

Janusz Stokłosa, #1954, kompozytor, pianista, absolwent Katedry Teorii i Historii Muzyki UJ (1978). Autor ponad dwustu partytur muzyki teatralnej i filmowej oraz musicali *Metro*, *Piotruś Pan*, *Romeo i Julia*, *Panna Tutli Putli*, *Polita*. Debiutował w krakowskim Teatrze STU muzyką do spektaklu *Pacjenci* w reżyserii K. Jasińskiego (1976). W latach 1984–1990 kierownik muzyczny Teatru Ateneum w Warszawie. W 1991 skomponował muzykę do musicalu *Metro* w reżyserii

J. Józefowicza, za którą został nominowany do broadwayowskiej nagrody Tony Award w kategorii najlepsza partytura teatralna w sezonie 1991/1992. W latach 1990–2004 współpracował z Schauspielhaus (Zürich), Akademietheater (Wiedeń), Burgtheater (Wiedeń), Teatr Kreatur (Berlin), Deutsches Theater (Berlin), Schaubühne (Berlin), Volksbühne (Berlin) i Bremer Theater (Brema). W 1992 założył Wydawnictwa Muzyczne i Nutowe Stokłosa Editions.

NAJLEPIEJ JAK POTRAFIE

...zdobyłem chyba rzecz najbardziej istotną – pokorę dla sztuki, dla tworzenia. Zrozumiałem, że jeśli się chce coś zrobić, to trzeba temu poświęcić maksimum uwagi, skupienia. Inaczej w zamian nie otrzyma się nic. I potem, kiedy przyszło mi siedzieć nad papierem nutowym dwie, trzy doby bez snu, nie widziałem w tym niczego szczególnego

Magdalena Miśka-Jackowska:
Kilka miesięcy temu Studio Buffo wkroczyło w nowe ćwierćwiecze. Czuje pan to?

Janusz Stokłosa: Szczerze? Nie. Ponieważ nie umiem patrzeć do tyłu. Tylko takie sytuacje, jak nasza dzisiejsza rozmowa, pozwalają mi zobaczyć, że za nami kawał czasu i że naprawdę sporo się udało zrobić.

Czytałam o tym miejscu poruszające opowieści. Pierwszy i długo jedyny prywatny teatr Warszawy. To tutaj przed wojną docierały z Ameryki płyty z dobrą muzyką i to tutaj komuniści je spektakularnie zniszczyli. Od lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i raz jeszcze dziewięćdziesiątych, odkąd jest tu Studio Buffo, to miejsce znów tętni muzyką. Możemy mówić o jakimś dobrym duchu tej bogatej przeszłości?

Nie skłamałem, kiedy powiedziałem, że nie żyję przeszłością, ale mam kilka obrazów w głowie, na przykład scenę teatru Minskoff na Broadwayu. Ale także salę Buffo, do której wszedłem ponad dwadzieścia

pięć lat temu. Wszystko o tej sali można było powiedzieć, ale nie to, że nie ma klimatu. Tyle że stan całego tego bałaganu był fatalny. Wszystko było w ruinie, choć ja miałem wcześniej przyjemność zagrania tutaj recitalu z Wojtkiem Młynarskim – i to miejsce było już jakby dotknięte. Pojawiła się perspektywa, że możemy sami coś zrobić w tej ziejącej stęchlizną sali. Nie zapomnę też, jak zgłosiłem szefostwu kwatery głównej ZHP, które zarządzało tym obiektem i do dziś jest naszym gospodarzem, że tę salę trzeba pomalować na czarno. Bo w teatrze raczej jest ciemno. Niemniej to miejsce było magiczne. A nam udało się nasycić tę przestrzeń jeszcze nową energią. O to chodziło.

A który teatr był najbliżej pana uczelni w Krakowie?

Geograficznie najbliżej był Teatr im. Juliusza Słowackiego. No i grano tam przedstawienia operowe. Tradycyjny, krakowski teatr. Bo Teatr Stary to już zupełnie coś innego. Teatr-świątynia. Podobnie jak Piwnica

pod Baranami. A ja, niezależnie od gmachu teatru Słowackiego, trafiłem od razu do innego teatru, bez gmachu. Wtedy STU urzędował jeszcze przy Rynku Głównym, przy Brackiej. Najsłynniejszą salą tam była sala czarna. Być może dlatego kazałem pomalować Buffo właśnie na czarno. Te punkty odniesienia zawsze odkładają się w człowieku jako rodzaj doświadczenia, umiejętności albo tradycji, na którą się chcemy powołać. Formuła, którą wspólnie z Januszem Józefowiczem chcieliśmy w Buffo zaszczyć, to taka forma teatru-nieteatru, atmosfera dawnej Piwnicy pod Baranami, miejsca gdzie można przeżyć coś wyjątkowego i wspaniałego, ale też wspólnie się pośmiać czy zaśpiewać, a niekiedy nawet zatańczyć... To jest coś, co zawsze było mi bardzo bliskie. Tamta sala w STU była zupełnie czarna. Tam się wchodziło jak do świątyni. Trzeba było zdjąć buty, medytować, nigdy tego nie umiałem i zasypiałem. Sztuki nie ma bez sacrum, ale też bez profanum. Można działać tak, —

by słuchacza wciągać w tę świętość, ale tylko po to, by chwilę później pozwolić mu się zaśmiać i pomyśleć.

Myśli pan, że to, że skłonił się pan w stronę rozrywki, to było przeznaczenie?

Skłoniłem się w stronę rozrywki za namową dobrych, to znaczy mądrych przyjaciół. Nie mam w sobie natury awangardysty, ducha burzyciela. Jeszcze na studiach w Krakowie byłem codziennym gościem studia elektronicznego w wyższej szkole muzycznej. Dłubałem w syntezatorach, ciąłem i kleiłem magnetofonową taśmę, czytałem o paryskiej *musique concrète*, słuchałem Stockhausen. Kiedyś bardzo mnie pociągał *text sound composition*, do dzisiaj mam kilka kaset magnetofonowych z tymi utworami. Nic nie stało się z dnia na dzień, mówimy o jakichś pięciu latach, pod koniec i zaraz po studiach. Spotkałem wtedy paru wspaniałych, mocno zaawansowanych zawodowo, czynnych, wybitnych muzyków, którzy przyglądali mi się z boku. To już chyba było w 1976 roku, na trzecim roku studiów, kiedy zacząłem się przymerzać do *Mistrza i Małgorzaty* – czyli mojego debiutu kompozytorskiego w STU. I oni powiedzieli mi: daj sobie spokój z tą awangardą, pisz ładne melodie! Nie chcę wymieniać nazwisk, ale dziś są to powszechnie znani artyści. Pomyślałem – może oni mają rację? Ale prawdą też jest, że bardzo się nad tym wszystkim nie zastanawiałem. Życie toczyło się samo. Jednym z moich największych szczęść jest to, że zamówienia prawie zawsze na mnie czekały. Nigdy nie siedziałem, rozmyślając, co by tu napisać lub zrobić. Zwykle było tak, że miałem dwa tygodnie na napisanie muzyki. Na przykład do filmu. Tak się zdarzyło, że w roku 1976 wziąłem za żonę wspaniałego człowieka, ale przy okazji również siostrę reżysera filmowego, fantastycznego dokumentalisty, który od razu mnie w tę krótką formę wciągnął. Miałem więc okazję sprawdzenia się, a nie ma lepszej szkoły niż weryfikacja tego, co się robi, w prawdziwym życiu. Powtarzam to dzisiaj moim młodszym kolegom – wszędzie szukaj okazji do konfrontacji tego, co robisz, ze słuchaczem czy widzem. Widzowie teatru Studio Buffo świetnie wiedzą, że siłą naszego zespołu jest młodość. Ci młodzi ludzie, często jeszcze uczniowie różnych szkół, dostają tu fantastyczną szansę zaprezentowania swoich umiejętności przed prawdziwą teatralną publicznością. Oczywiście nie pozwalamy im

zrobić krzywdy ani nie stawiamy ich w sytuacji dyskomfortu, dlatego taki debiut poprzedzają intensywne przygotowania. Oni się nigdzie lepiej tego zawodu nie nauczą. Tak było od początku *Metra*. Wystarczy popatrzeć dzisiaj na krajobraz polskiej muzyki rozrywkowej czy teatru muzycznego, tu na każdym kroku są – przepraszam – nasze dzieci.

Gdyby ktoś przysłuchiwał się naszej rozmowie i pana wspomnieniom, ktoś ze świata poważnej klasyki, mógłby zareagować na taką radę o pisaniu ładnych melodii lekceważeniem. A w tym też jest wielka siła Buffo i tego, co pan robi. W szacunku dla melodii i dla piosenki.

Wolfgang Amadeusz Mozart, Franz Schubert, Piotr Czajkowski, a bliżej Gustav Mahler, Richard Strauss, jeszcze bliżej Wojciech Kilar czy Leonard Bernstein. Mogę długo wymieniać nazwiska facetów, którzy nie robili nic innego, tylko pisali ładne melodie.

Jednak nie zaprzeczy pan, że jest teraz trend uciekania od melodii.

Jest. Dlatego czuję się niezwykle dumny i wyróżniony, że ja się od melodii nie umiem uwolnić. Rozumiem artystów, którzy nie zważają na nic i piszą do szuflady, ale ja bym chciał, aby mnie słuchano. Nie ma większej przyjemności niż usłyszeć gdzieś, na przykład tam, gdzie nikt cię nie zna, jak ktoś śpiewa czy gra twoje nuty. Doświadczyłem tego i życzę wszystkim, aby też dostali taką możliwość.

Od patrzenia w stronę teatru Słowackiego, przez debiut i pracę w STU, studia uniwersyteckie, aż po dzisiejsze Buffo z całym jego dorobkiem, gdzie rozmawiamy – jak kształtowała się w panu wizja teatru?

Miałem to szczęście, że jako młody chłopak – bo na pierwszym roku studiów miałem tylko dziewiętnaście lat – trafiłem pod skrzydła Krzysztofa Jasińskiego i do jego teatru. To był teatr wariatów, pasjonatów, dziś trudno już trafić na tego typu myślenie i potrzeby tworzenia. O pieniądzach nie było mowy, zresztą one wtedy nie miały żadnej wartości. Nie było też mowy o tym, czy ktoś jest na pierwszym planie, czy pojawia się na chwilę na planie piątym. Ani o stawianiu dekoracji własnymi rękami, przy czym pomagali nawet muzycy, skrzypkowie. Dlaczego? Bo wszyscy wiedzieli, że to, co robią, ma głęboki sens. Na spektakle Teatru STU nie można było się dostać. Ludzie stali w kolejce po bilety od świtu,

a na przedstawieniach były dzikie tłumy. To dawało wielką satysfakcję. Przyglądałem się temu jako młody chłopak z Nowego Targu, który przyjechał do Krakowa, wojewódzkiego miasta. W STU byli wszyscy, z całej Polski. Tam zdobyłem chyba rzecz najbardziej istotną – pokorę dla sztuki, dla tworzenia. Zrozumiałem, że jeśli się chce coś zrobić, to trzeba temu poświęcić maksimum uwagi, skupienia. Inaczej w zamian nie otrzyma się nic. I potem, kiedy przyszło mi siedzieć nad papierem nutowym dwie, trzy doby bez snu, nie widziałem w tym niczego szczególnego. Mało tego, nikt mnie do tego nie musiał namawiać. Świadomość, że muszę to wszystko spokojnie dopiąć – najlepiej jak potrafię – została mi do dzisiaj.

Samodyscyplina?

Kiedy człowiek ma w głowie tysiące pomysłów, najlepszym doradcą jest termin. Karol Szymanowski mówił, że komponuje od dziesiątej do czterenaście. Każdy organizm funkcjonuje inaczej, ale rzeczą dla mnie absolutnie niezbędną jest nałożenie na siebie koncentracji i skupienia. Tęgo mnie nauczyło STU.

A jak ten krakowski duch sprawdził się w warunkach warszawskich – jak sędzę, w zupełnie innej rzeczywistości?

Wydaje mi się, że dzisiaj przede wszystkim cierpimy na brak autorytetów. Zamazały się. Mistrz? Dzisiaj już chyba to pojęcie nie istnieje. Ja nadal uważam, że jedyną prawdziwą metodą uczenia się sztuki jest dochodzenie do niej jak w rzemiośle – uczeń, czeladnik, mistrz. Jak się to przekłada? Mogę odpowiedzieć za siebie, ale Janusz Józefowicz jest dokładnie taki sam. Możemy być różnymi ludźmi, jednak w sprawach zawodowych jesteśmy do siebie bardzo podobni. Wykonywaliśmy swój zawód na scenie najlepiej, jak potrafiliśmy, a młodzi ludzie na nas patrzyli. Mobilizowaliśmy się nawet po wyznaczonym czasie próby. To, co udało się nam zbudować, ma swoje fundamenty w prawdzie. Tak myślimy, funkcjonujemy i inaczej nie potrafimy. I to przynosi efekty. Może zabrzmie to nieskromnie, ale dzisiaj na nasze przedstawienia też przychodzą tłumy. *Metro* bez przerwy gromadzi tysiące widzów, poza teatrem gramy je w wielkich, sportowych halach. Przypominam, że nie mówimy o koncercie rockowym ani o występie modnych gwiazd. To spektakl teatralny, musical, który ma już dwadzieścia pięć lat, a więc jest... starym dziadem. Za chwilę ruszamy w trasę z *Piotrusiem Panem*, który

jest jeszcze trudniejszy, ale jestem przekonany, że fanów nie zabraknie. Od kilku lat gramy go na małej scenie w Buffo przy kompletach.

Myślę o musicalu w Polsce i towarzyszy mi w tym myśleniu pewien niedosyt. Z jednej strony mamy bowiem bogactwo – określa je wiele różnych słów, jak rewia, muzykały, teatr muzyczny, w końcu musical...

Śpiewogry...

Otóż to. A z drugiej strony wiecznie czegoś brak. I właśnie ten niedosyt sprowokował „Metro”. Na ile udało się tym spektaklem zaspokoić apetyt publiczności?

Niewątpliwie *Metro* wniosło nową jakość w polskie życie muzyczne. I inaczej niż wielu krytyków i muzykologów uważam, że dopiero ten tytuł uruchomił współczesną historię musicalu w Polsce. Zresztą podobnie było w Rosji. Tamtejsza premiera *Metra* odbyła się w Moskwie w 2000 roku i dopiero po niej zaczęto wystawiać masowo tytuły amerykańskie, brytyjskie, francuskie i oryginalne, rosyjskie. Ale też warto sięgnąć po recenzje, jakie ukazały się po warszawskiej premierze *Metra*. Bezbronność krytyki i komentatorów była wręcz zabawna. A brała się przede wszystkim z kłopotów z nazewnictwem. Dla jednych była to komercja, a zatem coś „be”. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych sztuka musiała być wysoka, a najlepiej taka, aby nikt jej nie rozumiał i za darmo. Komercja to niedobrze. Po drugie – coś, co jest ściągnięte z anglosaskiej kultury? Wtedy z musicaliem było trochę tak, jak w latach sześćdziesiątych w polskich szkołach muzycznych z jazzem. Nauczyciele nie wiedzieli, co z tym robić. Sami tak grać nie potrafili, więc czy to jest muzyka? Pojawienie się nowej jakości zawsze w pierwszym momencie wprowadza bałagan i paraliżuje. Krzyczeli więc, że to złe, niedobre i tylko lasery fajne. Dzisiaj mamy zupełnie inną sytuację. Od Gdyni po Kraków grane są musicale. Warszawski Teatr Roma zagrał już chyba wszystkie tytuły, jakie są na świecie. I dobrze! Strasznie mnie jednak denerwuje, gdy czytam o historii musicalu w Polsce – zwłaszcza u młodszych komentatorów życia kulturalnego – i widzę, że jesteśmy, to znaczy Janusz Józefowicz i ja, niczym powietrze. To, co zrobiliśmy w Polsce przez ostatnie trzydzieci lat, po prostu nie istnieje. Szczególnie polecam artykuł Zuzanny Sitek w „Polityce” (06.09.2017) czy wywiad z teatrologiem, reżyserem,

tłumaczem i adiunktem w Zakładzie Teatru i Dramatu UŚ Jackiem Miłkołajczykiem przeprowadzony przez Jacka Marczyńskiego w majowym „Ruchu Muzycznym”. Wysoce specjalistyczne analizy i specjalistyczne milczenie albo nieprawda. Czy to co robimy jest takie wstydlive? Czy złe? A może jest jak disco polo: na koncertach tłumy, ale jednak obciach? A może z nami po prostu trudno sobie dać radę, bo trzeba by to jakoś nazwać czy sklasyfikować?

Jak długo trwa pana współpraca z Januszem Józefowiczem?

Janusz Józefowicz to najciekawszy i najważniejszy polski reżyser musicalowy. Kropka. Współpracujemy od Ateneum, gdzie spotkaliśmy się przy pracy nad legendarnym spektaklem *Brel*. Już niedługo potem wiedzieliśmy, że będziemy robić swój, własny, polski musical. Zaczęliśmy od *Ćwiczeń musicalowych*. Spektaklu, który był dopełnieniem pierwszych estradowych kroków Michała Bajora. Były w nim fragmenty *Jesus Christ Superstar*, *Hair*, *Seesaw*, wszystkie w fantastycznych tłumaczeniach Wojciecha Młynarskiego. Bo zawsze wiedzieliśmy, że musical to taki gatunek sztuki, który może mówić zarówno o rzeczach błahych, jak i istotnych. Poruszać temat: „pan kochał panią” albo to, czy „wojna to fajna sprawa”. Ale też wiedzieliśmy, że musical to *métier*. Albo znasz, czujesz i rozumiesz jego złożoność, albo się za to nie bierz. I musi być komunikatywny, zrozumiały, ale też bardzo widowiskowy i perfekcyjny. Dlatego przy pisaniu muzyki nie mam żadnych skrupułów. Jeśli trzeba, sięgnę nawet po mniej lubianą przeze mnie muzykę ludową. Warunek jest jeden: robisz to w jakimś konkretnym celu, sięganie po coś musi być pretekstem do pokazania czegoś innego, ważnego. Czego inaczej pokazać się nie da. Jak już powiedziałem, interesuje mnie kontakt i porozumienie z widzem. Chcę widzowi opowiedzieć o tym, jak widzę i odczuwam świat. I chcę to zrobić maksymalnie komunikatywnym językiem.

Ile razy słyszeliście, że się nie uda?

Od zawsze to słyszymy. Chociaż dzisiaj mniej mają odwagę tak mówić. Kiedyś pani Maria Wasowska, z którą się przyjaźniłem – wydałem nawet w swoim małym wydawnictwie piosenki dla dzieci Jerzego Wasowskiego – opowiedziała mi historię z jednej z kolacji, na którą była zaproszona i gdzie wszyscy mówili o nas, że otwieramy prywatny teatr. Wtedy pierwszy w Polsce. Zapytała mnie: „Wie pan, ile wam

dają? Dwa tygodnie”. Mówię na to: „To i tak dużo, pani Mario!”. Mówili, że chłopaki się pobawią i tyle. A szczerze, nikt z nas się nawet przez sekundę nie zastanawiał, czy to potrwa tydzień, miesiąc, rok czy pięć. Była szansa, mieliśmy fantastyczny zespół, którego po prostu nie można było zostawić. To był zespół amerykańskiego *Metra* z Górniak, Janowskim, Groniec, Melcer. A druga obsada dogrywała *Metro* w Teatrze Dramatycznym, z którego nas właśnie wyrzucano. Wszyscy ci świetni artyści zostaliby na bruku. Scena w Buffo była mała, wszystko było nijakie, ale to nam w ogóle nie przeszkadzało. Chcieliśmy robić swój własny, muzyczny teatr i zacząć w nim mówić swoim językiem.

A propos języków. „Metro” przecierało szlaki polskiemu musicalowi. Jak śpiewność języka polskiego sprawdziła się na scenie w tej nowej formie?

Każdy język ma swoją melodyjność. Wróć jeszcze do tych moich szczęść. Przez osiem lat bardzo ściśle pracowałem z jednym z najwspanialszych, moim zdaniem, poetów tego kraju – z Wojciechem Młynarskim. Był niezwykle płodny. Pisał wiersz za wierszem. Jego słynne telefony o piątej rano odbierała moja Olga, bo ja wtedy kładłem się spać, a on pytał: „Śpicie? Bo ja już dwa teksty napisałem!”. Przypomni mi się teraz Młynarski, bo on czasem dla rymu nawet dzielił słowa. Wszystko można. Język jest plasteliną. A Przybora? Ile ja się namordowałem... Nawet Wojtek, choć buczał pod nosem, zamieniał słowo, jeśli go o to poprosiłem. Z panem Jeremim się na to nie odważyłem. Półtora roku chowałem się przed nim, żeby nie zapytał, co już zrobiłem. Było ciężko. Znikąd pomocy. U niego nie można było ruszyć ani jednej frazy, bo wszystko było na swoim miejscu. Uważam, że język polski jest fantastyczny. Kwestia poety...

Nie każdy kraj ma taką tradycję teatru muzycznego, jaką my mamy. Zwłaszcza ostatnie lata to prawdziwy boom i ochota na musicale.

Może odpowiem szerzej, bo to chyba nie jest kwestia samego teatru muzycznego, który wystawia duże formy. A piosenka? Polska od momentu odzyskania niepodległości była królową piosenki. Przed wojną: Hemar, Tuwim, Wars, Petersburski – kogo by nie dotknąć. Po wojnie podobnie. W tym roku, z okazji rocznicy, Józefowicz powiedział: zrobmy sto piosenek na sto lat od odzyskania niepodległości. Myśli pani, że był jakiś

problem ze znalezieniem tyłu? Jest wręcz za dużo dobrego. Za chwilę lecę do Ameryki zadyrygować koncertem, którego druga część to właśnie historia polskiej piosenki. Z Paderewski Symphony Orchestra zagramy od *Miłość ci wszystko wybaczy* po *Lubię wracać tam, gdzie byłem*.

Może to bogactwo wynika z faktu, że piosenką Polacy opowiadali swoje losy.

Tak. Powinniśmy śpiewać, bo nasz język się do tego fantastycznie nadaje. On brzmi i znaczy.

Leonard Bernstein mówił z żalem, że dawniej wszyscy śpiewali i umiejętność śpiewania była tak samo niezbędna do życia jak umiejętność mówienia. Mija właśnie sto lat od jego urodzin. Świat się zmienił. Mamy tyle technicznych możliwości, aby pokazywać muzykę na scenie. A co ze śpiewaniem? Od lat obserwuje pan młodych, startujących w tym zawodzie...

Podzielał żal pana Leonarda. To nowe, które coraz szybciej nas zalewa, owszem, często ułatwia życie, ale jednocześnie nas rozleniwia. Nie muszę iść do biblioteki, by o czymś, co mnie teraz ciekawi, przeczytać – wystarczy parę kliknięć. To samo ze śpiewaniem. Po co mam próbować komuś coś zanucić, kiedy lepiej zrobi to za mnie smartfon? Wygodnie i szybko, ale straty niepowetowane – vide wszystkie próby wspólnych pieśni: od religii (kolędy), przez ojczyznę (hymn i *Czerwone maki*), po grilla (*Płonie ognisko*). Znam kilka domów, gdzie wszyscy lubią śpiewać i próbują zarażać tym innych, ale to wyjątki. Tylko można sobie wyobrazić taką sytuację, że po prośzonej kolacji u sąsiadów gospodarze mówią: a teraz usiądźcie wygodnie – i tata bierze altówkę, mama siada do pianina, syn chwytą gitarę, siostra flet i słuchamy kameralnej wersji Adagia z *Concerto de Aranjuez*. Dzisiaj fantazja, kiedyś coś normalnego. Myślę, że wtedy nasz powszechny gust muzyczny byłby również zupełnie gdzie indziej. I boski pan Leonard doskonale o tym wiedział. A co do młodych? Jeśli myślą o śpiewaniu poważnie, to znaczy widzą siebie jako przyszłych zawodowców, to bardzo ciężko nad tym warsztatem pracują, bo wiedzą, że innej drogi nie ma. No chyba że są Edytą Górniak...

Jak pan myśli, ile osób robi musical w Polsce? Jak duża to jest grupa? Często słyszę od artystów, że chcieliby więcej, choć ich kalendarze

są pełne.

To trudne pytanie. Na pewno nie jest to tak liczna grupa, jak twórców piosenek. Zresztą piosenkarze często sami tworzą swój repertuar. Z dużymi formami jest kłopot. Nie da się trzema minutami załatwić całego wieczoru. Jak na czterdziestomilionowy kraj – na pewno twórców musicalu jest bardzo mało. Moim zdaniem jednak to nie jest efekt braku talentu, umiejętności czy obecności takich ludzi w populacji. Przyczyna leży gdzieś indziej. Mówiąc o musicalu, nie możemy zapomnieć o tym, że on – podobnie jak opera – wymaga poważnych nakładów finansowych. W Polsce sztukę (a szczególnie teatr) wciąż często traktujemy bardzo socjalistycznie. Wyjdzie, to dobrze. Nie? Robimy następne. A wystawienie musicalu zawsze wiąże się z jakimś ryzykiem. To oznacza, że ktoś, kto to ryzyko podejmuje, musi umieć ocenić sytuację. Musi też umieć spojrzeć na partyturę i stwierdzić, co jest dobre. I tu nie mamy specjalistów. Ani w ludziach zarządzających scenami muzycznymi w Polsce czy scenami operowymi, które pewnie chętnie wystawiłyby coś, co jest nowe, świeże i zagwarantuje sukces. Nie rozpisują konkursów na oryginalny, polski musical, bo nie potrafią ich ocenić. To jest moje zdanie. Problemów i pytań jest mnóstwo. Na ile to jest popularne, a nie jest disco polo? Czy to nie jest tylko bulwarowa podkasana muza? Na ile to będzie atrakcyjne literacko, ale zrozumiałe? Musical jest sztuką kompleksową i wymierną. Słuchać w nim, czy ktoś wie, o czym śpiewa. Widać, kto umie tańczyć. Łatwo poznać, który reżyser potrafi zrozumieć dramaturgię muzyki. Widzowie potrafią to ocenić, a nie potrafią ci, którzy mogliby powiedzieć: tak, to jest dobre, spróbujemy to wystawić.

Myśli pan, że Broadway lub West End mogłyby nas czegoś nauczyć?

A dlaczego nie? Uczymy się od lepszych w bankach, przedsiębiorstwach, korporacjach, bo chcemy lepiej gospodarować. Nie oszukujmy się – Polska długo była prowincją i nie jest to kwestia geograficzna. To była mentalność. Dlaczego i w sztuce nie iść tropem tych, którzy to robią od zawsze i to fantastycznie?

Patrzy na nas z plakatu Polita. Co dało wam wyjście z musicalami w świat? Zresztą entuzjastycznie przez ten świat przyjętymi.

Krąży o nas taka opinia, że im dalej jesteśmy od domu, tym bardziej nas cenia. Nominacja do nagrody Tony Award za muzykę do *Metra*

jest na to najlepszym dowodem. Chwilę później w Rosji nagrody za najlepsze przedstawienie muzyczne roku, reżyserię, moje nominacje dla dyrygenta. A przed chwilą z Moskwy przyszła wiadomość, że razem z rosyjskim poetą Jurijem Riaszencewem, Janusz Józefowicz i ja otrzymaliśmy tytuł „Legendy Rosyjskiego Musicalu”. I jeszcze Korea. Międzynarodowy festiwal musicalowy: Amerykanie, Anglicy, Francuzi, Rosjanie i cała Azja, a my zgarniamy dwie główne nagrody: dla najlepszej aktorki (Natasza Urbańska) i Grand Prix. W Polsce ten tytuł przeszedł bez echa. *Polita* – historia naszej największej gwiazdy! Ze wspaniałą Nataszą Urbańską, która ma w sobie to, co musical musi mieć – śpiewa, tańczy, potrafi zagrać. Gołym okiem to widać. Obejrzało to z milion ludzi. Ale żeby ktoś słowo napisał? Poza przyjaznymi nam krytykami. Allan Starski po premierze był oszołomiony scenografią. Janusz Józefowicz zastosował stereoskopową projekcję w teatrze jako pierwszy na świecie. Czy to się komuś podoba czy nie.

Może „Polita”, jak kiedyś „Metro”, przeciera szlaki, ale kłuje w oczy.

Może. I będziemy przecierać. Są różne plany. Nauczyliśmy się nie oglądać na innych. Mamy co robić.

Mówi pan, że mknie cały czas do góry.

Mam nadzieję, że nawet jak umrę, będę chciał coś jeszcze zrobić. Kto to powiedział? Chyba Hemar, a za nim Wojtek Młynarski: „jest jeszcze cała masa pięknych piosenek do napisania w C-dur!”. Nigdy nie ma ostatniego słowa. Jest trudniej niż łatwiej, ale nie ma się co zatrzymywać.