczość Kościelniaka z dziełami Webbera, Boublila i Schönberga czy Kunzega, widać wyraźny element wspólny: u wszystkich tych twórców zbiorowość ludzkie zagrażają protagonistom. Megamusical czynią z historycznych społeczeństw przepyszny spektakl, ale zarazem ukazują je jako groźne, opresyjne lub bezmyślne.

Chciałbym zaznaczyć tu jeszcze jeden pamięciowy trop w dorobku Kościelniaka. Nie czuję się kompetentny do zbadania go, choć wydaje mi się ważny i mam nadzieję, że dalsi badacze jego twórczości podejmą ten temat. Otóż to, o czym pisałem wcześniej jako o prywatnej pamięci Kościelniaka, może być równocześnie pamięcią gatunków teatralno-muzycznych w Polsce. Na początku książki hipotetyzowałem, że prawdopodobnie musical ma problem z zajęciem w Polsce miejsca jako teatralno-muzyczna przestrzeń wypowiedzi publicznej, bo jest już ono zajęte. Okupują je kabaret literacki i piosenka aktorska, stanowiąc gatunki rozrywkowe, ale od dawna wykorzystywane w politycznych i satyrycznych celach. Musical Kościelniaka niewątpliwie wiele tym formom zawdzięcza. Widzę tu zresztą ciekawe potwierdzenie też Carlsona, który pisał, że gdy teatr w danym miejscu i czasie odcinał się od jednego źródła pamięci, zaczynał zbliżać się do innego¹⁰.

¹⁰ Marvin Carlson, *The Haunted Stage...*, s. 13.

Podsumowanie

Teatr Wojciecha Kościelniaka jest fascynujący sam w sobie, a spojrzenie nań z szerszego, międzynarodowego punktu widzenia pozwala dostrzec jego wielorakie konteksty. Z tej perspektywy łatwiej zrozumieć, które pomysły reżysera są i zapewne dalej będą realizowane w dużych teatrach muzycznych oraz jak powstał gatunek „kościelniaka”. Co jednak zdecydowanie ważniejsze, próba umieszczenia Kościelniaka w obrębie światowych trendów w teatrze musicalowym mówi wiele o tym, jak teatr ten wygląda dzisiaj.

Prowadząc swoje badania, utwierdzałem się w przekonaniu, że sięganie w przeszłość zaskakująco odnawiało teatr musicalowy i pozwalało mu osiągać większy komercyjny sukces, ale zarazem i większe znaczenie społeczne. Ten paradoks tłumaczą zarówno techniczne warunki tworzenia musicali, jak i kulturowa rola teatru. Dzieła teatru muzycznego zazwyczaj powstają zbyt długo, by dobrze się nadać do komentowania „gorących” tematów społecznych na bieżąco, są w stanie za to ciekawie przedstawić zagadnienia, które istnieją w debacie publicznej od dawna i co do których można przypuszczać, że nieprędko znikną. *Notre-Dame de Paris* powstało, gdy we Francji dyskusja o traktowaniu emigrantów i mieszkańców dawnych kolonii była obecna od niemal pół wieku. Kryzys uchodźczy ostatnich lat pokazał, że temat ten niestety pozostaje bardzo ważny zarówno dla francuskiej, jak i światowej opinii publicznej. Podobnie w *Elisabeth* autorzy komentują legendę, która narastała wokół cesarzowej Elżbiety już za jej życia – i trwa do dzisiaj – a przy okazji rozprawiają się z austriacką tendencją do bezkrytycznego postrzegania przeszłości

kraju i do zapominania o mrocznych kartach z jego historii. Twórcy *Nędzników* ukazują krótki i pozbawiony większych politycznych konsekwencji zryw w dziewiętnastowiecznym Paryżu, ale podnoszą go do rangi uniwersalnego symbolu walki o wolność i lepsze jutro. W *Evicie* opowieść nie jest skupiona na zawiłościach argentyńskiej historii, traktuje raczej swoją protagonistkę jako egzemplifikację celebrytki dochodzącej do władzy dzięki mediom i romansom – temat, który pozostaje żywy w epoce mass mediów. Przykłady można mnożyć.

W takiej perspektywie skupienie Kościelniaka na adaptowaniu na sceny muzyczne klasyki literatury stanowi trafny sposób rozmowy w teatrze musicalowym o istotnych społecznie kwestiach. Jego musicale są wypowiedziami o społeczeństwie i to często wypowiedziami niezwykle krytycznymi. Mimo że obiegowe wyobrażenia o musicalu nierzadko zakładają, że to optymistyczna forma skupiona na przekazywaniu pozytywnych emocji, od dawna raczej nie jest to prawdą. Co interesujące, dostrzegam zbieżność między odejściem musicalu od happy endów i skupienia na pozytywnych emocjach a początkami megamusicalu. Zapewne wynika ona z tego, że to wraz z megamusicalami na Broadwayu na dobre zagościła muzyka rockowa, służąca do wyrażania kontestacji i oporu względem norm społecznych. U Kościelniaka w większości spektakli dominuje jazz, nie rock, ale ich protagoniści bywają odrzuceni lub nawet niszczeni przez społeczność, do której należą.

Na zakończenie tej książki pragnę raz jeszcze podkreślić, że nie dotyczy ona całej twórczości Kościelniaka. Zaczynałem te badania przekonany, że jego dorobek teatralny od czasów *Lalki* jest dość jednorodny, byłem wręcz zirytowany tym, jak często powtarza on swoje wypracowane w *Lalce* rozwiązania. Dziś jednak widzę wyraźnie, że jednorodna jest nie tyle twórczość Kościelniaka, ile jej konkretna gałąź uprawiana w konkretnych teatrach – przede wszystkim gdyńskim Teatrze Muzycznym, Teatrze Capitol i Teatrze Syrena. Tam właśnie powstają wielkoobsadowe i wystawnie inscenizowane „kościelniaki”. Ich historia zaczyna się od *Lalki* zrealizowanej w Gdyni pod koniec dyrekcji Macieja Korwina, drugiego po Jerzym Gruzie dyrektora Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej, który skupił się na wielkich produkcjach zagranicznych musicali. To Gruza przyprowadził do Polski megamusical dzięki premierom *Jesus Christ Superstar* oraz

Nędzników, a Korwin kontynuował jego politykę. To za jego czasów wystawiono między innymi musicale takie jak: *Shrek*, *Grease*, *Piękna i Bestia*, *Footloose*, *Kiss Me*, *Kate*, *Drakula*, *Wichrowe Wzgórza* – większość tego wyliczenia to anglojęzyczne musicale lub przedstawienia z innych krajów zainspirowane megamusicalową estetyką. Repertuar Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej nigdy nie składał się tylko ze spektakli określanych jako megamusicale, ale teatr ten był technicznie i obsadowo przygotowany do wystawiania wielkich inscenizacji musicali. Potwierdzeniem są działania kolejnych dyrektorów, którzy wprowadzili światowe hity musicalowe do repertuaru gdyńskiej placówki. Kariera Kościelniaka zaczynała się więc w teatrze otwartym na światowy trend tworzenia wielkich musicalowych produkcji i zarazem poszukującym własnych, kreatywnych nań odpowiedzi. W momencie premiery *Lalki* okazało się, że Kościelniak udzielił odpowiedzi bardzo kreatywnej, a przy tym niezwykle atrakcyjnej.

Polski teatr musicalowy wydaje się mieć silną i równocześnie niestabilną pozycję. Ciekawe i popularne musicale są wystawiane w całym kraju, w teatrach musicalowych i nie tylko. Zaledwie kilku ośrodkom udaje się utrzymać zainteresowanie widzów przez wiele lat, ale nigdy nie wiadomo, gdzie i pod czyją reżyserią pojawi się nowa ważna inscenizacja bądź nawet prapremiera. Życzyłbym polskiemu musicalowi, by zachował tę żywotność i eksperymentalność, a zarazem uzyskał większą regularność. A najlepszą drogą do tego jest, jak trywialnie by to nie brzmiało, dobre finansowanie teatrów muzycznych, które pozwoli im na podtrzymanie wysokiego poziomu i sprawi, że mniej udany sezon czy dwa nie będą katastrofą. Austriacki przykład dzieł Michaela Kunzega pokazuje, że musicale powstające przez wiele lat, bez presji błyskawicznego sukcesu, mogą w dłuższej perspektywie okazać się nie tylko ciekawe artystycznie, ale także bardzo skuteczne komercyjnie – dzięki swojemu dopracowaniu przyciągają uwagę zagranicznych teatrów, gwarantując większą rozpoznawalność autora i duże zyski z licencji. Nie wiem, czy istnieje przepis na „drugiego Kościelniaka” albo na podwyższenie poziomu polskiego teatru musicalowego jako takiego, ale moje badania pokazały, że – mimo początków musicalu w komercyjnym świecie Broadwayu – rozwojowi tego gatunku sprzyjają państwowe wsparcie i finansowe bezpieczeństwo twórców.

Bibliografia

Przywoływane spektakle

- Baltus Cornelius (reż.), *Taniec wampirów*, Teatr Muzyczny Roma, Warszawa 2005.
- Baltus Cornelius (reż.), *Vámpírok bálja*, Magyar Színház, Budapeszt 2005.
- Kępczyński Wojciech (reż.), *Nędznicy*, Teatr Muzyczny Roma, Warszawa 2010.
- Kępczyński Wojciech (reż.), *Piloci*, Teatr Muzyczny Roma, Warszawa 2017.
- Kępczyński Wojciech (reż.), *Upiór w operze*, Teatr Muzyczny Roma, Warszawa 2008.
- Kołaczkowski Marcin (reż.), *Krzyżacy*, Sztukoteka, Warszawa 2010.
- Kościelniak Wojciech (reż.), *Błaszany bębenek*, Teatr Muzyczny Capitol, Wrocław 2018.
- Kościelniak Wojciech (reż.), *Chłopi*, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej, Gdynia 2013.
- Kościelniak Wojciech (reż.), *Frankenstein*, Teatr Muzyczny Capitol, Wrocław 2011.
- Kościelniak Wojciech (reż.), *Hallo Szpicbródka!*, Teatr Syrena, Warszawa 2012.
- Kościelniak Wojciech (reż.), *Kapitan Żbik i żółty saturator*, Teatr Syrena, Warszawa 2020.
- Kościelniak Wojciech (reż.), *Kariera Nikodema Dyzmy*, Teatr Syrena, Warszawa 2014.
- Kościelniak Wojciech (reż.), *Lalka*, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej, Gdynia 2010.
- Kościelniak Wojciech (reż.), *Mistrz i Małgorzata*, Teatr Muzyczny Capitol, Wrocław 2013.
- Kościelniak Wojciech (reż.), *Wiedźmin*, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej, Gdynia 2017.
- Kościelniak Wojciech (reż.), *Zły*, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej, Gdynia 2015.
- Kupfer Harry (reż.), *Elisabeth*, Raimund Theater, Wiedeń 2012.
- Kupfer Harry (reż.), *Mozart!*, Raimund Theater, Wiedeń 2015.
- Macias Zbigniew (reż.), *Les Misérables*, Teatr Muzyczny, Łódź 2017.
- Maheu Gilles (reż.), *Notre-Dame de Paris*, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej, Gdynia 2016.
- Szirtes Tamás (reż.), *Az Operaház Fantomja*, Madách Színház, Budapeszt 2003.
- Szirtes Tamás (reż.), *Les Misérables. A nyomorultak*, Madách Színház, Budapeszt 2015.
- Talarczyk Robert (reż.), *My Fair Lady*, Opera Śląska, Bytom 2013.

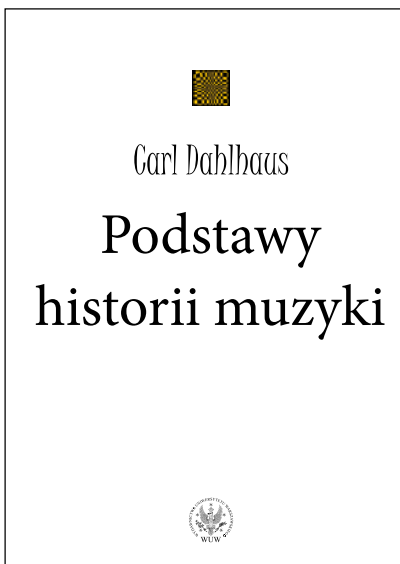
Literatura przedmiotu

- Back-Vega Peter, „Theater an der Wien. 40 Jahre Musical”, robocza wersja książki przekazana mi przez autora.
- „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2.
- Bourkane Mateusz, Okulicz-Kozaryn Radosław, Sell Agnieszka, Wedemann Marek (red.), „Wskrzesić choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017.
- Carlson Marvin, *The Haunted Stage. Theatre as a Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2004.
- Charlton David (red.), *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Everett William A., Laird Paul R. (red.), *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Gänzl Kurt, *Musical Theatre*, w: Colin Chambers (red.), *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, Continuum, London 2005.
- Golonka Marek, „Estetyka gotycka w wybranych spektaklach polskiego teatru musicalowego”, praca magisterska powstała w Instytucie Kultury Polskiej pod opieką prof. dr. hab. Wojciecha Dudzika, Warszawa 2016.
- Golonka Marek, *Musical jako maszyna pamięci. Przedstawienie przeszłości w wybranych musicalach Michaela Kunzego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022.
- Hofstetter Heidrun, *Musical am Scheideweg*, „Bühne” 1999, nr 10.
- Johnson Lonnie, *Central Europe. Enemies, Neighbors, Friends. Second Edition*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Karwat Krzysztof, *Stąd do Broadwayu. Historia Teatru Rozrywki*, Stowarzyszenie Teatralne ENTREE, Chorzów 2011.
- Knapp Raymond, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, Princeton 2004.
- Knapp Raymond, *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton University Press, Princeton 2004.
- Maleszyńska Joanna, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013.
- Maleszyńska Joanna, Roszak Joanna, Koschany Rafał (red.), *Republika musicali. Historia – gatunek – interpretacje*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2020.
- Mikołajczyk Jacek, *Dogonić świat. Musical i teatr muzyczny w Polsce po 1989 roku*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2 (8).
- Mikołajczyk Jacek, *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*, Gliwicki Teatr Muzyczny, Gliwice 2010.
- Rokem Freddie, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.
- Sobierski Piotr, *Więcej niż musical. Teatr Wojciecha Kościelniaka*, Gdyńskie Centrum Kultury, Gdynia 2018.
- Sternfeld Jessica, *The Megamusical*, Indiana University Press, Bloomington 2006.
- Wolf Stacy, *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*, Oxford University Press, Oxford 2011.

Zając-Kiedysz Aleksandra, *50 i pięć lat Teatru Muzycznego w Gdyni 1958–2013*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego i Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej, Gdańsk–Gdynia 2015.

Materiały internetowe

- Adamek-Świechowska Adrianna, *Karuzela marionetek w gdyńskiej „Lalce” Wojciecha Kościelniaka*, http://www.wiadomosci24.pl/artukul/karuzela_marionetek_w_gdynskiej_lalce_wojciecha_koscielniaka_323927-4--1-d.html (dostęp: 22.08.2015).
- Eun-byel Im, *Beloved Musical Duo to Return with “Beethoven” Premiere*, „The Korea Herald”, gazeta internetowa: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20191118000755&a=99> (dostęp: 10.03.2022).
- Filichia Peter, *It's a New World, Golde* [wywiad z Michaeliem Kunzem], http://storyarchitekt.com/kunze/docs/interview_theatermania.pdf (dostęp: 1.06.2021).
- Kenrick John, *Theatre in NYC. History – Part IV*, <http://www.musicals101.com/bwaythhist4.htm> (dostęp: 1.06.2021).
- Nowa Siła Kuratorska, (Wy)stuchaj, kiedy śpiewa musical, nagranie panelu dyskusyjnego zamieszczone na facebookowym profilu organizatora: <https://www.facebook.com/NSKfest/videos/1610383255838864> (dostęp: 9.03.2022).
- Serlikowska Agnieszka, *Valjeanowie, „kościelniaki” i dzieciaki*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/121467.html> (dostęp: 12.08.2015).
- Stańczyk Rafał (scenariusz i realizacja), Reportaż TVP o *Karierze Nikodema Dyzy* w Teatrze Syrena, <https://www.youtube.com/watch?v=HDDo4zAN6IA> (dostęp: 30.08.2015).
- Strona internetowa *Cats. The Musical*, <http://www.catsthemusical.com> (dostęp: 1.06.2021).
- Strona internetowa musicalu *The Phantom of the Opera*, <http://uk.thephantom-oftheopera.com> (dostęp: 1.06.2021).
- Strona internetowa Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, <https://www.muzyczny.org/pl/> (dostęp: 9.03.2022).
- Strona internetowa Teatru Muzycznego Roma, <https://www.teatrroma.pl/> (dostęp: 9.03.2022).
- Strona internetowa Teatru Muzycznego w Poznaniu, <https://www.teatr-muzyczny.pl/teatr> (dostęp: 10.03.2022).
- Strona internetowa Teatru Rozrywki, <https://teatr-rozrywki.pl/> (dostęp: 10.03.2022).
- Strona internetowa Vereinigte Bühnen Wien, <http://www.vbw-international.at> (dostęp: 14.03.2022).
- Strona internetowa wrocławskiego Teatru Muzycznego Capitol, <https://www.teatr-capitol.pl/> (dostęp: 9.03.2022).
- Telewizja Echo24, *Rozmowa Echo24 – Wojciech Kościelniak*, <https://www.youtube.com/watch?v=AKOpf724bxo> (dostęp: 10.03.2022).
- TVN24 Wrocław, *Wrocławski teatr Capitol jak Reichstag w 1939 roku. Kontrowersyjna promocja musicalu*, <https://tvn24.pl/wroclaw/kontrowersyjna-kampania-promujaca-blaszany-bebenek-ra866480-2336791> (dostęp: 11.03.2022).
- Xblockguy, *Do You Hear the Fandoms Sing*, <https://www.youtube.com/watch?v=Nj5oD0v9I28> (dostęp: 9.03.2022).



Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
 ul. Smyczkowa 5/7, 02-678 Warszawa
 tel. 22 55 31 333
www.wuw.pl

Wojciech Kościelniak to reżyser oraz scenarzysta oryginalnych i bardzo dobrze przyjętych spektakli muzycznych. Jego dzieła są zwykle określane jako musicale, ale dla podkreślenia ich wyjątkowości często sięga się także po żartobliwą nazwę „kościelniaki”. Oryginalność artysty trudno podważyć, ta książka próbuje za to ją skontekstualizować – pokazać, w jaki sposób niezwykle styl Kościelniaka wpasowuje się w trendy w światowym i polskim teatrze muzycznym. W tym celu *Polski megamusical?* nie tylko przedstawia drogę twórczą i niektóre realizacje Kościelniaka, lecz także zestawia je z analizami słynnych musicali z innych krajów. Czytelnik znajdzie w tej pozycji studia przypadku m.in. *Nędzników*, *Upióra w operze*, *Notre-Dame de Paris* oraz *Tańca wampirów*. Taka analiza pokazuje, że „kościelniaki” to nie tylko fascynujące eksperymenty artystyczne, ale także autorska odpowiedź na ważne trendy w światowym teatrze musicalowym.

Marek Golonka bada przedstawianie przeszłości na różnych polach kultury popularnej. Jego głównym osiągnięciem naukowym jest prowadzony w latach 2015–2022 w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego projekt *Przedstawianie przeszłości w teatrze musicalowym Polski i Austrii oraz jego recepcja*, którego podsumowaniem są niniejsza publikacja oraz monografia *Musical jako maszyna pamięci. Przedstawienie przeszłości Austrii w wybranych musicalach Michaela Kunzgo* (WUW, Warszawa 2022). Píše także scenariusze do fabularnych i cyfrowych gier historycznych dla wydawnictw z Polski i ze świata, jak również wykłada projektowanie gier na Górnośląskiej Wyższej Szkole Przedsiębiorczości w Chorzowie, gdzie w latach 2021–2022 pełnił funkcję dziekana.