

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 megamusical, 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 musicalem 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 Kunzega*, 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 Kunzega*, 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*) Marvinia 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. Ukazują 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. 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 wątplenia sztuczne włosy oraz nienaturalny sposób poruszania się. Mężczyzna pcha bowiem skrzynię nierównymi ruchami, jakby na przemian tracił i odyskiwał 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 pozytywna 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 awanturник”, 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 nadaża. 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 naczelna pozycja Warszawy nie jest oczywista i nie istnieją jednoznaczne kanony „robienia musicalu”. Widownia *Lalki* słysząca, 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 prężnie 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 repertuarową, a widownia 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 megamusicales. 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 Tymieńskiej, 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”.