

Dobry musical musi wzbudzać wielkie emocje

„W Teatrze Bouffes du Nord spotkałem się z Peterem Brookiem.

Byłem na próbach *Tymona Ateńczyka*. Brook nauczył mnie uruchamiania wyobraźni poprzez aktora i pustą przestrzeń.

Oczywiście musical poszedł w inną stronę – oprawy i rozmachu.

Ale to powinny być tylko dodatki do kreacji” – mówi **Wojciech Kępczyński**, dyrektor Teatru Muzycznego Roma, w rozmowie z Jackiem Cieślakiem.

JACEK CIEŚLAK Aby jesienią, 26 października, mogło dojść do premiery *Aidy* Eltona Johna i Tima Rice’a w Pana reżyserii, musiał Pan zdjąć z afisza własnych *Pilotów*. Nie mógł ich Pan grać dalej?

WOJCIECH KĘPCZYŃSKI Naszym problemem jest brak możliwości przechowywania ogromnych dekoracji. Poza tym nie jesteśmy teatrem repertuarowym. Gramy wzorem Broadwayu i West Endu, od premiery do ostatniego przedstawienia we wszystkie dni tygodnia, poza poniedziałkami. Po czterystu trzydziestu spektaklach *Pilotów*, które obejrzało ponad czterysta tysięcy widzów, przyszedł już chyba czas na zmianę.

CIEŚLAK Co skłoniło Pana do napisania libretta o polskich pilotach uczestniczących w bitwie o Anglię?

KĘPCZYŃSKI Wyrośłem w ich kulcie. Dwóch moich wujów ze strony babci, Jan i Maksymilian Lewandowscy, walczyło w szeregach dywizjonu 307 Polskich Sił Powietrznych, zwanego „Lwowskimi Puchaczami”. Maksymilian był jednym z dowódców dywizjonu, który brał również udział w bitwie o Atlantyk i w bitwie o Niemcy. Oczywiście, rodzinna historia była tylko inspiracją. Wszystko ułożyło się w musicalową fantazję, również dlatego, że głównym tworzywem widowiska nie mogą być fakty, tylko muzyka. Kolejną kwestią jest scenografia, która też nie może być dosłowna. W tekstach piosenek, które napisał nasz kierownik literacki Michał Wojnarowski, dało się za to opowiedzieć miłosną historię tancerki

kabaretowej Niny i Jana, świeżo upieczonego absolwenta szkoły lotniczej w Dęblinie. Poznali się tuż przed wybuchem wojny, która stanęła na drodze ich miłości, bo Jan po kampanii wrześniowej wraz z kolegami z oddziału ewakuował się przez Francję do Anglii.

CIEŚLAK Co było dla Pana najważniejsze w pracy nad librettem *Pilotów*?

KĘPCZYŃSKI Szukałem pozytywnego bohatera, jednak nie takiego, który jest ze spiżu i trzeba go ściągać z piedestału. Chciałem pokazać zwykłych, młodych, dynamicznych ludzi z krwi i kości.

CIEŚLAK A dlaczego zakończył Pan libretto bez happy endu – ostatecznym rozstaniem pary kochanków, którzy po wojnie spotkali się tylko po to, by zrozumieć, że wojna przekreśliła wszystko i na miłość jest już za późno?

KĘPCZYŃSKI Bo życie polskich pilotów walczących na Zachodzie było pełne goryczy. Po wojnie mało się o nich mówiło, a wielu z tych, którzy wrócili do kraju, trafiło do celi śmierci, w tym Stanisław Skalski. Ci, którzy nie wrócili do kraju, poróżniali się po świecie – bohaterowie, zwycięzcy szukali miejsca poza Europą. Moi wujowie trafili do Kanady, gdzie zakładali firmy. Ale dla Polski byli straceni. Po raz pierwszy odwiedzili kraj po 1956 roku. Pamiętam ich opowiadania. Dzięki nim

poznałem innych pilotów. Ich życiorysy były dramatyczne, tak zawile, że trudno byłoby obdzielić bohaterów mojego musicalu choćby częścią ich przygód. Wyobrażenia widzów nie wytrzymałyby tak częstych zwrotów akcji. Pamiętam, jak spotkałem Stanisława Skalskiego. Był zniszczony przez represje. Wcześniej w Krynicy spotkała go pięcioletnia Małgosia, dziś moja żona, podobno wyglądał jak cień. To wszystko rodzi wielkie emocje, a dobry musical, jaki ja lubię, musi je wywoływać. Tacy są *Nędznicy*, *Upiór w operze*. W związku z tym stwierdziłem, że moimi bohaterami nie będą królowa Marysienka ani Maria Curie-Skłodowska, lecz młodzi chłopcy, którzy wyjechali z Polski w 1939 roku, przedostali się przez Rumunię i Francję do Anglii i tam stali się bohaterami. Musieli wykazać się siłą woli, żeby przekonać do siebie Anglików, choćby dlatego, że nie znali języka angielskiego.

CIEŚLAK Sprawdzał Pan, jak widzowie reagują na spektakl?

KĘPCZYŃSKI Wielokrotnie oglądałem finał *Pilotów*, gdy aktorzy wychodzą do ukłonów, a w tle wyświetlane są archiwalne zdjęcia, w tym moich wujów. I zawsze widzowie reagowali wzruszeniem, czasem nawet płaczem. Może właśnie dlatego spektakl odniósł nieoczekiwany, spektakularny sukces. Spodziewałem się go zagrać dwieście, może dwieście pięćdziesiąt razy, a skończyło się na ponad czterystu.

Byłem na kilku stypendiach w Wielkiej Brytanii i tam uczyłem się, jak prowadzić teatr w gospodarce rynkowej. Było to w czasach reformy Balcerowicza, kiedy nasze teatry muzyczne raczkowały.

Wojciech Kępczyński

CIEŚLAK Nie myśli Pan o tym, żeby grać *Pilotów* poza Warszawą?

KĘPCZYŃSKI Oczywiście, że myślę, ale w Polsce, w przeciwieństwie do Anglii, Francji czy Niemiec, nie ma teatrów do wynajęcia, które pozwalają, żeby hit kreowany na scenie stolicy mógł być później grany w największych miastach kraju. U nas takich instytucji nie ma, a dyrektorzy teatrów bronią własnych scen, rezerwują je tylko dla własnych spektakli, bo zespół by ich ukamienował, gdyby wpuścili do teatru zewnętrzne produkcje. Udało się z *Upiorem w operze* w Operze Podlaskiej. Wyjątek potwierdza regułę. Ale... czekam na zaproszenia.

CIEŚLAK A hale koncertowe?

KĘPCZYŃSKI Nie wygramy w nich wszystkich niuansów, ale rozważamy o halowych wykonaniach, myślimy też o tournée, o przeniesieniu musicalu do Wielkiej Brytanii, by zagrać go w przyszłym roku w Londynie. Wtedy będzie przecież obchodzona osiemdziesiąta rocznica bitwy o Anglię. Jest też opcja koncertowa musicalu. Jestem otwarty. W wersji koncertowej grana jest w plenerze w Holandii m.in. *Aida*.

CIEŚLAK Dlaczego zdecydował się Pan na *Aidę*?

KĘPCZYŃSKI Zobaczyłem jej broadwayowską wersję w 2002 roku i byłem pod wielkim wrażeniem. Byłem zachwycony! Nowojorską inscenizację można zobaczyć tylko na miejscu, nie ma jej na DVD.

Wspaniały jest duet twórców – Elton John i Tim Rice, autor *Jesus Christ Superstar*, *Evity*, *Józefa i cudownego płaszcza snów w technikolorze* oraz *Króla Lwa*. *Aida* jest piękna, wzruszająca i współczesna, choć oczywiście oparta na operze Verdiego, tak zresztą, jak wiele innych musicali inspirowanych jest klasyką, na przykład *Miss Saigon* czy *Rent*. Elton John i Tim Rice przystąpili do pracy nad *Aidą* po wielkim sukcesie *Króla Lwa*. Ale nie wyczuli potencjału na filmową animację i zaproponowali producentom musical. *Król Lew* jest poza naszym zasięgiem finansowym, jeśli miałby być realizowany jako replika broadwayowskiej inscenizacji.

CIEŚLAK Inna przeszkoda to obowiązek posiadania pełnej obsady czarnoskórych aktorów.

KĘPCZYŃSKI To prawda. W Polsce jeszcze takiej nie mamy. W *Aidzie* ważny jest wątek tytułowej bohaterki, nubijskiej księżniczki, ale i egipskiej niewolnicy oraz jej miłości do Radamesa, syna Dżosera, zausznika faraona – syna, który gra główną rolę w politycznym planie ojca, ma się bowiem ożenić z córką faraona Amneris. To miłość zakazana, podobnie jak w *Romeo i Julii*. Ona jest innej narodowości i do tego wojenną branką. Poza tym Dżoser podtruwa faraona, by przyspieszyć jego śmierć i przejąć pełnię władzy w kraju – właśnie poprzez mariaż syna i córki faraona. Chce przejąć władzę w kraju, nie ponosząc odpowiedzialności. Skąd my

to znamy! Oczywiście, nie będę snuł żadnych aluzji politycznych, ponieważ libretto jest samowystarczalne, wspaniale napisane. W *Aidzie* bardzo istotne jest także to, że nacisk położony jest na grę aktorską, rzecz jasna liczą się też choreografia i scenografia. O muzyce nie wspomnę.

CIEŚLAK Związków z Verdim nie ma.

KĘPCZYŃSKI Poza fabułą żadnych. Musical jest współczesny, muzycznie zbliżony do *Króla Lwa*, ponieważ dużą rolę grają motywy etniczne, afrykańskie, jest też reggae, soul i rock. Może efekty specjalne będą nieco skromniejsze niż w naszych poprzednich produkcjach, a dekoracja bardziej teatralna. Przepiękne kostiumy zaprojektuje Dorota Kołodyńska, światła Marc Heinz, scenografię Mariusz Napierała.

CIEŚLAK Każdy musical ma swój emblematyczny element scenografii? Czego teraz się spodziewać? Piramidy?

KĘPCZYŃSKI Nie ujawnimy żadnego szczegółu. Piramida jest symboliczna – pojawia się w trójkącie kochanków. Warto może dodać, że *Aida* przypomina musicale *Jesus Christ Superstar* i *Józef i cudowny płaszcza snów w technikolorze*, które pokazują klasyczną historię w nowej, współczesnej wersji. To muzyka dyktuje kierunek, w jakim idziemy. Nie opowiadamy historii językiem operowym, tylko musicalowym.

CIEŚLAK A czy próbował Pan dotrzeć do Eltona Johna?

KĘPCZYŃSKI Tak, próbowaliśmy się spotkać, kiedy koncertował w Polsce. Zależało nam na wywiadzie, który chcieliśmy zamieścić na naszej stronie internetowej. Usłyszeliśmy od menedżerów, że Elton rozdziela swoją pracę w różnych dziedzinach: musicalu, fonografii i koncertowaniu. Najpierw muszą pojawić się na premierze przedstawiciele Disneya, bo producentem oryginalnej inscenizacji był właśnie Disney i MTI, największa na świecie agencja reprezentująca twórców i właścicieli praw do bodaj ponad czterystu różnych musicali. Jeśli zaakceptują spektakl, zasugerują Eltonowi, żeby przyjechał zobaczyć naszą pracę. Wtedy będzie można rozmawiać o czymkolwiek z jego udziałem. Dobrym prognostykiem jest to, że udało nam się sprowadzić na premierę *Mamma Mia!* Björna Ulvaeusa, co niespotykane, bo członkowie Abby nie mają zwyczaju zaszczycać kolejnych premier musicalu. I był bardzo zadowolony z naszej pracy, podobała mu się też nasza płyta z piosenkami. Odwiedził nas także dyrektor londyńskiego oddziału MTI Bert Fink, był na *Pilotach* i na *Once*. Mówił, że nie widział wcześniej tak dobrej inscenizacji, a oglądał przecież wiele. *Pilotami* był zachwycony. Wywiad jest dostępny na naszej stronie.

CIEŚLAK Czy z Disneyem współpracował Pan wcześniej?

KĘPCZYŃSKI Przy okazji *Aladyna Jr.*

CIEŚLAK Czy to firma trudna do współpracy?

KĘPCZYŃSKI Są bardzo rzeczowi, profesjonalni, ale oczywiście dbają o każdy szczegół. Chodzi przecież o prawa wielkich artystów i właścicieli. W wersji *non-replica* zwracają uwagę na przykład na to, żeby różne, nawet drobne elementy scenografii z Broadwayu nie powtórzyły się u nas.

CIEŚLAK Ile kosztuje *Aida*?

KĘPCZYŃSKI Kiedy robimy wersję *non-replica*, musimy zapłacić z góry za kilkumiesięczną eksploatację tytułu. Wtedy nie płacimy tantiem, które są bardzo wysokie. Po kilkudziesięciu pierwszych spektaklach zaliczka jest spłacona. Potem płacimy tantiemy, ale nic więcej. Wszystkie nasze spektakle zakończyły się ekonomicznym sukcesem, chociaż jeśli chodzi o *Aidę*, powiem tak: tanio nie jest.

CIEŚLAK W naszej części Europy *Aida* miała premiery w Budapeszcie i w Pradze. Oglądał Pan inne wersje poza broadwayowską?

KĘPCZYŃSKI Nie. Mam pomysł na inscenizację i nie chcę się zasugetować.

CIEŚLAK A jaki ma Pan pomysł na to, by uniknąć wpadki w teatrze musicalowym?

KĘPCZYŃSKI Będąc dyrektorem Teatru im. Jana Kochanowskiego w Radomiu, wydałem całą dotację na *Józefa i cudowny płaszcz snów w technikolorze*. Wszyscy radomscy radni pukali się wtedy w czoło i pytali, co robi Kępczyński. Tymczasem pieniądze szybko się zwróciły i miałem środki na kolejne premiery. W Teatrze Roma jestem wierny idei grania jednego tytułu od początku do końca. Jedynie Scena Kameralna działa u nas w formule repertuarowej z wieloma spektaklami. A na Dużej Scenie popularność głównego tytułu sama się napędza.



Wojciech Kępczyński (1949)

polski reżyser musicali, choreograf, aktor. W latach 1991–1998 dyrektor Teatru Powszechnego w Radomiu. Od 1998 kieruje warszawskim Teatrem Muzycznym ROMA.

CIEŚLAK Poprzez pocztę pantoflową?

KĘPCZYŃSKI Nie ma nic lepszego niż marketing szeptany.

CIEŚLAK W teatrach dramatycznych granie jednego tytułu kilka wieczorów, z rzędu to szczyt możliwości.

KĘPCZYŃSKI Jak już wspomniałem, gramy od wtorku do niedzieli siedem spektakli tygodniowo, na których gościmy siedem tysięcy widzów, a po premierze bilety wyprzedają się czasem na kilkanaście tygodni przed pokazem.

CIEŚLAK Jak w takim razie wygląda praca z publicznością?

KĘPCZYŃSKI Mamy rozbudowany dział PR i marketingu. Wspólnie przygotowujemy strategię promocyjną. Na przykład efektem finału

castingów jest konferencja prasowa, na której przedstawiamy obsadę i po raz pierwszy mówimy o samym spektaklu. Całość jest transmitowana przez Internet w formie streamingu. Przez pierwsze trzy miesiące goszczą u nas między innymi fani teatru. Na Facebooku jest ich ponad osiemdziesiąt tysięcy. To plon mojej dwudziestoletniej pracy. Stosujemy formułę honorowych widzów, którzy są specjalnymi gośćmi premier. Reklamujemy się w pobliskich hotelach, współpracujemy z Polonia Palace i często mamy zagranicznych gości. A poza warszawskimi – z całej Polski. Im więcej gramy spektakli, tym więcej u nas widzów spoza stolicy. Również dlatego, że nasze plakaty i billboardy są obecne we wszystkich największych miastach kraju, pracujemy z wszystkimi mocnymi regionalnymi mediami.

CIEŚLAK Jak oceniliby Pan pozycję Romy w kraju?

KĘPCZYŃSKI Nie chciałbym oceniać kolegów, którzy znakomicie dają sobie radę.

CIEŚLAK Teatr Muzyczny w Gdyni jest największym konkurentem?

KĘPCZYŃSKI Jestem wielkim fanem tego teatru i tego, co robi Igor Michalski. Często współpracujemy ze sobą, wymieniając się aktorami. Jego artyści to aktorzy stricte musicalowi, absolwenci Studium Muzycznego im. Danuty Baduszkowej. Około siedemdziesięciu procent naszych aktorów to absolwenci studium.

CIEŚLAK W Romie etatów nie ma?

KĘPCZYŃSKI Nie, obowiązują castingi dla wszystkich. Umowy są podpisywane na konkretny tytuł. Im więcej aktor gra – tym więcej zarabia.

CIEŚLAK Jaka jest najwyższa stawka za główną rolę?

KĘPCZYŃSKI Umowy są objęte klauzulą tajności, więc kwot zdradzić nie mogę, ale są wyższe niż przeciętna. Ale proszę też pamiętać, że gdy przychodzą wakacje, aktor żyje z tego, co odłożył. Na szczęście nasi artyści podczas przerw w graniu mają własne recitale i inne projekty.

CIEŚLAK A czy da się porównać Romę do teatrów muzycznych w ościennych krajach?

KĘPCZYŃSKI W Pradze i Budapeszcie grają operetki i musicale jednym zespołem na zmianę w formule repertuarowej, z nie najlepszym efektem. W Wiedniu są trzy teatry musicalowe, które wystawiają również własne, autorskie produkcje. Świetnie sobie radzą *Elisabeth* i *Schikaneder*. Na musicalowym rynku niemieckim i częściowo europejskim rządzi firma Stage Entertainment – posiada kilkanaście scen w Niemczech i to ona decyduje, co i gdzie jest grane oraz jakie są rotacje na rynku. W Londynie jest dwóch przodujących właścicieli, którzy skupiają czternaście największych scen na West Endzie. Cameron Mackintosh wystawia swoje tytuły, a Andrew Lloyd Webber swoje. Przyjaźnią się, ale działają osobno, wspomagani przez swoich menedżerów. I to Londyn jest stolicą musicalu. Dwie trzecie tamtejszych teatrów to teatry musicalowe. Poziom spektakli jest wyśrubowany. Byłem na kilku stypendiach w Wielkiej Brytanii i tam uczyłem się, jak prowadzić teatr w gospodarce rynkowej. Było to w czasach reformy Balcerowicza, kiedy nasze teatry muzyczne raczkowały.

CIEŚLAK Wszyscy wiemy, że o topowe musicale trzeba zabiegać, walczyć. Jak się żyje z rekinami światowego musicalu?

KĘPCZYŃSKI W sprawie *Miss Saigon* czy *Upiora w operze* musiałem pojechać do Londynu – przedstawić projekt scenografii, obsadę i bronić moich propozycji. Wymagania były tak wysokie, że prezentowaliśmy po pięciu wykonawców do jednej roli. Pracowałem ze znakomitymi scenografami: Januszem Sosnowskim, Borisem Kudličką, Pawłem Dobrzyckim. Oni olśniewali Londyn swoimi projektami. Producent Cameron Mackintosh przyjechał na premierę *Miss Saigon*, co było wielkim wydarzeniem. Spektakl i nasza praca tak mu się spodobały, że postanowił kupić siedzibę Romy od Kościoła rzymskokatolickiego i zainwestować. Rozmowy były mocno zaawansowane. Roma miała być teatrem Camerona, a ja miałem nim zarządzać. Niestety, atak na World Trade Center doprowadził do załamania finansowego na Broadwayu. Nigdy już do rozmów nie wróciliśmy. Gościliśmy też Andrew Lloyd Webbera, który przyjechał na spektakl swojego *Upiora w operze*. Wszystkim nam szczerze gratulował. Na to jednak trzeba zapracować. Początki były trudne. Londyńskie biuro Mackintosha odwiedziłem jeszcze jako dyrektor Teatru im. Jana Kochanowskiego w Radomiu. Na duży musical w Radomiu nie było zgody, bo to za małe miasto. Ale zaczęliśmy rozmawiać. Dziś jesteśmy w kontakcie z wszystkimi najważniejszymi graczami na rynku musicalowym.

CIEŚLAK Czy globalni producenci mają zaufanie do naszej części Europy?

KĘPCZYŃSKI Bywa, że nie. Zdarzyły się wpadki w Pradze i Budapeszcie. Trudniej było mi również dlatego, że, jak wspominałem, moim priorytetem są wersje autorskie, czyli *non-replica*. Nie chcę, żeby przyjeżdżała do Romy zagraniczna ekipa z gotowym formatem inscenizacyjnym. Zależy mi na polskiej wersji światowego hitu. I na to za każdym razem musieliśmy uzyskać zgodę. Na *Upiora w operze* nie miał jej nikt – poza nami. Naszym atutem jest to, że proponujemy nowoczesne rozwiązania sceniczne i dramaturgiczne. Również dlatego, że sięgamy po tytuły, które są najlepsze, ale mają już dobrych kilka lat. Nasz lifting wyraźnie im służy. Podobnie było przy *Mamma Mia!* Ten tytuł wymagał najwięcej starań. Prawami dysponuje nowojorska agencja MTI, ale o wszystkim musi decydować oryginalny londyński producent Little Star. A do tego dochodzi producent wykonawczy, firma Per Se ze Szwecji. Gdy dyrektorzy teatrów muzycznych w Polsce dowiedzieli się, że zdobyłem prawa do tego musicalu, nie mogli w to uwierzyć.

CIEŚLAK Co jest najdroższe?

KĘPCZYŃSKI Między innymi scenografia. Również dlatego, że w każdym musicalu jest przynajmniej jedna scena, która musi zapierać dech w piersiach. W *Miss Saigon* to lądujący na scenie helikopter, w *Upiorze w operze* spada na scenę wielki żyrandol, w *Deszczowej piosence* pada deszcz, a w *Aladynie* nad widownią lata dywan z aktorami. I to kosztuje.

CIEŚLAK Pana droga do teatru wiodła przez Paryż, gdzie wyjechał Pan jeszcze przed Wojciechem Pszoniakiem, Danielem Olbrychskim i Andrzejem Sewerynem.

KĘPCZYŃSKI To prawda. Po studiach dostałem stypendium rządu francuskiego i wyjechałem do Paryża.



fot. Paweł Pyrz

Upiór w operze, reż. Wojciech Kępczyński, Teatr Muzyczny Roma w Warszawie [2008]

CIEŚLAK Który to był rok?

KĘPCZYŃSKI 1974. Od razu trafiłem do Théâtre d'Orsay i Jeana-Louisa Barraulta. Byłem jego asystentem przy dwóch sztukach, w tym przy *Nocach Paryża* Rétif de La Bretonne'a. Barrault uważał, że to on powinien jechać do Polski uczyć się teatru, a nie odwrotnie... Główną rolę grała Anna Prucnal, wspaniała aktorka, która po filmie *Sweet Movie* miała zakaz przyjazdu do Polski. Jak w hollywoodzkim filmie albo musicalu.

CIEŚLAK Młody Polak z PRL zostaje asystentem jednego z najśłynniejszych francuskich reżyserów. Jak Pan to zrobił?

KĘPCZYŃSKI Byłem stypendystą rządu francuskiego. Spisałem listę pobożnych życzeń, z kim chcę pracować, a urzędnicy wszystko za mnie załatwiali. W Teatrze Bouffes du Nord spotkałem się z Peterem Brookiem. Byłem na próbach *Tymona Ateńczyka*. Brook nauczył mnie uruchamiania wyobraźni poprzez aktora i pustą przestrzeń. Trzy deski i dobry aktor wystarczą, żeby zrobić wybitne przedstawienie. Tak powstało słynne *The Empty Space*. Oczywiście musical poszedł w inną stronę – oprawy i rozmachu. Ale to powinny być tylko dodatki do kreacji. Teatr powinien działać na wyobraźnię widza, pobudzać ją, a nie zastępować. Tego nauczył mnie wielki Brook. Ponieważ interesowałem się choreografią, odwiedziłem L'École Mudra w Brukseli – słynną szkołę tańca Maurice'a Bédjarta.

CIEŚLAK Za co Pan dostał stypendium?

KĘPCZYŃSKI Za wdzięk, inteligencję i bezpretensjonalność! A mówiąc serio, kończyłem PWST, wpłynęła oferta z ambasady francuskiej dla studentów znających język. Musiałem zdać egzamin. Udało się. Paryż był jednym z ważniejszych doświadczeń w moim życiu. Powiedzmy sobie szczerze: młody chłopak z zapyziałego kraju pojechał do stolicy Francji. A jak było w Polsce? Szaroburo. Po ulicach jeździły głównie dwa rodzaje samochodów – Warszawy i Syreny. Na ulicach leżało błoto, a ludzie nie byli dla siebie mili. Koszmar. Zły sen, jak w *Małej apokalipsie* Tadeusza Konwickiego. Paryż był bajką. Wcześniej, po pierwszym roku PWST, trafiłem do Teatru Porte Saint-Martin, gdzie odbywały się ostatnie próby do musicalu *Hair*. To dopiero był dla mnie szok. Spotkałem ludzi sympatycznych, kolorowych, otwartych. Szybko się zaprzyjaźniliśmy.

CIEŚLAK To było Pana pierwsze spotkanie z musicaliem?

KĘPCZYŃSKI Widziałem wcześniej słynną ekranizację *West Side Story* i oczywiście *My Fair Lady*, którą grano w Warszawie. W Polsce moim guru musicalowym był Antoni Marianowicz, który napisał pierwszą historię musicalu *Przetańczyć całą noc...* i przetłumaczył na polski klasyczne światowe hity musicalowe. Wiele z nich później wystawiałem, choćby *Crazy for You*.

CIEŚLAK Jaki spektakl był Pana biletom do polskiego teatru?

KĘPCZYŃSKI *Huśtawka*, musicalowa wersja sztuki *Dwoje na huśtawce*, w łódzkim Teatrze 7.15 u Bogdana Hussakowskiego, który był między innymi wieloletnim dyrektorem Teatru im. Juliusza Słowackiego



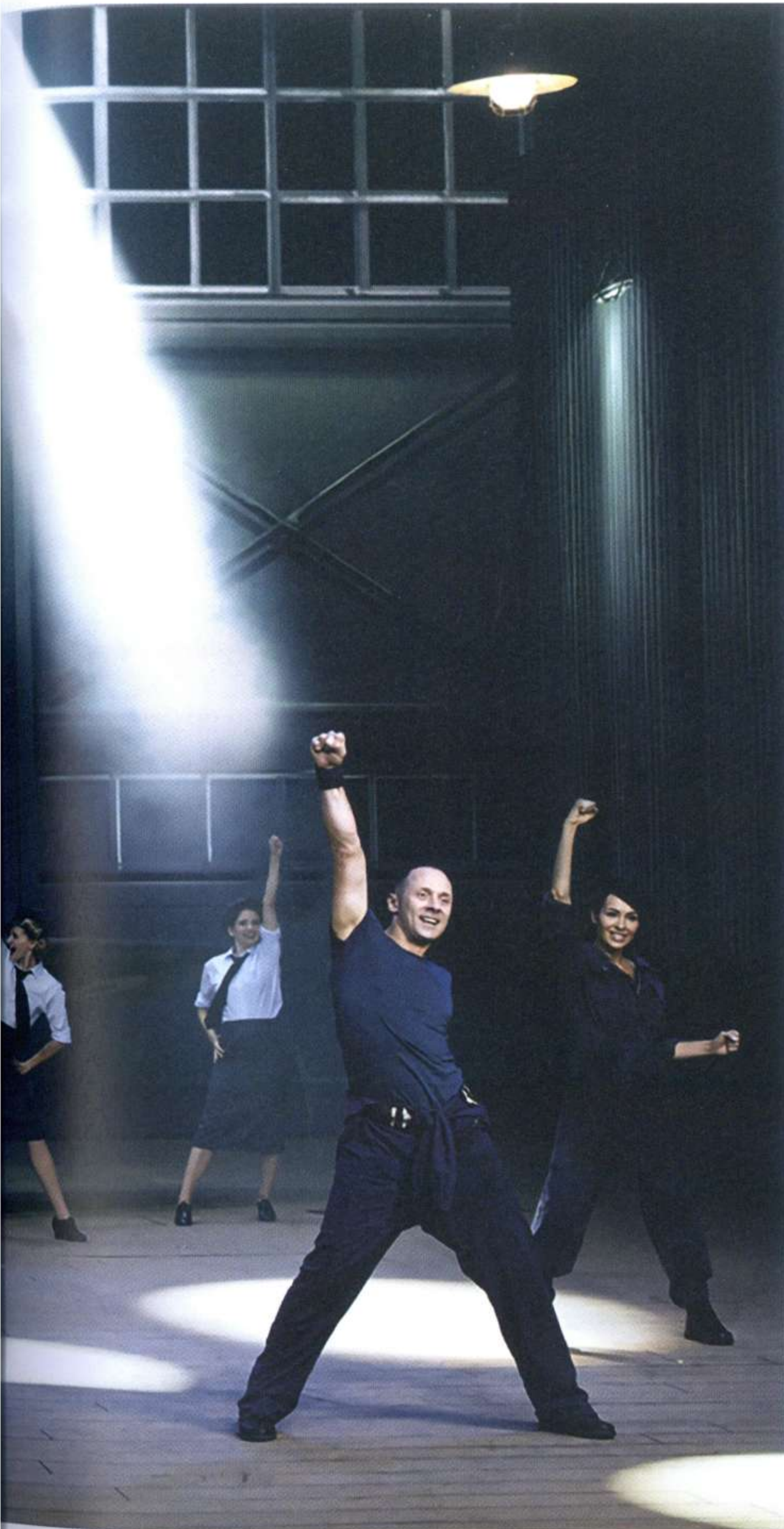
Piloci, reż. Wojciech Kępczyński, Teatr Muzyczny Roma w Warszawie (2017)

w Krakowie. Na premierę przyjechał do Łodzi Jerzy Gruza, ówczesny szef Teatru Muzycznego w Gdyni. Do czasu obejrzenia *Huśtawki* wystawiał tam sam. Byłem pierwszym reżyserem, któremu powierzył samodzielną pracę na swojej scenie. Tak wyreżyserowałem *Huśtawkę* po raz drugi. W Gdyni. Spodobało się – i tak to się zaczęło.

CIEŚLAK Zanim trafił Pan do Romy, która była wówczas znana jako Operetka Warszawska, ściągnął Pan do Radomia na Festiwal Gombrowiczowski wszystkich świętych od Gombrowicza, w tym Ritę Gombrowicz, wdowę po Witoldzie.

KĘPCZYŃSKI Tak. Ale również w Radomiu zacząłem od musicalu. Wystawiłem *Me and My Girl* w tłumaczeniu Antoniego Marianowicza. Później był *Józef i cudowny płaszcz snów* w technikolorze Andrew Lloyd Webbera i *Fame* De Silvy. Do Radomia przyciągnął mnie konkurs na

dyrektora teatru budowanego przez dwadzieścia lat. Zaprzyjaźniłem się z zespołem. Nawet zostałem Radomianinem Roku, chociaż nigdy nie wyprowadziłem się z Warszawy. Statuetkę dostałem za stworzenie Festiwalu Gombrowiczowskiego. Ta historia pełna jest paradoksów i można by napisać o niej książkę. Przecież Gombrowicz pisze w *Dzienniku*, że Radom jest brzydki nawet o zachodzie słońca. Ale był początek lat dziewięćdziesiątych, Polska się odradzała, zmieniała. Mieliśmy idealny czas na przypomnienie Gombrowiczowskiej filozofii, powieści i dramatów. Pomyślałem sobie: prowadzę teatr w mieście, które ma dwieście pięćdziesiąt tysięcy mieszkańców, niedaleko są Małoszyce, gdzie Gombrowicz się urodził. Z Małoszyc niewiele pamiętał, ale w pobliskiej Wsoli, gdzie teraz w tamtejszym pałacyku mieści się gombrowiczowskie muzeum, napisał *Ferdynandurke*. Zawsze fascynowałem się osobą i twórczością Gombrowicza. Zaryzykowałem.



fot. Teatr Muzyczny Roma

CIEŚLAK Przydało się Panu doświadczenie paryskie.

KĘPCZYŃSKI Oczywiście! Wszyscy goście festiwalu mówili po francusku. Prosząc prezydenta Radomia o pieniądze, powiedziałem, że jak nam się uda ściągnąć Ritę Gombrowicz, będzie sukces.

CIEŚLAK A jak nie?

KĘPCZYŃSKI To będzie słabo. Rita Gombrowicz była głową gombrowiczowskiej rodziny. Z nią związani byli Allen Kuharski, Francesco Cataluccio, Piotr Kłoczowski, Jerzy Jarzębski, Jan Błoński, Alejandro Rússovich. Wszyscy przyjechali do Radomia. Rita też. Kiedy do niej zadzwoniłem pierwszy raz, odmówiła. Próbowaliśmy wielokrotnie. W końcu udało się. Festiwal okazał się rewelacją sezonu. Były świetne spektakle, niepowtarzalne dyskusje o literaturze i wystawa grafik Jana Lebensteina.

Odnieśliśmy sukces, także towarzyski, co zawsze jest ważne. Pamiętam, jak o wschodzie słońca wracaliśmy z finałowego bankietu w Orońsku do Radomia siedmiometrowym cadillakiem z szoferem w liberii. Gdy samochód się zepsuł, przesiadliśmy się na... drabiniasty wóz zaprzężony w dwa konie. Takie rzeczy się pamięta. Otarliśmy się o wielki świat. Sukces festiwalu zawdzięczam Ricie Gombrowicz. Do tej pory się przyjaźnimy.

CIEŚLAK Do warszawskiej Romy przyszedł Pan, żeby wprowadzić zmiany.

KĘPCZYŃSKI Zaproponowałem restrukturyzację teatru. Tu królowała operetka, na którą mało kto chciał chodzić. Wcześniej jednak musiałem wygrać konkurs z dwudziestoma kilkoma konkurentami. Wygrałem, ale postawiłem warunek, że przekształcam teatr operetkowy w musicalowy. Decydenci widzieli *Fame* oraz *Józefa* i to była moja artystyczna wizytówka, która ich przekonała. Rewolucja, którą zaproponowałem, wiązała się również z sytuacją ekonomiczną w kraju. Mówiłem wprost, że jeżeli miasto chce mieć pełną widownię i dobre spektakle, musimy przekształcić teatr zgodnie z formułą, która sprawdziła się na londyńskim West Endzie i nowojorskim Broadwayu.

CIEŚLAK Czy to było po porażce *Metra* na Broadwayu?

KĘPCZYŃSKI Nie pamiętam. Pierwszym musicaliem, jaki wystawiłem w Romie, było *Crazy for You* przetłumaczone przez Antoniego Marianowicza. Współpracowałem z Januszem Józefowiczem. Była to prapremiera. Sukces. Ważnym dla mnie doświadczeniem było stypendium amerykańskie. Uczono nas, jak prowadzić instytucje kultury w gospodarce rynkowej. Rozwiązania zaobserwowane za oceanem wprowadzałem jeszcze w Radomiu. W Romie oparłem się na likwidacji etatów, castingach, outsourcingu i sponsoringu. Nie miałem wyjścia. Dotacja miasta dla Romy malała, a pewna znana śpiewaczka brała pensję co miesiąc, nie wchodząc na scenę. Ciekawe, że wnioski, jakie wyciągnąłem ze stypendium w Ameryce, są zbieżne z tym, czego uczył mnie w warszawskiej PWST profesor Aleksander Bardini – mój idol, człowiek niezwykle muzykalny, wiedzący o muzyce i piosence wszystko.

CIEŚLAK Co mówił?

KĘPCZYŃSKI W dzisiejszym świecie znakomicie by się odnalazł. Mówił, że formuła teatru kontraktowego, zwłaszcza jeśli chodzi o teatr muzyczny, jest przyszłością. Podkreślał też, że do każdego spektaklu muzycznego trzeba podchodzić jak do Czechowa. Zanim wejdziemy na scenę, długo czytamy z aktorami libretto. Robimy rozbiór logiczny. Zastanawiamy się nad życiorysami bohaterów, relacjami, jakie ich łączą. I aktorzy zgłębiają te życiorysy. Szkoła Stanisławskiego. Musical niepoparty dobrym aktorstwem staje się miálki, płytki. Piosenka zawsze jest etiudą aktorską. Piosenkarz musi być śpiewającym aktorem. Tego zdania był Wojciech Młynarski, który robił przedstawienie dyplomowe z moim rocznikiem, między innymi z Anią Chodakowską, Halinką Rowicką, Wiktorem Zborowskim, Marcinem Sławińskim, Andrzejem Blumenfeldem i Waldkiem Kownackim.

CIEŚLAK A ile razy zamierza Pan zagrać *Aidę*?

KĘPCZYŃSKI Prawa mamy na rok, ale zagramy do ostatniego widza. ■