

Trzecia droga

„Uważałem, że jest trzecia droga pomiędzy polskim dramatem i zagranicznym musicaliem – droga pośrednia. I gdy *Lalka* się spodobała, idę nią tym chętniej, choć również przed wystawianiem musicalu *Chłopi* mnie przestrzegano. Tymczasem okazało się, że teatr muzyczny może wszystko, pod warunkiem, że spektakl jest dobrze zaprojektowany; gdy nie powtarza dosłownie literatury, tylko tworzy z niej niezależne dzieło” – mówi **Wojciech Kościelniak** w rozmowie z Jackiem Cieślakiem.

JACEK CIEŚLAK Wystawiając w Teatrze Syrena musical oparty na komiksie o kapitanie Żbiku – *Kapitan Żbik i żółty saturator*, wrócił Pan do czasów dzieciństwa. A jakie były pierwsze spektakle, które zwróciły Pana uwagę w tak bardzo teatralnym mieście, jakim był i jest Wrocław?

WOJCIECH KOŚCIELNIAK Urodziłem się w 1965 roku, więc kiedy pod koniec lat siedemdziesiątych interesowałem się komiksem o kapitanie Żbiku – w teatrze byłem może raz, na wycieczce ze szkolną klasą. Absolutnie wstrząsającym doświadczeniem okazała się dla mnie dopiero wizyta Starego Teatru we Wrocławiu z *Nastazją Filipowną* w reżyserii Andrzeja Wajdy, z Janem Nowickim i Jerzym Radziwiłowiczem. Miałem wielkie szczęście, bo dostaliśmy wejściówki od jednego z dyrektorów Teatru Polskiego, który był moim sąsiadem. O bilety było naprawdę trudno, bo spektakl grany był poza teatrem, w sali, gdzie mieściło się kilkadziesiąt osób. Pamiętam, że reflektory były wystawione poza okna – by uzyskać efekt białych petersburskich nocy, a aktorzy stworzyli spektakl, jakiego później już nie widziałem. Teatr kojarzył mi się bowiem z dużą salą, podziałem na scenę i widownię, tymczasem zobaczyłem grę mocno iluzyjną. Miałem wręcz poczucie, że znajduję się w środku wydarzeń i osobiście uczestniczę w rozmowie dwóch mężczyzn. Siedziałem tak blisko nich, że dokładnie widziałem na stole pokruszone kawałki chleba, rozlane wino, czuło się płyn Żdanowa, ponieważ rozmowa toczyła się przy trupie Nastazji Filipownej. To było wstrząsające przeżycie. Pewnie nie byłem na tyle dojrzały, by w pełni zrozumieć treści psychodramy, ale rodzaj aktorstwa był powalający. Pamiętam, że po spektaklu podszedłem do stołu i chciałem zabrać jeden z pieniążków, bo byłem przekonany, że jest prawdziwy. Tymczasem to były rekwizyty teatralne. Pozwolono mi zabrać papiera.

CIEŚLAK Wziął Pan pieniążek na szczęście.

KOŚCIELNIAK Pewnie gdzieś go jeszcze mam. Później jeździłem do Krakowa do Starego i oglądałem inne spektakle Andrzeja Wajdy – m.in. *Zbrodnię i karę*. A w rodzinnym Wrocławiu ogromne wrażenie robił na mnie Przegląd Piosenki Aktorskiej, który wyznaczył coś, co nazywam drogą wolności, bo okazało się, że teatr i piosenka mogą manifestować najważniejsze potrzeby człowieka. PPA to było szczególne doświadczenie teatralnej wspólnoty. Mam na myśli gale PPA w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, podczas których nie obowiązywały jeszcze rygorystyczne zasady BHP. Widzów było tylu, że stali na korytarzach oraz zajmowali jedną czwartą części sceny, bo inaczej by się nie pomieścili. To nie był element scenariusza, mający współtworzyć atmosferę. Tak bardzo żywiołowa była dramaturgia tamtych wieczorów. Wśród wykonawców znaleźli się Krystyna Janda, Magda Umer, Marian Opania, Michał Bajor. Na potrzeby festiwalu pisał Wojciech Młynarski. Tamten PPA stał się dla mnie wzorcem teatralnych przeżyć, dlatego nawet kiedy już zostałem studentem szkoły teatralnej – inne przedstawienia wydawały mi się dziwaczne, niedostępne, niezrozumiałe. To było takie sobie granie...

CIEŚLAK *Nastazję Filipowną* i PPA łączyła wysoka temperatura emocji.

KOŚCIELNIAK Tak, a mój problem polegał na tym, że rzadko ją w innych spektaklach odnajdywałem. Na szczęście w latach dziewięćdziesiątych w Teatrze Polskim rozpoczęła się dykcja Jacka Wekslera. W jednym sezonie zaprosił do reżyserowania Jerzego Jarockiego, Jerzego Grzegorzewskiego i Krystiana Lupe. Z wszystkimi miałem okazję pracować. Każdy proponował inną drogę, ale wspomniana temperatura spotkań

była zawsze niezwykle wysoka. Bycie aktorem już mi nie wystarczało. Bardzo chciałem zostać reżyserem.

CIEŚLAK Ale przed Teatrem Polskim był Pan w teatrze w Jeleniej Górze, gdzie swój pionierski, eksperymentalny okres przeżył Krystian Lupa. Czuło się to jeszcze?

KOŚCIELNIAK Zostałem całkiem inną sytuację, przyznam też szczerze, że będąc w Jeleniej Górze, nie wiedziałem, kim jest Krystian Lupa. Ta wiedza przyszła później. Tymczasem doświadczyłem źle pojmowanej prowincjonalności. Szokiem było dla mnie to, że pan kurtyniarz zazwyczaj był pijany, co zamiatano pod dywan, tak jak to, że także inni pracownicy chodzili po teatrze pijani. Panowało też poczucie, że bez względu na to, czy zrobimy wybitny spektakl, czy słaby – widzów starczy na siedem wieczorów, a potem przyjdą wycieczki szkolne. Po zachowaniu rozpoznawaliśmy, z której są szkoły. Dziewczyny z „ekonomika” zachowywały się nieźle, ale dla chłopców ze szkoły samochodowej grało się ciężko. Zdarzały się krzyki, wulgaryzmy, rzucano w nas przedmiotami, strzelano z procy. Musiałem stamtąd uciec. Kilku moich kolegów zostało i chwalał sobie. Może więc ja coś wyolbrzymiam?

CIEŚLAK W 1998 roku zagrał Pan jeszcze w *Historii PRL według Mrożka* w reżyserii Jarockiego, ale następnym spektaklem był reżyserowany przez Pana musical *Hair* w Gdyni. Co przełomowego wydarzyło się pomiędzy tymi premierami?

KOŚCIELNIAK Zwrot dokonał się jeszcze przed spektaklem Jerzego Jarockiego. Decyzję o zmianie podjąłem w 1995 roku, kiedy wyreżyserowałem na PPA *Rybi Puzon* z Konradem Imielą. Powiem tak: wyreżyserowanie spektaklu i staniecie przed widownią w prawdzie jest przeżyciem nieporównywalnym z niczym innym. Szansa tworzenia własnego widowiska uskrzydliła mnie. Dosłownie! Ja nie chodziłem po teatrze, tylko cały czas biegałem! Dziś powiedziałbym, że zachowywałem się jak naćpany! Z Konradem byliśmy jak naćpani przez kilka lat, a szczęście uprawiania naszego zawodu przeniosło się na nasze kolejne prace, m.in. mój gdyński *Hair*. Kiedy więc zrezygnowałem z aktorstwa, poinformowałem o tym dyrektora Wekslera. Dyrektor był jednak tak bardzo życzliwy, że zasugerował, bym robił swoje rzeczy, jednocześnie grając w Polskim. Dał zielone światło do powrotu, gdyby coś nie poszło zgodnie z moim planem. Chciałem postąpić uczciwie, ale dyrektorska oferta była bardzo wygodna. Poza tym, kiedy otrzymałem propozycję od Jerzego Jarockiego – choć od początku wiedziałem, że będę grał w dublurze z Mariuszem Bonaszewskim i on wystąpi na premierze – nie mogłem jej odrzucić, bo we wcześniejszym *Platonowie* wziął mnie w obroty, nie pozwolił na żadne błędy i wystrugał ze mnie aktora, za co mu jestem wdzięczny do dziś. Dzięki Jarockiemu zobaczyłem, że żelazna logika służy spektaklowi i musi być zachowana, jeśli chce się przeprowadzić konkretną myśl. Od początku było jasne, że każda kwestia, którą mówi się u Jarockiego, będzie wywrócona do góry nogami, nad czym trzeba będzie pracować z godzinę. Po jakimś czasie zacząłem jednak współodczuwać kierunek, w jakim idzie spektakl. A kiedy podczas prób do *Historii PRL według Mrożka* zaproponowałem interpretację jednej z kwestii – na dłuższą chwilę zapadła cisza, po czym Jarocki powiedział: „Nawet nieźle”. Nie mogłem w to uwierzyć. Czułem samą przyjemność płynącą z prób i grania.



Wojciech Kościelniak (1965)

reżyser teatralny, aktor, twórca spektakli musicalowych i widowisk muzycznych. Laureat Nagrody Specjalnej „Teatru” (2014) za „stworzenie nowej formuły musicalu, wprowadzenie na scenę muzyczną polskiej i europejskiej klasyki literackiej”: *Lalki* Bolesława Prusa, *Chłopów* i *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta, *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa, *Frankensteina* Mary Shelley, *Snu nocy letniej* Williama Szekspira.

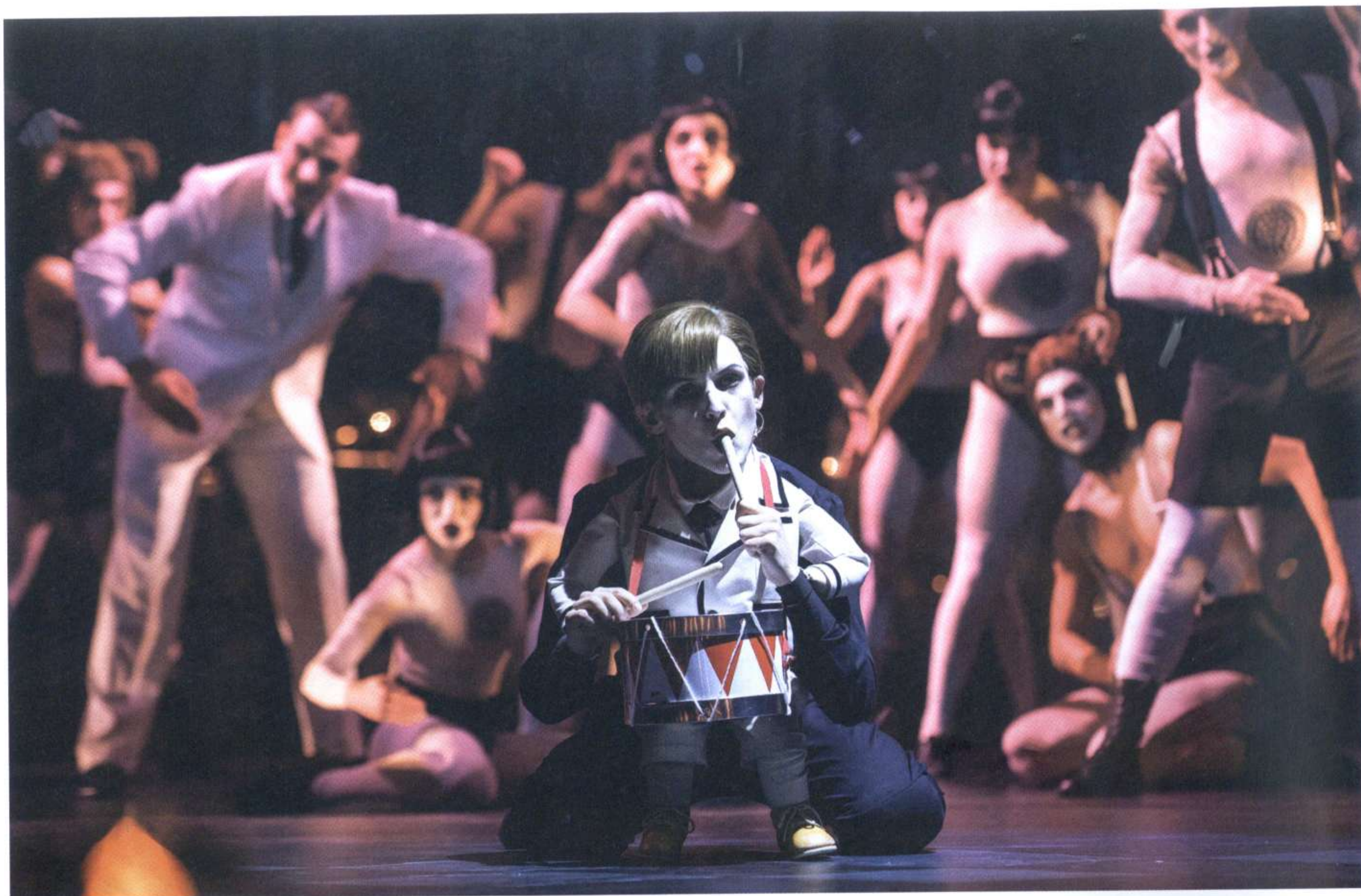
CIEŚLAK Ale do dziś można usłyszeć od aktorów, że Jarocki potrafił być straszny.

KOŚCIELNIAK Oczywiście był bezwzględny, złośliwy, ale była to tak bardzo inteligentna złośliwość, pełna kultury i żartobliwa, że wzbudzała we mnie najwspanialsze uczucia – jak każdy artysta, który walczy o teatr. Ja go uwielbiałem. A stojąc w kulisach z kolegami i obserwując próbę, co rzadko się zdarza, kiedy aktorzy nie zgadzali się z propozycją Jarockiego, myślałem: „Wredny, ale ma rację”. Wiedział, do czego zmierza, a to daje poczucie porządku. Można też inaczej: aktor wychodzi, coś z siebie wypłuje, mniej lub bardziej żywiołowo, a potem ukręci się jakiś spektakl. Jarocki pracował inaczej. Starał się panować nad wszystkim. Zupełnie inaczej reżyserował Jerzy Grzegorzewski, u którego grałem w *Złowionym*, a także Krystian Lupa.

CIEŚLAK Co Lupa Panu proponował?

KOŚCIELNIAK Grałem Johanna w pierwszej wersji *Kuszenia cichej Weroniki*... Do aktorstwa często trafia się z przerośniętym ego, co ma dwa oblicza – albo poczucie, że nic nie umiemy, albo że jesteśmy geniuszami.

CIEŚLAK Kompleks i mania.



fot. Łukasz Ciza / Teatr Muzyczny Capitol

Blaszany bębenek, reż. Wojciech Kościelniak, Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu (2018)

KOŚCIELNIAK Biegunowo niezdrowe, ale czuję, że oba stany są potrzebne do robienia teatru, tyle tylko, że trudno odnaleźć się pomiędzy. Całe życie tego się uczymy, a najlepiej patrzeć na sprawy normalnie, sądząc, że coś się udało, a coś nie. Krystian Lupa cudownie udowodnił mi coś, czego nie wiedziałem o sobie. Miałem w roli niewiele do powiedzenia, właściwie kilka zdań, a uważałem, że im lepsza rola – tym więcej się mówi. Miałem więc z Ewą Skibińską półgodzinną scenę, w której ona cały czas mówiła, a ja siedziałem na leżaku i od czasu do czasu miałem ugryźć jabłko i po prostu słuchać. Myślałem: aha, mnie tu nie ma. Tymczasem Lupa tłumaczył mi, że muszę być uważny – i to też jest rodzaj dialogu. Postarałem się pójść tym tropem i najciekawsze były opinie kolegów, którzy powiedzieli mi, że to była moja najlepsza rola w teatrze. Wtedy zrozumiałem, że nie zawsze muszę gadać, biegać, krzyczeć, być bardzo aktywny, żeby się coś istotnego stało. Nie chcę popadać w egzaltację, ale ładunek emocjonalny spektaklu był tak duży, że po każdym przedstawieniu jeszcze pół nocy się trząsłem.

CIEŚLAK Przypomnijmy, jakie miał Pan sukcesy aktorskie na PPA.

KOŚCIELNIAK Dostałem drugą nagrodę za interpretację *Pompej* Jacka Kaczmarskiego oraz wiersza *Psalm kaleki* Tadeusza Nowaka do muzyki Zbigniewa Łapińskiego. Zbyszek miał mi akompaniować, ale na cztery dni przed konkursem okazało się, że nie może przyjechać, ja nie mam akompaniatora, zaś zdobycie pianisty jest niemożliwe. Ostatecznie poprosiłem swojego brata, który zagrał mi na gitarze, co akurat przyniosło sukces. Drugą nagrodę przyznała mi Kapituła Nagrody im. Profesora Bardiniego – Dyplom Mistrzowski, którego byłem pierwszym laureatem w 1996 roku. Potem przygotowałem jeszcze m.in. galę z piosenkami Stanisława Staszewskiego.

CIEŚLAK Jak doszło do tego, że Maciej Korwin zaprosił Pana do Teatru Muzycznego w Gdyni?

KOŚCIELNIAK Od 1995 roku reżyserowałem na FAM-ie w Świnoujściu koncerty poświęcone polskiemu kabaretowi, Agnieszce Osieckiej, Wojciechowi Młynarskiemu, z udziałem studentów czterech szkół teatralnych. To było bardzo mocne doświadczenie, ponieważ przez te koncerty przeszło wiele obecnych gwiazd, m.in. Tomasz Karolak. Po koncercie *Żyj mój świecie* z piosenkami Agnieszki Osieckiej zadzwonił do mnie właśnie Maciej Korwin, przedstawił się jako dyrektor Teatru Muzycznego i zaprosił na rozmowę. Wtedy zaś zaproponował dyrekturę artystyczną teatru. Nie odważyłem się przeprowadzić do Gdyni, ale przyjąłem zaproszenie do wyreżyserowania polskiej prapremiery musicalu *Hair*. Po naszym środowisku krążyła już związana z nim legenda, więc taka propozycja oznaczała złapanie Pana Boga za nogi. Przy tej okazji poznałem Leszka Możdżera, Jarosława Stańka i dużą część zespołu, z którym wielokrotnie potem pracowałem: Justynę Szafran, Cezarego Studniaka, Katarzynę Jamróż.

CIEŚLAK *Hair* ma swoją musicalową legendę. Co dodał Pan od siebie?

KOŚCIELNIAK Bardzo wiele, co łączyło się z tamtym czasem. Transformacja, również obyczajowa, w Polsce już się zaczęła, ale częściowo tkwiliśmy jeszcze w PRL, zaś *Hair* jest manifestem wolności, także seksualnej, przede wszystkim zaś otwartości nieznoszącej żadnego tabu. Używki nie były najważniejsze, choć nie powiem, że wina nie piliśmy. Życie towarzyskie kwitło, a gdy czytałem różne opracowania na temat *Hair*, dowiadywałem się, że musical wszędzie pełnił rolę integracyjną. W wielu teatrach na świecie działał ten sam mechanizm – wokół

spektaklu rodziły się wspólnoty, a czasami komuny. Tak uwodząca jest energia płynąca z piosenek, z libretta.

CIEŚLAK To pożyteczne w budowaniu teatralnego zespołu.

KOŚCIELNIAK Nieprawdopodobnie. To jest siła, która unosi twórców ponad ziemię. Pamiętam niespotykaną radość towarzyszącą premierze. Aktorzy witali się z publicznością, nie było teatralnej „czwartej ściany”, zapraszali widzów do udziału w happeningu. W czasie braw cała scena wypełniła się widzami, którzy nie mogli usiedzieć na widowni. To się rzadko zdarza. Koło mnie tańczył pięćdziesięciolatek. Wtedy myślałem, że to starszy człowiek, dziś sam jestem pięćdziesięciolatkiem, a tamten wtedy, ciesząc się, krzyczał, że był hipisem. Pod tańczącymi zaczęła się uginać scena, co wywołało obawy strażaków.

CIEŚLAK Czym był Pub 700, który stał się elementem towarzyszącym *Hair*?

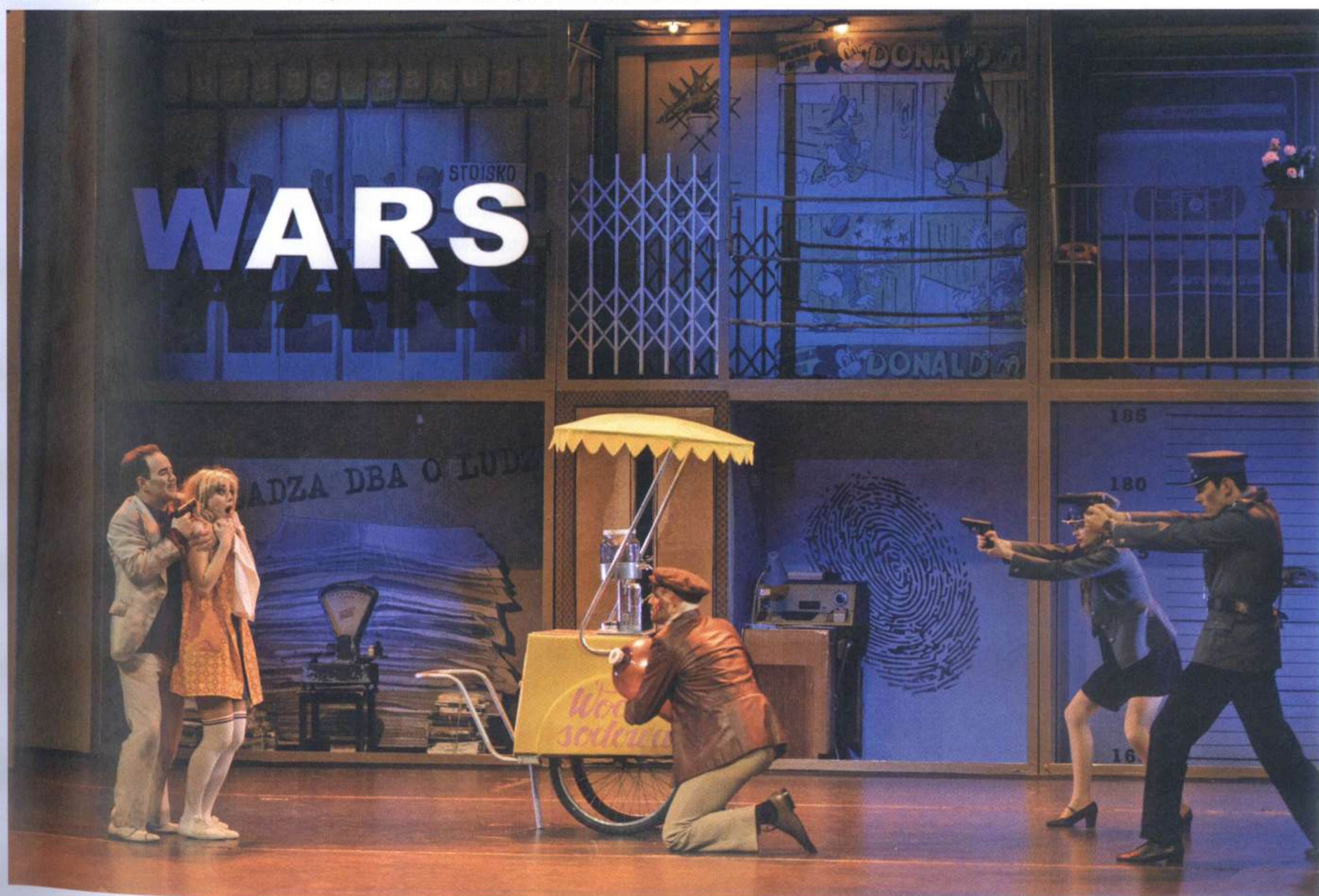
KOŚCIELNIAK Większość przyjezdnych była zakwaterowana w Domu Aktora zbudowanym jeszcze przez patronkę teatru Danutę Baduszkową. Dom liczy siedem pięter, było więc nas sporo, zwłaszcza gdy wszyscy wracaliśmy po próbie. Na krótko wpadaliśmy do pokoi, wcześniej umawiając się na rozmowę przy kilku winach w świetle grubych świec, które malowniczo ociekały woskiem. Siedzieliśmy tak do trzeciej, czwartej nad ranem, a miejscem spotkań była kuchnia na siódmym piętrze. Niewielka, ale mieściło się tam kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt osób. Atmosfera była tak niesamowita, że nazwaliśmy tę kuchnię naszym pubem – Pubem 700, bo numery pomieszczeń były związane

z piętrami. A mimo że siedzieliśmy w późną noc, wspólnota tak dobrze działała na nasze mózgi i ciała, że rano nie czuliśmy zmęczenia, byliśmy w znakomitej formie, pełni euforii. Punktualnie o 10.00 rano stawialiśmy się na próbie. Tak było każdego dnia, a próbowanie wymagało od nas naprawdę niezwykłego wysiłku. Pamiętam, że dziewczyny z dumą pokazywały, ile mają siniaków. Nie jęczały, nie użalały się, tylko pokazywały siniaki jako dowód zaangażowania. To było bardzo sexy mieć siniaki podczas prób *Hair*! Cieszyłem się, ponieważ w innych teatrach powszechne było narzekanie.

CIEŚLAK Czy *Sen nocy letniej*, do którego muzykę napisał Leszek Możdżer, był rodzajem rewersu *Hair*?

KOŚCIELNIAK Chcieliśmy znaleźć temat, który będzie działał tak energetycznie jak *Hair*, stanie się jego kontynuacją, bo, jak powiedziałem, unosiliśmy się ponad ziemię. Zrodziło się w nas nawet przekonanie, że nie będzie w Polsce innego teatru, tylko taki jak *Hair*. Sądziliśmy, że wywrócimy świat do góry nogami i wszyscy padną przed nami na kolana. Tak się oczywiście nie stało, a gdy się rozjechaliśmy po Polsce – przeżywaliśmy rodzaj depresji. Wokół nie działało się wcale tak radośnie jak w Pubie 700. Był tylko jeden sposób przełamania depresji – musieliśmy do siebie wrócić, a trans-opera *Sen nocy letniej* w tym pomogła. Kluczowa była rola Leszka Możdżera, który był dla nas guru, ale swoją rolę w *Hair* ograniczył do aranżacji. Czas był najwyższy, żeby skomponował coś własnego. Wtedy przekonałem się też, jak trudno jest napisać sztukę od nowa. Dziś przychodzi mi to łatwiej, bo wiem, jak to robić. Raz wychodzi lepiej, raz gorzej, ale wtedy musiałem wszystkiego uczyć się od początku.

Kapitan Żbik i żółty saturator, reż. Wojciech Kościelniak, Teatr Syrena w Warszawie [2020]



fot. Paweł Szczepiński / Teatr Syrena w Warszawie

CIEŚLAK Po *Śnie nocy letniej* z częścią wspomnianych współpracowników przeniósł się Pan do Wrocławia, by z użyciem dobrej energii zmienić tamtejszą Operetkę w teatr muzyczny, musicalowy, jednocześnie żegnając się z formułą bliską i lubianą przez pokolenie naszych rodziców.

KOŚCIELNIAK Propozycja, jaką dostałem od władz miasta, związana była z misją restrukturyzacji Operetki. To była zresztą także moja intencja: zgodziłem się przyjąć dyrekturę tylko pod warunkiem, że z pomocą władz stworzę nowoczesny teatr muzyczny. Oczywiście, kompletnie nie zdawałem sobie sprawy, co to znaczy zwalniać ludzi z pracy. Dziś wiem, że przystąpiłem do zadania, absolutnie nie zdając sobie sprawy z tego, co mnie czeka. A było tak, że z energią uzyskaną dzięki *Hair* trafiłem do skansenu, w którym wiele było złej krwi, źle pojętej hierarchiczności, opartej na strachu i przemocy słownej. Przedstawienia mi się nie podobały.

KOŚCIELNIAK Tak, wtedy na własnej skórze przekonałem się, że nie chcę być dyrektorem. Potem otrzymałem wiele bardzo interesujących propozycji dotyczących najważniejszych teatrów, jednak odmawiałem, bo wiedziałem, że to będzie w sprzeczności z tym, co lubię najbardziej, czyli reżyserowaniem. Nie chcę być też dyrektorem z myślą o zespole, który po każdej premierze powinien dłużej odpocząć od mojej ekspansywnej energii. Wtedy możemy się znowu spotkać.

CIEŚLAK Z tamtego czasu pozostała pamięć o *Operze za trzy grosze* i eksperymentalnym *Scacie*, w którym były tylko sylabizowane frazy.

KOŚCIELNIAK To mi się wydało ciekawe, innowacyjne, choć wiele rzeczy się nie udało. Nie ukrywam jednak, że będę chciał ten pomysł jeszcze w przyszłości zrealizować, oczywiście w innej, udoskonalonej wersji, mam bowiem poczucie, że najtrudniejsza w teatrze muzycznym jest dramaturgia, czyli doskonałe opowiedzenie historii. Cały czas się tego

Zaczęło mnie irytować, że wszystkie sztuki, które trafiają do Polski – pochodzą z Broadwayu, a nie wszystkie, tak jak *Hair*, są dla nas równie interesujące. Tematyka zazwyczaj jest anglosaska, nie zawsze wyraża nasze zainteresowania, co sprawiało, że trudno było mi się w pełni wypowiedzieć.

Wojciech Kościelniak

CIEŚLAK A czy operetki miały widownię?

KOŚCIELNIAK Ogromną, jednak zrobiliśmy badania socjologiczne. I co się okazało? Operetkami byli zainteresowani widzowie przyjezdni, tymczasem ci z Wrocławia oczekiwali zmiany, nowych prądów.

CIEŚLAK A teatr był miejski.

KOŚCIELNIAK Dokładnie, i zależało nam na tym, żeby do teatru przychodzili przede wszystkim wrocławianie. Rozpoczynając restrukturyzację, dość długo liczyłem, że uda się przekonać do niej cały zespół, łącząc w jednym organizmie dwie grupy – operetkową i musicalową. To niestety okazało się mrzonką. W operetce niezbędny jest trzydziestoosobowy chór na etatach. Orkiestra podobnie. Łącznie mieliśmy zatrudnionych dwieście osób, co sprawiało, że przy dużej subwencji miasta niewiele zostawało na produkcję. Pomiędzy mną a zwolennikami operetki, którzy okopali się na swoich pozycjach – a wszyscy należeli do związków zawodowych – rozgorzała wojna. Współistnienie było oparte na inercji, czemu sprzyjały ówczesne przepisy związkowe, mówiące, że nie można zwolnić nikogo, kto jest w zarządzie związku lub w komisji rewizyjnej. Jednocześnie przepisy nie określały, ile mogą liczyć członków, dlatego w zarządzie było trzydzieści osób, zaś w komisji rewizyjnej pięćdziesiąt. Dopiero po dwóch, trzech latach mojego urzędowania przepisy się zmieniły i zmiany zostały przeprowadzone. Niestety, była to regularna personalna wojna, którą odchorowałem.

CIEŚLAK Również jako artysta.

uczę i jeśli będę czuł się na siłach powrócić do opowiadania scatem – zrobię to. Starsze, zapoznane formy przy gruntownym odświeżeniu bywają innowacyjne. Nie bez powodu kilka lat temu Oscara otrzymał niemy film *Artysta*. Dlaczego? Słowa potrafią być wtórne, zwłaszcza wobec muzyki, tańca, obrazów.

CIEŚLAK Wystawiał Pan *Proces*, *Mistrza* i *Małgorzatę* czy *Idiotę*, ale ciekawi mnie, kiedy zaczął myśleć Pan o musicalach opartych na krajowej literaturze?

KOŚCIELNIAK Myślę, że około 2008 roku. Zaczęło mnie irytować, że wszystkie sztuki, które trafiają do Polski – pochodzą z Broadwayu, a nie wszystkie, tak jak *Hair*, są dla nas równie interesujące. Tematyka zazwyczaj jest anglosaska, nie zawsze wyraża nasze zainteresowania, co sprawiało, że trudno było mi się w pełni wypowiedzieć. Zainspirowały mnie rozwiązania z Zachodu, gdzie cztery tomy *Nędzników* przerabia się na trzygodzinny świetny musical, widzowie wychodzą zachwyceni – więc można. Zacząłem się zastanawiać: dlaczego my nie możemy tak pracować? Pierwszą próbą, źle przyjętą przez krytykę, był *Proces* w krakowskiej szkole teatralnej. Lubiłem ten spektakl, ale rozumiałem, dlaczego się nie podobał. Próbowałem oddać klimat niełatwej powieści również poprzez muzykę. To okazało się za trudne w odbiorze, bo kiedy widz przychodzi na musical, nie chce przedzierać się przez skomplikowane kompozycje: chce, żeby muzyka go niosła, pomagała w śledzeniu historii. Taki zabieg zastosowałem w *Lalce*.

CIEŚLAK Nawet odchodząc od muzycznej stylistyki epoki, w której powieść powstała.



Hair, reż. Wojciech Kościelniak, Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni (1999)

KOŚCIELNIAK Tak. I to przyniosło oczekiwany rezultat, a miałem do wypełnienia widownię Teatru Muzycznego liczącą wtedy 700 miejsc (dzisiaj 1 100). Dużo! Ale też pracowało mi się komfortowo. Poza Maćkiem Korwinem zaufali mi też inni członkowie administracji oraz zespołu. Dyrektor Korwin miał niesamowity dar: jednym słowem dawał wiatr w żagle. Gdy już zaryzykował – dawał też wolną rękę. Nie chodził za mną, nie pilnował, nie suszył głowy, tylko bezwzględnie ufał, mimo że wiele osób ze środowiska i mediów pukało się w głowę, wątpiąc w sukces. Uważali, że klasycznej polskiej powieści nie da się przenieść na scenę, bo jest zbyt obszerna, wielowątkowa. A ja uważałem, że jest trzecia droga pomiędzy polskim dramatem i zagranicznym musicaliem – droga pośrednia. I gdy *Lalka* się spodobała, idę nią tym chętniej, choć również przed wystawianiem musicalu *Chłopi* mnie przestrzegano. Tymczasem okazało się, że teatr muzyczny może wszystko, pod warunkiem, że spektakl jest dobrze zaprojektowany; gdy nie powtarza dosłownie literatury, tylko tworzy z niej niezależne dzieło. Podam mój ulubiony przykład: nikt się nie dziwi, jeśli rzeźbiarz wyrzeźbi statuetkę i nazwie ją *Chłopi*. Chodzi o przetworzenie, oparte na chwytliwym skrócie, syntezie. Oczywiście są takie punkty wspólne powieści i spektaklu muzycznego jak postaci, fabuła, tematy – tyle tylko, że wątek, którego lektura zajmuje dłuższy czas, w spektaklu muzycznym trzeba zarysować czasami w ciągu minuty. Niech się realizuje w wyobraźni widza, a my idziemy dalej.

CIEŚLAK *Lalka* poza sukcesem przyniosła Panu też zaproszenie na Warszawskie Spotkania Teatralne, gdzie króluje dramat, oraz nominację do Paszportu „Polityki”. To był znaczący wyjątek i przełom, ponieważ większość splendorów spada na reżyserów teatru dramatycznego, mimo że sympatia widzów, co widać po frekwencji, jest po stronie teatru muzycznego. Jak Pan sobie radzi z taką sytuacją jako uznany już lider polskiego musicalu autorskiego?

KOŚCIELNIAK Oczywiście, że jest część mojej osobowości, która pragnie być doceniona. Dlatego fakt, że zostałem doceniony razem z twórcami dramatycznymi, był dla mnie bardzo ważny. Wyważyłem drzwi, a musical wywalczył prawo głosu, zaczęły o nim pisać poważne pisma. Wciąż mam

poczucie emancypacji gatunku, ale pamiętam też, że teatr muzyczny robimy nie dla krytyki, lecz dla widzów. Jeśli jest hermetyczny – natychmiast umiera. Kilka osób mądrze pokiwa głowami, będzie może kilka dobrych recenzji, jednak sala będzie pusta.

CIEŚLAK Teraz teatr dramatyczny coraz częściej sięga po muzykę i taniec, zaś Pana znakomity *Blaszany bębenek*, używając wszystkich instrumentów i atutów teatru muzycznego, korzysta z siły teatru dramatycznego, opierając się na najlepszej literaturze, opowiadając o najbardziej złożonych problemach społeczno-politycznych.

KOŚCIELNIAK *Blaszany bębenek* jest wyjątkowym doświadczeniem, w teatrze muzycznym rzadko sobie na coś takiego można pozwolić. Ale też przy uważnej lekturze wystarczyło podążyć za Günterem Grassem, by zakładając wysokie wyrafinowanie gry aktorów oraz dużej grupy realizatorów – rzecz musiała się udać. Konrad Imiela, dyrektor Capitolu, nie miał takich wątpliwości, jakie mają inni dyrektorzy, którzy uważają, że jak się weźmie na warsztat noblowski tekst – musi być nudno. Odwrotnie: bywa, że im coś jest bardziej popularne, tym trudniejsze do zrobienia, zaś ważne treści łatwiej wzbogacać o wizualną atrakcyjność. Może nie łatwiej, ale na pewno warto próbować. W Ameryce jest trudniej. Tam musical ma swój kanon. Musi być lekko, łatwo i przyjemnie. Koniec. Nie będę jednak ukrywał, że ciągle obserwuję amerykański musical, ucząc się, jak jest konstruowany, jak buduje się w nim napięcie. To może być przydatne przy mojej kolejnej pracy, czyli *Pretty Woman* w Krakowskim Teatrze Variété. Film oczywiście lubiłem, ale musical jest zupełnie czymś innym. Miał niedawno premierę na West Endzie. Zależy mi na tym, żeby skorzystać z amerykańskiej energii, a jednocześnie uważać na mielizny, bo coś może pójść za łatwo, wypaść zbyt cukierkowo.

CIEŚLAK Jest Pan autorem musicali *Blaszany bębenek*, *Przybysz*, *Kapitan Żbik*, a wcześniej korzystał Pan z pomocy librecistów, m.in. Rafała Dziwisza, z którym zrobił Pan *Lalkę*, *Chłopów* i *Ziemię obiecaną*. Co sprawiło, że Wasze drogi się rozeszły i sam zaczął Pan pisać libretta?

KOŚCIELNIAK Poczułem potrzebę dalszego rozwoju. Poczułem też, że język każdego z nas ma inną charakterystykę: używamy innych słów, by wypowiedzieć to samo. Nie mówię tego wartościująco, chodzi przecież o subiektywne sprawy, ale też techniczne: takie jak mniejsza liczba sylab w wersie, co daje bardziej wybrzmieć muzyce. Moja metoda pracy z librecistą polegała na tym, że najpierw pisałem dla niego scenariusz, sugerując treść piosenek. Na początku był to na przykład monolog Izabeli Łęckiej przepisany z książki, napisany przeze mnie prozą. Rafał tworzył z tego piosenkę. Z czasem okazywało się, że mój komunikat jest nazbyt ogólnikowy, a mnie potrzebny jest w spektaklu monolog o konkretnej energii, ubrany w formę dynamicznej, żywiołowej piosenki. Muszę dodać, że Rafał był nadzwyczaj cierpliwy, ale przyszedł czas, że sporą część piosenek przestałem szkicować, tylko pisałem je w formie rymowanej, bo jako młody chłopak grałem na gitarze i pisałem własne teksty. Coraz częściej zdarzały się też sytuacje, że Rafał nie chciał zmieniać mojego tekstu, uważał bowiem, że jest świetnie napisany. Doszło do tego, że jedna, dwie piosenki były w spektaklu moje. Z czasem nabrałem odwagi i uznałem, że sam powinienem się zabrać do pisania libretta *Blaszanego bębenka*. Tak zacząłem podróżować w nowym kierunku i wciąż uczę się używać odpowiednich form, by lepiej działały w muzycznym spektaklu.

CIEŚLAK Wśród kompozytorów, z którymi Pan współpracował, byli Leszek Możdżer i Piotr Dziubek, ale *Blaszany bębenek* i *Kapitana Żbika* skomponował Mariusz Obijalski.

KOŚCIELNIAK Zasada jest prosta: kiedy robię przedstawienie, zazwyczaj siedzę kompozytorowi na karku, potrzebuję jego obecności, żeby natychmiast reagować i poprawiać spektakl, dopisując piosenkę lub temat. Przy pierwszym rozstaniu towarzyszył mi oczywiście lęk o to, co będzie dalej, czy się uda. Teraz wiem, że spotykając się w nowym układzie personalnym, zaczynamy tworzyć i porozumiewać się w nowy sposób, co przekłada się na świeży język spektaklu. To daje nową siłę, choć oczywiście może być raz lepiej, raz gorzej. Ale jest przygoda. Na pewno mam szczęście do wspaniałych kompozytorów – tej rangi, że w pewnym momencie współpracy chcieli zająć się własną karierą. Leszek Możdżer miał tyle planów, że trudno było dopasować nasze kalendarze. Z Piotrem Dziubkiem też pracowało się znakomicie, był bardzo punktualny, ale przyszedł czas, kiedy poczuliśmy, że coś się wypaliło i musieliśmy iść w swoim kierunku, by się nie powtarzać. Stąd przerwa w naszej współpracy – bo mam nadzieję, że się jeszcze kiedyś spotkamy w pracy. Żadnych złych słów między nami nie było, musieliśmy tylko od siebie odpocząć. Z kolei spotkanie z Mariuszem Obijalskim przy *Blaszonym bębenu* oraz ponowne spotkanie z Ewelina Adamską-Porczyk – były jak eksplozja.

CIEŚLAK Mówił Pan o euforii towarzyszącej pracy przy muzycznych spektaklach. Widać ją w *Kapitanie Żbiku*, zwłaszcza na tle depresji, jaką sprzedaje nam teatr dramatyczny. Proszę powiedzieć, jak urosło środowisko aktorów teatru muzycznego w Polsce od czasu, gdy kierował Pan wrocławską Operetką?

KOŚCIELNIAK Pamiętam moje pierwsze castingi, kiedy musieliśmy decydować się na wybór osób, które nie miały ukończonej szkoły aktorskiej, nie umiały tańczyć, ale dobrze śpiewały. Teraz na castingi przyjeżdża po czterystu wykonawców i każdy umie śpiewać. Pojawiło

się mnóstwo młodych, zdolnych ludzi. Stosunkowo dużo pracy wymaga obsada męska, w której przydatni są wysocy aktorzy, którzy dobrze śpiewają i tańczą. Z tym jeszcze bywa kłopot, ale jest coraz lepiej.

CIEŚLAK Czym się różni wrocławski Capitol od gdyńskiego Muzycznego?

KOŚCIELNIAK Żadnej różnicy nie chcę generalizować, bo mogą być wrażeniowe. W Gdyni jest kochająca teatr muzyczny publiczność, świetny zespół. A jeśli reżyser udowodni, że faktycznie niezbędne są mu dodatkowe pieniądze na inscenizację, zostaje to rzetelnie sprawdzone, ale można je dostać – i to większe niż w innych miastach, z czego wyłączyłbym możliwości finansowe Romy. Siłą rzeczy, publiczność ma większe doświadczenia w Gdyni. Jest też ukształtowana przez dyrektora Korwina, który dbał o to, by uprawiać teatr pełnej sali. Gdyńska publiczność lubi rozrywkę i nawet tzw. pawie pióra w tyłku nie są obraźliwe. Umie docenić dobrą choreografię i śpiew, jest do tego przygotowana. Można z nią rozmawiać o sprawach poważniejszych, ale punktem wyjścia musi być jednak musical z dużą dynamiką, o dużej wizualnej atrakcyjności. Z kolei widzowie Capitolu są bardziej otwarci na trudniejsze tematy, skupieni. Mam wrażenie, że *Blaszany bębenek* nie sprawdziłby się tak dobrze w Gdyni, jak we Wrocławiu. Oczywiście, to są przypuszczenia. Wrocławianie również szybko uczą się musicalu i coraz lepiej doceniają wartości gatunku. Trzeba też wspomnieć o pojemności widowni. W Gdyni jest 1 100 miejsc, zaś we Wrocławiu – 700. Zapełnić Teatr Muzyczny w Gdyni, gdy przedstawienia są grane każdego dnia w tygodniu – to jest wielka sztuka.

CIEŚLAK Kiedy premiera *Quo vadis*?

KOŚCIELNIAK Jesienią 2021 roku w Teatrze Muzycznym w Gdyni. To jest jedna z tych produkcji, do których przygotowuję się ze szczególną pieczołowitością. Złośliwi mówią, że biorę się za kolejną lekturę, ale jeśli robi się takie drogie produkcje jak ja – muszą być grane przy pełnej widowni, pieniądze publiczne trzeba szanować. Jednocześnie nurtowało mnie pytanie, dlaczego książka, za którą Sienkiewicz dostał Nobla, po którą sięgało Hollywood, w Polsce spotyka się czasami z lekceważącymi opiniami. Myślę, że Sienkiewicz nie ograniczył się do schematu „dobrzy chrześcijanie – źli poganie”. Osobiście chcę się przyjrzeć takiemu tematowi jak koniec jednej i początek drugiej epoki, a przede wszystkim potworowi, którym jest lud Rzymu, absolutnie nieprzewidywalny. Raz każe rzucić chrześcijan lwom na pożarcie i popiera tyrana, innym razem – staje się najbardziej rozmodlonym ludem pod słońcem. To napisał Sienkiewicz, nic nie dodaję.

CIEŚLAK To ciekawy trop w opowiadaniu o narodzie, który wydał Sienkiewicza.

KOŚCIELNIAK Zostałem wychowany w kulcie i gloryfikacji polskości, w przekonaniu, że jesteśmy fantastycznym narodem. Pamiętam Jana Pawła II, kiedy mówił: „Niech zstąpi Duch Twój i odmieni oblicze ziemi, tej ziemi”. Wydawało się, że Polacy naprawdę przeżyli odmianę po tym, jak los i historia nas pokrzywdziły. Teraz widzimy, co się z Polakami dzieje i zauważam, że mamy cechy, których nie potrafimy przewalczyć. Długo będzie trwało nasze wychodzenie z dołka. Obym się mylił. ■