

MUSICAL

POSZERZANIE POLA GATUNKU



MUSICAL

POSZERZANIE POLA GATUNKU

pod redakcją
Joanny Maleszyńskiej
Joanny Roszak
Rafała Koschanego



Poznań 2013

KOMITET NAUKOWY
Jerzy Brzeziński, Zbigniew Drozdowicz (przewodniczący),
Rafał Drozdowski, Piotr Orlik, Jacek Sójka

RECENZENT
dr hab. Krzysztof Moraczewski

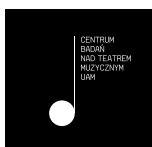
Wydanie I

PROJEKT OKŁADKI
Anna Łabędzka-Klepacka (Artes Design)

REDAKCJA I KOREKTA
Adriana Staniszevska

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 2013

Wydano z pomocą finansową Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
nr grantu 11H 12 0201 81



ISBN 978-83-62243-69-3

WYDAWNICTWO NAUKOWE WYDZIAŁU NAUK SPOŁECZNYCH
UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
60-569 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89c

DRUK
Zakład Graficzny UAM
61-712 Poznań, ul. Wieniawskiego 1

SPIS TREŚCI

Ale musicale!	7
---------------------	---

OD OPERY DO MUSICALU

HANNA WINISZEWSKA <i>Jeeves – brytyjski następca Figara</i>	13
MATEUSZ SOBECKI Broadway potrzebuje nowego <i>Hair</i> . Wolność i krzyk	21
SYLWESTER ŁAZICKI Więc umrę w Buenos Aires	37
MICHAŁ TRACZYK <i>O Szalonej lokomotywie</i> (według Witkacego) Grechuty i spółki	43
PIOTR PŁAWUSZEWSKI Brzydka, nieśmieszna i jakże popularna Królowa. O musicalu <i>We Will Rock You</i>	49
JOANNA MALESZYŃSKA <i>Cyganeria</i> Pucciniego i <i>Rent</i> Larsona – od opery do musicalu	55

ZNAMY TE PIOSENKI

BARBARA PITAK-PIASKOWSKA Nie ma nóżek, nie ma żartów, nie ma szans? <i>Oklahoma!</i>	65
JOANNA MALESZYŃSKA <i>Parasolki z Cherbourg</i> a – opowieść o zwyczajnej miłości	73
JOANNA ROSZAK „Ciemniej ciągnijcie po skrzypkach”. <i>Skrzypek na dachu</i> jako prefiguracja Auschwitz	79

MICHAŁ PŁACZEK	
Trudna wolność Jenteł Mendel	95
ANITA JARZYNA	
Gwiazdka z nieba, przekłeta. Milkące piosenki	103
JOANNA MALESZYŃSKA	
<i>Moulin Rouge!</i> Musicalowy palimpsest	113

MIĘDZY GATUNKAMI

PIOTR BUŚKO	
Recital kampowej wrażliwości. <i>Rocky Horror Picture Show</i>	123
MAŁGORZATA CIELICZKO	
Od pastelowych sukienek do skórzanych spodni. <i>Grease</i> jako <i>Entwicklungsmusical</i>	129
MAGDALENA KAMIŃSKA	
<i>Reach! Teach!</i> Musical wykładowy	137
TOMASZ ŻAGLEWSKI	
Diabelska muzyka, czyli musical spotyka się z horrorem. Przypadek <i>Sweeney Todd</i>	147
RAFAŁ KOSCHANY	
Musical: dekonstrukcja	157

Ale musicale!

Mogłoby się wydawać, że filmowy musical okres najbujniejszego rozwoju i największego zainteresowania widzów ma już za sobą. Z jednej strony, trudno porównywać dzisiejszą musicalową produkcję oraz jej recepcję z tym, co działo się choćby w kilku pierwszych dekadach ery dźwiękowej filmu. Z drugiej – nie można przecież zdecydowanie stwierdzić, że nic ciekawego na tym polu w ostatnich latach się nie wydarzyło (dość wspomnieć, że *Nędznicy* w reżyserii Toma Hoopera w 2013 r. otrzymali trzy oskarowe statuetki). Nowe propozycje filmowe oraz ich żywy odbiór wśród publiczności sprawiają, że i teoretycy chętnie, na powrót, zajmują się musicalem. Z pewnością więc pogłoski o jego śmierci są przesadzone i przedwczesne.

Piszemy te słowa z polskiej perspektywy. I tradycja tu inna (niż amerykańska), i przez długi czas dostęp do filmowej kultury zachodniej, nie wspominając o teatralnej, był utrudniony albo wręcz niemożliwy. Nawet MTV, to muzyczne medium popkultury, które musicalowi wiele zawdzięcza i w jego rozwoju odegrało niebagatelną rolę, pojawiło się u nas ze znacznym opóźnieniem. A samemu musicalowi często przyprawiano na rodzimym gruncie gębę formy „lekkiej, łatwej i przyjemnej”, by nie powiedzieć: trywialnej, absurdalnej, niewartej uwagi¹. W przedłożonym tomie chcemy uniknąć ucieczki w inną gębę, pamiętamy wszelako przestrożę Gombrowicza. Nie będziemy zresztą wyważać już otwartych drzwi. Pisał np. Antoni Marianowicz:

Co to jest musical? Niełatwo dać odpowiedź na to pytanie. Mimo że o musicalach coraz głośniej na świecie, wiele osób myli musical z music-hallem, czyli teatrem typu muzyczno-rewiowego. [...] wspólną cechą wszystkich definicji będzie informacja, że musical jest współczesną formą operetki i że stanowi zjawisko czysto amerykańskie. [...] Musical nie jest współczesną operetką. A czy jest zjawiskiem rdzennie

¹ Por. hasło *Musical*: „Musical – komedia muzyczna, nowoczesna forma operetki ukształtowana w Ameryce w okresie międzywojennym, korzystająca z elementów jazzu i współczesnej muzyki rozrywkowej”. J. Stawiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. 328.

amerykańskim? Niewątpliwie musical jako gatunek uformował się w Ameryce, ale stwierdzić trzeba, że stanowi on zlepek elementów zarówno amerykańskich (extravaganze, burleski, minstrel-showy, wodewile, a przede wszystkim jazz), jak i europejskich (ballad-operas, operetki, rewie, widowiska kabaretowe). Fakt, że za dzieło prekursorskie w dziedzinie musicalu uważa się powszechnie, obok *Statku komediantów* Kerna i Hammersteina, *Operę za trzy grosze* Weilla i Brechta, ma chyba także swoją niedwuznaczną wymowę².

Wobec plotek o śmierci gatunku oraz traktowania musicalu jako tematu, którym nie warto się zajmować, stawiamy tezę, że jest wręcz przeciwnie. O zainteresowaniu teoretyków tematem już wspominaliśmy i będą o tym pisać wielokrotnie autorzy poszczególnych szkiców przedłożonej Czytelnikowi książki, natomiast fakt, że sam musical święci dziś triumfy jako gatunek, jest dla nas bezsprzeczny. Zaznaczyć jedynie trzeba, że filmy i utwory sceniczne, które dziś w ramach tego gatunku funkcjonują, często nie przypominają swych poprzedników. Z pewnością reinterpretacji wymagałaby dawna konstatacja Ricka Altmana: „Jeśli musical stale stwarza wrażenie, że świat jest dobrym miejscem do tego, aby na nim przebywać, pełnym szczęśliwych ludzi gotowych tańczyć i śpiewać w każdym momencie, to dzieje się tak dlatego, że musical obraca każdą sytuację w święto. Każda scena wnosi swój wkład w upragniony ogólny efekt, który jest ważniejszy niż każdy poszczególny dialog, postać czy działanie”³.

I tak musical filmowy, jako główny reprezentant hollywoodzkiego kina gatunków, musiał przejść naprawdę długą drogę, by się w tym nurcie utrzymać i być ciągle rozpoznawanym jako musical, a jednocześnie – by się cały czas zmieniać i nie doprowadzić do naturalnej śmierci z powodu autopowtarzania. Taka jest zresztą, najogólniej mówiąc, paradoksalna egzystencja każdego gatunku. Najwybitniejsze i najciekawsze przykłady współczesnych musicali to – jak twierdzą niektórzy – formalne eksperymenty albo, mówiąc już bardzo dobitnie, kolejne próby dekonstrukcji gatunku.

Równie ciekawy los spotkał musical sceniczny. Warto wspomnieć o swoistych adaptacjach dzieł epickich (projekty w reżyserii Wojciecha Kościelniaka: *Kombinat*, *Opera za trzy grosze*, *Mandarynki i pomarańcze*, adaptacja powieści Reymonta *Ziemia obiecana* czy Prusa *Lalka*), o musicalu społeczno-politycznym (*Nie ma Solidarności bez wolności* Macieja Wojtyszki, *Yodok: The Musical* w reżyserii Sung-Suan Junga⁴ – poświęcony jednemu z północnokoreańskich obozów koncentracyjnych) czy biograficznym, zresztą nieoderwanym od czasów, w których jego bohaterom przyszło żyć (słynna *Evita* Tima Rice’a i Andrew

² A. Marianowicz, współpr. J. Sylwin, *Przetańczyć całą noc... Z dziejów musicalu*, Warszawa 1979, ss. 5–8.

³ Ch. F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 21.

⁴ O powstawaniu musicalu opowiada dokument Andrzeja Fidyka *Yodok Stories* z 2008 r.

Lloyda Webbera z 1976 r., *Napoleon* Andrew Stabistona i Timothy'ego Williamsa z 1994 r., *Korczak* Nicka Stimsona i Chrisa Williama z 2011 r.).

Niezależnie jednak od tego, jakim musical – filmowy czy sceniczny – uległ przeobrażeniom, ciągle pozostaje „to coś”, co będzie jego, by użyć ważnej ontologicznie kategorii, istotą. Można powiedzieć, że badanie (każdego) gatunku to właśnie ciągłe pytanie o tę istotę, o ów inwariant. Podpowiedź przynosi język angielski. W skrócie filologiczny wywód mógłby się tak kończyć: muzyczność/musicalowość (*musical* – ang. muzyczny) to konstytutywna cecha gatunku.

Chcieliśmy pokazać szerokie pole, na którym musical realizuje się w praktyce – filmowo i scenicznie. Na przekór tekstom krytycznym, pisany w poetyce krzywienia się na „niski” gatunek, równoległe do opracowań historycznych, do których miał więcej szczęścia⁵, skupiamy się więc na interpretacji. W trzech blokach gromadzimy w książce teksty filozofów, muzykologów, kulturoznawców i filologów. W części pierwszej grupujemy artykuły, w których musical nawiązuje do opery (*Cyganeria* Pucciniego i *Rent* Larsona; *Jeeves* – brytyjski następca *Figara*; *Hair*; *María de Buenos Aires*; *Szalona lokomotywa*; *We Will Rock You*). W drugiej – prezentujemy interpretacje musicali należących do najważniejszych reprezentantów gatunku: *Oklahomy!*, *Parasolek z Cherbourg*, *Skrzypka na dachu*, *Jentel*, *Romeo i Julii*, *Moulin Rouge!*, w ostatniej zaś Czytelnik znajdzie eseje związane niejako z tytułem całego tomu – zbiór zawdzięcza go zresztą parafrazie zgrabnego tytułu powieści francuskiego pisarza Michela Houellebecqa *Poszerzenie pola walki*. Zamieściliśmy więc w części finałowej teksty o dekonstrukcji musicalu, o spotykającym się z konwencją horroru *Sweeney Toddzie*, o estetyce kampu w *Rocky Horror Picture Show*, o *Grease* jako *Entwicklungsmusicalu* oraz o musicalu wykładowym.

W ten sposób ważne staje się konkretne dzieło, choć nie mniej istotny jest głos interpretujących go autorów. Większość z nich napisała teksty o „swoich” musicalach – takich, które zapamiętuje się jak melodię czy piosenkę, natrętą i niezbędną zarazem. Stąd nierzadko osobisty ton tekstów. To także tłumaczy – nieuniknioną w takim przypadku – wybiórczość zbioru, ale wrażenie niedosytu ma też swoją dobrą stronę: prowokuje do kontynuacji przedsięwzięcia.

Proponowana książka tworzy wielogłosową wypowiedź na temat gatunku fascynującego, inspirującego do teoretycznych i egzystencjalnych rozmyślań. Wychodzimy z założenia, że musical, mimo swej oczywistej konwencjonalności, nie jest tworem sztucznym, działającym na widza w sposób wyobcowujący, lecz – przeciwnie – doskonale przystaje do rzeczywistości.

Poznań, lipiec 2013 r.

Joanna Maleszyńska, Joanna Roszak, Rafał Koschany

⁵ A. Ozga, *Złote półwiecze musicalu*, „Dialog” 2005, nr 9, ss. 55–65.

OD OPERY DO MUSICALU

HANNA WINISZEWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Katedra Muzykologii

Jeeves – brytyjski następca Figara

Sir Pelham Grenville Wodehouse urodził się 15 października 1881 r. We wczesnym dzieciństwie wyjechał wraz z rodzicami do Hongkongu, gdzie mieszkał do czwartego roku życia. Zastąpił jako autor wielu humorystycznych nowel, pisał teksty piosenek dla Jerome'a Kerna, później został także musicalowym librecistą¹. W 1914 r. zamieszkał w USA, gdzie razem z Kernem i Cole'em Porterem tworzył musicale. Podczas II wojny światowej przebywał w swojej willi *Le Touquet* na Francuskiej Riwierze, tam w lipcu 1940 r. został aresztowany przez Niemców i osadzony w więzieniu, mieszczącym się w budynku szpitala psychiatrycznego w Tost-Gleiwitz (w Gliwicach na Górnym Śląsku). Do USA wrócił dopiero w 1947 r., a osiem lat później otrzymał amerykańskie obywatelstwo. Dziś Wodehouse jest kojarzony głównie z bohaterami swych licznych opowiadań – Jeevesem i Woosterem.

Reinigald Jeeves i Bertrand Wooster to idealnie dobrana para. Jeeves pracuje jako kamerdyner Woostera, życiowego nieudacznika, arystokratycznego fajtlapy spędzającego czas na leniuchowaniu i błahych rozrywkach, który w każdym z opowiadań pakuje się w jakieś kłopoty, najczęściej – w miłosne tarapaty. Jednak nawet z najbardziej beznadziejnej sytuacji wychodzi obronną ręką, a to za sprawą swojego kamerdynera, którego geniusz pozwala na obmyślenie mistrzowskich rozwiązań wszystkich problemów (jak poranny ból głowy – to właśnie miksturą na złe samopoczucie występujące po spożyciu zbyt dużej ilości

¹ L. Stempel, *Wodehouse, P(elham) G(renville)*, w: *The Grove Dictionary of American Music*, 26.05.2010, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2087787> [25.05.2011].

napojów alkoholowych wkupił się w łaski pana i otrzymał posadę; w razie potrzeby potrafi uratować pryncypała od niechcianego małżeństwa, a także napisać książkę dla dzieci). Jeeves stał się z czasem uosobieniem mędrca ukrywającego się pod postacią służącego. W kulturze brytyjskiej jest synonimem osoby, która znajduje wyjście nawet z najtrudniejszej sytuacji. Przykładem takiego funkcjonowania postaci Jeevesa w kulturze jest wyszukiwarka internetowa *Ask*².

Jeeves wie wszystko na każdy temat, chętnie oddaje się lekturze dzieł filozoficznych lub ulubionych utworów rosyjskich pisarzy. Wyraża się w bardzo charakterystyczny, dystyngowany sposób, unika potocznie brzmiących form ściągniętych, również jego wymowa jest bardzo staranna.

Postać genialnego służącego istnieje w literaturze europejskiej od dawna, choć początkowo łączona była z kategorią głupoty³. Służący pojawiali się podczas dionizyjskich uroczystości w starożytnej Grecji, w rzymskich farsach i w przedstawieniach średniowiecznych teatrów wędrownych. Komedia europejska, prezentująca najczęściej wzorce fabularne przejęte z twórczości Plauta, chętnie wykorzystywała stosunki społeczne jako pretekst do tworzenia sytuacji komicznych. Motywy służących pojawiają się w często w *commedia dell'arte* i w dramaturgii francuskiej; służący są też ważnymi postaciami w utworach zaliczanych do europejskich arcydzieł literackich, jak Sancho Pansa w *Don Kichocie* Miguela Cervantesa czy w *Kubusiu Fataliście i jego panu* Denisa Diderota. Wodehouse opierał się prawdopodobnie na brytyjskim wcieleniu tego tematu imiennego, jaki pojawia się w powieści Karola Dickensa *Klub Pickwicka*.

Zestawiając postaci pana i służącego, pisarz zawsze podkreślał, mniej lub bardziej świadomie, społeczną przepaść dzielącą te dwie osoby – osoby o skrajnie różnym pochodzeniu, ale żyjące niekiedy w pełnej symbiozie. Patrice Pavis wyróżnia trzy typy służących pojawiających się w europejskim dramacie⁴, lecz klasyfikację tę można także odnieść do innych rodzajów literackich. Służący może być zatem doradcą i pocieszycielem swego pana, obserwatorem jego działań lub współnikiem⁵. Postać Jeevesa można zaliczyć do pierwszej grupy, a niekiedy także do trzeciej.

Zdarza się, że służący przewyższa inteligencją swojego pana. Tak skonstruowana jest postać Figara – bohatera sztuk Pierre'a Augustina Carona de Beaumarchais'go *Cyrylik sewilski i Wesele Figara*. W *Cyryliku sewilskim* golibroda

² W 1996 r., w momencie powstania, wyszukiwarka ta nosiła nazwę *Ask Jeeves* i było to oczywiste odniesienie do tej niezwykle popularnej postaci literackiej. W Wielkiej Brytanii do dziś ta wyszukiwarka jest tak nazywana.

³ A. Loft, *The Comic Servants in Mozart's Operas*, „The Musical Quarterly” 1946, nr 32 (3), ss. 376–389.

⁴ P. Pavis, *Walec*, w: idem, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław 2002, ss. 232–234.

⁵ Ibidem.

Figaro brał udział w plautyńskiej intrydze – umożliwił młodemu szlachcicowi poślubienie Rozyny, panny pilnie strzeżonej przez lubieżnego starca. Figaro wymyślał sprytne fortele, na które nie był w stanie wpaść hrabia Almaviva. Co prawda Figaro nie jest w *Cyruliku sewilskim* służącym w dosłownym znaczeniu, gdyż wykonuje zawód polegający na stryżeniu bród.

Literacka gloryfikacja intelektu przedstawiciela niskiej warstwy społecznej jest szczególnie związana z działalnością dramaturgiczną wielkiego reformatora włoskiego dramatu – Carla Goldoniego. On właśnie, mówiąc niekiedy wprost o problemach społecznych swojej epoki, pobudził do myślenia kolejne pokolenia pisarzy. Na jego twórczość ochoczo odpowiedzieli inni dramaturdzy. Dramaty Beaumarchais’go stanowią połączenie spuścizny Goldoniego z ideałami Wielkiej Rewolucji Francuskiej, głównie hasłami egalitarnymi. Utwory tych dramaturgów stały się literacką podstawą wielu dzieł muzyczno-dramatycznych. *Wesele Figara* Wolfganga Amadeusza Mozarta do libretta Lorenza Da Pontego, które bazują na dramacie Beaumarchais’go *Szalony dzień czyli Wesele Figara*, oraz *Cyrulik sewilski* Gioachina Rossiniego⁶ do libretta Cesare Sterbiniego, również bazującego na komedii Beaumarchais’go, należą do najstynniejszych oper wszech czasów. Standardowe formuły, typowe dla teatru muzycznego, pozwoliły na znakomite wykorzystanie potencjału tkwiącego w dramatach mieszczańskich⁷, zaliczanych do tzw. trzeciego gatunku, który zawładnął XVIII-wieczną sceną, odsuwając w cień tragedię i komedię; było to zjawisko typowe nie tylko dla obszaru dzisiejszych Włoch, ale i dla całej Europy. Wiązało się ono z emancypacją klas średnich, która stymulowała rozwój gatunków mieszczańskich, usiłujących zerwać ze sztucznymi konwencjami i chcących naśladować codzienne życie mieszczańskiej publiczności.

Libretta wspomnianych dzieł operowych łączy przed wszystkim obecność służącego, będącego najbardziej wyraziście zarysowaną postacią. Krytyka podziałów społecznych w teatrze muzycznym była możliwa dzięki XVIII-wiecznej popularności operowego gatunku *dramma giocoso*, łączącego niskie z wysokim – te dwie kategorie utożsamiano najczęściej ze strukturą ówczesnego społeczeństwa⁸. Niedozwolone wcześniej ukazywanie wysoko urodzonych postaci w kontekście opery komicznej (właściwej wcześniej jedynie farsowym dziełkom rodem z *commedia dell’arte*) powodowało wiele zabawnych sytuacji, także wywołanych absurdalnym konfliktem stylu, i eksponowało wszelkie przywary wyższych warstw społecznych. Aż do połowy wieku wytykano arystokracji

⁶ Operę do libretta bazującego na tej sztuce napisał wcześniej Giovanni Paisiello, jednak przyćmił ją sukces dzieła Rossiniego.

⁷ Denis Diderot wymienia ich cechy, pisząc o *tragédie domestique et bourgeoise*: „Des habits vrais, des discours vrais, une intrigue simple et naturelle [...]”. D. Diderot, *Oeuvres complètes de Diderot*, t. IV: *Théâtre*, Paryż 1821, s. 163.

⁸ Choć opery komiczne od zawsze zawierały pewne odniesienia społeczne.

wady, które wyszydzał Goldoni. Podkreślał on brak moralnych ograniczeń arystokratów, lenistwo i marnotrawstwo – główną właściwość najwyższych klas⁹. Goldoni propagował egalitaryzm na różnych płaszczyznach. Uważał, że zarówno służba, jak i arystokracja, zarówno kobiety, jak i mężczyźni, mogą odznaczać się znakomitymi przymiotami ducha i to stanowi o wartości człowieka – nie jego urodzenie, czynnik, na który nikt nie może mieć wpływu. W operowym librecie Goldoniego, zatytułowanym *I portentosi effetti della madre natura*, jeden z bohaterów, Celidoro, w kontekście finalnego małżeństwa uspokaja swą narzeczoną-pasterkę słowami:

La natura ci ha fatti tutti eguali,
ciascuno abbiamo i nostri capitali¹⁰.

A później konstatuje:

Eh la natura insegna
che tutti siamo fatti d'una pasta.
Cetronella mi piace e tanto basta¹¹.

Tak śmiałe stwierdzenia mogły paść wówczas wyłącznie w operach komicznych.

Sztuka operowa w XVIII i XIX wieku była najpopularniejszą formą rozrywki, dlatego często stawała się (obok literatury) zwierciadłem obowiązujących idei i do dzisiaj stanowi cenne świadectwo trendów intelektualnych panujących w danym okresie. Na przykładzie oper XVIII- i XIX-wiecznych można zauważyć dążenie do wiernego przedstawiania stosunków społecznych. W librettach operowych tego czasu służący staje się zazwyczaj postacią reprezentującą całą grupę społeczną. Pavis uważa, że sprytny służący, wyprowadzający w pole wszystkich przeciwników, zawiązujący intrygę i będący *spiritus movens* całej fabuły dramatu, wywodzi się z komedii francuskiej¹². Postać ta jednak posiada cechy wywodzące się z tradycji *commedia dell'arte*, która na przełomie XVII i XVIII wieku wywarła ogromny wpływ na ówczesną francuską kulturę popularną, głównie dzięki

⁹ Studium librett operowych Goldoniego zawiera praca: T. Emery, *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the Drammi Giocosi per Musica*, Nowy Jork 1991.

¹⁰ C. Goldoni, *I portentosi effetti della Madre natura*, <http://www.carlogoldoni.it/carlogoldoni/libretti/natura-1.jsp> [15.01.2011].

Natura uczyniła nas wszystkich równymi,
ponieważ posiadamy taki sam kapitał [tłum. własne].

¹¹ Ibidem.

Ech, natura uczy,
że wszyscy jesteśmy zrobieni z tego samego ciasta.
Cetronella podoba mi się i to wystarczy [tłum. własne].

¹² P. Pavis, *Walet*.

odbywającym się na przedmieściach Paryża przedstawieniom włoskich trup teatralnych, z czasem również w języku francuskim¹³.

W komicznych librettach Carla Goldoniego centralną postacią jest najczęściej służąca, subretka. Swoisty feminizm jest cechą charakterystyczną twórczości Goldoniego i odnosi się głównie do jego librett i komedii. Inni dramaturdzy i libreciści nie eksponowali postaci kobiecych tak wyraźnie. W tej tradycji osadzona jest postać Jeevesa. Popularność książek Wodehouse'a spowodowała, że wątki występujące w jego opowiadaniach były chętnie wykorzystywane przez wielu adaptatorów.

W połowie lat 70. XX wieku Andrew Lloyd Webber postanowił wykorzystać wątki i postaci przedstawione przez Wodehouse'a w cyklu nowel o Jeevesie i Woosterze, by stworzyć musical. Jako że jego stały współpracownik i współautor wielu sukcesów, Tim Rice, był niedostępny, Webber skorzystał z usług komediopisarza, Alana Ayckbourne'a. Libretto musicalu zatytułowanego *Jeeves* stanowi kompilację wielu wątków zaczerpniętych z różnych opowiadań o przygodach Jeevesa i Woostera. Sam Ayckbourne utrzymywał, że pisząc libretto musicalu, starał się opierać na opowiadaniu zatytułowanym *The Code of Woosters*, odwołując się niekiedy do innych opowiadań. Premiera musicalu miała miejsce w Her Majesty's Theatre w Londynie w 1975 r. i poniosła fiasko. Lloydowi Webberowi zarzucano nieumiejętność oddania niepowtarzalnego nastroju muzyki lat 20. i 30. Materiał muzyczny pojawiający się w tym niedocenionym przez londyńską publiczność utworze znalazł zastosowanie w innym musicalu Lloyd Webbera, który, dla odmiany, osiągnął oszałamiający sukces. Musical ten to *Evita*. Znalazła się w nim pochodząca z *Jeevesa* piosenka *Summer Day*, zatytułowana teraz *Another Suitcase in Another Hall*.

Po prawie dwudziestu latach Webber i Ayckbourne zdecydowali się zrewidować napisane niegdyś dzieło i przygotowali nowy musical. Liczne zmiany, jakich

¹³ Przedstawienia dawane przez włoskie trupy teatralne na przedmieściach Paryża stanowiły zabawną przeciwwagę dla francuskiej *tragédie héroïque*. Początkowo wystawiano je w języku włoskim i nazywano *comédie-italienne*, jednak stopniowo stały się przedstawieniami francuskojęzycznymi. Cieszyły się wielką popularnością w Paryżu, lecz po satyrycznych atakach komedianów na kochankę króla i z powodu silnego zabarwienia politycznego spektakli komentujących życie publiczne działalność wędrownych trup została znacznie ograniczona. Kontynuowane były w Paryżu jako przedstawienia jarmarczne. W związku z konfliktem z dworem artystom zakazano mówienia w przedstawieniach. Ci jednak, aby obejść zakaz, zapowiadali na afiszach swoje występy jako śpiewane wodewile. Sukces tych przedstawień musiał być ogromny, skoro po pięciu latach zabroniła ich Comédie Française – instytucja decydująca o życiu teatralnym Francji – zapewne w obawie przed konkurencją. Wówczas nastąpiło przekształcenie Comédie-Italienne, komedii włoskiej prezentowanej gościnnie w Paryżu przez Włochów, skierowanej do mieszczan, w *opéra-comique en vaudevilles* – komiczne przedstawienie w języku francuskim, które przeobraża się dalej w gatunek *opéra comique*, cieszący się później oficjalnym uznaniem. Por. D. Arnold i in., *Opera*, w: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 18, Londyn – Nowy Jork 2001, ss. 416–471.

twórcy dokonali w tkance utworu, zasygnalizowano subtelną zmianą tytułu – *By Jeeves*. Premiera odbyła się w Stephen-Joseph Theatre-in-the Round w Scarborough w Yorkshire 1 maja 1996 r. Musical został przyjęty entuzjastycznie, otrzymał m.in. trzy nominacje do prestiżowej nagrody Laurence Oliver Award.

Kolejne wcielenie Jeevesa i Woostera pojawiło się w okresie pomiędzy powstaniem dwóch musicali Webbera i Ayckbourne’a, opartych na wątkach z opowiadań Wodehouse’a. Na początku lat 90. brytyjska telewizja ITV wyprodukowała serial telewizyjny zatytułowany *Jeeves and Wooster*. Główne role zagrali najpopularniejsi wówczas angielscy komiccy – Stephen Fry i Hugh Laurie. Początkiem ich telewizyjnej popularności było wyprodukowanie serialu satyrycznego pt. *A Bit of Fry and Laurie*. Sława komicznego duetu głównych protagonistów spowodowała, że producenci telewizyjni zobaczyli w komikach potencjał do odegrania postaci z kultowej brytyjskiej serii opowiadań o genialnym lokaju i jego fajtłapowatym panu. Fry i Laurie od początku wspólnych występów często wcielali się w takie właśnie role. Hugh Laurie szybko został zaszukany jako aktor znakomicie grający głupkowate postacie – takie kreacje aktorskie stworzył w kilku sezonach serialu *Czarna Żmija*, wcielając się najpierw w rolę niedorozwiniętego umysłowo księcia regenta (Anglia XVIII wieku), a potem niezbyt rozgarniętego George’a Colthursta St. Barleigha (Anglicy na froncie I wojny światowej).

Twórcy serialu *Jeeves and Wooster* w pełni wykorzystali muzyczny potencjał historyjek, na motywach których powstał scenariusz. Bertie Wooster, leniwy arystokrata, namiętnie gra na bandžo. Ponadto w opowiadaniach Wodehouse’a pojawiają się muzyczne odniesienia, często jest mowa np. o piosenkach śpiewanych przez Bertiego. Muzykę do serialu skomponowała Anne Dudley. Znakomicie wyedukowany muzycznie Hugh Laurie chętnie występował w komicznych skeczach, śpiewając i grając na fortepianie. To również pasowało do zestawu cech, jakie powinien posiadać aktor mający zagrać postać Bertiego Woostera. Anne Dudley skomponowała dla Lauriego wiele piosenek, które – można zaryzykować takie stwierdzenie – są zdecydowanie bardziej udane niż te pochodzące z musicalu Lloyda Webbera. W filmie znalazły się adaptacje standardów jazzowych z lat, w których toczy się akcja opowiadań (np. piosenka *Minnie the Moocher* nagrana w 1931 r. przez orkiestrę Caba Callowaya, *Nagasaki*, popularny przebój z Tin Pan Alley, czy *Puttin’ on the Ritz* – piosenka Irvinga Berlina). Wykorzystano również brzmienie ulubionego instrumentu Bertiego Woostera – bandžo. Fry i Laurie początkowo sceptycznie odnieśli się do pomysłu przeniesienia na telewizyjne ekrany przygód Jeevesa i Woostera, jednak serial odniósł sukces i nakręcono cztery jego serie.

Musical, które powstawały w Europie, miały dużo silniejsze związki z tradycją literacką i muzyczną. Dlatego omawiane utwory z tego gatunku – *Jeeves* i *By Jeeves* Lloyda Webbera, a także, pośrednio, muzyczny serial ITV – w pewien

sposób nawiązują do dawnych oper komicznych: poprzez swoją rozrywkową funkcję, poruszanie problematyki społecznej oraz odwołanie do literackich pierwowzorów. W końcu najśłynniejsi komiczni służący, tacy jak Leporello i Figaro, również pochodzą z literatury.

MATEUSZ SOBECKI

Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie
Instytut Kulturoznawstwa

Broadway potrzebuje nowego *Hair*. Wolność i krzyk

Jesteśmy Ludem. Jesteśmy Nowym Narodem. Wierzymy w życie. I chcemy żyć teraz. Chcemy być żywi przez 24 godziny. Ameryka to martwa maszyna. Motorem, który ją wprawia w ruch, jest pogoń za pieniądzem, którego władza tworzy społeczeństwo oparte na wojnie, rasizmie, skomercjalizowanym seksie i destrukcji całej planety. Nasza energia życiowa stanowi wielkie zagrożenie dla tej maszyny. Dlatego chcą nas zatrzymać. Chcą nas uczynić podobnymi do siebie. Obcinają nasze włosy, potępiają nasze festiwale muzyczne, posyłają policjantów do szkół, 200 000 naszych ludzi poszło do więzień za palenie trawy. Instalują nas, zagospodarowują nas, lecz ta Łatwość i Wygoda zabija. Ameryka wypowiedziała wojnę Nowemu Narodowi.

Youth International Party
(pierwszy akapit manifestu hipisów, 1969 rok)

W Nowym Jorku na mocy dekretu z 1926 r. burmistrz James J. Walker zakazał tańców w lokalach publicznych. Powodem wprowadzenia tego zakazu było moralne oburzenie, jakie wywołała w nim wieść, że w klubach Harlemu biali i czarni ludzie bawili się szampańsko przy nowomodnej muzyce – jazzie. Jeśli właściciel lokalu pragnął, by podrygiwanie więcej niż dwóch osób miało sankcję urzędową, na mocy prawa zwanego *Cabaret Law* musiał ubiegać się o specjalne zezwolenie. Jednym z warunków jego przyznania było to, by występujący w klubie wykonawcy odznaczeni byli dobrym charakterem. Jak nietrudno się domyślić, czarni jazzmani nie mieli szans w tych zawodach¹.

¹ K. Stawińska, *Nowy Jork. Przewodnik niepraktyczny*, Warszawa 2008, s. 271.

Mogłoby się wydawać, że wielka społeczna i obyczajowa rewolta lat 60. XX wieku powinna była położyć kres absurdalnemu zakazowi. Jednak administracje tamtych czasów miały ważniejsze sprawy na głowie. Do walki o wolność narodową wkroczył teatr amerykański lat 60. Polegało to na odcięciu się od Ameryki uosabiającej tylko szkaradne i wyblakłe oblicze imperializmu. Teatr opuszczał swoje gmachy, by stworzyć inne sceny².

Hair, który wyszedł spod pióra Jamesa Rado i Jerome'a Ragniego, negował wszystko, co człowieka zniewala. Siła jego oddziaływania na społeczeństwo spowodowała, że w 1970 roku, w czasie przygotowań do premiery w Bostonie, prokuratura próbowała zapobiec wystawieniu spektaklu. Sprawa trafiła do Sądu Najwyższego. Odwołanie się do Pierwszej Poprawki i prawa do wolności artystycznej wypowiedzi pozwoliło zrealizować przedstawienie.

Hair to wielki *protest song*, manifest wolności. Jedna z bohatererek, Margaret Mead, zwraca się do publiczności: „Chciałabym, żeby każda matka i każdy ojciec znajdujący się w tym teatrze wyszedł stąd do domu z postanowieniem, że powie swoim nastoletnim dzieciom: bądźcie wolni, bez poczucia winy, bądźcie, kim chcecie, róbcie, co chcecie, byle nikogo nie krzywdzić”. *Hair* to historia młodzieży, która przez swój bunt próbuje wyrwać się z niewoli. Swoją wolność manifestuje długimi włosami, dżinsami, farbowanymi bluzami, narkotykami, seksem i zamieszkiwaniem w komunach. Było to wyrazem tego, co przed laty napisał Erich Fromm: „Dla człowieka nie ma rzeczy trudniejszej do zniesienia niż uczucie, że nie jest identyfikowany z szerszą grupą”³. Lata 60. były erą hipisowskiej kontrkultury. Hipisi reagowali na społeczne bolączki, a celem ich rewolty było godne życie.

Nie tylko Broadway promował długie włosy i kolorowe ubrania. Piosenki są pełne siły, stają się hymnem rozpaczycy, ale i wyrazem sprzeciwu, hymnem na rzecz pokoju, wolności i jedności. Luźno wiążące się ze sobą wątki spektaklu były kluczowymi elementami musicalu – pisanego na scenie. Twórcy spektaklu skłonili się ku eksperymentowi. *Hair* wychodzi naprzeciw nowej potrzebie i potrzebę tę stwarza. Wolność ewoluowała od czegoś, co można nazwać poczuciem braku więzów i ograniczeń, do wartości wyznaczającej człowieczeństwo i określającej sposób życia. Wolność hipisów straciła już znaczenie, ponieważ uległa ewolucji. Wkrótce swe lniane ubrania zamienili na garnitury i krawaty.

Stany Zjednoczone to wspólnota, szansa, z której może skorzystać każdy – bo każdy może być Amerykaninem, gdy postawi swą stopę na Nowej Ziemi. Ten kraj narzuca jednak wartości i normy, określające nie tylko dążenia ogólnospołeczne. Ta sama Ameryka tworzy społeczeństwo konsumpcyjne, którego czas jest wyznaczany beznamiętnym rytmem: produkcja – konsumpcja – produkcja

² M.-C. Pasquier, *Współczesny teatr amerykański*, tłum. E. Radziwiłłowa, Warszawa 1987, s. 7.

³ E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. Ziemińska, A. Ziemiński, Warszawa 2005, s. 200.

– konsumpcja. Kontestacja lat 60. bazowała na tego typu spostrzeżeniach. Nagle pojawiają się Rado i Ragni. Nie wyglądają jak przywoici Amerykanie z przedmieść – chodzą w kolorowych ubraniach, bez krawatów. Wspólnie napisali *Hair*, przedstawienie, dzięki któremu możemy poznać nie tylko hipisowski stosunek do świata, ale i stosunek świata do hipisów.

Amerykański antropolog kultury, Charles Reich, opisując hipisowski stosunek do świata, stwierdził, że cechuje go dążenie do niewinności, zdziwienia wobec rzeczy codziennych, nabożny podziw dla przyrody, odkrywanie uroku prostoty. Warto wspomnieć raz jeszcze o piosenkach towarzyszących bohaterom musicalu *Hair*, bo one tworzą klimat ery hipisowskiej. Mówią o wartościach, z których budowana jest utopia, niemająca szans na urzeczywistnienie. Łaknienie wolności, zachłyśnięcie się nią i jej nieustanna afirmacja wyznaczają więc cele i wartości hipisów. Wolność była niczym innym jak utopią, pozazmysłowym porozumieniem między ludźmi. I ona legła wkrótce w gruzach.

Utożsamiam *Hair* z drugim najważniejszym symbolem USA po Statui Wolności, a przede wszystkim jej tabliczce z wersami wiersza *Nowy Kolos* XIX-wiecznej poetki, Emmy Lazarus: „Dajcie mi swoich biednych, swoich utrudzonych, wasze masy marzące o oddechu wolności”. To przesłanie, idealnie pasujące do tematu przedstawienia, jeszcze czterdzieści lat temu było czytelne dla każdego młodego człowieka. Czy ten broadwayowski spektakl przystaje do współczesnych realiów? Czy istnieje w kulturze współczesnej odpowiednik *Hair*?

1. Wielka biała droga

Czy chce się tego, czy nie, wszystkie wędrowki przez Manhattan prędzej czy później prowadzą na Broadway. Trudno jednym słowem określić różnorodność tej dziwnej alei. Monumentalny, pachnący starym splendorem – powiedzą ci, którzy wkroczą na niego po raz pierwszy. Mylący i płatający figle – orzekną oszołomieni mnogością okolicznych Broadwayów: chińsko-włoski East Broadway, West Broadway, a pomiędzy nimi Broadway-Broadway z aleją tanich i luksusowych sklepów odzieżowych. Nie różni się od głównych ulic wszystkich amerykańskich miast – zdecydują osoby spacerujące wśród butików. Czarodziejsko-eklektyczny – zabrzmi osąd innych ludzi. Zabłąkani zapytają, gdzie jest ten słynny Broadway z przewodnika turystycznego? Dopiero przy Herald Square zmęczeni turyści uwierzą, że Broadway, o którym śpiewają w piosenkach, istnieje naprawdę. A stojąc u stóp spiżowego George’a M. Cohana jesteśmy świadkami musicalowego szaleństwa⁴. Rozrywka jako biznes – tak scharakteryzował Max Reinhardt życie teatralne w Nowym Jorku. Doszedł on do wniosku, że w Paryżu dominuje

⁴ K. Sławińska, *Nowy Jork...*, ss. 70–71.

cyrkowe, w Wiedniu natomiast zmysłowe podejście do teatru. W Berlinie rzecz sprowadza się do przygotowanej z bezprzykładną starannością walki między aktorami a myślącymi krytycznie widzami, natomiast w Moskwie rzuca się w oczy religijny niemal stosunek wykonawców i publiczności do sztuki teatru. Przez dwieście lat teatry Ameryki Północnej kopiowały pod względem formalnym i treściowym europejski wzorzec. Z handlowego punktu widzenia znacznie go prześcignęły. Irving Berlin nie na darmo oświadcza w swym znanym na całym świecie przeboju: „There’s no business like show business”⁵. Nowy Jork jest dla publiczności teatralną Mekką. Goście odwiedzający miasto pragną zwykle zacząć wizytę od Broadwayu. Na Times Square zaczyna się „wielka biała droga”. Nazwa ta odnosi się do rzeki świateł, tworzonej przez gęsto wypełniające Broadway teatry. Tu powstają sławne na całym świecie przedstawienia. Theater District⁶ Nowego Jorku ma swoje wzloty i upadki, przeżywa kryzysy i okresy rozwoju. Dzisiejsze wysokie koszty siły roboczej i rosnące ceny biletów sprawiają, że tylko absolutne hity są w stanie przetrwać. Często sztuka jest zdejmowana z afisza zaledwie po kilku przedstawieniach i widok wygaszonych świateł teatru nie jest niczym niezwykłym. Krytycy, producenci, dramatopisarze, aktorzy i inni wtajemniczeni od dawna twierdzą, że na Broadwayu szansę mają tylko przedstawienia pełne rozmachu, hałasu i świecidełek. Obecne określenie „poza Broadwayem” (ang. Off-Broadway) na ogół oznacza pierwszorzędą sztukę i wcale nie sugeruje, że spektakl nie jest dostatecznie dobry, żeby trafić na scenę znanego teatru. W rzeczywistości sceny „poza Broadwayem” są znakomite. Podział na Off-Broadway i Off-off-Broadway przebiega między mniejszymi, lecz uznanymi teatrami a zupełnie przypadkową zbieraniną przedstawień, z których każde równie dobrze może okazać się znakomite jak koszmarnie. Off-Broadway początkowo oznaczał widowisko grane poza obszarem Broadwayu w Nowym Jorku, a więc nie przy samej ulicy Broadway i w kilku jej przecznicach. Sam termin Off-Broadway pojawił się w latach 30. XX wieku na określenie półzawodowych i amatorskich przedstawień w mieście. Pierwszy użył go krytyk Burns Mantle, a rozwinął się w latach 60. i wtedy też pojawiła się jego odmiana – Off-off-Broadway. Granice między Off i Off-off nie były ostre, najczęściej o przypisaniu do danej grupy decydowały poziom, rodzaj i skala danego przedsięwzięcia oraz wielkość sali teatralnej. Teatry Off były zazwyczaj dobrze zorganizowane. Natomiast teatry Off-off przeważnie tworzyły się z niczego, poszukiwały swej tożsamości⁷. Na przedstawieniu „daleko poza Broadwayem” nieopatrzonego widz może znaleźć się w niemal całkiem pustej sali, ale również może to być przeżycie, jakie zdarza się raz w życiu.

⁵ M. Berthold, *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 525.

⁶ Pod pojęciem Theater District rozumie się rejon między 41st Street i 53rd Street. Oczywiście obejmuje on również Times Square z gigantycznymi, neonowymi ogłoszeniami i światłami.

⁷ K. Braun, *Krótką historia teatru amerykańskiego*, Poznań 2005, ss. 316–320.

Broadway jest kręgosłupem Nowego Jorku. Szum tej alei zagłusza myśli, jego światła rozjaśniają mrok. Dostępny jest za darmo i o każdej porze każdemu, kto da mu się porwać i oczarować⁸. Podobnie jak cały Manhattan, Broadway wyróżnia się często przejawianą odmiennością. Oryginalność, krzycząca na każdym rogu o uznanie, staje się tu z wolna czymś najzupełniej normalnym, stałym elementem krajobrazu. Jest codziennym, powszednim, gęstniejącym z dnia na dzień wyzwaniem dla tłumu „wyluzowanych” ludzi, którzy wolą życzliwie omijać coraz liczniejszych „odmieńców”⁹.

2. Nowy teatr poszukiwań

Obecnie dużą popularnością wśród widowisk teatralnych Nowego Jorku cieszą się romansowe przygody bohaterów. Sceny dramatyczne Broadwayu i Off-Broadwayu nie są w stanie przyciągnąć takiej widowni jak najnowsze przeboje kinowe. Wejściówkę do przemysłu rozrywkowego ma tylko Broadway musicalowy. Obecnie na Broadwayu wystawia się co roku około dziesięciu nowych musicali. Koszt jednej inscenizacji wynosi około 650 000 dolarów. Na jeden sukces przypada dziewięć niepowodzeń. Dla finansujących spektakle producentów, nazywanych „The Angels”, premiera na Broadwayu to czuły barometr finansowy. Prapremiera na prowincji nie jest wiarygodnym sprawdzianem tego, jak zareaguje Broadway¹⁰.

Słodkie lata 60. i 70. minęły bezpowrotnie. Przy obecnych wysokich cenach nieruchomości i czynszu teatr bez dotacji długo nie przetrwa. Najlepiej starać się o prywatnych dobroczyńców, którzy udzielą finansowego wsparcia. Część teatrów traci swą stałą siedzibę, np. słynny Living Theatre, mimo poparcia ważnych instytucji państwowych i prywatnych, musiał pożegnać się ze swoją pięćdziesięcioosobową widownią i rurami ciepłowniczymi pod sufitem. Living Theatre oznaczał: „Odkryć na nowo teatr poszukiwań i odrzucić tradycyjne podejście do tekstu teatralnego, reżyserii i gry, położyć akcent na technikę gestu, zrezygnować ze stosowanych zazwyczaj sposobów dotarcia do publiczności. Przede wszystkim jednak oznaczał stworzenie całkowicie nowej metody pracy zespołowej i organizacji grupy”¹¹. Legendę Living Theatre zachowano w pamięci. To on rzucił nowe światło na współczesny teatr amerykański¹².

Rekordzistą długowieczności jest musical *Cats*, oparty na wierszach T. S. Eliota, z muzyką Andrew Lloyda Webbera, nieschodzący ze sceny od paździer-

⁸ K. Sławińska, *Nowy Jork...*, ss. 72–73.

⁹ J. Tyska, *Manhattan: walka o własne ja*, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta, czytanie miasta*, Poznań 1997, ss. 190–191.

¹⁰ M. Berthold, *Historia teatru*, s. 529.

¹¹ „Performance” 1971, t. 1, nr 1, s. 182.

¹² M.-C. Pasquier, *Współczesny teatr amerykański*, ss. 68–69.

nika 1982 r. Jest jednak jedną z wielu ofiar przemysłowej eksploatacji broadwayowskich musicali. Dziś nawet jednej osoby nie ma z obsady premierowej. Wyraźnie widać, jak podeszły wiek spektaklu odbija się na poziomie wykonania, jak uchodzi z niego życie, mimo że wszystko odbywa się zgodnie z pierwszą partyturą muzyczną¹³. Widzowie broadwayowskich musicali rekrutują się głównie spośród uczestników wycieczek przyjeżdżających do Nowego Jorku z prowincji. Wycieczkowicze chłoną wielkomiejski blask i gwar, by później dzielić się swoimi przeżyciami z innymi. Odwiedzają Nowy Jork o każdej porze roku. Programy wycieczek obejmują głównie zwiedzanie Manhattanu, spektakl teatralny na Broadwayu oraz kolację w drogiej restauracji w Theatre District. Dzisiejsze musicale zabawiają widzów w sposób znany z dancingów. Owo współistnienie teatru z publicznością prowadzi czasami do artystycznego wyjąłowania. Istnieje jednak również broadwayowski teatr dramatyczny. Wielkim wydarzeniem lat 90. była pierwsza część apokaliptycznego cyklu Tony'ego Kushnera *Angels in America*, zatytułowana *Millenium Approaches*. Wielkie przedsiębiorstwa broadwayowskie: Shubert Organization, Nederlander Organization oraz Jujamcyn Group stanęły do walki o prawo do tej nowojorskiej premiery. Ostatecznie wygrało przedsiębiorstwo Jujamcyn Group, a premiera odbyła się w Walter Kerr Theatre. Tony Kushner za wszelką cenę dążył do udostępnienia swej sztuki publiczności z biedniejszych dzielnic, wprowadzając tańsze bilety. Takich ambitnych producentów uznawano w broadwayowskim środowisku za ryzykantów, zwłaszcza że koszty produkcji wymagającej wielu zmian dekoracji były olbrzymie. Niektóre zwariowane i niezbyt mądre eksperymenty okazały się jednak sukcesem komercyjnym. Zdarza się to bardzo rzadko, a jeszcze rzadziej dochodzi do prawdziwych rewolucji artystycznych¹⁴.

Z doświadczenia znam obecny stan ducha teatru nowojorskiego. Dwukrotnie szedłem niekończącym się korytarzem jednego z terminali JFK ku stanowisku oficerów imigracyjnych. Za każdym razem z ust urzędnika słyszałem słowa: *Welcome to New York, and good luck*. Teatr nowojorski – jak pisze Kazimierz Braun – oparty na żywym, działającym, dzielącym się z widzem swymi myślami i uczuciami aktorze, z biegiem lat zaczął tracić swą wyrazistość i swoistość. W jarzeniu się ekranów na scenie blakły jego znaki szczególne. W łomocie dźwięków i wrzasków wydobywających się z głośników nie było już słyhać ani melodii, ani słowa. Wiadomo jednak, że postmodernizm, występując jako awangarda, zniszczył w teatrze awangardę. Właśnie w teatrze nowojorskim, na przełomie wieków XX i XXI te procesy było bardzo wyraźnie widać. Zarazem różnorodność całego amerykańskiego życia teatralnego, jego wielopoziomowość i wielopostaciowość, udział wielkiej liczby artystów pełnych twórczej energii i ciągłe poszukiwanie

¹³ *Kronika: Teatr nowojorski: same rozczarowania*, „Dialog” 1993, nr 12, s. 161.

¹⁴ *Ibidem*, ss. 162–165.

teatru przez miliony widzów pozwalają patrzeć w przyszłość amerykańskiego teatru z nadzieją¹⁵. Dziś jak kania dżdżu Broadway potrzebuje nowego *Hair*.

3. Pozwólmy świecić słońcu

Spektakl, szczególnie dla konserwatywnej widowni, był szokiem. Dziś może się wydawać, że to tylko show, ale dla mnie to ruch: kwestia epoki, nastroju – wojny zbliżały ludzi. *Hair* poruszający te tematy w piosenkach stanowił zastrzyk adrenaliny. Jednym z głównych wątków musicalu jest problem uchylecia się od poboru do wojska, z jakim zmagali się młodzi Amerykanie w latach 60. XX wieku. *Hair* miał pokazać rozgorączkowanie, nazwane przez twórców musicalu „teatrem ulicy”. Wojna w Wietnamie spowodowała, że kraj był rozdarty, eksplodował gniewem i wściekłością. Natomiast zwolennicy wojny żywili gniew i wściekłość wobec hipisów. Wojna była niezbędna do istnienia tego przedstawienia, budziła świadomość zbiorową. Dziś nie ma takiego poczucia zagrożenia braci, sióstr, przyjaciół. Jeśli jednak takie istnieje, to brakuje nam odwagi, by przeciwstawić się wielkiej polityce. *Hair* poruszał także kwestie rasowe. Czarna społeczność domagała się równości w „białej Ameryce”. *Hair* to wielkie show wielorasowe, historyczne wydarzenie w historii teatru amerykańskiego. Narodziła się hipisowska ideologia wolnej miłości.

Trzeba iść na Broadway i postuchać, co mają do powiedzenia młodzi kapłani pokoju, którzy tak pięknie śpiewają hymn wolności i radości: *Niech zaświeci słońce*. O ile w przeszłości obowiązujące doktryny propagowały życie ku chwale Boga, a osobiste cechy człowieka stanowiły źródło mądrej inwestycji, o tyle dziś przyjemność i radość stanowią obowiązek obywatela. Dziś trzeba sankcjonować i usprawiedliwiać szczęście, przekonywać ludzi, że życie radosne jest moralne, a nie grzeszne. Czy dzisiaj *Hair* ma na siłę wzbogacać naszą egzystencję i czynić nas szczęśliwymi? Człowiek powinien dążyć do swojego szczęścia bez najmniejszego wahania i „preferować przedmioty, które dostarczają maksimum satysfakcji”¹⁶. Zgadza się ze Zbyszkiem Melosikiem, który uważa, że „globalnego nastolatka cechuje duży sceptycyzm wobec idei większego zaangażowania – głębszego uczestnictwa. Nie ma zamiaru dokonywać jakiegokolwiek rebelii, zmieniać świata w imię jakiegokolwiek rozumianych alternatyw”¹⁷. *Hair* pokazuje, co w społeczeństwie współczesnym zanika. Ideologia konsumpcji, ideologia przyjemności, przymus życia w natychmiastowości powodują, iż *Hair* przestaje mieć sens. Obawiam się, że dzisiejsza widownia *Hair* utraciła zdolność do rozróżniania

¹⁵ K. Braun, *Krótką historia...*, s. 353.

¹⁶ J. Baudrillard, *Selected Writings*. Stanford 2001, s. 12, 35.

¹⁷ Z. Melosik, *Młodość a przemiany kultury współczesnej*, w: R. Leppert, Z. Melosik, B. Wojtasik (red.), *Młodość wobec (nie)gościnnej przyszłości*, Wrocław 2005, s. 24.

między „kształtem a cieniem”¹⁸. Napisano, że „świat w coraz większym stopniu wygląda jak Ameryka”¹⁹. Niech ta amerykanizacja nie przypomina okresu sprzed 40 lat. Nie chcemy bowiem zabawić się na śmierć.

4. Musical niepokorny

O owym najbardziej niepokornym musicalu w historii Broadwayu Gerald Bordman pisze tak: „pod każdym względem – komercyjnym, historycznym, estetycznym – była to zdecydowanie najważniejsza musicalowa propozycja w sezonie, a prawdopodobnie i w całym okresie”²⁰. Zdaniem Jacka Mikołajczyka historia tego plemiennego amerykańskiego rock-love musicalu była niesamowita jak na owe czasy. *Hair*-eksperyment powstał w La Mama Experimental Theatre Club Ellen Stewart – znanej instytucji, której nikt nie posądziłby o komercyjne ciągoty. Z przeprowadzonych tam warsztatów młodzi artyści, wykształceni muzycznie i teatralnie, ale zbuntowani, stworzyli luźny skrypt przedstawienia, które odważył się wystawić w swoim Public Theatre Joseph Papp. Co ciekawe, zanim spektakl został przeniesiony na Broadway, oprócz dopisania trzynastu nowych piosenek, autorzy wyostrzyli jego przekaz. *Hair* po premierze w Baltimore Theatre 29 kwietnia 1968 r. został zagrany 1742 razy, co w latach 60. było sukcesem. Mikołajczyk uważa, że kontrowersyjność *Hair* zarysowała się już w samej strukturze musicalu. Amerykańscy twórcy przygotowali dobrze skrojony musical, o określonej strukturze muzyczno-fabularnej. Tymczasem *Hair* fabuły właściwie nie miało. Piosenki bardzo luźno nawiązywały do wątku Claude’a, niepewnego, co zrobić z kartą mobilizacyjną, i ginącego w Wietnamie. Lista poruszanych tematów była długa, a w każdym z nich problemy omawiano wprost. Nieco ponad rok po premierze *Hair* odbył się festiwal Woodstock, uznawany za ostatni wielki zryw całego ruchu, po którym kontrkultura miała zacząć ewoluować w niebezpiecznym kierunku terroryzmu, degenerować się i ostatecznie rozpuścić w morzu nowych zjawisk i tendencji społecznych, kulturalnych i politycznych lat 70. Jacek Mikołajczyk podkreśla, że schyłek lat 60. był początkiem końca kontrkultury, czego dowodem miało być m.in. *Hair* – hipisowski bunt zamieniony w przebój najbardziej skomercjalizowanej gałęzi światowego teatru²¹.

Tymczasem takie chwytły, jak: brak kurtyny, przełamywanie granicy między aktorami a publicznością, wykorzystanie muzyki rockowej, improwizowanie na scenie oraz nagość, w kontekście tradycyjnego broadwayowskiego musicalu –

¹⁸ J. Jensen, *Redeeming Modernity. Contradiction in Media Criticism*, London 1990.

¹⁹ P. Iyer, *The Global Village Finally Arives*, „Time”, Social Issue, Fall 1993, s. 86.

²⁰ G. Bordman, *American Musical Theatre. A Chronicle*, Oxford 2001.

²¹ J. Mikołajczyk, *Musical niepokorny – Avenue Q, Hair, Spring Awakening*, w: J. Ciechowicz (red.), *Współczesne formy teatru muzycznego (na świecie, w Polsce, w Gdyni)*, Gdańsk 2009.

zdaniem Jacka Mikołajczyka – były mimo wszystko wyrazem wolności, awangardą, brutalną interwencją w przyzwyczajenia nowojorskich widzów. Sprzeciw wobec teatralnej tradycji wydaje się w *Hair* umiarkowany raczej z dzisiejszej niż ówczesnej perspektywy. Ważne są założenia jego twórców, wyrażone jasno w musicalu – spektakl w dużej mierze miał być po prostu dziełem propagandowym. Forma przedstawienia stała się wehikułem idei²². We wstępie do opublikowanego tekstu *Hair* jego autorzy piszą: „Dzieciaki [...] wiedzą, że są na scenie w teatrze, że występują dla publiczności, demonstrując jej swój styl życia, opowiadając pewną historię po to, by przekonać tych, którzy obserwują ich intencje, być może, by lepiej ich zrozumiano, by uzyskać poparcie i tolerancję, by rozszerzyć horyzont innych w celu aktywnego uczestnictwa w lepszym, bardziej rozsądnym, otwartym dla pokoju i miłości świecie. Próbują przekonać publiczność”²³.

Zgadzam się z Jackiem Mikołajczykiem, który uważa, że w *Hair* nie chodzi o wiarygodną relację z problemów i tendencji ruchu hipisowskiego, nie chodzi nawet o próbę wcielenia ideałów politycznych, społecznych i artystycznych kontrkultury. Chodzi o zaprezentowanie pewnej wizji świata w postaci mogącej przekonać zupełnie inne pokolenie, zupełnie innych ludzi, widzów broadwayowskiego teatru. Stąd uproszczenia, stąd naiwność, stąd wyciemnienie sceny w najbardziej elektryzującym momencie. Mikołajczyk słusznie twierdzi, że tak naprawdę, może poza gloryfikacją narkotyków i wolnej miłości, z większością haseł *Hair* deklaratywnie zgodziliby się pewnie wszyscy jego widzowie: wołanie młodych o tolerancję, o uwagę, o pokój na świecie. Najważniejszy wątek *Hair* – problem uczestnictwa w wojnie wietnamskiej – kończy przecież akceptacja swego losu przez Claude’a. Twórcy *Hair*, buntując się, pragną przeciągnąć widzów na stronę kontrkultury. Prezentują im swoje racje, mówiąc, że nie są wcale tacy groźni, jak mogłoby się wydawać, są dziećmi, które nie rozumieją świata rodziców, ale rozpaczliwie pragną ich zrozumienia. Stosowana przez nich stępią satyra nie ma na celu dostosowania się do tego, co może zaakceptować przeciętny Amerykanin, sprzedania ideałów zamienionych w produkt, ale raczej agitację, przekonanie innych do swoich racji. *Hair* jest więc swego rodzaju koniem trojańskim, próbą wkroczenia w obcy świat i udowodnienia mu, że kiedy pozna się hipisów lepiej, można ich zrozumieć, a nawet uznać ich racje za swoje²⁴.

5. Renesans

Lata 60. były w Stanach Zjednoczonych okresem niechęci do systemu politycznego. Epoka ta miała swoich długowłosych buntowników, którzy nawoływali do

²² Ibidem.

²³ J. Bush Jones, *Our Musicals, Ourselves*, Hanover – Londyn 2003, s. 249 (tłum. własne).

²⁴ J. Mikołajczyk, *Musical niepokorny...*

odmowy wzięcia udziału w przerażającej rzeczywistości. Do określenia buntu lat 60. próbowano zastosować jako kryterium formę walki. Praktyka biernego oporu nie była jednak wynalazkiem młodzieży amerykańskiej. Wcześniej stosowali ją przecież kalifornijscy farmerzy, murzyńscy zwolennicy Martina Luthera Kinga, sycylijscy reformatorzy społeczni, afrykańscy przeciwnicy skażenia Sahary, obrońcy czystości atmosfery z Nowej Anglii czy norwescy przeciwnicy nazizmu²⁵. Z naukowego punktu widzenia ocena tamtej epoki jest trudna, ponieważ z niektórych względów należałoby być jej uczestnikiem. *Hair* „zrodził” nową kulturę, państwo „dzieci-kwiatów”.

W połowie lat 60. rozpoczęto akcję *teach-in* – wykłady o Wietnamie w ramach cyklu poświęconego kulturze, religii, obyczajom i tradycjom krajów Dalekiego Wschodu. Młodzież grała na egzotycznych instrumentach, nosiła japońskie kimona i pasjonowała się jawańskim teatrem. W takim klimacie słynny Teatr Piekarzy wypuścił na ulicę latawiec-smoka, przed którym uciekali aktorzy przebrani za Wietnamczyków, a z nimi mieszkańcy Nowego Jorku. Ten teatralny spektakl przerodził się w dramatyczną demonstrację – teatr walczył z polityką. Kilka miesięcy później do „teatru ulicy” przyłączył się Broadway. Akcja antywojenna nasilała się. Płonęły pochodnie, organizowane były zbiorowe „siedzące medytacje”, powstawały organizacje studenckie (np. Studencka Organizacja Biernego Oporu), związki walczące ze służbą wojskową, odbywały się uliczne wykłady, płonęły karty powołania, demolowano biura ewidencji wojskowej, organizowano marsze protestacyjne. Protestowały nawet kobiety przeciw wyborom Miss Ameryki, w których nagrodą był kontrakt na występy w Wietnamie. W manifeście organizacji Redstockings można przeczytać:

Miss Ameryka – Maskotka Wojennej Śmierci. Najważniejszym punktem programu jej rocznego panowania jest radosna podróż do amerykańskich wojsk za granicą, w zeszłym roku była w Wietnamie, czarowała tam naszych mężczyzn, ojców, synów, braci i chłopców, żeby im łatwiej było zabijać i łatwiej umierać. Jest uosobieniem nieskalanej amerykańskiej kobiecości, w której obronie walczą nasi chłopcy. Ciepły biust i martwy żołnierz. Nie chcemy być maskotkami morderców. Niezwyciężona kombinacja Madonny-Dziwki. Miss Ameryka i dziewczyna z Playboya są siostrami syjamskimi [...]. Dziwna korona na Tronie Miernoty [...]. Konformizm jest do niej drogą [...]. Bądź czujna. Poprzez Konkurs Piękności odbywa się kontrola myśli. Chcą zaszczepić młodym dziewczynom fałszywe wartości, zamienić je w demony zakupów, zmusić je do prostytucji na rzecz swoich prześladowców²⁶.

Obok bezpośrednich akcji antywojennych, które stały się działaniem masowym, ważne były także ruchy pośrednie. Powstało państwo lub, jak kto woli, naród „dzieci-kwiatów”, czyli hipisów. Długie włosy, zarost, kolorowe stroje,

²⁵ S. T. Bruyn, *Nonviolent action and social change*, Nowy Jork 1979.

²⁶ M. Goodman, *The movement toward a New America: The beginnings of a long revolution, (a collage) a what?*, Nowy Jork 1970, s. 50 (tłum. własne).

zamienianie nazwisk na pseudonimy to charakterystyczne cechy „armii pokoju”. Hasła *make love no war* czy *fuck hate* miały specjalną wymowę. Pokolenie hipisów stworzyło „armię” uciekinierów przed służbą wojskową w Azji. Pobór zniknął, ale narodziło się pokolenie muzycznych szaleńców. Uwielbiali muzykę: „Jesteśmy muzyką, którą gramy. Muzyka jest naszą filozofią, religią, mową, bronią i polityką”²⁷. Musical *Hair* i jego kontestacyjne ballady stanowiły kronikę wydarzeń i spontaniczną afirmację stylu życia, protest przeciw praniu mózgu, drogę duchowej odnowy. Owo muzyczne katharsis pozostawiło trwałą ślad w kulturze amerykańskiej. *Hair*, rodzaj duchowej krucjaty, tworzył społeczność, która stała się legendą. W powstaniu tej kontrkultury pomógł teatr – „teatr ulicy”, który wywoływał dyskusje i kształtował postawy widzów. Próbowano w ten sposób połączyć teatr z ideą walki przeciw polityce.

Szkoda, że ofiarą tej wizji świata padli ci, którzy hasła hipisowskie zrozumieli dosłownie, przede wszystkim sami bohaterowie przedstawienia broadwayowskiego *Hair*. Większość aktorów zaczęła traktować narkotyk i seks jako symbol buntu. Stali się ofiarą narkotyczno-erotycznej „ośmiornicy”. Nie tylko oni, ale wielu młodych ludzi zasmakowało narkotyków, LSD, zbliżając się przy tym do zamkniętych oddziałów, a nawet do śmierci. Dla władz amerykańskich bunt młodzieży był wielkim problemem, ponieważ – jak pisał jeden z przywódców strajku, Mario Savio:

[...] nadszedł czas, w którym sposób, w jaki się toczy machina społeczna, napawa nas wstrętem. Nie można dalej w tym uczestniczyć, a tym samym nie można milczeć. Trzeba rzucić swoje ciała w tryby koła, dźwignie systemu, aby go unieruchomić [...]. Powiedzieć tym, którzy wprowadzają w ruch maszynę [...], żeby zatrzymali ją dobrowolnie, bo będziemy zdecydowanie szkodzić jej funkcjonowaniu²⁸.

Dla twórców *Hair* musical miał być uświęconą instytucją intelektualną. Jego priorytetem było przekształcenie lub zatrzymanie maszyny, okradającej kraj. W walce przeciwko hipisom władze amerykańskie rozpoczęły akcję „ładu i porządku”, która w 1972 r. odniosła zamierzony skutek. Bunt młodzieży utożsamiano ze wszystkim, co najgorsze. Całe zło przypisano hipisom: narkotyki, przestępczość, korupcję, terroryzm, nihilizm. Gdzieś w Central Parku trwała Era Wodnika – czas zjednoczenia przeciwności, epoka braterstwa, integracji pokoju. Tak niegdyś członkowie zespołu *Hair* śpiewali o nowym renesansie.

6. Niemi świadkowie

Hipizm narodził się w słonecznej Kalifornii. Jego przedstawiciele pochodzą przede wszystkim z klasy średniej. Wychowali się w dobrych warunkach, mieli

²⁷ S. Tokarski, *Orient i kontrkultury*, Warszawa 1984, s. 31.

²⁸ Cyt. za: G. Paloczi-Horvath, *Le soulevement mondial de la jeunesse*, Paryż 1971, s. 317.

wspaniałe perspektywy. *Flower Power* zawsze byli w centrum zainteresowania, szokowali niechęcią do podejmowania zwykłych ról społecznych. Często nie przestrzegali norm moralnych. Ich sposób życia w wielu obszarach miał się z oczekiwaniami dorosłych. Kwestionowali wartość poszukiwania szczęścia, nie interesowała ich praca ani dobra materialne. Dla starszej części społeczeństwa hipisi stanowili poważne zagrożenie; poważniejsze niż alkoholizm czy przestępczość. Warto dodać, że liczba alkoholików wymagających leczenia w Stanach Zjednoczonych wynosi około pięciu milionów, podczas gdy liczba hipisów jest znacznie mniejsza. Ruch hipisowski jest zbiorową formą ucieczki od niechcianej rzeczywistości w stronę świata kochających się, niezakłamanych ludzi. W ten sposób stawiają w centrum uwagi problem dręczący ludzkość – problem miłości i nienawiści w stosunkach między ludźmi.

W latach 60. i 70. kraj przeżywał poważny kryzys społeczny (zła sytuacja mieszkańców gett, brak pracy, przestępczość, buntury murzyńskie i wojna w Wietnamie). Na sytuację białych i czarnych mieszkańców biedniejszych dzielnic Nowego Jorku, Chicago czy Los Angeles wpływały pogarszające się warunki komunalne. Brakowało placów zabaw i szkół. Narzekania ubogich ludzi mogą wydawać się słuszne, ale w kraju tym narzekali także bogaci przedstawiciele klas średnich. Często podkreślali swój niepokój o przyszłość Ameryki, znajdujący uzasadnienie w ogólnym spadku koniunktury.

Kiedy Ameryka słabła, w Nowym Jorku ogromnym powodzeniem cieszył się *Hair*, musical protestu. Grali w nim autentyczni hipisi (James Redo, Ronald Dyson, Gerome Ragni, Steve Curry, Lamont Washington, Lynn Kellogg, Sally Eaton, Melba Moore, Shelley Plimpton, Paul Jabara), którzy wyrażali w tekstach piosenek swój sprzeciw wobec konsumpcyjnej, konwencjonalnej Ameryki²⁹. Bilety na musical były drogie, dlatego na widowni nie zasiadła długowłosa młodzież. Przychodzili zapewne rodzice hipisów, którzy tą drogą chcieli się dowiedzieć, o co chodzi ich dzieciom. Przychodzili też rodzice z nastolatkami. Czy zamierzali w ten sposób nawiązać porozumienie ze swoimi dziećmi? *Hair* był niepowtarzalnym szyderstwem ze wszystkiego, co święte w Stanach Zjednoczonych, i lirycznym wołaniem o bardziej ludzkie wartości życia. Aktorzy musicalu szydzili z mitów białych o czarnych i czarnych o białych, szydzili z lojalności, w imię której młodzież ginęła w Wietnamie, szydzili z ideału czystości fizycznej i moralnej³⁰. Bernard-Henri Lévy pamięta, jak w latach 60. mówiono o hipisach, że wzorowali się na Indianach, choć w rzeczywistości był to raczej wzór amizów³¹, wieśniaków, którzy do pracy używają pługów sprzed pięciu wieków.

²⁹ K. Bloom, F. Vlastnik, *Broadway Musicals. The 101 Greatest Shows of All Time*, Nowy Jork 2004, s. 150.

³⁰ K. Jankowski, *Hipisi. W poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Warszawa 2003, s. 35.

³¹ B. H. Lévy, *American Vertigo*, tłum. A. Garycka-Balmitgere, Warszawa 2007, s. 60.

7. Protest song

Hair łączy się z muzyką rockową, która w końcu lat 60. stworzyła nowy muzyczny etos. Rock był postrzegany jako sztuka, a sztukę zaczęto wiązać z kategorią wyrażania siebie. Ten rodzaj muzyki w owym czasie kreował wizję wolności także w hasłach tekstów i zachowaniach ukazujących wolność jako możliwość i obietnicę³². W latach 60. hasła kontrkultury „robić swoje czy być sobą” pojawiały się nie tylko na murach, ale także w tekstach rockowych piosenek z musicalu nowojorskiego *Hair*, m.in.: *Aquarius, I Got Life, Hair, Good Morning Starshine*. To było młodzieżowe żądanie wolności skierowane przeciw starej moralności. Model wolności prezentowany w musicalu zakładał przede wszystkim wolność wyboru postrzegania świata, głównie jednak uciekał od realności w kierunku wyobraźni, wizji i niekontrolowanych emocji³³.

Ustanowienie w latach 60. reguły istnienia rocka przetrwały w dużej mierze do czasów obecnych. Rok 1968 stanowił dla młodzieżowej kontestacji zmianę w traktowaniu społecznej i artystycznej roli rocka. Aktorzy *Hair* odkryli, że wolność, o której śpiewają, mniej znaczy jako hasło przemiany społecznej, bardziej zaś odnosi się do określenia własnej tożsamości. W tym odkryciu muzyka rockowa odnalazła swą siłę. Marek Garztecki w książce *Rock. Od Presleya do Santany* tekst rockowy opisał w następujący sposób:

Nagminnie używa wyrażeń nieliterackich, gwarowych, operuje konkretem, faktem, realizmem sytuacyjnym, nie ma dla niego tematyki tabu, sprawy miłosno-erotyczne często podane są *explicite*, to właśnie rock stworzył protest song, czyli piosenkę zaangażowaną³⁴.

Tekst rockowy „przekazuje treści istotne dla twórcy, adresowany jest przede wszystkim do słuchaczy o podobnym wieku i zasobie doświadczeń co twórcy i wykonawcy utworów, piosenki nie są interpretowane, ale przekazywane słuchaczom”³⁵. Teksty rockowe, zdaniem Wiesława Królikowskiego, w latach 60. „odgrywały w rocku podobną rolę jak w muzyce rozrywkowej. Musiały być proste, łatwe do zapamiętania”³⁶. W piosenkach *Hair* używano powszechnie zwrotów potocznych, często żargonu, a muzyka miała cechy młodzieżowego folkloru.

U źródeł tekstu rockowego jako gatunku leżała więc zarazem stylizacja-imitacja i autentyczna wypowiedź-komunikat, bardzo osobista i mająca niekiedy

³² W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 35.

³³ Ibidem, ss. 36–37.

³⁴ M. Garztecki, *Rock. Od Presleya do Santany*, Kraków 1978, ss. 82–84.

³⁵ Ibidem.

³⁶ W. Królikowski, *Mowa wzmacniaczy. Definicja i treść tekstu rockowego*, „Magazyn Muzyczny Jaz” 1982, nr 4.

cechy pokoleniowej deklaracji³⁷. Tematy społeczne, polityczne, które pojawiły się w *Hair*, „w okresie rozkwitu młodzieżowej kontestacji, prezentowane były w charakterystycznej jednostkowej postaci, podkreślając rockowy komunikat. Przejęcie niektórych technik warsztatu literackiego [...] nie zmieniło istoty tekstu rockowego, tego, że jest on okazją do swobodnego zmanifestowania indywidualności poprzez pewne przesłanie myślowe czy poprzez prosty komunikat lub prowokację słowną”³⁸. Pragnienie wolności w *Hair* jest eksponowane na pierwszym planie pośród innych jawnych pragnień. We wspólnotach subkulturowych (grupy hipisowskie, później punk) realizowane są niektóre elementy wolności, np. wolność wyrażania myśli, zachowań czy wyglądu. Teksty piosenek w *Hair* proponują formy bycia wolnym, swobodną ekspresję osobowości, indywidualnych myśli, zachowań, wiarę w ideały, życie według własnych zasad.

Rock był i do tej pory jest tłem ruchów społecznych i politycznych. Wypowieź: „Walka polityczna – co ty? My po prostu chcemy być sobą”³⁹ charakteryzuje muzykę rockową, która nawiązuje do spraw społeczno-politycznych i polega na krytyce wybranych elementów rzeczywistości. Także seks i pożądanie stanowią kluczowy temat *Hair*. W tekstach można dostrzec próby przełamania seksualnego i obyczajowego tabu, tendencję do szokowania obscenicznością i dosłownością. Pomimo dużej zmiany w naszej kulturze w ciągu ostatnich czterdziestu lat *Hair* wciąż pozostaje musicaliem radykalnym. Teksty rock-opery poruszają często tematy uczuciowe. Niekonwencjonalne modele seksualne dodatkowo podkreśla sceniczny wizerunek wykonawców (np. nadzy aktorzy). Hasło „wolnej miłości” epoki „dzieci-kwiatów” podtrzymało supremację męzczyzny. W piosenkach *Hair* z jednej strony dostrzec można uczuciowy pesymizm, a z drugiej – niezwykłą determinację w poszukiwaniu uczuć.

Pragnienie prawdy to kolejny element musicalu. Wiąże się z potrzebą uznania prawa jednostki do odrębności, z możliwością istnienia i z uznaniem wielości indywidualnych poglądów. Rozbudzone pragnienie prawdy jest formą reakcji na zakłamanie społeczeństwa. Teksty *Hair* wyrażają lęk przed zakłamaniem. Intensywne poszukiwanie prawdy jest częścią procesu poszukiwania tożsamości, zaś uznanie jednostki przez społeczeństwo, dopuszczenie do udziału w przekształcaniu rzeczywistości winno być tożsame z uznaniem jej odrębności, niezależności, indywidualności. Temat zagrożenia jednostki, prezentowany w *Hair* w skali makro, wynika z lęku przed wojną, z zagrożeń cywilizacyjnych, z degradacji środowiska psychicznego człowieka. Sposób wyrażania tego pragnienia zgodny jest z typową dla określonego gatunku konwencją ekspresyjną. Lęk przed zagrożeniem świata jest motywem przewodnim całej twórczości rockowej, nierzadko pacyfistycznej, protestującej przeciw wojnie, armii, insty-

³⁷ Ibidem.

³⁸ W. Królikowski, *Mowa wzmacniaczy*, cz. 2, „Magazyn Muzyczny Jazz” 1983, nr 1.

³⁹ K. Mastoń, *W ostrych barwach*, „Magazyn Polski” 1983, nr 9.

tucjom militarnym i polityce agresji. Ten lęk, wywołujący reakcję obronną, jaką jest oskarżanie walki i zabijania, w rock-operze może być wyrażony krzykiem. Może jednak z podobną siłą objawić się w poetyckiej, niemal lirycznej formie.

Hair jest obrazem postaw – nie tylko młodzieży, ale także większości społeczeństwa. Należy pamiętać, że musical nie jest propozycją sposobu życia, nie wyznacza też konkretnych wzorów postępowania. Tworzenie wokół rock-opery filozoficznej otoczki jest błędem. Wszelkie prezentowane wizje społeczne przeważnie nie wykraczają poza sferę marzeń⁴⁰.

Zakończenie

Wydaje się, że sukcesem musicalu *Hair* jest relatywnie słabo zaznaczona amerykańskość. Mimo że opowiada on historię społeczeństwa amerykańskiego w latach 60. ubiegłego wieku, to jego główne przesłanie dotyczy jakże ważnego dla wszystkich narodowości poczucia wolności i bezpieczeństwa. W Stanach Zjednoczonych ruch hipisów był pierwszą masową subkulturą młodzieżową, częścią politycznego wrzenia, wyrosłą z działalności studenckiej, komitetów obrony praw człowieka i wolności słowa, z akcji obywatelskiego nieposłuszeństwa. Wystarczy sięgnąć do zdjęć z monografii Barry'ego Milesa⁴¹, by zobaczyć hipisów protestujących pod Pentagonem, podczas walk o autonomię uczelni, u boku Czarnych Panter⁴².

Ich krzyk był manifestacją najbardziej przenikliwą, „wyzwoleniem dźwięku wokalnego”. Zdaniem Danielle Cohen-Levinas „krzyk jest najbardziej gwałtowną i najbardziej archaiczną ekspresją własnego ja. Kiedy używany jest w kontekście muzycznym, staje się kodem o wielu znaczeniach. Kod ten ma za zadanie teatralizować ruch głosu, by w ostateczności nadać mu funkcję dramatyczną”⁴³. Wszyscy aktorzy *Hair* noszą w sobie ten krzyk – buntu, rozpacz i nadziei. To prawo młodości. Z biegiem lat ten krzyk sprzeciwu jest coraz bardziej stłumiony, słaby, zwłaszcza w wielkich miastach, w tłumie.

Pierwszy krzyk dziecka jest przejawem samodzielnego życia, wyrazem żywotnej siły noworodka oraz oznaką sprawności strun głosowych. Krzyk jest jedynym skutecznym sygnałem alarmowym, jakim dziecko może wzywać pomocy. Żaden inny dźwięk na świecie nie wywiera podobnego efektu, gdyż człowiek nie jest w stanie go zignorować, skupić się na czymkolwiek poza nim. Krzyk jest

⁴⁰ W. Siwak, *Estetyka rocka*, ss. 59–79.

⁴¹ B. Miles, *50 Years of Protest*, Nowy Jork 2008.

⁴² J. Jarniewicz, *Hipisi kruszą system*, „Gazeta Wyborcza”, 14.10.2008 r., s. 22.

⁴³ D. Cohen-Levinas, *Od głosu krzyku do głosu ciszy*, „Magazyn Glissando” 2006, nr 9. Tekst w wersji oryginalnej *De la voix cri à la voix silence* stanowi rozdział książki *La Voix au-delà du chant*, wydanej przez Editions Michel de Maule w 1986 r.

więc ekstremalną formą ekspresji werbalnej i wokalne, bywa stosowany jako technika oczyszczająca, służąca uwolnieniu tłumionych emocji. Jest jedną z pierwotnych technik ekspresji, która odnosi się również do działań teatralnych (krzyk w praktykach Grotowskiego, w teatrze okrucieństwa, w sztuce ludowej, Teatrze Krzyk). Krzyczy broadwayowski *Hair*. To przedstawienie jest krzyko-śpiewem.

SYLWESTER ŁAZICKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filologii Klasycznej

Więc umrę w Buenos Aires

*No se puede separar al tango de la vida*¹.

Więc umrę w Buenos Aires,
Lecz jeszcze tuż przed świtem,
Zapakuję po cichutku,
Wszystko, czym chciałam żyć,
Moją skromną poezijkę,
O rozstaniach i o wojnach,
Me cygaro, me tango,
Moją chandrę i gniew,
I uniosę ramiona, gdzie się skryje moja dusza,
A ostatnia whiskey, nie wypiję jej już,
Nadejdzie po cichutku,
Ma śmierć nieubłagana,
I zamknę oczy, gdy na wieży kurantów zabrzmie „szczęść”,

Oby Bóg pozwolił pożyć mi,
Zapomniał mnie, a ja do Santa Fe,
Wiem, za tamtym rogiem czeka już
Cały smutek, co mnie wpędzi w bruk,
Otula mnie tak mocno, że aż w środku
Widzę, jak się śmieje ze mnie,

¹ *No se puede separar al tango de la vida* (Nie można oddzielić tanga od życia). José Libertella, wybitny tanguero, wypowiada te słowa na miesiąc przed śmiercią. A wspomnienie o nim przywołuje Gustavo Santaolalla w filmie *Café de los Maestros*, jedynym w swoim rodzaju paradokumencie z udziałem legend tanga.

Jak pożera wszystko, co
Tak kochałam
Duszo moja,
Dzień się rodzi,
Nie smuć się,

Więc umrę w Buenos Aires,
To będzie tuż przed świtem,
Ciekawe, jaka to godzina, w której umierają ci, co umierać potrafią,
Przepłynie przez moją ciszę,
Pachnący wspomnieniami tamten wiersz,
Tamten wiersz, którego nigdy nie potrafiłam ci powiedzieć,
Przejdę wiele mil,
I aż na Placu Francuskim zobaczę płynący w mroku cień,
Powtarzając bez przerwy twe imię,
Na palcach wejdę za nimi w Białą Ulicę Wspomnień
Które odejdą razem ze mną

Więc umrę w Buenos Aires,
Lecz jeszcze tuż przed świtem
Zapakuję po cichutku
Wszystko, czym chciałam żyć,
Moją skromną poezijkę,
O rozstaniach i o wojnach
Me cygareto, me tango,
Moją chandrę i gniew,
I uniosę ramiona, gdzie się skryje moja dusza,
A ostatnia whiskey, nie wypiję jej już
Nadejdzie po cichutku,
Ma śmierć nieubłagana,
I zamknę oczy, gdy na wieży kurantów zabrzmie „szczęść”².

Chcąc opowiedzieć o musicalu *María de Buenos Aires*, trzeba zacząć od historii założenia miasta, *ab urbe condita*. Stolica Argentyny była bowiem powoływana do życia dwukrotnie: 2 lutego 1536 r. hiszpański konkwistador Pedro de Mendoza y Luján założył u ujścia rzeki Riachuelo do Río de la Plata osadę, którą nazwał Ciudad de La Santísima Trinidad y Puerto de Santa María del Buen Ayre (Miasto Przenajświętszej Trójcy i Port Marii Panny Pomyślnego Wiatru). W wyniku walk z Indianami w 1541 r. osada została spalona, a osadnicy, którzy uszli z życiem, przenieśli się gdzie indziej. 11 czerwca 1580 r. hiszpański konkwistador Juan de Garay założył po raz drugi w tym samym miejscu osadę, modyfikując nieco jej dawną nazwę i nadając jej brzmienie Puerto de Santa María de los

² Słowa: H. Prządka.

Buenos Ayres. Stolica Argentyny jest więc miastem Matki Boskiej od Pomyślnych Wiatrów. O tej patronce i o tym niezwykłym mieście ekscytująco i przewrotnie opowiada *tango operita* Astora Piazzolli. Aby zrozumieć to dzieło, jego znaczenie dla Argentyńczyków, narodową specyfikę i oryginalność, trzeba odpowiedzieć na pytanie: czym jest tango?

Owe muzyka i taniec powstały na początku XX wieku w Argentynie. Legenda mówi, że milonga, z której wywodzi się tango, była najpierw tańczona przez mężczyzn oczekujących na swoją kolej w domach publicznych. Jedni grali w karty, inni przy akompaniamencie bandoneonu (jeden z ulubionych instrumentów Piazzolli) tańczyli, aby umilić sobie czas. To pozwalało im na doskonalenie technik tanecznych i zapewniało większe powodzenie u płci przeciwnej. Podczas milongi bowiem nie ten jest przystojny, który zachwyca fizjonomią, lecz ten, który najlepiej tańczy – i ten ma największe powodzenie. Od samego początku tango nosiło więc brzemień tańca brudnego i podrzędnego. Jego obsceniczność nie zyskała początkowo przychylności paryskich salonów. Dopiero z czasem stolica Francji zaczęła fascynować się owym erotycznym tańcem. Mimo wielu głosów sprzeciwu wobec nieprzyzwoitości tanga osiągnęło ono wielką popularność w pierwszym trzydziestoleciu XX wieku. Dziś odróżniamy tango argentyńskie od europejskiego, w którym partnerów dzieli większy dystans. Jeśli chodzi o muzykę, również stała się bardziej różnorodna i z powodzeniem wśród tradycyjnych *tangueros* odnajduje się *tango nuevo*, a takie formacje, jak Bajofondo Tango Club czy Gotan Project, cieszą się popularnością na całym świecie.

Podwójny niejako rodowód ma twórca *Marii de Buenos Aires*, wybitny kompozytor Astor Piazzolla – ten artysta, uznawany w Europie za symbol Argentyny, był potomkiem włoskich emigrantów. Jego poetycko-muzyczna interpretacja tanga zaowocowała powstaniem unikalnej formy scenicznej *tango operita*, piosenki-dramatu. Piazzolla skomponował dzieło na trzy głosy (w tym jeden, narratora, mówiony) i jedenaście instrumentów – swoiście „ludowych”, a z pewnością od zawsze związanych z taniem jako tańcem, z jego wyjątkowym, rozpoznawalnym przez wszystkich rytmem. Powstała w ten sposób hybryda opery klasycznej i *tango nuevo*; muzyczna opowieść, alegoryczna i poetycka, stąd trudna w odbiorze i rzadko wystawiana. Mimo to jeden z krytyków amerykańskich, recenzując nagranie płytowe *Marii* z 2008 r., dokonane w Nowym Jorku, napisał z przekonaniem: „To doskonała opera dla ludzi, którzy nienawidzą opery”. Jest to historia dziewczyny, która jest i ulicznicą, i poetką, i duchem tanga, a w jakimś sensie również osobową reprezentacją rodzinnego miasta.

„Więc umrę w Buenos Aires” – to słowa tytułowej bohaterki, fatalnej heroiny musicalu Piazzolli w jej ostatniej piosence. *María de Buenos Aires* powstała w 1968 r. i została nazwana przez twórców *tango operita*. Nic dziwnego, że Piazzolla nie użył wobec swojego dzieła określenia *musical*. Prawodawca nowego stylu komponowania tang – *nuevo tango*, łączącego tradycję barokowej

fugi i pasacaglii (co ciekawe, hiszpańskie *pasacalle* to piosenka uliczna) z elementami jazzu i przełamującego tymi stylami komponowane tradycyjne *tango argentino*, po prostu musiał nazwać swą nowatorską kompozycję, używając ukochanego gatunku. Bo przecież czymże jest *tango operita*? Na pewno nie ma melodyczności ani charakteru komediowego operetki. To tango twórczo przetworzone – mała opera w rytmie tanga bądź argentyński musical wymyślony przez Piazzollę. Naturalną konsekwencją komponowania tańczonych piosenek było stworzenie większej formy scenicznej. Bał się słowa *musical*? W ogóle o nim nie myślał, tango było jego życiem. Bo właśnie tango w Argentynie to nie tylko taniec i muzyka. To sposób bycia, sposób myślenia, metafora egzystencji, religia. *No se puede separar al tango de la vida*.

Astor Piazzolla i Horacio Ferrer, autor libretta, pracowali nad *María z Buenos Aires* na przełomie 1967 i 1968 r. Główną rolę Marii miała dostać Egle Martin, wielka fascynacja Piazzolli, o której rękę prosił jej męża (sic!), jednak bezskutecznie. Ostatecznie rolę dostała María Amelia, a sam Piazzolla zapytany, co o niej sądzi, odpowiedział: „Co za nogi, co za nogi”. Astor zebrał dziesięcioosobową orkiestrę i po półtora miesiąca prób 8 maja 1968 r. w Sala Planeta w Buenos Aires odbyła się premiera. Vinicius de Moraes, słynny brazylijski kompozytor i krytyk muzyczny, nie znajdując bardziej odpowiednich słów zachwytu, zawołał w przerwie do Piazzolli: „Skurwysyn”. „To najpiękniejsza rzecz, jaką powiedziano pod moim adresem”, wyznał Piazzolla. Przez następne dwa miesiące *María z Buenos Aires* była grana przy pełnej widowni. Zeszła z afiszów w sierpniu 1968 r., ale nie została zapomniana, w grudniu nadało ją radio, a potem Piazzolla próbował nagrać płytę ze swą *tango operita*, co doprowadziło go niemal do bankructwa. W wywiadzie jednak wyznał: „Lepiej polec na *María de Buenos Aires*, niż zarobić na jakimś śmieciu”.

Musical opowiada o narodzinach i śmierci Marii, z której ducha rodzi się druga María i snuje wspomnienia. Kontrowersyjny z gruntu Piazzolla dla wielu Argentyńczyków okazał się obrazoburcą. Może dlatego nie dziwi fakt, że bohaterką swego musicalu (wraz z librecistą Ferrerem) czyni prostytutkę. Stawia ją wobec pytań ostatecznych, o życie i śmierć. Postać niska w hierarchii klasycznej została tu uczyniona bohaterką tragiczną. Pojawiają się obrazoburcze paralele między życiem prostytutki z Buenos Aires a życiem Najświętszej Marii Panny, nawiązujące do pradawnej, mitycznej nazwy osady założonej u ujścia La Platy. Jest to uderzające zestawienie sacrum i profanum w połączeniu z patosem stolicy, której mityczna nazwa odwoływała się właśnie do Najświętszej Marii Panny. Tango jest tu niemal religią, a zarazem tańcem iście seksualnym. María musi być zatem uosobieniem, żywym manifestem tanga. To melancholijna historia nie o prostytutce, lecz o wrażliwej młodej kobiecie, niezrozumianej i nieusłyszonej, która umiera pośród smrodu i nędzy portowych szynków.

W opisywanym dziele wszystko jest podwójne, jak podwójna była historia założenia miasta. María jest prostytutką, ale i kobiecą projekcją opiekunki argentyńskiej stolicy, Matką Boską, matką Jezusa, umiera dwa razy i – dzięki sztuce – zmartwychwstaje. Jest i osobą ludzką, i, po swej śmierci, błagającym się po „podziemnym mieście” cieniem. Miasto, „boskie Buenos”, to realne i to widmowe, również ma dwa oblicza: nędzne, biedne, z wąskimi, jednokierunkowymi *calles* oraz reprezentacyjne, oficjalne i bogate, z szerokimi *avenidas*; choć czujemy podskórną, że sympatia twórców musicalu jest wyraźnie po stronie dzielnic ubóstwa, *villas miserias*. W tę „poetykę podwójności”, charakterystyczną dla muzyczno-poetyckiej, nieco surrealistycznej opowieści, wpisuje się tango, ze swym emocjonalnym rozedrganiem i choreograficznym rozdwojeniem. To taniec walki uczuć – smutku i agresji, miłości i zdrady, pożądania i niechęci, dumy i oddania. Wyśpiewana historia Marii z Buenos Aires nie przynosi ukojenia. Nie bez powodu ktoś kiedyś nazwał tango „solą na rany duszy”. Takie jest życie, podobnie jak jego nieodłączny element – taniec. Można rozumieć tango na wiele sposobów, ale Piazzolla podniósł je do rangi sztuki muzycznej.

Warto wspomnieć o polskich epizodach recepcyjnych *Marii z Buenos Aires*. Marta Górnicka w projekcie Tango Laboratorium nawiązuje do historii argentyńskiego tanga i do omawianego musicalu. Na recital składają się tanga Astora Piazzolli do tekstów Horacia Ferrera, a nawet Jorge Luisa Borgesa (*Na sześć strun*). Polskie teksty napisał Jacek Dehnel, a premiera miała miejsce 17 maja 2009 r.

Epizod drugi to dwukrotna próba wystawienia *Marii*, zakończona sukcesem w plenerze poznańskiej Śródkki 26 czerwca 2009 r.: przy muzyce Wiesława Prządki (bandoneon) z zespołem Tango Bridge w roli Marii wystąpiła Joanna Rawik w towarzystwie argentyńskiego pieśniarza Martina Alvarado.

I epizod trzeci: dzięki świetnemu, zapadającemu w serce wykonaniu charyzmatycznej Justyny Szafran w Polsce obecne są dwie piosenki z musicalu. Płyta artystki ukazała się w sierpniu 2007 r., a na niej: *Umrzeć w Buenos*, której słowa otwierały ten szkic, oraz *María de Buenos Aires*, odwzorowująca argentyński oryginał.

Jestem María, aż z Buenos Aires,
Aż z Buenos Aires María, kim jestem ja dziś?
María z tanga, María z twojej miłości,
María z nocy, z fatalnej namiętności,
María z przedmieścia aż z Buenos Aires, to ja,

Jestem María, aż z Buenos Aires,
Jeśli w tym mieście pytają kim jestem, no cóż,
Szybciej dowiedzą się, gdy kobietom ból zasnują łązy,
A każdy facet u mych stóp,
Zapomni już, gdzie i z kim brał kiedyś ślub,

Jestem María, aż z Buenos Aires,
Jestem tą wiedźmą, co śpiewa, co kocha, was też,
Gdy bandoneon wyzywa, porywa mnie,
Usta mu gryzę tym mocnej, tym mocniej, że
W tym sercu ciągle tkwi mój niewyzwolony krzyk,

Ciągle powtarzam, dalej María,
Gdy tajemnicy dotykać zaczyna mój głos,
I śpiewam tango, jak nigdy nie śpiewał nikt,
I w sny odchodzę, gdzie nigdy nie bywał nikt,
Gdzie dzisiaj jutrem jest, a wczoraj zanim umknie hej,

Jestem María, aż z Buenos Aires,
Aż z Buenos Aires María, te miasto to ja,
María z tanga, María z twej miłości,
María z nocy, z fatalnej namiętności,
María z przedmieścia, aż z Buenos Aires, to ja³.

Powtórzmy więc: *No se puede separar al tango de la vida.*

³ Słowa: H. Prządka.

MICHAŁ TRACZYK

Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa w Poznaniu
Katedra Kulturoznawstwa

O *Szalonej lokomotywie* (według Witkacego) Grechuty i spółki

Szalona lokomotywa należy dziś do zjawisk historycznych, co oznacza, że przedstawienie od lat nie było wznawiane, pozostało jedynie w pamięci widzów i krytyków, i oczywiście samych twórców. Choć od czasu premiery, która miała miejsce 17 sierpnia 1977 r. w Krakowie, a tym bardziej od ostatniej odsłony spektaklu, granego przez trzy sezony, nie minęło tak wiele czasu, Krzysztof Jasiński – reżyser, inscenizator i współtwórca scenariusza *Szalonej lokomotywy* – zdaje się nie przejmować tym faktem. Teatr rządzi się specyficznym i niezmiennym prawem, które Jasiński ujął pokrótce tak: „teatr rodzi się i umiera tego samego dnia, w przeciwieństwie do muzyki: autonomicznej i żyjącej własnym życiem”¹. Porównanie z muzyką jest tu oczywiste i nieprzypadkowe, gdyż przedstawienie, o którym mowa, jest po pierwsze *musicalement*, a po drugie – zostało stworzone na bazie muzyki skomponowanej wcześniej (choć z myślą o spektaklu) przez Marka Grechutę i Jana Kantego Pawluśkiewicza (a zatem odwrotnie, niż dzieje się to obecnie z soundtrackami), zapowiadającej go niejako.

Już trzy lata przed premierą przedstawienia, w ramach festiwalu w Opolu, artyści zespołu Anawa – wspierani m.in. przez Marylę Rodowicz, Magdę Umer (która ostatecznie wycofała się z projektu śpiewania Witkacego²) i Jerzego Stuhra –

¹ W. Majewski, *Marek Grechuta. Portret artysty*, komentarze M. Grechuta, Kraków 2006, s. 106.

² Po latach Danuta Grechuta mówi wprost: „W Opolu partie kobiece śpiewała Magda Umer, uważająca, iż zajmowanie się Witkacym w taki sposób, jaki oni zaproponowali, to swego rodzaju bluźnierstwo”. *Marek. Danuty Grechuty opowieść o Marku Grechucie*, rozmawiał i na-

zaprezentowali półgodzinny program (przyjęty ze zrozumieniem i aplauzem) złożony z utworów, które – nim stały się częścią musicalu – weszły jeszcze w skład recitali Grechuty oraz ukazały się na płycie długogrającej (według słów Grechuty: płyta była już nagrana, ale jeszcze nie ukazała się na rynku). Niewątpliwą reklamą był także sukces piosenki *Hop szklankę piwa*, zaśpiewanej podczas opolskiego festiwalu w 1977 r.³ Jak skomentował reakcje na całość przedsięwzięcia piosenkarz: „Zawsze wydawało mi się, że publiczność oczekuje ode mnie czegoś nowego – w treści i formie – i jak widzę, nie omyliłem się”⁴.

Szansą na dłuższe życie dla każdego powojennego spektaklu jest utrwalenie go na taśmie filmowej, niestety – kto wie, czy nie było to działanie z premedytacją, wszak Jasiński mówi otwarcie: „Nie żałuję, że nie zachował się materiał filmowy”⁵ – do dziś przetrwał jedynie krótki dokument z przygotowań do premiery, zawierający szczątki przedstawienia zarejestrowane podczas prób. W tej sytuacji jedynymi źródłami wiedzy (poza twórcami) stają się jego naoczni świadkowie – recenzenci i krytycy. To dzięki ich, irytującym często w pierwszym momencie, streszczeniom – pisany jednak, jak się okazuje dopiero w takich sytuacjach, dla potomności – możemy nie tylko dokładnie poznać przebieg spektakli, ale również wyrobić sobie zdanie na ich temat, a nawet wyobrazić sobie grę aktorską, zwłaszcza gdy znamy umiejętności artystów biorących udział

pisał J. Baran, Kraków b.r., s. 318. Przysłuchując się krótkiej rozmowie na ten temat Magdy Umer i Marka Grechuty, nie sposób nie zauważyć ich skrajnie odmiennych podejść do wykorzystywania cudzych tekstów, zob. *Niepewność czyli spotkanie z Markiem Grechutą*, scenariusz M. Umer, reżyseria A. Minkiewicz, TVP, 1978.

³ „Przyznam, że jej powodzenie w opolskim amfiteatrze zaskoczyło mnie – w rozmowie z Grechutą stwierdził Krystian Brodacki – o ile bowiem muzyka jest komunikatywna, o tyle tekst pozostaje raczej niezrozumiały, przynajmniej dla kogoś, kto nie interesował się dotąd twórczością Witkacego. Myślę, że te słowa oddziałują raczej na emocje niż na intelekt. Ludzie biją brawo, choć nie bardzo wiedzą, dlaczego”. Inni krytycy – interpretując reakcje publiczności – sprowadzali ów utwór do alkoholowej przyśpiewki. Gdyby tak było w rzeczywistości, nie byłby to jedyny przypadek w historii polskiej piosenki, gdy odbiorcy nie odczytywali właściwie intencji twórców, by wspomnieć tylko piosenkę, którą spotkał podobny los – *W Polskę idziemy* Wojciecha Młynarskiego (satyra na pijaństwo stała się hymnem pijaków). „Robić z »Hop szklankę piwa« pijacki symbol – irytował się Grechuta – to pełne nieporozumienie. Dla mnie ten utwór, zachowując witkacowską atmosferę poezji nie dopowiadającej wszystkiego do końca, uderza w postawę bierności, nihilizmu, trywialności”. *...jak powietrze, chleb i woda...*, rozmawiał K. Brodacki, „Przegląd Techniczny. Innowacje” 1977, nr 48, s. 40.

⁴ *Nawrót Marka Grechuty ku klasyce*, rozmawiał J. Galuba, „Jazz. Rytm i Piosenka” 1976, nr 12, s. 15.

⁵ W. Majewski, *Marek Grechuta...* „Ówczasie – dodaje Danuta Grechuta – mogła tego dokonać tylko instytucja, ale żadna nie wykazała inicjatywy. Dodatkowo po zakończeniu występów Krzysztof Jasiński zniszczył scenografię, więc granie i rejestrowanie w późniejszym terminie stało się niemożliwe. [...] Choć oczywiście domyślałam się, że radykalny finał nastąpił za przyczyną dogłębnego zmęczenia twórców intensywnymi artystycznie przeżyciami”. *Marek. Danuty Grechuty opowieść...*, ss. 324–325.

w projekcie. Chociaż zdarzają się i takie głosy, jak Jana Poprawy: „Nie ma szans na opowiedzenie tego spektaklu: wszystko w nim szalone; fantazją poety, kompozytorów, scenografa, inscenizatora”⁶.

Z relacji obserwatorów wiadomo, że w scenariuszu *Szalonej lokomotywy* znajdziemy bohaterów oraz fragmenty różnych Witkacowskich dramatów: „Istvana, Belzebuba i Hildę rodem z *Sonaty Belzebuba*, Rozalię, wypożyczoną dla potrzeb inscenizacji zapewne z *Jana Macieja Karola Wścieklicy*, i Matkę, tytułową bohaterkę »niesmacznej sztuki w dwóch aktach z epilogiem«”, którzy „mówią i śpiewają cytatami pochodzącymi z najrozmaitszych innych utworów Witkacego – z *Sonaty Belzebuba* (najwięcej), z *Matki*, *Gyubala Wahazara*, *Wścieklicy*, *Szewców*, *622 upadków Bunga* (mniej) i *Szalonej lokomotywy* (najmniej)”, mówią i śpiewają zresztą w sposób nieuporządkowany (poszczególne kwestie często nie są przyporządkowane tym samym postaciom, co w oryginałach Witkiewicza): „Hilda ma rysy dziewczynkowej Krystyny (innej bohaterki *Sonaty*), słowami Krystyny posługuje się także Rozalia. Tajemnicza dama, jeżdżąca po arenie dziwnym wehikułem, to trochę Babcia Julia z *Sonaty*, a trochę – Matka. Istvan to po części Leon z *Matki*, Belzebub wreszcie, odziany w biały fraczek, wygląda i zachowuje się raz jak konferansjer kabaretu, innym razem jak cyrkowy prezydent, wodzirej, mistrz ceremonii, to znów jest po prostu typowym Witkacowskim salonowym bubkiem”⁷.

Tworzenie tego typu kolażu to praktyka typowa dla poczynań artystycznych Grechuty (choć scenariusz został napisany wspólnie z Jasińskim) i to zarówno biorąc pod uwagę piosenki, jak i większe całości – różnego rodzaju programy artystyczne, teatralne i telewizyjne; praktyka, którą można by pokrótce określić jako szacunek dla słowa... ostatecznego. Teksty pierwotne, służące za punkt wyjścia, stanowią tworzywo, które dopiero w procesie obróbki przeistacza się w dzieło⁸. Sztuką jest umiejętność zachowania specyficznych cech oryginału, co Grechuta – jak się zdaje – opanował do perfekcji (by wspomnieć tylko *Twoją postać* i *Pieśni do słów Tadeusza Nowaka*)⁹.

⁶ J. Poprawa, *Szalona lokomotywa*, „Jazz” 1977, nr 11, s. 12.

⁷ P. Konic, *Lokomotywa na arenie czyli baśniowa opowieść na motywach Witkacego*, „Teatr” 1978, nr 1, s. 10.

⁸ W przypadku *Szalonej lokomotywy* Grechuta tłumaczył swoje postępowanie specyfiką twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza: „Witkacy sam właściwie stworzył tak [...] fantazyjną krainę, w której sam objawia i jak gdyby stwarza możliwości na wybieranie małego fragmentu, z którego można zrobić większą całość, że w tym momencie myśmy po prostu wzięli pewne motywy, pewne sytuacje [...] łączące się w jakiś jeden ciąg obrazów, który jest jakimś wspólnym, jednym szaleństwem. Poza tym, dlaczego szukać w ogóle jakiegoś wspólnego mianownika w sensie fabularnym. Witkacy jest wystarczająco oryginalny, żeby być mianownikiem osobnym. Pod tym tytułem mieści się osobna fabuła, osobny świat”. *Niepewność czyli spotkanie...*

⁹ Szerzej: M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, rozdział pt. *W kręgu impresjonistycznych inspiracji. Marek Grechuta*, ss. 124–138.

Dzięki recenzentom wiemy, dlaczego *Szalona lokomotywa* była spektaklem ważnym i oczekiwanym. Po pierwsze, odpowiadała na ogromne zapotrzebowanie na artystyczny teatr muzyczny, a poziomu ówczesnych teatrów muzycznych żaden z krytyków nie nazwał wysokim. Po drugie, była realizowana w Teatrze STU, ambitnym teatrze (wówczas jeszcze studenckim) dążącym do profesjonalizacji, którego artystom nieobojętna była problematyka społeczno-polityczna i nieobca bezkompromisowość artystyczna (wszak to teatr powstały w drugiej połowie lat 60. XX wieku)¹⁰. Po trzecie, występowali w niej doskonale śpiewający artyści, nie tylko „Grechuta, cyniczny i obleśny w swej gładkości Belzebub [...] i Rodowicz w roli Hildy-diablicy, narzędzia grzechu i naczynia rozkoszy”¹¹ (oraz zastępująca ją Teresa Iwaniszewska), których występ był wielką niewiadomą i ogromną niespodzianką (na marginesie trzeba zaznaczyć, że uczynienie Belzebuba z Grechuty, mężczyzny wówczas nie tyle przystojnego, ile ślicznego po prostu, o twarzy cherubina i blond lokach, w dodatku całego w bieli – to pomysł iście diabelski¹²), ale i zawodowi aktorzy – Halina Wyrodek i Włodzimierz Jasiński (laureaci Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie) oraz Zofia Niwińska (zamiennie Barbara Kruk-Solecka) i Jerzy Stuhr, grający główną rolę na przemian z Włodzimierzem Jasińskim (według Aleksandra Jerzego Rowińskiego *Szalona lokomotywa* „jest przykładem, jak należy kompletować obsadę musicalu”¹³). Po czwarte wreszcie, sztukę grano w namiocie cyrkowym, co brało się z może mało dziś zrozumiałych, ale w owych czasach będących na porządku dziennym, problemów lokalowych i co jednocześnie stwarzało dodatkowe możliwości inscenizacyjne i dramaturgiczne (nasuwają się skojarzenia z paryskim Cyrkiem Olimpijskim wspomnianym przez Mickiewicza w Wykładzie XVI), niemożliwe do uzyskania w tradycyjnym, „pudełkowym” teatrze. Osobną kwestią jest osiągnięcie sukcesu mimo powszechnej opinii o niezrozumiałości utworów Witkacego, w czym niewątpliwym udział miała warstwa muzyczna przedstawienia, „»muzyczne odczytanie« witkacowskiego języka, nastroju, niezwykłości”¹⁴.

Wiemy także, dlaczego *Szalona lokomotywa* była spektaklem nie do końca udanym. Krytycy mieli zastrzeżenia do dramaturgii, do niespójności przedstawienia, mówili o pęknięciu, niedociągnięciach realizacyjnych¹⁵ (choć i to wszystko

¹⁰ „Taka niebываła produkcja, jaką był ten musical, mogła powstać tylko wtedy i tylko w Teatrze STU. Zgromadzono zespół ludzi pracujących dniami i nocami dla idei, czyli za darmo. Za to z niewyobrażalną wręcz pasją”. Marek. *Danuty Grechuty opowieść...*, s. 321.

¹¹ J. Poprawa, *Szalona lokomotywa*.

¹² Grechuta występował na zmianę w białym i czarnym fraku, „W zależności od emocji panujących w duszy dróżnika”. Marek. *Danuty Grechuty opowieść...*, s. 323.

¹³ A. J. Rowiński, *Szalona lokomotywa*, „Kultura i Ty” 1977, nr 12, s. 50.

¹⁴ ...*jak powietrze, chleb i woda...*, s. 42.

¹⁵ Co nie dziwi, gdy czyta się wspomnienia żony Marka Grechuty: „Produkcja spektaklu, niejako zgodnie z tytułem, była pełnym szaleństwem. Jeszcze w przeddzień premiery dopisywano piosenki. Jan Kanty, jako kierownik muzyczny, dokonywał cudów, aby orkiestra zdążyła

przez niektórych interpretowane było jako celowe). Wpływ na ocenę spektaklu miał także skład osobowy: główny bohater kreowany przez Jerzego Stuhra nie był w odczuciu krytyki tym samym człowiekiem, co bohater stworzony przez Włodzimierza Jasińskiego, a to przekładało się na inną skalę prezentowanych na scenie emocji, na inny dramat¹⁶.

I tak naprawdę znamy tylko jeden element widowiska, jedyny możliwy dziś do zweryfikowania, ten, który zostaje w pamięci odbiorców po każdym ważnym musicalu – muzykę. Chociaż i w tym przypadku można czuć się nie w pełni usatysfakcjonowanym, znamy bowiem jedynie część wykorzystanych w spektaklu utworów, w planach był drugi longplay, który nigdy się jednak nie ukazał. Jest czym się cieszyć (album *Szalona lokomotywa* wart jest poznania nie tylko przez miłośników twórczości autora *Ocalić od zapomnienia*), jest także czego żałować. Na potwierdzenie przytoczę fragment biografii Grechuty poświęcony zarejestrowanemu materiałowi (a to, czego nie znamy, niewątpliwie nie odbiegało od niego poziomem artystycznym): „Grechuta na płycie *Szalona lokomotywa* to nie tylko demon, ale także demiurg – twórca nowej rzeczywistości, nowych światów. Wykonując teksty Witkacego, jest w szczytowej formie wokalne nie tylko, jeśli chodzi o barwę głosu i wyraz artystyczny, ale także technikę: brawurowo wykonuje arcytrudne dykcynie, melodycznie i rytmicznie partie. W śpiewie stosuje często metodę krzywego zwierciadła, karykatury – jego wokalistyka bywa dziwaczna, przejaskrawiona, ekstrawagancka, nadekspresyjna. Każdy utwór z *Szalonej lokomotywy* to osobna kreacja wokalna”¹⁷.

Szalona lokomotywa – owa historia dróżnika Istvana. Objawia mu się Matka, by opowiedzieć mu sen o „upiornie pięknej”, wspaniałej *Sonacie Belzebuba*, której, wierząc we własne „wyobrażenia o Synu-Geniuszu”, nakazuje mu szukać – „Jest poetką opowieścią o człowieku szalonym, o artyście. O jego niepokojach i niemocy. O śmiesznościach motywacji i gestów – i zarazem o nieszczęściu i słabości”¹⁸. Kuszony przez Belzebuba, uwodzony przez Hildę (próbującą wyrwać go z ramion prostej, przyziemnej Rózi), zdominowany przez Matkę, Istvan przegrywa swą walkę o stworzenie arcydzieła, a upokorzony przez wszystkich i pozbawiony złudzeń postanawia się zabić, kładąc się na torach.

się przygotować. Pieśń *Bambula ubula* została napisana tuż przed premierą, specjalnie dla Maryli, której partia miała być rozbudowana”. *Marek. Danuty Grechuty opowieść...*, s. 318.

¹⁶ Zwraca na ten fakt uwagę Tadeusz Nyczek, pisząc po obejrzeniu spektaklu w dwóch obsadach o dwóch różnych przedstawieniach, za co odpowiedzialni byli odtwórcy głównych ról – „prawdziwy”, „prywatny” Jasiński i „kabotyński”, „autoironiczny” Stuhr: „Nie wartościuję – pisze krytyk – ustawiam po prostu proporcje i sensory. Obie role były bowiem na swój sposób precyzyjne, różniły je właśnie – odmienność interpretacji i osobowości przedstawionych”. T. Nyczek, *Stoi na stacji lokomotywa*, „Dialog” 1978, nr 4, s. 135.

¹⁷ W. Majewski, *Marek Grechuta...*, s. 113.

¹⁸ J. Poprawa, *Szalona lokomotywa*.

Biała lokomotywa, która wówczas nadjeżdża, jest drugim w tym okresie podobnym wehikułem. Pierwszy pojawił się w 1972 r., a zatem dwa lata przed rozpoczęciem pracy nad musicaliem i pięć przed jego premierą – to *Biała Lokomotywa* Edwarda Stachury¹⁹. Będąca, zgodnie ze słowami autora, „synonimem smugi światła”, zostaje wysłana przez Eurydykę Orfeuszowi, znajdującemu się w krainie zmarłych, po to by ten mógł powrócić do życia i odnaleźć ukochaną, od której otrzymał niespodziewany dar, a której nie zna. Musical Grechuty i Jasińskiego rozpoczyna się „od wejścia Istvana z kolejarskim młotkiem, którym ostukuje szyny, jakby oczekując nadejścia jakiegoś pociągu, szalonej lokomotywy mogącej go zawieźć do krainy Prawdy”²⁰. Jednak stopniowo jego świat zaczyna przypominać krajobrazy z piosenki Stachury: „czarne łąki”, „spalony las”, „bram zwęglone szczątki”, „wspomnienia miast”. W coraz większym stopniu staje się więc piekłem.

Lokomotywa u Stachury jest promykiem światła, niesie (prócz bohatera – Orfeusza) pozytywny przekaz: należy wierzyć, że śmierć nie jest ostateczna, pozostać wiernym nadziei na poprawę swego losu. „Ważne są tylko te dni, / których jeszcze nie znamy, / ważnych jest kilka tych chwil, / tych, na które czekamy” – jak śpiewał Grechuta. W spektaklu z niosącej nadzieję na artystyczne spełnienie biała lokomotywa przeistacza się w narzędzie śmierci, choć jednocześnie nie zmienia się jej funkcja – wciąż jest znakiem wybawienia, środkiem pozwalającym wydostać się z piekła, które w tym przypadku, odwrotnie niż w piosence przywołującej mitologiczne królestwo podziemi – Hades, odsyłając do zgodnego z wierzeniami katolików traktowania go jako miejsca cierpień dusz śmiertelników grzeszących za życia, okazuje się ziemią, obszarem ludzkiej egzystencji.

Zmienia się również znaczenie koloru. Czystość, niewinność, nadzieja zostają zastąpione śmiercią. I to zarówno w sensie dosłownym (lokomotywa ma przejechać Istvana), jak i metaforycznym (kończy się złudzenie bohatera o wielkości). Do wypadku jednak nie dochodzi, Istvan nie poznaje tajemnicy (biały jest także kolorem wtajemniczenia), czymkolwiek miałyby się ona okazać. Biała lokomotywa stoi nad leżącym na torach przegrany człowiekiem, „machając skrzydłami, terkocząc i buchając wielobarwnym dymem”²¹, a jej groteskowość pogłębia jeszcze upokorzenie bohatera. Nie ma nadziei na odmianę okrutnego losu.

¹⁹ Co ciekawe, w 1984 r. piosenka ta weszła w skład utworów Stachury, poddanych przez Jerzego Satanowskiego zabiegom podobnym do tych poczynionych przez Grechutę na twórczości Witkacego. Kompozytor i zarazem przyjaciel tragicznie zmarłego pisarza skompilował piosenki oraz fragmenty innych utworów Stachury, tworząc z nich nową, autorską całość (*Miłość, czyli życie, śmierć i zmartwychwstanie: zaśpiewane, wyplakane i w niebo wzięte przez Edwarda Stachurę*, scenariusz, muzyka i reżyseria J. Satanowski, Teatr Nowy w Poznaniu, 1984). Zob. M. Traczyk, *Poezja w piosence...*, ss. 165–167.

²⁰ T. Nyczek, *Artysta ma złe sny*, „Student” 1977, nr 18, s. 11.

²¹ Ibidem.

PIOTR PŁAWUSZEWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Katedra Filmu, Telewizji i Nowych Mediów

Brzydka, nieśmieszna i jakże popularna Królowa. O musicalu *We Will Rock You*

Wobec pewnych zjawisk zachodzących we wszechświecie pozostajemy bezradni. Czy tego chcemy, czy nie: węgorze popłyną do Morza Sargassowego, a nieciekawym musical zdobydzie ogromną popularność. Zostawiając jednak węgorze wędkarzom, kilka myśli pozwolę sobie poświęcić wspomnianemu zjawisku muzycznemu. By kwestię doprecyzować: przykładem nieciekawego musicalu, który zdobył ogromną popularność, będzie londyńska produkcja *We Will Rock You* (autor libretta: Ben Elton; muzyka: zespół Queen). Na West Endzie w londyńskim Dominion Theatre zaprezentowano tę produkcję po raz pierwszy 14 maja 2002 r. Właśnie mija jedenasty rok konsekwentnego, wieczornego, nietaniego zapełniania przez publiczność dwóch tysięcy przygotowanych dla niej miejsc. Stolica Wielkiej Brytanii nie jest zresztą w tym sukcesie odosobniona. Musical *We Will Rock You* doczekał się bowiem widowiskowych realizacji również w Stanach Zjednoczonych, Hiszpanii, Australii, Austrii, Republice Południowej Afryki czy Korei Południowej. Gdyby szukać ojców sukcesu, na horyzoncie pojawiają się trzy postaci: Ben Elton (pomysłodawca przedsięwzięcia, autor libretta) oraz Brian May i Roger Taylor (członkowie zespołu Queen, pełniący rolę koordynatorów prac nad widowiskiem). Informacja bodaj najważniejsza wiąże się jednak ze wspomnianą grupą, bo to jej piosenki tworzą dźwiękowy świat przedstawienia – 29 utworów, z których część prezentowana jest w całości, a inne stanowią tylko fragmenty oryginałów. Wydawałoby się – sama przyjemność. Wydawałoby się.

Odwlekam jeszcze akapity narzekań, by sprawiedliwie opisać rzeczywistość. Ona zaś każe bez większych wątpliwości sformułować diagnozę, że musical *We Will Rock You* niebywale się publiczności podoba (nie bez „licznych wyjątków”, rzecz jasna). W 2005 r. pobił on rekord najdłużej wystawianego spektaklu w Dominion Theatre, na drugą pozycję spychając *Grease*. Mało tego – mija kolejnych sześć lat na scenie i oto w 2011 r. słuchacze radia BBC2, decydując o nagrodzie publiczności, przyznają musicalowi Olivier Award (bodaj najważniejsze wyróżnienie w przestrzeni teatralnej na Wyspach, traktowane jako odpowiednik filmowej BAFTY). Tak żywotne uczucie sympatii trudno zbyć malkontenckim wzruszeniem ramion, bo choć do rekordów bitych przez *Upiora w operze* czy *Nędzników* trochę jeszcze twórcom *We Will Rock You* brakuje, to trasę w kierunku widowni wytyczyli perfekcyjnie (by nie napisać – z premedytacją).

Jeśli, czysto hipotetycznie, próbuję wyobrazić sobie moment, gdy ponad dekadę temu dociera do mnie informacja o planowanym musicalu, którego muzyczną nicią przewodnią są utwory Queen, a nad wszystkim pieczę trzymają dwaj byli członkowie grupy oraz Ben Elton, to szczególnego dramatyzmu owa wizja nie zakłada. W muzyczny gust Briana Maya i Rogera Taylora nie wątpię wtedy już od wielu lat, zaś z autorem libretta kojarzę choćby doskonały brytyjski serial *Czarna żmija* (z Rowanem Atkinsonem w roli głównej) – Ben Elton był współautorem scenariusza większości jego odcinków. Zaniepokoić mógłbym się wtedy automatycznie zrodzonym pytaniem, czy nie mała dawka muzyki Queen, pozbawiona jednak swego wokalnego wyróżnika, nie jest z góry skazana na błąd. *No One But You* – zatytułowali w 1998 r. swój muzyczny hołd dla zmarłego przyjaciela pozostali muzycy zespołu, w prosty i jednoznaczny sposób oddając charakter straty związanej ze śmiercią Freddiego Mercury’ego. Cóż, przyszłość miała pokazać, mnie – łatwowiernemu – że przewidzieć ją trudno. Mimo kilku pocieszających danych wstępnych, mimo jednego tylko niepokoju, mimo wszelkiej naiwności wpisanej w tego typu prorokowanie.

Opuszczając teren z dalekiej przeszłości, wkraczam powoli tam, gdzie przypuszczenia nabrały realnych kształtów. Innymi słowy, pozwalam sobie na sformułowanie krótkiego katalogu narzekań.

Użyte w pierwszym akapicie w odniesieniu do Bena Eltona określenie „pomysłodawca”, tylko pozornie wydaje się idealne, by (podpierając się jego znaczeniem) choćby naszkicować fabułę *We Will Rock You*. Bo jeśli *pomysł*, idąc tropem słownika języka polskiego, uznać za *koncepcję, plan* czy *projekt działania*, to o twórczej artystycznie realizacji tej definicji mówić tu trudno. Oto bowiem przenosimy się trzysta lat w przyszłość, gdy planeta Ziemia (a właściwie – *Planet Mall*) pozostaje od długiego już czasu pod rządami kontrolującej wszystko *Globalsoft Corporation*, na czele której stoi demoniczna, bezwzględna pani prezes, niejaka Killer Queen. Cel organizacji pozostaje zasadniczo jeden – utrzymać stan całkowitego ujednolicenia społeczeństwa. Stąd identyczne

niemal stroje uczniów, stąd też przekonanie, że muzykę tworzy się wyłącznie przy użyciu maszyn, bez udziału prawdziwych instrumentów (o których pamięć niemal zupełnie się zresztą zatarała). Zgodnie z wymogiem udramatycznienia tej nieciekawej jednostajności na scenę wkracza bohater-odmieniec, Galileo. Łatwo przewidzieć jego cechy: jest zbuntowany, marzy o tworzeniu własnej, wolnej od gotowych wzorców muzyki, posiada tatuaże, a przede wszystkim słyszy w głowie słowa, które nawet jeśli układają się w sensowną całość, to on jej odczytać nie potrafi. Potrzebny stał się zatem trzeci, uzupełniający element fabularnej układanki – rola ta przypadła grupie rebeliantów (*Bohemians*), podtrzymujących (nieoficjalnie, rzecz jasna) pamięć o starych, dobrych czasach, gdy młodzi ludzie słuchali prawdziwego rocka, grało się na prawdziwej gitarze, a byli i tacy, którzy za muzykę dosłownie oddali życie. W świecie mentalnego zniewolenia i dźwiękowej beznadziei rebeliantom pozostała wiara w nadejście proroka, który najpierw odnajdzie drogę do ukrytego w skale mitycznego instrumentu, by następnie za jego pomocą nawracać młode pokolenia na jedynie słusznego rocka. Dla formalności trzeba dodać, że to życiowy scenariusz dla Galileo. Z małym jednak zastrzeżeniem: na odnalezionej w ruinach zapomnianego stadionu Wembley gitarze potrafi grać nie prorok, a jego ukochana (Scaramouche), o czym wspominam głównie po to, by dać sygnał, że również wątek romansowy nie został w musicalu *We Will Rock You* pominięty.

Mając zaś szkic fabularny za sobą, wypada sformułować kilka opinii bardziej szczegółowych, by nie powiedzieć – oceniających. *We Will Rock You* w oczywisty sposób realizuje zasady charakterystyczne dla *jukebox musical*, który w wymiarze muzycznym bazuje na wcześniej istniejących utworach, często jednego kompozytora czy jednej grupy. Łatwo zrozumieć, dlaczego taka właśnie strategia sprzegła się w umyśle Bena Eltona z piosenkami zespołu Queen – ich budząca respekt każdego melomana różnorodność, zachwycająca paleta rozwiązań melodycznych, a także walory tekstowe musiały wydać się angielskiemu twórcy gotowym materiałem na więcej niż udane przedstawienie. Praktyka brutalnie obnażyła teorię. Pomysł, by za pomocą na siłę łączonego libretta i tekstów autorstwa samych muzyków Queen (tekstów miejscami modyfikowanych, choć zmiany nie wykraczają zwykle poza leksykalną aktualizację pewnych zjawisk) skonstruować przekonującą całość, okazał się chybiony. Przy całym zrozumieniu dla faktu, że musical jest formą przeznaczoną dla szerokiej publiczności, trudno o przychylność, gdy płynący ze sceny przekaz nie wykracza poza poziom młodzieńczej kontestacji świata, a mocno forsowana refleksja historyczna daje się streścić w jakże dobrze znanym stwierdzeniu: „Kiedyś to były czasy!”.

Librecista, być może świadom miałości prezentowanych treści (być może? – znika to powątpiewanie, gdy tylko pomyśli się o scenariuszowych perłach w każdym z odcinków *Czarnej Żmii*), postanawia zrekompensować fabularną niemoc przy użyciu dwóch sprawdzonych środków: cytatu i humoru. Nadmiar

tego pierwszego jest w *We Will Rock You* tak obezwładniający, że uważny, deszyfrujący widz i słuchacz musi w pewnym momencie spektaklu zadać sobie dwa pytania: (1) „To ja tyle wiem?”, (2) „Po co ja to wszystko wiem?”. Nie o wiedzę specjalistyczną, rzecz jasna, tu chodzi: wystarczy przeciętna znajomość nazwisk z pierwszych stron błyszczących czasopism oraz tydzień słuchania (choćby brytyjskiego) radia, w którym nie sposób usłyszeć utworu trwający dłużej niż trzy minuty. Wyposażeni w płynący z tych źródeł zasób wiadomości widzowie może więc nie poczują się na londyńskim musicalu zagubieni, ale czy tak przygotowani otrzymają coś więcej niż kilka zakamuflowanych tytułów piosenek Beatlesów czy aluzję do odgryzionej przez Ozzy’ego Osbourne’a głowy nietoperza? Bardzo wątpliwe. Ben Elton ma jednak w zanadru drugi ze wspomnianych środków: humor. Gdyby jednak przyłożyć go do skali subtelności, wynik uplasowałby się w środkowych rejonach dowcipu operującego raczej dosłownością. Czyli: czasem nawet dość zabawnie, najczęściej – zupełnie nie. Pewną sympatię wzbudzać może postać starego hipisa (o pseudonimie Pop), który swój potencjał komediowy buduje na opozycji wobec pokolenia młodych buntowników. Gdy jednak sceniczny dialog kilkakrotnie powraca do wątku nocnych uciech głównego bohatera i jego krzykliwej kochanki, gdy na wywołanie salwy śmiechu obliczona jest kwestia w stylu: *Britney Spears died to save us. To save you*, to w sercu rzeczywiście rośnie uczucie, ale przede wszystkim zażenowania.

Wreszcie muzyka: zapewne oryginalnym muzykom Queen należy dziękować, że nie pozwolili na żadne kombinacje przy oryginalnych aranżacjach ich utworów. Całość brzmi więc klarownie, a rodząca się w trakcie oglądania spektaklu świadomość, iż przynajmniej w tej kwestii nie trzeba obawiać się niemiłych zaskoczeń – uspokaja. Drobiazgowo odtworzone aranżacje to jednak przecież nie wszystko. *Jukebox musical* zawsze stanowi wyzwanie dla głosu solistów: jeśli zaś trudno udanie zastąpić legendarne skrzeczenie Dylana (oparte na jego pieśniach przedsięwzięcie *The Times They Are A-Changin’* okazało się bolesnym przykładem porażki zarówno artystycznej, jak i frekwencyjnej), to cóż począć z niedościgłym wzorem wokalnym, jakim do ostatnich dni pozostawał Freddie Mercury? W przypadku *We Will Rock You* ocena w naturalny sposób rozbiega się w kierunku dwóch wewnętrznych postaw: jedna każe docenić niewątpliwe walory głosowe wszystkich wykonawców z oryginalnej, londyńskiej produkcji; druga, ta bardziej bolesna, momentami wręcz chwytająca za gardło, podpowiada, że jakość nowych wykonań małych arcydzieł Queen da się mierzyć tylko metodą negatywną, poprzez badanie stopnia ich oddalenia od pierwowzoru. To już coś, prawda?

Kevin O’Sullivan, dziennikarz angielskiego „Daily Mirror”, napisał, że Ben Elton za stworzenie tak ośmieszającego (się) libretta powinien zostać zastrzelony. Równie ciekawą opinią podzielił się Robert Gore-Langton z „Daily Express”, stwierdzając, iż musical *We Will Rock You* jest okropny do tego stopnia, że aż

prawie zabawny. Richard Ouzounian, recenzując spektakl dla „Variety”, wspomina z kolei o wykorzystaniu żartów starych już wtedy, gdy Benny Hill był jeszcze młody. „Horrific, disgusting and awful!” (Przerażający, wstrętny, okropny!) – już bez żadnych ogródek wyrzuca z siebie użytkowniczka strony www.reviewcentre.com, która nie chcąc do końca popsuć sobie i mężowi drugiej rocznicy ślubu, opuściła spektakl, gdy tylko ogłoszono przerwę.

To jasne, że dla boleśniejszego wbicia w *We Will Rock You* szpilki wybieram tylko co lepsze na ten musical utyskiwania (w których, dodam dla jasności, krytycy pozostają niemal jednogłośnie zgodni). Jak jednak wspomniałem na początku, jedenastoletnia już pielgrzymka do Dominion Theatre trwa w najlepsze, a znaków, by w najbliższej przyszłości miało się cokolwiek w tym względzie zmienić, brak. Fenomen pod nazwą Queen ma się więc dobrze. Przyciąga publiczność niezależnie od wątpliwych atrakcji dodatkowych: marnej fabuły, płaskiego dowcipu czy zbyt histerycznego niekiedy aktorstwa. Ciągłe bowiem ważniejsze pozostają solo Briana Maya w *Killer Queen*, partia perkusji w utworze tytułowym, a przede wszystkim wspomnienie głosu, który w musicalu pojawia się tylko raz, gdy na samym początku, jeszcze przy opuszczonej kurtynie, rozbrzmiewa fragment pieśni *Innuendo*. Znamienny to zresztą obrazek: spektakl na dobre się jeszcze nie zaczął, a karty już zostały rozdane.

JOANNA MALESZYŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filologii Polskiej

Cyganeria Pucciniego i *Rent* Larsona – od opery do musicalu

Pięćset dwadzieścia pięć tysięcy i sześćset minut
Jak rok chcesz zmierzyć
No powiedz jak?
Są wschody, zachody
Północe, kubki kawy
Są cale i mile
uśmiechy i płacz
A miłość gdzie?
Nie życie mierz – bo wieczne jest.
Jak można zmierzyć życie każdego z nas?
Tym co już wiemy
Miarą wylanych łez.
Gdzie zaskoczy nas śmierć?
Śpiewamy o tym choć bez końca to pieśń.
Życie toczy się
Kolejny rok kończy się
Niech miłość trwa
Pamiętaj, nie zapomnij jej.
Bo darem najwspanialszym od Boga jest.
Dziel się nią, dawaj, rozdawaj ją.
I swoje życie odmierzaj nią.
Miłością swą
Całe swe życie mierz miłością tą.

Rent to musical serio. Rozśpiewany, roztańczony, pełen piosenek – solowych i tych na głosy – ale mimo momentów zabarwionych zabawą zachowujący poważny ton. To, o czym opowiada, sytuacja bohaterów, o których traktuje, ich życie codzienne nie skłania do wesołych refleksji. Grupa młodych ludzi mieszkających w Nowym Jorku pod (mniej więcej) wspólnym dachem to artyści: bez perspektyw, bez stałej pracy, bez rodzin, bez wsparcia, za to z licznymi problemami, chorobami, zmartwieniami. Takie grupy – jeśli wierzyć historykom – zaczęły się tworzyć w trzeciej dekadzie XIX wieku w Paryżu i niemal natychmiast zostały uwiecznione w literaturze.

Un prince de la bohème, opowiadanie składowe *Scen z życia paryskiego*, Balzak umieścił, doceniając wagę opisywanego zjawiska, w swej monumentalnej *Komedii ludzkiej*. Popularniejszą jednak od Balzakowskiej z 1840 r. wersję opowieści o swobodnie (i biednie) żyjących pięknoduchach stworzył w 1848 r. Henri Murger w *Scenach z życia cyganerii* (*Scènes de la vie de bohème*) i ta właśnie powieść stała się inspiracją dla twórców dramatów (m.in. Theodore Barrière) i librett operowych (Luigi Illica i Giuseppe Giacomini). Powstały dwie opery pt. *Cyganeria* – Pucciniego i Leoncavalla; ta pierwsza z 1896 r. zyskała sławę i powodzenie, zaś rok późniejsza opera twórcy *Pajaców* uległa zapomnieniu.

Giacomo Puccini zilustrował muzycznie cztery epizody z życia paryskich malarzy, poetów i muzyków, a zrobił to tak sugestywnie, że jego nazwisko do dziś kojarzone jest głównie z *Cyganerią*. Stworzone przez niego arie, np. Rudolfa, Mimi czy Musetty, funkcjonują również poza samym dziełem i są tak bardzo znane, że aż popularne w Ameryce. Warto dodać, że opera włoska zawsze miała tam wzięcie – i w teatrach jako dzieło do wystawienia, i wśród publiczności, słuchającej i oklaskującej śpiewaków, a potem nucącej po powrocie do domu bardziej chwytliwe melodie. Jedną z nich jest walc Musetty – autoprezentacja pięknej, pewnej siebie szansonistki, dość lekko traktującej życie i wielbiących ją mężczyzn, dziewczyny tak uroczej i niepowtarzalnej, że porzucony przez nią malarz Marcello, spotykając ją po wielu miesiącach, nie może oderwać od niej wzroku, uwagi i serca. Musetta prowokuje dawnego kochanka i świadoma swego czaru śpiewa: „kiedy idę ulicą, ludzie podziwiają mnie, moje piękno – mą urodę od stóp do głów. Widzę, jak z pożądania lśnią im oczy. Otaczają mnie westchnieniami żądzy i to sprawia, że jestem szczęśliwa”.

Kilka pierwszych taktów tej arii – utworu, który stał się jednym z przebojów Puccinowskiego dzieła – zainspirowało Johnatana Larsona, amerykańskiego kompozytora i autora tekstów, do napisania dramatu niejako „paralelnego” do *La bohème*; zmienił on jednak miejsce akcji z Paryża na Nowy Jork, czas rozgrywających się wydarzeń przesunął o sto lat (z 1896 r. na koniec XX wieku), a literacko-muzyczny gatunek z operowego zamienił na musicalowy, arie zastępując piosenkami. Bez zmian pozostawił zaś jednolitość akcji i główny problem bohaterów – wydarzenia w *La bohème* i w *Rent* rozpoczynają się w symboliczny

z wielu względów dzień Wigilii Bożego Narodzenia, a kończą po roku „rozwiązaniem” sprawy Mimi, chorej na płuca/AIDS hafciarki/tancerki.

Zakochana dziewczyna nie jest jednak główną postacią spektaklu – *Rent* ma bohatera zbiorowego – ową „nowoczesną cyganerię”, mieszkającą w Nowym Jorku, pochodzącą z całej Ameryki, ale zapatrzoną w europejskie wzory kulturowe. Swoista epickość amerykańskiej wersji opowieści o kaszlących artystach objawia się właśnie w niemożności wyznaczenia centralnej postaci. Równie ważne jak problemy tancerki Mimi są zmartwienia filmowca Marka (w *Cyganerii* Marcello, malarz), twórcy piosenek Rogera (Rodolfo, poeta), wykładowcy Toma Collinsa (Colin, filozof) czy pieśniarki-performerki Maureen (Musetta, artystka kabaretowa). W ich życiu – osobnym i wspólnym – zachodzą istotne zmiany, spowodowane perypetiami i przetasowaniami uczuciowymi, ale przede wszystkim kłopotami zdrowotnymi. Większość z nich stale balansuje na krawędzi życia i śmierci, noszą wirusa HIV, leczą uzależnienie od narkotyków, leków i alkoholu albo ulegają ich niszczącej sile. Angel Dumott Schunard to bohater/bohaterka zarażony/zarażona i najdzielniej chyba, z największą godnością zmagający/zmagająca się z chorobą. Angel jest gejem i *drag queen*, mówi o sobie w rodzaju żeńskim. Ostatecznie – mimo woli życia i opieki najbliższych – przekroczy granicę, zsunie się z krawędzi, zniknie w otchłani. Jego śmierć nie zjednoczy jednak grupy – zapoczątkuje raczej jej, dosłowny, rozpad. Lecz jeśli zakończenie spektaklu zostawi nas choćby z niewielką nadzieją na pogodzenie bohaterów – z samymi sobą, z własną płcią, orientacją seksualną, z brakiem talentu lub jego właściwym rozpoznaniem, z chorobą, ze współlokatorami w końcu – to dzięki ich wierze w metafizyczną obecność zmarłego przyjaciela, dzięki naiwnemu przekonaniu, że Angel czuwa nad żyjącymi druhami i niczym wysłannik Opatrzności strzeże od najgorszego. Jakby złożył swoje życie w ofierze, na ołtarzu własnej, niepewnej tożsamości. I choć dziwnie to brzmi w przepełnionych cynizmem, „niewiernych” czasach kultu kariery i przymusu stałego odczuwania bliżej nieokreślonego szczęścia, potwierdza idealistyczne przesłanie i społeczny rozmach całego dzieła – epickiego musicalu o nie-do-końca-straconym pokoleniu dekadentów XX wieku.

W *Rent* bohaterowie porozumiewają się za pomocą śpiewu, wykonują solowe numery (jak arie), duety (jak w operze) i śpiewają chóralnie. Pod względem strukturalnym musical jest zatem podobny do dzieła-matki, czyli werystycznej opery Pucciniego. Znać w tym zarówno szacunek Larsona dla pierwowzoru, jak i nie prettekstowe, nie ozdobne (by tak rzec) potraktowanie historycznego patronatu.

W najbardziej programowym numerze całego musicalu – *La vie de bohème* (francuska wersja językowa tytułu nieprzypadkowa) – tańczący wspólnie w ulubionej knajpie (i na stole, i wokół stołu) bohaterowie wymieniają składniki dania, które nazywamy „cyganerią”. Dodajmy: nowojorską, późnodwudziestowieczną, ponowoczesną, awangardową, artystyczną w najnowszym rozumieniu i w ogóle

„post”. To, że na życie tych cyganów składa się brak pieniędzy, wynikający z braku stałego (lub jakiegokolwiek) zatrudnienia i niemożność opłacenia czynszu, a także brak (z powodu „złego prowadzenia się”) zdrowia, to już wiemy, od pierwszej sceny i pierwszych taktów muzyki. Te braki są niejako – do prowadzenia tak niezależnego życia – niezbędne. W hymnie-manifeście *La vie de bohème* dowiadujemy się, co nasza cyganeria MA.

Ma ona raczej rzeczy nieuchwytnie, pochodzące ze sfery ducha: idee, wartości, myśli i koncepcje, konotowane przez nazwiska, nie tylko bóstw (jak Budda), nie tylko pisarzy (jak Vaclav Havel), nie tylko poetów (jak Pablo Neruda), nie tylko filmowców (jak Kurosawa), bardów (Bob Dylan) czy aktorów (jak Lenny Bruce).

Cyganeria nowojorska jest akademickiego chowu – wszyscy coś studiuja, studiowali, przerwali studia i chcą na nie wrócić lub nawet (jak Collins) wykładają. A więc życiu duchowemu młodych ludzi patronują nazwiska znanych, modnych i wpływowych filozofów (jak Susan Sontag), filozofujących pisarzy (jak Gertruda Stein) i poetów (jak Allen Ginsberg).

W śpiewanej w metrze piosence *Santa Fe* jako filozof filozofów, filozof-klucz (by tak rzec) do nowoczesnego świata wymieniony zostaje Martin Heidegger. Ten wciąż komentowany myśliciel, co więcej, uczony owiany legendą umysłowego geniuszu, teoretycznego moralisty, „wielkiego filozofa z (momentami) brzydkim życiorysem” pojawia się tu na poważnie jako autor czytany i dyskutowany, na którego snobują się współcześni intelektualiści. Wymienienie Heideggera w grupie patronów nowojorskiej bohemy akademickiej to jego najbardziej znaczący występ popkulturowy od czasu, kiedy grał w ataku pod wodzą Leibniza, obok Schlegla, Wittgensteina i Nietzschego w drużynie filozofów niemieckich przeciw filozofom starożytnym. Niezapomniany skecz Latającego Cyrku Monty Pythona przedstawia elitę europejskiej myśli jako zamknięte we własnym świecie, izolowane od życia dziwadła.

I trochę tak jest w *Rent* – wychowankowie owej europejskiej myśli filozoficznej są zupełnie nieprzystosowani do życia, zagubieni i bezradni. Tak jak Heidegger na boisku piłkarskim w dwuminutowym montypythonowskim meczu, podczas którego większość graczy snuje się po murawie lub kłóci z sędzią, Konfucjuszem, o filozoficzne dogmaty, a piłka leży na trawie. Podobnie nasi bohaterowie, może nie z życiowej głupoty, ale z niechęci do „życiowej mądrości” nie biorą udziału w grze.

Wykonując swój obsceniczno-buntowniczy taniec na oczach właścicieli budynku, w którym mieszkają (za wynajem nie płacą notabene od roku), ostentacyjnie okazują swą niezgodę na mieszczański model egzystencji, który reprezentują posiadacze-korporacjoniści. To nie nasza gra – zdają się mówić wyznawcy zasad nie-zasad *la vie de bohème*, nie zmienimy się tylko dlatego, że nasza postawa was denerwuje, i dlatego, że nie ma z niej żadnych pieniędzy. Bunt tych ludzi jest raczej ospały, postawy wycofane, a nastroje depresyjne. Nie

tyle próbują oni zmienić świat, ile starają się nie dopuścić, by ten świat zmienił ich – na własną modłę, a potem pochłonął i zniszczył. Powód? Trudno się go doszukać i jednoznacznie go nazwać. W jednej ze scen Mark mówi do Rogera, po telefonie od rodziców: „Wiesz, czasem kiedy jesteśmy głodni, zmarznięci i spłukani, zastanawiam się, czemu wciąż tu mieszkam. Wtedy dzwonią oni. I już wiem”.

Jest to więc „naturalny” bunt pokoleniowy. Niechęć do życia według banalnych, powtarzalnych reguł, do powielania losu „przodków”, którzy niczym szczególnym nie imponują. I jeszcze – poczucie własnej nieokreśloności, z której nie chcą się nikomu tłumaczyć.

Bo właściwie wszyscy bohaterowie szukają siebie: filmowiec Marc, którego dziewczyna porzuciła dla dziewczyny, i zawiedziona miłość oraz zraniona miłość własna każą mu zastanowić się nad życiem, nad jego nowym kierunkiem. Muzyk Roger, narkoman, od roku czysty, wciąż przeżywający śmierć swojej (zarażonej wirusem HIV) narzeczonej, nieufny wobec nadchodzącej nowej miłości; tancerka Mimi, dramatycznie uzależniona od narkotyków, zepsuta i bezradna, choć wciąż potrafiąca kochać; filozof Collins, właśnie zwolniony z pracy w MIT za zbyt dużą swobodę w traktowaniu akademickich obowiązków, przygarnięty przez biseksualnego przyjaciela. Angel – *drag queen*, śliczny chłopak ubrany jak dziewczyna, który zaczepiającemu go kiedyś skinowi odpowiedział z godnością: „Jest we mnie więcej mężczyzny niż w tobie i więcej kobiety, niż ty będziesz miał”. Ta osoba o nieokreślonej płciowości, co zadziwiające, jest najbardziej spokojna, zrównoważona i pogodna z całej grupy przyjaciół. Benny – ciemnoskóry menedżer, który „zdradził” paczkę, wchodząc w bogatą rodzinę kamieniczników, i teraz próbuje odzyskać ich zaufanie obietnicą zbudowania w okolicy sali koncertowej, oczywiście mającej w przyszłości przynosić zyski, porządnej, czystej i akuratannej. Dokładnie takiej, jaka nie interesuje artystów-cyganów.

Podobieństwa formalne, tematyczne, muzyczne, których nie brakuje, gdy porównujemy *Cyganerię* i *Rent* (np. piosenka Mimi *Light the candle* odwzorowuje arię *Che gelida manina*, *Tango Maureen* to odpowiednik walca *Mussetty*), w pewnym momencie się kończą. To, co stanowi swoisty stempel historii, znak czasów, nie może się powtórzyć teraz i nie mogło mieć miejsca kiedyś.

Późnodwudziestowieczni nowojorczyki przypominają dziewiętnastowiecznych paryżan: imionami, profesjami, zdolnościami, obyczajami i sytuacją życiową. Jednak podczas gdy 150 lat temu problemy ubogich artystów mogły kończyć tylko niespodziewana kariera (czyli zmiana statusu społecznego) albo przedwczesna śmierć, w naszych czasach sposobem na wyjście z wszelkich kryzysów staje się terapia. Bolesna, trudna, nie w każdym przypadku możliwa, ale zawsze konieczna, bo dająca nadzieję. Na spotkanie grup wsparcia uczęszczają chorzy na AIDS i ich przyjaciele, narkomani i alkoholicy, próbujący odnaleźć własną drogę i opanować strach przed trzeźwym życiem, chcący odzyskać godność,

jak deklarują w krótkiej piosence „mityngowej”, śpiewanej na wzór kanonu – kiedy kolejne głosy dołączają, celowo spóźnione względem tych, którzy zaczęli. Podobnie jak na każdej terapii grupowej, na której uczestnicy dzielą się swym doświadczeniem, siłą i nadzieją z coraz to nowymi osobami, potrzebującymi wsparcia, powstając z miejsca, śpiewają:

Czy stracę swą godność?
czy kogoś to obchodzi?
czy jutro wreszcie z tego
koszmaru zbudzę się?

Puccinowska Mimi, mimo iż przyjaciele próbowali ją na wszelkie sposoby ratować (poświęcając swoje biedne zasoby), przygarniając ją, zmęczona biedą, nieuleczalną gruźlicą i zimnem umiera. Mimi z musicalu, do granic wyczerpana nałogiem i bezdomnością, również dzięki pomocy oddanych przyjaciół trafia (w niemal agonalnym stanie) do pustawego mieszkania, które zajmują Mark z Rogerem (chłopakiem, który niegdyś ją odrzucił, gdy nie chciała / nie mogła zerwać z narkotykami). Jednak choć trzęsie nią deliryczna gorączka i niszczy brak zbawczej działki, wraca cudem, budząc się z letargu ze słowami: „szłam ku temu ciepemu, białemu światłu. I przysięgam, że spotkałam Angel. Wyglądała bosko, powiedziała: »Zawróć dziewczyno i wysłuchaj piosenki tego chłopaka«”. I powraca do żywych, by usłyszeć piosenkę – zapowiadany i wyczekiwany, mityczny utwór, który Roger próbuje skomponować, ułożyć od blisko roku, brzdąkając na gitarze znany motyw z *Cyganerii*. Piosenka jest bowiem warta życia, przywraca do życia, zawiera w sobie i wyraża chęć do życia, bez której nic nie jest możliwe, nic nie ma sensu.

A ponieważ po powrocie do życia (po podjęciu terapii, walki z chorobą) ta egzystencja znów będzie trudna, bohaterowie kończą swą opowieść przesłaniem, zaczerpniętym z języka współczesnej psychoterapii: *no day but today* (Jest tylko dziś. Jesteśmy tylko my). Trzeba sobie dawać radę, tu i teraz. Żyć chwilą, nie robić planów. Zachowywać „postawę wyprostowaną”, godną. Starać się dobrze przeżyć dzień.

Jest to możliwe dzięki nadziei, miłości i przyjaźni, dzięki „grupie wsparcia”, czyli tym, którzy mając za sobą podobne przejścia, potrafią zrozumieć drugiego bez zbędnych tłumaczeń. Mimi podniesie się więc z marów, Mark zaintonuje *There is no future* i włączy swój film pod znamienym tytułem *Today 4 you*. Czerpiąc siły ze wspólnoty i z piosenki (tym bohaterom łatwiej niż innym jest śpiewać pod byle pretekstem: są artystami...), każde z nich: Tom, Maureen, Jeanne, Benny, Mimi, Roger i Mark – stanie wobec nowego dnia.

Jest tylko dziś. Może więc się uda? W końcu gdzieś nad nimi czuwa ich dobry duch. Anioł, dwupłciowy albo o nieokreślonej, jak przystało na anioła, płci. Już bezcielesny i trudno wyczuwalny, ale wciąż wspominany, piękny i dobry. Angel.

* * *

Dramatyczne były losy powstawania i wystawiania *Rent*. Larson, autor koncepcji, muzyki i słów w dużej mierze odmalował losy swoje i swoich przyjaciół z nowojorskiej dzielnicy East Village. Nie dożył premiery – dokładnie w jej dniu zmarł nad ranem, 29 kwietnia 1996 r. Od tego momentu wystawiono musical na 6 kontynentach, w 27 krajach, w niezliczonych językach. Uczy on, jak celebrować życie, każdy jego dzień, wbrew chorobie, przeciwnościom losu i biedzie. Odejście Larsona w dniu premiery w bolesny sposób wystrzyło jego przesłanie: o cieszeniu się każdym dniem. A musical niósł to przesłanie, nie popadając w banał.

Wszyscy uczestnicy przedsięwzięcia podkreślają, że udział w nim gruntownie ich odmienił, a krytycy amerykańscy nadali musicalowi miano *life reforming* – zmieniającego życie.

ZNAMY TE PIOSENKI

BARBARA PITAK-PIASKOWSKA

Uniwersytet Warszawski
Instytut Anglistyki

Nie ma nóżek, nie ma żartów, nie ma szans? *Oklahoma!*

Początki amerykańskiego teatru muzycznego cechowało to, że wystawiane na Broadwayu spektakle tworzone według określonego klucza. W większości przypadków musicale zawierały ustalone muzyczne standardy, do których wymyślano i dodawano konkretne historie. Co ciekawe, fabuła musicalu rzadko miała jakikolwiek związek z treścią wykonywanych w nim songów. Głównym jego celem było wówczas zaprezentowanie możliwie największej liczby numerów muzycznych oraz dostarczenie widzom rozrywki. Dlatego związek piosenek z resztą spektaklu zdawał się dla ówczesnych twórców mieć znaczenie drugorzędne. Należy przy tym podkreślić, że tematyka musicali często oscylowała wokół świata artystów, show biznesu i idei „teatru w teatrze”, gdyż sam pomysł pokazania na scenie np. śpiewających gangsterów lub graczy baseballu wydawał się czystym absurdem.

Silną potrzebę przeprowadzenia zmian w zakresie musicalowej twórczości można było zauważyć w czasie II wojny światowej, gdy teatry muzyczne z premedytacją unikały wojennych motywów. Był to temat zbyt poważny i dotkliwy, by mógł służyć musicalowej rozrywce. W związku z nową rzeczywistością i zmieniającymi się gustami publiczności gatunek ten zaczął przekształcać się w ważne medium artystycznej i kulturowej ekspresji. Zaczęto wierzyć, że oprócz dostarczania przyjemności musical może przekazywać istotne wartości, stając przy tym koherentną i sensowną całość.

Warto wspomnieć, że w 1927 r. Oscar Hammerstein II i Jerome Kern stworzyli musical, który nosił już znamiona rewolucyjności. Jak pisze Marek Bielacki,

słynny *Show Boat (Statek komediantów)* uznaje się za pierwszą, w pełni reprezentatywną egzemplifikację spójnego wewnątrznie widowiska muzycznego, oficjalnie określanego mianem *musicalu*¹. Spektakl został pokazany nowojorskiej publiczności 27 grudnia 1927 r. w Ziegfeld Theatre. „Libretto tego dwuczęściowego utworu osnute zostało na kanwie powieści Edny Ferber *Show Boat (Statek komediantów)*, ukazującej dzieje kilku pokoleń wędrownych aktorów – pływających po wodach Missisipi na pokładzie statku »Cotton Blossom« (»Kwiat bawełny«)»². Spektakl stanowił swego rodzaju syntezę amerykańskiego musicalu i europejskiej operetki. *Show Boat* ukazywał dość szerokie tło społeczne i obyczajowe życia w Ameryce przełomu XIX i XX wieku. Poruszał również tematy uznawane wówczas w teatrze muzycznym za tabu, takie jak rasizm i alkoholizm. Podjęta przez Kerna i Hammersteina próba stworzenia bardziej dojrzałej formy teatru muzycznego okazała się zapowiedzią wielu zmian w musicalu, jakie miały zajść w przyszłości.

Kompozytor Richard Rodgers i librecista Lorenz Hart na początku lat 40. XX wieku zdecydowali się podjąć artystyczne ryzyko i wziąć udział w tworzeniu spektaklu *Pal Joey*³. Od początku współpracy Rodgers i Hart starali się podnosić standard tworzonych musicali, wprowadzając nowe rozwiązania sceniczne i oryginalne tematy. Zmęczeni schematycznością przedstawień oglądanych dotychczas na Broadwayu, nie obawiali się prac nad pierwszym w historii musicalu, który koncentrował się na osobie antybohatera. Tytułowa postać to bywalec nocnych klubów, który manipulując uczuciami swej bogatej kochanki, stara się utorować sobie drogę do sukcesu. Joey traci jednak wszystko, kiedy niespodziewanie kobieta go porzuca. Efektowność tego dzieła polegała na zestawieniu słodkiego i niewinnego romansu z dość odważnymi – jak na tamten okres – erotycznymi scenkami. Mimo że większość krytyków sprzeciwiała się poruszanej w musicalu tematyce, *Pal Joey* wystawiano nieustannie przez blisko rok.

Kolejnym wielkim osiągnięciem duetu Rodgers i Hart był musical *By Jupiter* z 1942 r. – mitologiczna opowieść o konflikcie między starożytnymi Grekami a wojowniczkami z Amazonii. Spektakl ten był najdłużej wystawianym i zarazem ostatnim wspólnym dziełem tego duetu, nie licząc podjętej przezeń próby reaktywacji musicalu *A Connecticut Yankee* w 1943 r.

W trakcie prac nad wymienionymi spektaklami Lorenz Hart, gnębiony przez depresję, pogrążał się w chorobie alkoholowej. Za namową swego współpracownika i przyjaciela udał się na odwyk. Nie przyniosło to jednak oczekiwanych rezultatów. W związku z takim rozwojem wydarzeń Richard Rodgers z ogromnym

¹ M. Bielacki, *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994, s. 48.

² Ibidem.

³ Główną rolę w tym musicalu zagrał młody Gene Kelly, a reżyserii podjął się weteran broadwayowskich scen – George Abbot.

przysłabieniem i zalem zaczął rozważać możliwość współpracy z kimś innym niż Hart. Jak miało się później okazać, jego przeczucia były trafne.

Na przełomie lat 30. i 40. Theatre Guild⁴ znalazł się na skraju bankructwa. Postanowiono więc jak najszybciej wyprodukować show, które mogłoby uratować pogarszającą się sytuację finansową stowarzyszenia. Theresa Helburn zasugerowała, aby sztukę *Green Grow the Lilacs* autorstwa Lynna Riggsa – wystawianą już wcześniej w The Guild – przekształcić w musical.

Warto przypomnieć, że zanim w 1931 r. po raz pierwszy spektakl *Green Grow the Lilacs* pokazano szerszej publiczności, uznano, że warto do niego dodać kilka muzycznych utworów. W tekst dramatu wpleciono więc westernowe piosenki i kowbojskie ballady. Jednak przedstawienie nie cieszyło się zbyt dużą popularnością i zostało wystawione tylko 64 razy.

Przeczuwano, że pomimo upływu lat w sztuce Lynna Riggsa tkwi nieodkryty potencjał, dlatego postanowiono ją wskrzesić, proponując Richardowi Rodgersowi i Lorenzowi Hartowi stworzenie na jej podstawie musicalu. Gdy zwrócono się do nich z tą propozycją, pomysł od razu przypadł do gustu Rodgersowi, zaś nastawienie Harta od samego początku było sceptyczne. Silny wpływ miało na to jego pogłębiające się uzależnienie od alkoholu, które stawiało dalszą współpracę duetu pod znakiem zapytania. W trakcie rozmów na temat *Green Grow the Lilacs* zmorzony chorobą alkoholową Hart z pełną determinacją twierdził, że potrzebuje odpoczynku i nie jest w stanie podjąć się pracy nad kolejnym widowiskiem. Tak wspomina ich decydującą rozmowę na ten temat Richard Rodgers:

„Chcę pojechać do Meksyku, muszę tam jechać”.

Poczułem jak krew uderza mi do głowy. „To show bardzo wiele dla mnie znaczy”, powiedziałem. „Jeśli teraz mnie zostawisz, będę zmuszony podjąć współpracę z kimś innym”.

„Masz kogoś konkretnego na myśli?”

„Tak, Oscara Hammersteina”.

[...] Jedyne, co Larry był w stanie powiedzieć to: „No cóż, nie mogłeś wybrać lepszego człowieka”. Po chwili, po raz pierwszy w tej rozmowie, spojrzał mi w oczy. „Wiesz co, Dick”, powiedział, „Doprawdy nigdy nie mogłem zrozumieć, jak mogłeś ze mną wytrzymać przez te wszystkie lata. To było czyste szaleństwo. Najlepszą rzeczą, jaką możesz zrobić, to zapomnieć o mnie”⁵.

⁴ Theatre Guild to znane w USA stowarzyszenie teatralne, założone w 1918 r. w Nowym Jorku przez takie osoby, jak: Lawrence Langner, Philip Moeller, Helen Westley i Theresa Helburn. Jego pierwotnym celem była produkcja niekomercyjnych dzieł amerykańskich i zagranicznych dramaturgów. Theatre Guild różnił się od pozostałych teatrów tamtego okresu przede wszystkim tym, że jego zarząd ponosił pełną odpowiedzialność za wybór owych dramatów i ich produkcję. Stowarzyszenie miało swój znaczny wkład w rozwój Broadwayu.

⁵ „»I want to go to Mexico, I have to«.

I felt the blood rushing to my head. »This show means a lot to me« I told him. »If you walk out on me now, I'm going to do it with someone else«.

W ten sposób dobiegła końca ponad 20-letnia współpraca Rodgersa i Harta. Ponieważ Oscar Hammerstein II – podobnie jak Rodgers – był zdeterminowany, by zająć się dramatem Lynna Riggsa, artyści niemal natychmiast rozpoczęli pracę nad nowym musicaliem. Znając sytuację Theatre Guild i wiedząc, że nie mają wiele do stracenia, zdecydowali się wprowadzić kilka nowatorskich rozwiązań, które później okazały się mieć znamienny wpływ na rozwój gatunku.

Ten dwuaktowy spektakl po raz pierwszy przynosił widzów na daleki „dziki” Zachód – do Oklahomy, której część na przełomie XIX i XX w. stanowiła jeszcze tzw. Indian Territory, połączone później w 1907 r. z – otwartym dla białego osadnictwa – obszarem Oklahomy w jeden stan. Libretto [...] ukazywało codzienne życie farmerów i kowbojów, ubiegających się o względy dziewcząt⁶.

„Tłem społecznym sztuki jest historyczny konflikt (*range wars*) pomiędzy właścicielami stad bydła wypasanego bez ograniczeń a farmerami wprowadzającymi grodzień i ograniczającymi dawną anarchizującą swobodę »krowich baronów«”⁷. Fabuła musicalu przedstawia historię miłosnego trójkąta. Kowboj Curly McLaine i farmer Jud Fry walczą o względy Laurey Williams – młodej i atrakcyjnej dziewczyny, mieszkającej wraz z ciotką na farmie, na której pracuje Jud. Laurey darzy uczuciem kowboja, ale jego bezpruderyjność i niefrasobliwość sprawiają, że – chcąc zrobić mu na złość – dziewczyna postanawia pójść na długo wyczekiwaną zabawę taneczną z farmerem. Niemal natychmiast zaczyna żałować swej decyzji i, gnębiona wyrzutami sumienia, śni nocne koszmary.

W trakcie przyjęcia ma miejsce licytacja koszy piknikowych przygotowanych przez przybyłe tam panny. Kosz wykonany przez Laurey staje się obiektem pożądania Curly’ego i Juda, którzy prześcigają się w podbijaniu ceny. Licytację wygrywa kowboj. Widząc, że Laurey pogodziła się z Curlym, rozgniewany Jud grozi zakochanej parze. Rozżłoszczona tym faktem dziewczyna postanawia zwolnić go z pracy na farmie. Po tym zajściu Laurey i Curly oddalają się od tłumu zgromadzonego na przyjęciu i wyznają sobie miłość. Wkrótce dochodzi do ceremonii ich zaślubin, na której niespodziewanie zjawia się pijany Jud. Uzbromiony w nóż, wyzywa kowboja na pojedynek. W trakcie szamotaniny farmer sam siebie śmiertelnie rani.

»Anyone in mind?«

»Yes, Oscar Hammerstein«.

[...] All that Larry said was, »Well, you couldn’t pick a better man«. Then for the first time, he looked me in the eyes. »You know, Dick« he said »I’ve really never understood why you’ve put up with me all these years. It’s been crazy. The best thing for you to do is to forget about me«. R. Rodgers, *Musical Stages: An Autobiography*, Nowy Jork 1975, s. 217 (tłum. własne).

⁶ M. Bielacki, *Musical. Geneza i rozwój...*, ss. 80–81.

⁷ M. Gołębiowski, *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989, s. 162.

W wyniku procesu w sprawie bójki i śmierci Juda sytuacja zostaje wyjaśniona, a Curly oczyszczony z zarzutu o morderstwo. Nowożeńcy mogą wreszcie rozpocząć swój miesiąc miodowy, patrząc jednocześnie z nadzieją w przyszłość, jaka czeka ich na terytorium Oklahomy.

Komiczny wątek poboczny musicalu również przedstawia historię miłosnego trójkąta. Beztraska Ado Annie Carnes jest po słowie z niezamożnym kowbojem Willem Parkerem. Dziewczyna od dłuższego czasu flirtuje jednak z perskim domokrażcą – Alim Hakimem. Przyłapany w dwuznacznej sytuacji z Annie, Hakim zostaje niemalże zmuszony do ślubu z nią. Nie mając zamiaru żenić się z kimkolwiek, sprzedawca postanawia tak zaaranżować sytuację, by odkupując od Willa wszelkie możliwe przedmioty po zawyżonych cenach, pomóc mu we wzbogaceniu się, umożliwiając tym samym ślub z ukochaną. „Farmerskie obyczaje, praca w gospodarstwie, ludowa zabawa połączona z licytacją, bójka na noże z konkurentami stanowiły epizody widowiska, w którym zdecydowanie odrzucono – krępujące jeszcze niedawno musical – operetkowe dziedzictwo”⁸.

Przystępując do pracy nad musicaliem, Rodgers i Hammerstein zgodnie uważali, że w przeciwieństwie do standardowych komedii sztuka *Green Grow the Lilacs* potrzebuje innego, wyjątkowego, potraktowania. Mimo że historia przedstawiana w musicalu w dużej mierze opierała się na tekście sztuki, nie obyło się bez wprowadzenia przekształceń. Jak pisze sam Rodgers:

Oscar i ja dokonaliśmy kilku zmian w podstawowej fabule, a także w kilku postaciach. Dodaliśmy rolę Willa Parkera, narzeczonego Ado Annie, a z niej samej zrobiliśmy atrakcyjniejszą dziewczynę. Zmieniliśmy również zakończenie. Zamiast dawać Curly’emu wolność tylko na jedną noc, tak by mógł ją spędzić ze swoją dopiero co poślubioną żoną, postanowiliśmy ostatecznie go uniewinnić⁹.

Nowi współpracownicy żmudnie analizowali każdą scenę sztuki, aby dokładnie określić momenty, w których ich zdaniem należałoby wprowadzić utwory muzyczne. Dyskutowali również na temat stylu i zawartości poszczególnych piosenek, doboru aktorów, scenografii i oświetlenia. W związku z tym, że sztuka przedstawiała świat farmerów i kowbojów, który traktowany mógł być prześmiewczo, oraz poruszała temat morderstwa, dotąd niespotykany w musicalu, Oscar Hammerstein dopracowywał swoje teksty z wielką starannością, pracując niekiedy przez wiele tygodni nad poszczególnymi wyrażeniami i rymami. Dopiero po napisaniu tekstu piosenki kontaktował się z Richardem Rodgersem, który, inspirowując się amerykańskim folklorem, tworzył muzykę.

⁸ Ibidem, s. 81.

⁹ „Oscar and I made few changes in the basic plot and the characters. We added the part of Will Parker, Ado Annie’s boyfriend, and we made her a more physically attractive girl. For the ending, we tied the strands together a bit more neatly than the play by having Curly being found innocent of murdering Jud Fry, rather than being given his freedom for one night to spend with his bride”. R. Rodgers, *Musical Stages...*, s. 218 (tłum. własne).

Obaj doszli również do wniosku, że nie chcą, by ich pierwsze wspólne dzieło rozpoczynało się już niemal standardową musicalową sceną, w której grupa tańczących i śpiewających artystów, często skąpo ubranych tancerek (zwanymi *chorus girls*), witała publiczność. Zachwycony tekstem Lynna Riggsa, Hammerstein zdecydował się wykorzystać didaskalia z początku pierwszej sceny pierwszego aktu sztuki. Uznał, że wskazówki autora, napisane w sposób niemalże poetycki, będą idealnym wprowadzeniem w klimat musicalu. Wszystko w tej produkcji czyniono bowiem po to, by podkreślić sielankowość życia prowadzonego na właśnie zasiedlanych terenach Ameryki. W *Oklahomie!* podnosząca się kurtyna odsłaniała zatem idylliczny krajobraz: starszą kobietę siedzącą na tarasie swego domu, cierpliwie ubijającą w wiadrze masło. W tle zaś słysząc było energiczny śpiew zachwyconego pięknym porankiem kowboja, wykonującego piosenkę *Oh What a Beautiful Morning*. „Piosenka przenosi w świat, w którym uśmiechają się nawet wierzby płaczące, w świat, którego wszystkie dźwięki są jak muzyka, gdzie zwierzęta porozumiewają się z człowiekiem”¹⁰.

Mimo że dyrekcja Theatre Guild optowała za zatrudnieniem przynajmniej jednej gwiazdy (rozważano kandydaturę Shirley Temple), wybrano mniej znanych artystów. Reżyserem teatralnej wersji *Oklahomy!* stał się Rouben Mamoulian, który zastąpił pracę nad musicaliem *Porgy and Bess*. Jego dzieła były zawsze świeże i innowacyjne, choć niekoniecznie dochodowe. Rodgers i Hammerstein postanowili podjąć współpracę z Mamoulianem, żywiąc przekonanie, że jego reżyserska wizja odpowiada koncepcji ich dzieła. Scenografią zajęli się natomiast Lemuel Ayers. Jednym z założeń twórców było również to, aby taniec stanowił integralną cechę musicalu, obrazując sposób bohaterów na radzenie sobie z emocjami. Choreografia 24-letniej wówczas Agnes de Mille stała się kluczem do sukcesu.

Aż do dnia nowojorskiej premiery nie było wiadomo, pod jakim tytułem musical zostanie wystawiony. Rodgers wspomina, że gdy powstał utwór *Oklahoma!*, rozważano zatytułowanie w ten sposób całego dzieła. Obawiano się jednak, że w przypadku klapy musicalu użycie nazwy stanu mogłoby zostać źle odebrane. Dlatego w trakcie przednowojorskiego *tournee*, które odbyło się m.in. w New Heaven i Bostonie, musical wystawiano pod nazwą *Away We Go!* Gdy w mniejszych miejscowościach spektakl spotkał się z pozytywnym przyjęciem, zdecydowano, że w Nowym Jorku zostanie on pokazany jako *Oklahoma!*

Pomimo pozytywnego przyjęcia musicalu w tych miastach nowojorscy krytycy byli nastawieni doń nieufnie. Znawcy Broadwayu twierdzili, że musical nie ma większych szans na powodzenie chociażby dlatego, że nie można zobaczyć w nim pięknych, półnagich tancerek. Słynny amerykański dziennikarz Walter Winchell po obejrzeniu części spektaklu (wyszedł bowiem w trakcie) odnotował

¹⁰ M. Gołębiowski, *Musical amerykański...*, s. 163.

następującą uwagę: *No legs, no jokes, no chance*, czyli „nie ma nóżek, nie ma żartów, nie ma szans”. Jak uważa Marek Gołębiowski, to, czego mogło brakować Winchellowi w przedstawieniu, „to tani humor typu wodewilowego, obfitujący w sytuacji farsowe”¹¹.

Niezależnie od nastawień krytyków i obaw o przyszłość wspólnego dzieła Richard Rodgers i Oscar Hammerstein II z nadzieją oczekiwali jego wystawienia na Broadwayu. Oficjalna premiera musicalu *Oklahoma!* odbyła się 31 marca 1943 r., w St. James Theatre w Nowym Jorku. Ponieważ oczekiwania względem show nie były wysokie, pozytywne wrażenie, jakie zrobiło na zebranej tego wieczora publiczności, dla wielu było zaskoczeniem. Entuzjastyczne recenzje, które ukazały się zaraz po premierze, dotyczyły praktycznie wszystkich elementów przedstawienia. W „New York Timesie” Howard Barnes napisał, że musical jest radosny, inspirujący i wspaniały. W „Journal American” John Anderson uznał *Oklahomę!* za piękne, świeże i pomysłowe show, równie miłe dla oka, jak dla ucha.

O oryginalności i innowacyjności musicalu *Oklahoma!* świadczyła przede wszystkim jego struktura. Fundamentem całości były teksty (piosenki i dialogi), na których opierała się reszta dzieła, a czynnikami determinującymi całość – wydarzenia oraz bohaterowie i ich potrzeby. Za sprawą dialogów starano się pogłębić psychologiczny obraz postaci. Rodgers i Hammerstein ustalili nowy wzorzec, dzięki któremu zaczęto skupiać się na dramaturgicznej stronie przedstawień muzycznych.

Wizualną siłą *Oklahomy!* stał się taniec. Agnes de Mille nie powieliła w swej choreografii żadnych schematów. Taniec pomagał opowiadać historię, definiować bohaterów pod kątem psychologicznym. Używając elementów baletowych, de Mille odeszła od standardowej rewiowej choreografii, charakteryzującej się odkrywaniem nóg przez urodziwe tancerki. Tym samym udowodniła, że taniec w musicalu może być czymś więcej niż jedynie eksponowaniem wdzięków. Oprócz baletu jej choreografia inspirowana była folkowymi i etnicznymi tańcami. Takie połączenie wymagało zaś od artystów niemałych umiejętności.

Kolejnym wyzwaniem rzuconym konwencjom przez twórców tego musicalu było „ukazanie śmierci na scenie, a nie samo zrelacjonowanie wydarzenia. Dzięki temu [...] spektakl nabrał waloru konkretności, niemal «dotykalności»”¹².

Dzięki *Oklahomie!* ostatecznie zdefiniowano wyrażenie *integrated musical*. Twórcy przedstawienia po raz pierwszy z premedytacją odrzucili to, co nie miało związku z akcją. Max Wilk, mówiąc, że wszystko stopiło się w jeden teatralny kawałek, miał zapewne na myśli to, że w *Oklahomie!* taniec, muzyka, śpiew i dialogi tworzyły spójny obraz¹³.

¹¹ Ibidem, s. 161.

¹² Ibidem, s. 163.

¹³ J. B. Jones, *Our Musicals, Ourselves: A social history of the American Musical Theatre*, Brandeis University Press, New England 2003, s. 142.

Omawiany musical był wyjątkowy pod jeszcze jednym względem: był mianowicie czymś więcej aniżeli tylko źródłem rozrywki. Opowiadał ważną historię o świecie i ludziach w nim żyjących. Richard Clifford uważa, że musical *Oklahoma!* przedstawia proces rozwoju obywatelskiej tożsamości, dlatego warto analizować go w kontekście społecznym¹⁴. Według badacza w opowiadanej historii dochodzi do próby zniwelowania przepaści, będącej wynikiem konfliktów i podziałów. Jego zdaniem tworzony w czasie II wojny światowej musical porusza problem patriotyzmu, przemycając jednocześnie kontekst polityczny obalający ideały faszyzmu. Napięcie między farmerami a kowbojami wynika z ich odmiennych opinii dotyczących zagospodarowania ziem, na których postanowili się osiedlić. Ów konflikt Clifford interpretuje jako odbicie głównego problemu wojny. W *Oklahomie!* przejawia się historia społeczeństwa usiłującego osiągnąć narodową tożsamość. Ukazuje on nową wspólnotę ludzką, której członkowie mają zróżnicowane poglądy, ale starają się żyć w wolności, zgodzie i harmonii. Podobne stanowisko prezentuje Ethan Mordden, który w swej monografii na temat Rodgersa i Hammersteina pisze:

Oklahoma! niesie ze sobą istotny przekaz, podobnie jak *Green Grow the Lilacs*. Oprócz historii na temat tego, kto zabierze Laurey na tańce, sztuka Riggsa opowiada o czymś jeszcze. Jest rozprawą na temat stosunkowo prymitywnej społeczności, starającej się poradzić sobie z bezprawiem, a jednocześnie przygotowującej się do wprowadzenia cywilizacji, czyli przyjęcia amerykańskiej państwowości¹⁵.

¹⁴ R. J. Clifford, *The Farmer and the Cowman Should Be Friends: Civic Identity and Civil Religion in „Oklahoma!”*, w: *Rodgers & Hammerstein’s „Oklahoma!”: A Study Guide*, Department of Theatre, Brigham Young University, Idaho 2007; <http://www.docstoc.com/docs/35882731/Oklahoma-study-guideindd> [20.03.2011].

¹⁵ „*Oklahoma!* is about something, just as *Green Grow the Lilacs* is. Under the story of who gets to take Laurey to the dance, Rigg’s play is a consideration of how a relatively primitive but orderly community deals with brutish lawlessness in its preparation to enter civilization – that is, to assume American statehood”. E. Mordden, *Rodgers & Hammerstein*, Nowy Jork 1992, s. 27 (tłum. własne).

JOANNA MALESZYŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filologii Polskiej

Parasolki z Cherbourg – opowieść o zwyczajnej miłości

Coś w moim sercu płacze,
Jak płacze deszcz nad miastem.
Czymże to wytłumaczę,
Że moje serce płacze?¹

Ten fragment *Zapomnianych piosenek* Paula Verlaine'a przyszedł mi do głowy, gdy oglądałam *Parasolki z Cherbourg* Jacques'a Demy'ego, francuski musical z 1964 r.

Cherbourg to raczej brzydkie, średniej wielkości miasto portowe w Normandii. Tu często chodniki są mokre, a mieszkańcy chodzą z parasolkami. Nie wszystkie z tych parasoli są czarne – niebieskie, żółte i różowe sprzedaje w sklepie matki młodziutka Genviève. Spotyka się z chłopcem o imieniu Guy, 22-letnim mechanikiem samochodowym. Zwykli ludzie, zwykłe miasto, zwykła miłość. To, co opowiada nam w swoim filmie Jacques Demy, jest ostentacyjnie banalne – bohaterowie pochodzą z niskiej klasy średniej, jakoś sobie radzą, w ich życiu nie dzieje się nic nadzwyczajnego. Demy opowiada „historię środka” – paralelną do muzyki środka i mainstreamowego nurtu kultury popularnej. Obrazowanie filmowe też pozbawione jest bardziej sugestywnych elementów i nie wynika to tylko z odległości (prawie pół wieku!) dzielącej nas od czasu, w którym film powstał. Kolory ulic, rzeczy i ludzi – najczęściej pastelowe, blade, „nieostre”

¹ P. Verlaine, *Zapomniane piosenki III*, tłum. J. Kramsztyk, w: *Antologia poezji francuskiej*, t. III, oprac. J. Lisowski, Warszawa 2000.

właśnie – sugerują świat uczuć letnich, wyważonych, spokojnych. Dlaczego więc ta „opowieść o zwyczajnej miłości” przenika do głębi, wzrusza, nie pozwala o sobie zapomnieć? W sposób opisany przez Oliviera Sacksa – zostaje z wrażliwym odbiorcą i ciągle „chodzi mu po głowie”?² Najpewniej dzięki muzyce, której autorem jest Michel Legrand – kompozytor i śpiewak, który w 1965 r. za *Parasolki* otrzymał Oscara. Libretto zaś napisał Jacques Demy.

Cichy śpiewie ulewny
Na dachach i na ziemi...
Gdy w sercu smutek rzewny
O szeleście ulewny!

To z kolei Verlaine. Ciekawe, czy XIX-wieczny poeta był kiedyś w Cherbourgu. Filmowy musical Jacques’a Demy ma budowę trójdzielną: kolejne części zatytułowane są: *Le départ*, *L’absence*, *Le retour*. Pierwsza, *Wyjazd*, zaczyna się w listopadzie 1957 r. – w deszczowym Cherbourgu Guy i Geneviève spotykają się wieczorami, w operze lub na tańcach, spacerują w porcie i snują wspólne plany na przyszłość („Będziemy mieli córkę – w mojej rodzinie zawsze rodzą się dziewczynki! – nazwiemy ją Françoise” – mówi Geneviève). Aż przychodzi wojna w Algierii – ta, której klęska uczyni z Francji kolonialnej Francję postkolonialną – a służba w armii trwa całe dwa lata. Zrozpaczona Geneviève („Dwa lata naszego życia!”) obiecuje narzeczonemu czekać, choćby i całą wieczność, do śmierci.

Od paru dni żyję w ciszy
W czterech ścianach mojej miłości
Od czasu kiedy odszedłeś cień twej obecności
podąża za mną każdej nocy i wymyka mi się każdego dnia
Z nikim się już nie widuję, otoczyłam się pustką
Już niczego więcej nie rozumiem bo jestem niczym bez Ciebie
Porzuciłam wszystko bo nie mam już złudzeń
Co do naszej miłości; posłuchaj tej piosenki.

Nie, nie przeżyję bez ciebie
Nie dam rady, nie odejdę, umrę
Chwila bez ciebie i przestaję istnieć
Ale moja miłość mnie nie opuści.
Kochany, będę na ciebie czekać całe moje życie
Zostań blisko mnie, wróć, błagam cię
Potrzebuję cię, chcę żyć dla ciebie
Kochany nie odchodź.

Rozstali się na peronie dworca
Pożegnali się ostatnim spojrzeniem
Kocham cię nie zostawiaj mnie³.

² O. Sacks, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2009.

³ Tłum. własne.

* * *

Kolejny akt: *Nieobecność* (styczeń – kwiecień 1958) to czas, kiedy sprawy zaczynają się komplikować. Geneviève czeka na listy, Guy rzadko pisze, a ona czeka tym bardziej, że jest w ciąży. Bezradna, osamotniona, ulega namowom matki – aby uniknąć wstydu, a także wspomóc finansowo sklep, będący podstawą egzystencji ich obu, przyjmuje oświadczenia bogatego jubilera i wyjeżdża do Paryża. Ale – uwaga! – ani matka nie jest bezdusznym potworem i straszliwą zrzędą, ani Roland Cassard nie jest obleśnym staruchem, który „kupuje” sobie piękną dziewczynę. Wszystkie osoby dramatu mają łagodne rysy i dobre oczy, którymi patrzą na świat realistycznie i może bez większego polotu, za to życzliwie. I – a jakże – banalnie.

* * *

Coś płacze bez przyczyny
W tym sercu, co omdlewa...
Jak to, z niczyjej winy?
Ten płacz jest bez przyczyny.

Nie, Verlaine. Ten płacz ma przyczynę. W części pt. *Powrót* (marzec 1959) Guy w deszczu wraca do miasta, utyka, był ranny, wiele czasu spędził w szpitalu, może dlatego tak rzadko pisał? Ciotka Élise, u której mieszkał, jest ciężko chora – opiekuje się nią Madeleine, skrycie zakochana w młodym weteranie. Kiedy Guy dowiaduje się o zamążpójściu Geneviève („Mogła być na mnie zła, ale dlaczego wyszła za mąż?”), traci grunt pod nogami, a może i poczucie sensu. Ale i tu, gdzie spodziewaliśmy się katastrofy totalnej, obrazu destrukcji i upadku, jest przede wszystkim smutek. W sklepie pani Emery, tym, który nosił dumną nazwę „Parasolki z Cherbourg”, jacyś warkliwi robotnicy ustawiają pralki i lodówki; szef warsztatu niezadowolony z pracy przygnębionego żołnierza wyrzuca go, a właściwie Guy sam rezygnuje. W barze, w którym pije wino, zaczepia go „sympatyczna” dziewczyna, spędzają razem noc (za którą Guy oczywiście zapłaci). Tej samej nocy umiera ciotka Élise, na szczęście otoczona opieką przez Madeleine. Ot, życie: przeplata się ze śmiercią, *comme toujours*.

Ten jedyny list z Algierii, który Geneviève otrzymała od ukochanego, brzmiał: „Kocham Cię, mam nadzieję, że czekasz. François to dobre imię dla syna, wczoraj zginęło trzech żołnierzy, tu słońce i śmierć są obok siebie”. Być może to najmocniejsze słowa w całej opowieści.

Parasolki z Cherbourg to nietypowy musical – nie jest bowiem komedią, a zostaje zaśpiewany w całości. W istocie jest więc operą. I to nie rock-operą, bo ta dopiero pojawi się wraz z kontestacją wojny w Wietnamie, ruchem *Flower*

Power i latem miłości, które trwało od 1966 do 1969 r. Jest operą ze względu na: konsekwentny sposób łączenia słowa z muzyką, aktowość i całą budowę sceniczną, oraz przez powagę, z jaką śpiewane są nawet najbardziej potoczne treści. A jednocześnie nie przypomina opery, gdyż nie jest ani wyrazistą komedią, ani tragedią, lecz prostą historią obyczajową, opowiadającą o zwykłych ludziach i zwykłych uczuciach w łagodny sposób. Nie osiągają one najwyższego, rozpaczliwego natężenia w śpiewie dialogowym bohaterów (jak w operze werystyckiej). To muzyka musi sobie poradzić z odmalowaniem uczuć. Bo życie to nie sztuka, wiedzą o tym wszyscy. Kiedy Geneviève, tęskniąc za narzeczonym, szlocha: „Umrę bez niego”, matka uśmiecha się pobłaźliwie i konstatuje: „Tak mówi się tylko w kinie”. Niebohaterscy bohaterowie i ich nadzwyczajne, a potem nieuchronnie zetłałe uczucie, tworzą jedyny w swoim rodzaju spektakl. Sprzedawczyni i mechanik samochodowy grani są przez Catherine Deneuve i Nino Castelnuovo, przy czym Deneuve, nawet gdyby grała służącą, kucharkę czy pomywaczkę, i tak byłaby królową. Ale to uwaga historyczna, postparasolkowa – w filmie Demy oglądamy niespełna 20-letnią aktorkę.

Pragmatyzm mówi – nic bardziej sztucznego, niż kazać bohaterom śpiewać zamiast rozmawiać, cokolwiek byłoby przedmiotem sporu – uczucia czy benzyna. Sztuka, łącząca słowo z muzyką, odpowiada: zobaczcie *Parasolki z Cherbourg*, przekonacie się, że wydobycie prawdy i wzruszenia dzięki sztucznej konwencji musicalowo-operowej jest możliwe.

Autor scenariusza, dialogów i reżyserii trzy lata później nakręcił ultratradycyjny musical filmowy (również z muzyką Michela Legranda) pod myląco podobnym tytułem *Panienki z Rocheford* i z mylącym udziałem Catherine Deneuve, który w niczym nie przypomina *Parasolek*. Notabene zagrał w nim amerykański gwiazdor Gene Kelly, a raczej zatańczył i zaśpiewał – jak w gatunkowo konserwatywnym, amerykańskim musicalu z lat 20.

W deszczowym Cherbourgu pada też czasem śnieg. Jest grudzień 1963 r. i nasza sztucznie i operowo opowiedziana, banalna historia dobiega końca. Oto jej finał: starsi o parę lat, kiedyś zakochani, dziś każde w swoim związku i swoim świecie: Guy jako właściciel stacji benzynowej, mąż Madeleine i ojciec François; Geneviève jako paryżanka, już nie dziewczyna z końskim ogonem, ale stateczna mężatka, w eleganckim futrze, matka 5-letniej Françoise. Ich przypadkowe spotkanie na stacji Esso nie zaowocuje gwałtownym wybuchem uczuć (miłości?, żalu?, nienawiści?, zawodu?), a niezręczności całej sytuacji nie pokryją zdawkowe uwagi: „jest zimno, chodźmy do biura”.

Guy zapali papierosa, pyta o imię czekającej w aucie dziewczynki, ale zaraz doda: „Musisz już iść”. Geneviève na pożegnanie zapyta: „Co u ciebie?” i rozstaną się, pewnie na zawsze. Dwoje najbliższych sobie ludzi, rodzice córki, nieprzytomnie w sobie zakochani jeszcze przed chwilą; ci, których uczuciu sekundowaliśmy – rozejdą się, rozjadą, zapomną.

Tym razem Verlaine się nie pomyli. Ale opisze raczej odczucia widza, a nie bohaterów, gdy swą „zapomnianą piosenkę” zakończy tak:

W tym najwięcej żałości,
że ja sam nie wiem czemu,
Bez gniewu, bez miłości
Tyle w sercu żałości⁴.

⁴ P. Verlaine, *Zapomniane piosenki III*, s. 661.

JOANNA ROSZAK

Polska Akademia Nauk
Instytut Sławistyki

„Ciemniej ciągnijcie po skrzypkach”. *Skrzypek na dachu* jako prefiguracja Auschwitz

1. Między kadrami: w stronę nie-miejsca

Podczas trzeciej edycji Festiwalu Conrada w Krakowie Dawid Grossman, autor *Ajen erech: ahawa (Patrz pod: Miłość)*, zapytany o swoje środkowoeuropejskie korzenie, wspominał, gdy jako ośmiolatkowi, dwa lata po przyjeździe do Izraela, zwykle zdystansowany ojciec z nieukrywanym wzruszeniem ofiarował książki Szołema Alejchema¹. Przyszły izraelski pisarz, którego obraz świata był dotąd właściwie jednolity, to znaczy żydowski, po ich lekturze zrozumiał, że istnieją miejsca, w których nie żyją Żydzi, że role rabinów odgrywają księża, że wydarzają się pogromy, a Tewje Mleczarz i później – za sprawą musicalu – skrzypkowie na dachu przynależą do epoki, która w Europie przeminęła bezpowrotnie wraz z Zagładą. Nic dziwnego, że Benjamin Harshav w szkicu o wielojęzyczności – wpisanej w los wygnańców – odwołuje się do opowiadania Alejchema: „zakończył swoją powieść o Tewji Mleczarzu właśnie rozdziałem zatytułowanym *lech-lecho*. Wyrażenie »nadszedł czas lech-lecho« oznacza w jidysz tyle co »nadszedł czas wygnania« (w przypadku Tewjego Mleczarza – czas wygnania Żydów z rosyjskich wsi)”².

Ten sam skrzypek, który wygrywał rzewne melodie na dachach prowincjonalnej Anatewki i okolicznych polnych drogach, pojawił się później choćby

¹ Spotkanie prowadziła Karolina Szymaniak, 3 listopada 2011 r.

² B. Harshav, *Wielojęzyczność*, tłum. A. Kondrat, „Cwiszn” 2011, nr 1–2, s. 9.

w adaptacji opowiadania Tadeusza Borowskiego – w *Pożegnaniu z Marią* w reżyserii Filipa Zylbera, filmie z sugestywną muzyką Tomasza Stańki (1993). Nakręcony w latach 60. XX wieku amerykański musical opowiada przecież – między kadrami – także o tej wojennej zagładzie z połowy zeszłego stulecia, nie tylko na prowincjach, ale i w metropoliach, takich jak Warszawa i Berlin. Borowski pisze o skrzypku we wspomnianym opowiadaniu: „smętny, zapijaczony [...] na próżno usiłował jękiem instrumentu zagłuszyć charczenie patefonu. Zgarbiony jak pod workiem cementu, wydobywał ze skrzypiec z ponurą zaciętością jeden tylko pasaż. Od dwóch godzin ćwiczył się do niedzielnego koncertu poetycko-muzycznego. Występował wtedy umyty, w wizytowym garniturze w paski, miał twarz melancholijną i oczy senne, jakby czytał z powietrza nuty”³. Zylber jednak wprowadza do filmu postać uduchowionego skrzypka-wizjonera, jako swoisty cytat z amerykańskiego musicalu. Skrzypek-wieczny tułacz towarzyszy scenie zabicia Żydówki i odjazdu transportu z ukochaną Tada, Marią. On – jak w musicalu *Fiddler on the Roof* – zamyka u Zylbera pochód ku śmierci.

Agnieszka Sabor w przewodniku *Sztetl. Śladami żydowskich miasteczek. Działoszyce – Pińczów – Chmielnik – Szydłów – Chęciny* już na pierwszej stronie odwołuje się do opowiadania Szolema Alejchema, będącego signum żydowskiego losu, losu skrajnego i skazanego na wygnanie, w którym, by przypomnieć słowa Krzysztofa Kieślowskiego, żadna skala tragedii nie jest zaskakująca. „To zastanawiające, że pamięć o żydowskich miasteczkach powraca do Polski okrężną drogą – przez Stany Zjednoczone i Izrael”⁴ – komentuje Sabor i dodaje: „Sentymentalna opowieść o Tewji Mleczarzu nie opowiada o prawdziwym końcu żydowskich miasteczek w Europie Wschodniej – o Holocauście. [...] mieszkańcy sztetli ginęli nie tylko w komorach gazowych. Zagłada dokonywała się w ich własnych domach, na cmentarzach, gdzie od pokoleń grzebali swoich przodków, w lasach, do których wcześniej chodzili zbierać grzyby lub jagody”⁵. Tym samym epitetem – „sentymentalna”, nadając mu negatywny wydźwięk – posługuje się Wojciech Tworek, który posądza realizatorów filmu (jak ich dezawuuując nazywa: „Topola i spółkę”) o sprzedanie ładnego, uproszczonego, ludowego obrazka: „Szolem Alejchem stał się więźniem wykreowanego przez Chaima Topola i spółkę wizerunku nieco cepeliowego autora piszącego sentymentalne historie o świecie, którego już nie ma [...]”⁶.

³ T. Borowski, *Pożegnanie z Marią*, w: idem, *Wybór opowiadań*, wstęp T. Drewnowski, Warszawa 1994, s. 27.

⁴ A. Sabor, *Sztetl. Śladami żydowskich miasteczek. Działoszyce – Pińczów – Chmielnik – Szydłów – Chęciny. Przewodnik*, Kraków 2005, s. VII.

⁵ Ibidem, s. VIII.

⁶ W. Tworek, *Szolem Alejchem na ekranie*, „Cwiszn. Żydowski kwartalnik o literaturze i sztuce” 2011, nr 3, s. 107.

Nad opowiadaniem Alejchema i nad powstałym na jego motywach musicalu unosi się widmo Zagłady⁷. Nic dziwnego, że na polski przekładała klasyka jidysz m.in. Stanisław (Szyja) Wygodzki, więzień Auschwitz (numer 132434), który podczas wojny stracił żonę i córkę. *Skrzypek na dachu* zapowiada wygnańczy los Żydów europejskich w czasach wojny i powojennych. Wygodzki w połowie lat 60. wyemigrował do Izraela. Swoim dzieciom narodzonym po wojnie – doświadczać tego, jak lichy jest drugie szczęście Hioba – nadał znaczące imiona: Adam i Ewa. Przypomnę więc, że Czesław Miłosz w eseju *O wygnaniu*⁸ exodus europejskich Żydów ukazał jako jedną ze stacji na długim odcinku historii. Pierwsi doświadczyli wygnania Adam i Ewa, o których w poniższym cytacie wspomina noblista. Do rangi symbolicznej Ziemi Obiecanej urosła Jerozolima (nie tylko ta niebieska, ale i ta po utworzeniu w 1948 r. państwa Izrael i sformułowaniu dwa lata później Prawa Powrotu):

Oglądając się, mogli widzieć miecz ognisty strzegący bram Raju. Ich nostalgiczne myśli o powrocie do szczęśliwego niegdyś istnienia zaprawiała gorczą świadomość zakazu. Jednak nigdy nie wyrzekli się ostatecznie nadziei, że któregoś dnia skończy się ich wygnanie. Później, o wiele później, to marzenie oblecze się w kształt złotego miasta istniejącego poza czasem, niebiańskiego Jeruzalem⁹.

Realistyczny musical ma dzięki piosenkom cechy nostalgicznej idealizacji. Jego twórcy tęsknią do świata, którego – by wywołać echo wiersza Słonimskiego – „nie masz już, nie masz”. *Skrzypek na dachu* to swoisty kadysz nad wydartą przestrzenią, dzieło powtarzające – znów między kadrami – pytanie Jeana Améry’ego: „ile ojczyzny potrzebuje człowiek”. Publicysta, więzień obozu zagłady, odpowiada: „tym więcej, im mniej może jej zabrać z sobą. Istnieje bowiem coś takiego jak przenośna ojczyzna [...]. Może to być religia, na przykład żydowska”¹⁰. Mieszkańcy Anatewki, wyjeżdżając, pakują zatem kilka swoich garnków, książ, czapek, ale przede wszystkim wiodą na emigrację przenośną ojczyznę – judaizm. I oni po osiedleniu się na wygnaniu mogliby zapisać zdanie jednego z wierszy Osipa Mandelsztama, którego żydowski los także prefigurowali: „Żyjemy tu, nie czując pod stopami ziemi”¹¹. W swym losie tułaczym na własność mieli, prócz religii, kulturę (w tym pieśni) oraz język. Równie ważną kategorią jak ta znana – emigracja wewnętrzna – wydaje się więc imigracja we-

⁷ H. Arendt, W. H. Auden, *Drut kolczasty*, wybrał, tłum. i wstępem opatrzył P. Nowak, Warszawa 2011.

⁸ Esej Czesława Miłosza został opublikowany w 1988 r. w albumie Josefa Koudelki *Exiles*, a później włączony do książki *Szukanie ojczyzny*.

⁹ C. Miłosz, *O wygnaniu*, w: idem, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 2001, s. 208.

¹⁰ J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, posłowiem opatrzył P. Weiser, Kraków 2007, s. 110.

¹¹ O. Mandelsztam, *Nikomui ani słowa...*, wybór i posłowiem T. Klimowicz, Kraków 1998, s. 183.

wewnętrzna: poprzez język, wiarę i kulturę, żyjąc w oddaleniu od rodzinnego kraju (i małej ojczyzny sztetlu), Żydzi mogli przybliżyć się do utraconego. Bohaterowie musicalu zmysłowo obcowali z miejscem i ze swą nostalgiczną pamięcią, w przeczcuciu nadchodzącej straty. Przemysław Czapliński we *Wzniosłych tęsknotach* konstatuje wszelako, że nostalgia:

[...] wynika z lęku przed bezpośredniością. Obawa przed światem, który potrafi dotknąć, przed człowiekiem, który potrafi zranić, przed rzeczą i jej szorstkimi brzegami skłaniają do tworzenia buforów bezpieczeństwa. [...] Nostalgia to właśnie tarcza wystawiona przeciw dotkliwej bezpośredniości czasu. [...] Nostalgia wydaje się w tym względzie projektem całościowym, bo nie tylko podpowiada wzorce odnoszenia się do czasu, i nie tylko podsuwa nam metody kontestowania terażniejszości [...] lecz także wyposaża nas w narzędzia nieufności wobec wszelkich mitologii postępu¹².

Taką tarczą są dla bohaterów musicalu: pieśń, religia i Tradycja.

2. Ludzie powietrza i ptaki (od *kleiner Vogel* do *kein Vogel*)

Nowoczesna literatura żydowska pisana w jidysz datuje się od publikacji w 1864 r. powieści Szołema Jankeva Abramowicza *Dos kleyne mentshele* (*Mała osoba*). Obok niego głównymi pisarzami w jidysz byli Mendele Mojcher Sforim, Isaak Leib Perec (który podczas słynnej konferencji w Czerniowcach nazwał ów język narodowym językiem Żydów) oraz Szolem Rabinowicz, znany jako Szolem Alejchem. Hans Marquard zauważa, że pseudonim Rabinowicza przyjmuje judaistyczną formułę pozdrowienia, którą z hebrajskiego można by przełożyć: „pokój z wami”¹³. Autor *Dziejów Tewjego Mleczarza* doświadczył na własnej skórze exodusów, pogromów, egzystencji w gettach. Urodził się 2 marca 1859 r. w Perejestawiu na Ukrainie, a wychowywał w niedalekiej Woronce. W 1877 r. zaczął uczyć w Zofiówce córkę Elimelecha Łojewę, z którą połączyło go uczucie, a następnie ślub. W kolejnych latach nie tylko handlował zbożem i papierami wartościowymi, ale także uprawiał literaturę, zaś od 1888 r. wydawał serię „Jidisze Bibliotek”. Po załamaniu gospodarczym wyemigrował m.in. do Paryża i Wiednia, a później wrócił do Rosji. Zmarł w 1916 r. w Nowym Jorku.

Nie tylko bohaterów, ale i ich język przywoływał Alejchem do swoich opowiadań ze świata, w którym zamieszkiwał. O śmierci na cholereę jego matki

¹² P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 5.

¹³ S. Alejchem, *Schir-ha-Schirim*, posłowie H. Marquard, Frankfurt nad Menem 1985, s. 103.

Bernard Mark pisze: „jej miejsce zajęła macocha, zła, wiecznie nachmurzona i wiecznie rozkrzyczana, maltretująca dzieci, posiadająca niezwykle bogaty słownik przekleństw [znany jako *Majne-loszu fun a sztif-mame* – J. R.], które wyrzucała z siebie kolejno według alfabetu. A to małego Szotema przerażało i bawiło jednocześnie. Słownik macochy był pierwszą *szkołą językową* przyszłego wielkiego humorzysty”¹⁴. Nic dziwnego, że Aharon Megged zanotuje po latach, wspominając kobietę ze swojego sąsiedztwa: „Wylewa na ulice całe wiadra hebrajskiego, rozsiewa go na wszystkie strony świata, ziarna i plewy, kamienie i perły, zmieszane w jeden galimatias. A pereł ma bez liku. Niczym Tewje Mleczarz, ona także robi błędy, przekręca i miesza wyrazy [...]”¹⁵. Wspomniany uprzednio autor wstępu do opowiadań podkreśla rolę Alejchema: „Monologi Tewji i losy Menachem-Mendła to tylko środek do odtwarzania kolejnych losów Żydów, to dzieje nie jednego szarego człowieka, ale całego ludu i jednocześnie wyznanie wiary, rachunek sumienia autora [...]”¹⁶. „W Tewji skoncentrowała się cała wielowiekowa mądrość żydowskiego ludu, a przede wszystkim podstawowy pierwiastek tej mądrości, wiara w lepszą przyszłość”¹⁷.

Eugeniusz Wachowiak doprowadził do spotkania mieszkańców wyobrażonych sztetli w swoim wierszu:

Oczyszczeni przez ogień
ulecieli kominem:
Herszele i Ryfkele,
Tewje mleczarz
i Cajtla,
szajgec Chaim
i Estera,
krawiec Szimen
i jego chuda żona Rachel,
z nimi lud Izraela
poddany trującej pladze
wstępujący do Boga
wystąpionym dymem.

[...] Ceremonia chupy
pod baldachimem nieba
nad barakami Auschwitz.

¹⁴ S. Alejchem, *Dzieje Tewji Mleczarza*, tłum. i objaśnienia opracowała A. Dresnerowa, słowo wstępne B. Mark, Wrocław 1960, ss. VI–VII; idem, *Tewje, der Milchmann*, Frankfurt nad Menem 1985; E. Janda, M. M. Sprecher (red.), *Lieder aus dem Ghetto. Fünfzig Lieder jiddisch und deutsch mit Noten*, wstęp F. Nötzoldt, Monachium 1962.

¹⁵ A. Megged, *Rozważania o dwóch językach*, „Cwiszn” 2011, nr 1–2, s. 19.

¹⁶ Ibidem, s. 11.

¹⁷ Ibidem, s. 12.

Gasną świece menory,
siódma, szósta i piąta,
potem czwarta i wreszcie
trzy płomyki przetrwały:
Chagall, Celan,
Brandstaetter,
i ten skrzypek na dachu
krematorium w Auschwitz¹⁸.

W wierszu wspomniany został i Paul Celan (frazą z jego najśłynniejszego wiersza o Zagładzie, *Fugi śmierci*, posłużyłam się w tytule artykułu), i Marc Chagall, który w cyklu *Mein Leben* rysował właśnie sztetl dzieciństwa¹⁹, opisując Witebsk jako świat sam w sobie, jako miasto wyjątkowe, ale także nieszczęsne i nudne, z setkami synagog, sklepów mięsnych i przechodniów. Jednym ze skrzypków na dachu był dziadek malarza, który w ośmiodniowe Święto Sukkot (zwane też Świętem Namiotów, zamykające się dniem zwanym Radość Tory) zajmował miejsce na dachu:

Oto co mi opowiadała jeszcze matka o swoim ojcu, moim dziadku z Łoźna. A może mi się to śniło. Są święta Sukkot albo Simchat Tora. Szukają go wszędzie. Gdzie on jest, gdzie on jest? Okazało się, że korzystając z pięknej pogody, dziadek wdrapował się na dach, usiadł sobie i ze smakiem zjadał marchewki. Całkiem to niezłe jako obraz²⁰.

Jonathan Wilson, pisząc w biografii malarza o obrazie *Nieboszczyk* zwraca uwagę właśnie na jedną postać:

[...] to skrzypek na dachu. Ten pierwszy skrzypek w jego malarstwie nie wydaje się figurą przesadnie wydumaną. To po prostu człowiek w kapeluszu, ale bez brody, siedzący na dachu i grający coś, w czym można się domyślić melodii żałobnej. Ale niewykluczone jest także co innego – że podobnie jak zmiatacz odnosi się on z zupełną obojętnością do leżących na ulicy zwłok i do rozpaczonej kobiety. U szczytu dachu, na którym siedzi, zawieszono wielki but, emblemat szewskiego rzemiosła [...]. Mieszkańcy sztetl często wchodzili na dachy swych domów – nieraz ze strachu, nieraz dla zabawy. [...] Jeśli tacy skrzypkowie odegrali ważną rolę w uczuciowej formacji młodego Chagalla, to nie mniejsze znaczenie miała w niej miejscowa synagoga²¹.

¹⁸ E. Wachowiak, *Herszele i Ryfkele*, w: idem, *Medalion studzienny. Wiersze wybrane*, Poznań 1998, ss. 60–63.

¹⁹ M. Chagall, *Mein Leben (zwanzig Radierungen)*, postłowie W. Schmidt, Frankfurt nad Menem – Lipsk 2000, s. 7.

²⁰ M. Chagall, *Moje życie*, tłum. J. Sell, Kraków 2003, s. 128.

²¹ J. Wilson, *Marc Chagall. Biografia*, tłum. J. Skowroński, Warszawa 2011, s. 18.

Marc Chagall, *Haus Großvaters (Dom dziadka)*

Źródło: *Mein Leben (zwanig Radierungen)*, Frankfurt nad Menem – Lipsk 2000, s. 31.

W tradycji żydowskiej chupa to trzymany przez czterech mężczyzn baldachim rozpostarty nad młodą parą – ów symbol domu jest tak istotnym elementem obrzędu, iż niekiedy ceremonię zaślubin zwie się chupą. W cytowanym powyżej wierszu Eugeniusza Wachowiaka skrzypek na dachu gra rzewnie, bo wie, że chupa zwieńczy się pogrzebem w chmurach – Zagładą. W pamiętnej scenie z *Fiddler on the Roof* najstarszej córce Tewji – Cajtli i krawcowi Motelowi Kamzajlowi, którzy stoją pod baldachimem, miasteczko śpiewa *Sunrise, Sunset* – pieśń o ich dorastaniu i uczuciu, które z ziarna kiełkowało przez noc, aż zakwitło pośród dnia. Podobny motyw – zaślubin pod czerwonym baldachimem – stanie się tematem wspomnienia Chagalla i jego grafiki.

Ciekawym sąsiedztwem dla wiersza poznańskiego poety jest utwór *Chagall* Joanny Kulmowej. Urodzona w 1928 r. w Łodzi poetka tworzy swoistą ekfrazę obrazu witebskiego mistrza. I jest to – jak filmowy musical z Topolem w roli głównej – ekfrazja w obliczu Zagłady, gdy „straszno bywa w tym miasteczku”. Kulmowa ożywia pierwszoplanowych bohaterów Chagalla, w jej wierszu pro-



Marc Chagall, *Hochzeit (Ślub)*

Źródło: *Mein Leben (zwanzig Radierungen)*, Frankfurt nad Menem – Lipsk 2000, s. 39.

wadzą oni dialog. Ożywia tych, którzy mają świadomość, że umarli dla świata, skazani (dopytują, czuwając przy sobie: „Jeszcze żyjesz?”), więc wzbiją się w powietrze – inaczej niż u Wachowiaka – skośnie, na przekór. Znajdują oni sposoby, by zaklinać rzeczywistość słowem, otulają się zapewnieniami i wizją wspólnego zamieszkania w „nigdzie”. Niebo to ty, piekło to inni.

Naręczona naręczona
patrz osiołek rzy na łące.
Ja nie pójdę tam trzy świece
trzy anioły spadające.

Nie czekajmy ani chwili
niebo z deszczy wieńce wije.
Duszno tutaj od motyli.
Jeszcze żyjesz? Jeszcze żyję.
Naręczony naręczony
mnie przygrywa zmarły Herszel.
Straszno bywa w tym miasteczku.
Jeszcze żyjesz? Żyję jeszcze.



Marc Chagall, *Narzeczeni z Wieżą Eiffla*

Źródło: Z. Baranowicz, *Chagall, 1918–1939. Mała encyklopedia sztuki*, Warszawa 1975, s. 13.

Chodź do nieba. Tam odpoczniesz.
Tylko nie patrz! Tylko nie myśl!
Polecimy skośnie skośnie
aż się nigdzie nie znajdziemy²².

Chagall i Alejchem byli więc kronikarzami całej społeczności wschodnio-europejskich Żydów. Heiko Haumann w swojej monografii kreśli szlaki poniewierki wschodniej żydowskiej społeczności, nawiązując właśnie do tych dwóch twórców: „Alejchem pokazuje, jak niewielki jest prestiż niektórych rzemiosł. Cejtł, córka mleczarza, ma zostać wydana za bogatego rzeźnika. Jednak ubogi szewczyk, Motł Kamzojł, decyduje się – wbrew obyczajowi nakazującemu wysłać swata – udać się samemu do Tewjego, aby otrzymać rękę córki, którą od dawna kocha”²³. Haumann po przywołaniu słów Tewjego o byciu nędzarzem, o jego dobytku, możliwym do zliczenia na palcach, o harowaniu jak wół i biedowaniu trzy razy dziennie, przypomina figurę luftmensza (słownik Merriam-Webster podaje, że słowo to w codziennym języku jidysz pojawiło się około 1907 r.), jakim był każdy skrzypek z dzieł Alejchema czy Chagalla:

²² J. Kulmowa, *Chagall, w: eadem, Moja pełnia, czyli wiersze lubiane*, Warszawa 2000, s. 59.

²³ H. Haumann, *Historia Żydów w Europie Środkowej i Wschodniej*, tłum. C. Jenne, Warszawa 1999, s. 116.

Wydaje się, że do literatury żydowskiej „ludzie żyjący powietrzem” (*Luftmenschen*) weszli dzięki Mendele Mojcherowi Sforimowi, który w swoim opowiadaniu *Pierścień życzeń*, opublikowanym w 1865 roku, przedstawia mieszkańców sztetla. Pojęcie to bardzo szybko się zadomowiło i stało się niezwykle popularne. Charakteryzuje ono ludzi, którzy wtrąceni w nędzę, budząc się rano, nie wiedzą, w jaki sposób przeżyją do wieczora. Korzystają z każdej okazji, żeby trochę zarobić albo zdobyć żywność, próbują jednak także przystosować się do nowych warunków i pospekulować. W pojęciu tym unosi się coś z ducha autoironii, a jednocześnie z przebiegłości. Zawarty jest w nim także ów stan nieważkości, malowany wielokrotnie w latach 1914–1922 przez Marca Chagalla, pod postacią unoszącego się nad Witebskiem Żyda z laską w dłoni²⁴.

Trzeba przy tym dodać, że słowo *luftmensch* stało się dodatkowo metaforyczne i wręcz tragicznie profetyczne, gdy wspomnieć tych, którzy wzlecieli w powietrze w epoce pieców krematoryjnych. Jeden jeszcze wiersz zostanie tu przywołany. Niemiecko brzmiące nazwisko Skrzypka Hercowicza Osip Mandelsztam w kolejnych strofach omawia, tłumaczy i rymuje. Przed wierszem rosyjskiego Żyda urodzonego w Warszawie przytoczę jednak fragment powieści W. G. Sebald: „Hamburger, Kissinger, Wertheimer, Friedländer, Arnsberg, Frank, Auerbach, Grunwald, Leuthold, Seeligmann, Hertz, Goldstaub, Baumblatt i Blumenthal – podsunęły mi na myśl, że Niemcy może niczego nie mieli Żydom tak za złe, jak tych pięknych nazwisk, tak bardzo związanych z krajem i językiem, w którym żyli”²⁵. Hercowicz, Sercowicz gra na skrzypkach, jak mu dyktuje serce, aranżuje utwory Schuberta, komponuje muzykę, która pozwala przetrwać zagładę²⁶. Rzewny ton nijak ma się do ostatniego wcielenia bohatera wiersza: Scherzowicza, Żyda, który musi uciekać:

Był sobie skrzypek Hercowicz,
Co grał z pamięci jak z nut.
Z Schuberta on umiał zrobić –
No brylant, no istny cud.

Dzień w dzień, od świtu po wieczór,
Zgraną jak talia kart,
Tę samą sonatę wieczną
Wciąż pieścił jak jaki skarb.

²⁴ Ibidem, s. 118. Czesław Miłosz notował: „Lata spędzone w Paryżu, z dala od jego rodzinnego prowincjonalnego miasta, Witebska, nie przeszkodziły Markowi Chagallowi dalej latać w swoim niebie razem z dachami chat, kozami i krowami swego dzieciństwa i wczesnej młodości. Isaak Bashevis Singer odtworzył w Ameryce dzięki pamięci i wyobraźni minione na zawsze życie polskich Żydów”. C. Miłosz, *O wygnaniu*, w: idem, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 2001, s. 215.

²⁵ W. G. Sebald, *Wyjechali*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 287.

²⁶ Por. P. Quignard, *Nienawiść do muzyki*, tłum. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, ss. 183–199.

I co pan, panie Hercowicz?
Za oknem ciemność i śnieg...
Dałbyś pan spokój, Sercowicz!
Takie jest życie, nie?...

[...] Nam z muzyką tak bliską,
Niestraszny i nagły zgon.
A potem z wieszaka zwisnąć
Jak płaszcz z oskubanych wron.

Dawno już, panie Sercowicz,
Wszystko skołował śnieg...
Dałbyś pan spokój, Scherzowicz.
Takie jest życie, nie?²⁷

3. Od śpiewu do ptaków bez głosu

Krzyczy ciemniej ciągnijcie po skrzypkach
a z dymem wleciecie w powietrze
Grób wtedy macie w chmurach tam się nie leży ciasno.

Paul Celan, tłum. St. J. Lec

W *Gorzkim mleku* – peruwiańsko-hispańskim filmie wyreżyserowanym przez córkę noblisty z 2010 r., Claudię Llosę – dusza młodej dziewczyny, której matka została zgwałcona podczas ciąży (o czym opowiada pierwsza piosenka w języku keczua), ukrywa się przed strachem dzięki śpiewowi. Śpiew daje istnienie. „Śpiewajmy, śpiewajmy, aby uleczyć nasz strach, aby udać, że nie istnieje. Musimy śpiewać pięknie, aby ukryć nasze rany”. Układanie piosenek, nucenie piosenek staje się aktem ocalającym. Znamy ten motyw z niejednego musicalu, znamy go z *Fiddler on the Roof*. Piosenka bywa bowiem i wspólnym językiem (*koine*), i miejscem pamięci, także dlatego, iż dzięki rytmowi i melodii ma walory mne-motechniczne.

By wejść w świat musicalu *Skrzypek na dachu*, warto przypomnieć scenę z powieści Tadeusza Nowaka *A jak królem, a jak katem będziesz*:

Ale dopiero teraz, po latach, wiem, że ta żydowska muzyka również wiedziała, iż ludzie, stojący na progach domów pod sadami, na skraju błonia, widzą to ich przejście po niebie. [...] idzie tak, jak być powinno, cała w skrzypkach i basach. Poza tym owo granie na tym przejściu mimowolnym [...] można było sobie tłumaczyć jako litkup składany weselnej wsi, prawowitej właścicielce niebios²⁸.

²⁷ Tłum. W. Woroszyłski.

²⁸ T. Nowak, *A jak królem, a jak katem będziesz*, Warszawa 1974, ss. 62–63

Tadeusz Nowak pisze, że żydowscy muzykanci graniem wyczarowywali sad ze śniegu, koronkę z motka lnu, złotego szczygła z kawałka akacji²⁹. Światem Anatewki – z zapalonymi świecami w oknach, ze śpiewem w drewnianych bożnicach – kołysze muzyka. Cięcie skrzypiec rozświetla sztetl, muzyka rozwiera się na przestrzeń i na nadchodzącą pustkę. Podobnie Tewje, śpiewając *If I were a rich man*, wyczarowuje sobie wizję życia bez pracy, w którym najśłodszą czynnością staje się codzienne, siedmiogodzinne czytanie świętych ksiąg; wyczarowuje dom w środku Anatewki, z jednymi schodami prowadzącymi na górę, drugimi w dół, trzecimi zupełnie niepotrzebnymi, donikąd, zbudowanymi tylko na pokaz; wyczarowuje swoją Golde jako żonę bogatego człowieka, z podwójnym podbródkiem; oczyma wyobraźni widzi, jak ludzie przychodzą do niego po radę, niczym do Salomona, jak zajmuje miejsce na wschodniej ścianie synagogi.

Skrzypek na dachu to jeden z najbardziej znanych i dochodowych musicali, majstersztyk Jarry'ego Bocka. Premiera dzieła ze słowami Shaeldona Harnicka i librettem Josepha Steina odbyła się 22 września 1964 r. na Broadwayu. Duet Bock-Harnick stworzył także musicale *Body Beautiful*, *Fiorello* (ten musical o burmistrzu Nowego Jorku był niewątpliwym sukcesem), *Tenderloin*.

Musical opiera się na pisanej w jidysz w latach 1894–1914 książce *Dzieje Tewji Mleczarza Szolema Alejchema*. Wcześniej zrealizowano na jej podstawie m.in. filmy *Chawa – córka Tewjego* (w jidysz, według scenariusza Alejchema), i *Tewje der Milchiker*. Ale najślynniejszy stał się laureat trzech Oscarów, nakręcony na podstawie broadwayowskiego musicalu *Fiddler on the Roof* z 1971 r. w reżyserii Normana Jewisona, z muzyką Jerry'ego Bocka, z Chaimem Topolem w roli głównej, żydowskim aktorem i śpiewakiem, urodzonym w 1935 r. w Tel Awiwie, nominowanym za rolę Tewjego do Oscara. W programie do poznańskiego wystawienia *Skrzyпка* czytamy:

Pierwsze wystawienie nowojorskie w reżyserii i choreografii Jerome'a Robbinsa przedstawił 22 września 1964 roku Harold Prince. Sztuka oparta na motywach dzieł Szolema Alejchema; za specjalną zgodą Arnolda Perla. [...] Wystawienie *Skrzyпка* kosztowało 375 000 dolarów, zysk z przedstawień 4 000 000 dolarów. Było to najpopularniejsze przedstawienie w dziejach musicalu [...]. W ciągu dziesięciolecia od nowojorskiej prapremiery przetłumaczono *Skrzyпка* na 18 języków, wystawiając go w 35 krajach dla 40 000 000 widzów. W wielu krajach musical ten grywany jest pod tytułem *Anatewka*. [...] W 1971 roku Norman Jewinson nakręcił film, w którym rolę Tewjego powierzył izraelskiemu aktorowi Chaimowi Topolowi, a sola skrzypcowe – Isaakowi Sternowi. Polska premiera *Skrzyпка* odbyła się 5 maja 1983 roku w Teatrze Muzycznym w Łodzi³⁰.

²⁹ Ibidem, s. 59.

³⁰ Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, program: *Skrzypek na dachu. Fiddler on the Roof*, tekst: Joseph Stein, muzyka: Jarry Bock, piosenki: Sheldon Harnick, premiera 14 stycznia 1984 r. (bez numeracji stron).

Antoni Marianowicz notuje, że po niebывałym sukcesie *Skrzyпка* Bock i Harnick postanowili „ponownie sięgnąć po tematykę żydowską, lecz tym razem przegrali. Ich wystawiony w listopadzie 1970 r. musical *Rotszyldowie* ukazywał dzieje sławnej bankierskiej rodziny w latach 1772–1818. [...] Czyżby po tym fantastycznym sukcesie Bock i Harnick znaleźli się w podobnym impasie, jak Lerner i Loewe po *My Fair Lady*?”³¹ Marianowicz – słusznie – nie tłumaczył powodzenia *Skrzyпка* niezwykłą poetyką utworu, rosnącym zainteresowaniem zgładzoną kulturą żydowską: „Jest [...] w musicalu Bocka, Steina i Harnicka jakiś element, który usprawiedliwia powszechne [...] zauroczenie *Skrzypkami na dachu* w kategoriach uniwersalnych. Tym elementem jest, jak sądzę, głęboko ludzka, humanistyczna wymowa musicalu, jest ciepły i pełen wyrozumiałości stosunek do małych ludzi i nierównej walki z losem, z której wychodzą pokonani, ale bynajmniej nie zmiążdżeni”³².

Dumny i romantyczny Tewje chciał wydać pięć swoich córek za mąż. Te jednak nie godziły się na propozycje swatki, Jente, pragnęły związków z miłości – dla siebie męża przystojnego, uczonego dla ojca, dla matki bogatego niczym król, jak śpiewały w piosence *Matchmaker*. Mleczarz musiał decydować, czy życie zgodne z Tradycją i starymi prawdami przedkłada nad ich szczęście. W żydowskim domu rodzice wypowiadają nad dzieckiem błogosławieństwo, zapewniając, że cokolwiek zrobi, kimkolwiek będzie, nie przestaną go kochać. W *Fiddler on the Roof* Tewje i Golde błogosławieństwo to parafrazują podczas szabatu. O ślubie Cajtli wspomniałam, pisząc o grafice Chagalla. Druga córka mleczarza, Hodel, nie prosiła już ojca o pozwolenie, lecz o błogosławieństwo, po czym poślubiła uboższego nauczyciela-rewolucjonistę z Kijowa, Perchika. Kolejna zaś, Chawa, „ptaszyna” – jak myśli o niej ojciec – wyszła za rosyjskiego chrześcijanina³³, Fiedkę. Miłość i wiara w musicalu są tym, co pozwala mieszkańcom Anatewki wyrwać się z ubóstwa. Zwykle gdy Tewje śpiewa, wszystko wydaje mu się prostsze – podjęcie decyzji, ciężka praca, znoszenie ubóstwa. Po odejściu Chawy, której początkowo nie daje błogosławieństwa, postępując wbrew własnym uczuciom, lecz w zgodzie z Tradycją, zawodzi: *little bird, little Chaveleh...* W przekonaniu Tewjego Chawa kała swoje gniazdo. „Czy ten ptak kała gniazdo, co je kała, / Czy ten, co mówi o tym nie pozwala?” W imadle Norwidowskiego pytania znaleźli się Żydzi z ukraińskiej wsi w carskiej Rosji. Zanim jednak powiem więcej o tej szerszej perspektywie, przyjrzę się niezwykłej pieśni mleczarza: „Mała ptaszyno, mała Chaveleh, nie rozumiem, co się dzisiaj stało, wszystko otula mgłą. Widzę tylko ukochane przez wszystkich, szczęśliwe dziecko, szlachetne, miłe i czułe, słodką, piękną, delikatną ptaszynę, którą byłaś”. Ta bowiem piosenka – wyjątkowo – pozostaje wewnątrz Tewjego, płynie w jego

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ P. A. Mazurkiewicz, *Świat skrzyпка na dachu*, Toruń 2002, s. 108.

myśli³⁴. Chawa wytańczy smutek, gdy mleczarz zanuci wewnętrznym głosem swą tkliwą, tęskną pieśń-lament, chcąc znaleźć w piosence pocieszenie po tym, jak oświadcza żonie: „dla nas umarła, zapomnijmy o niej”. Po tej pieśni brzmi początkowy motyw musicalu: *Tradycja*³⁵. Chawa występuje przeciw głosowi Tradycji, lecz błaga ojca o wysłuchanie swoich racji. Ten jednak nie potrafi po raz kolejny zaprzeczyć wszystkiemu, w co wierzy, nie umie przewartościować swojego świata³⁶.

Norman Jewison uosobieniem tradycji czyni właśnie skrzypka – pierwszą postać, jaka ujęta została w musicalu – w scenie ze wschodem słońca, w której słychać pianie koguta, a kamera omiata dachy Anatewki. Tewje, wprowadzając widza w przestrzeń sztetlu, mówi, że wszyscy jego mieszkańcy są jak skrzypek na dachu – wydobywają dźwięki piękne i łagodne, starając się nie skrócić przy tym karku. Skrzypek – figura przypisana Żydom – pojawia się także w scenie zaślubin Cajtli z krawcem, następnie podczas baletu Chawy towarzyszy jej przejściu od siostr do Fiedki, a także zamyka musical, krocząc za ciągnącym swój dobytek Tewjem.

Żydzi stają się ptakami wędrownymi, szukają nowego miejsca, nie odfruwają lekko z gniazda rodzinnego. Gdy Tewje i jego córki po nakazie oczyszczenia obłastu z Żydów opuszczają Anatewkę (po zamachu na Aleksandra II wzmożyły się pogromy antyżydowskie i represje carskie³⁷), ów zakątek świata, który zawsze był ich domem, Fiedka kieruje do mleczarza słowa, korespondujące z Norwidowymi:

³⁴ „Little bird / Little Chaveleh / I don't understand what's happening today / Everything is all a blur / All I can see is a happy child / The sweet little bird you were / Chaveleh / Little bird / Little Chaveleh / You were always such a pretty little thing / Everybody's favorite child / Gentle and kind and affectionate / What a sweet little bird you were / Chaveleh”.

³⁵ „Every one of us is a fiddler on the roof / Trying to scratch out a pleasant, simple tune / without breaking his neck. / It isn't easy. / You may ask, / why do we stay up there / if it's so dangerous? / Well, we stay because / Anatevka is our home. / And how do we keep our balance? / That I can tell you in one word! / Tradition! / Tradition / Tradition / Tradition / Tradition / Tradition / Tradition / Because of our traditions, / we've kept our balance for many, many years. / Here in Anatevka, / we have traditions for everything. / How to sleep. / How to eat. / How to work. / How to wear clothes”.

³⁶ „Papa. Papa! Papa, I've been looking everywhere for you. Papa, stop! At least listen to me! Papa. I beg you to accept us. – Accept them? How can I accept them? Can I deny everything I believe in? On the other hand, can I deny my own daughter? On the other hand, how can I turn my back on my faith, my people? If I try and bend that far, I'll break. On the other hand... No. There is no other hand. No, Chava! No! – But, Papa! – No! No! Papa! No! Papa!”. S. Alejchem pisze w opowiadaniu *Chawa*: „Widzę ją, jakbym ją miał przed sobą, w całej okazałości: wysoka, piękna, świeża, jak sosna... Albo zgoła taka, jaką była jeszcze dzieckiem: maluteńka, chorowita, zdechlaczka, wątła jak pisklę... [...] I na moment zapominam o tym, co to ona zrobiła, a serce ciągnie do niej, dusza się rwie, tęskni...”. S. Alejchem, *Dzieje Tewji Mleczarza*, tłum. A. Dresnerowa, wstęp S. Belis-Legis, Wrocław 1994, s. 109: „Docieramy do sedna sprawy – do uporu, który sprawił, że naród Tewjego przetrwał przez tyle wieków”.

³⁷ S. Belis-Legis, *Do pokoleń, które przyjdą. W siedemdziesiątą rocznicę śmierci Szolema Alejchema*, w: S. Alejchem, *Z jarmarku*, tłum. M. Friedman, Wrocław 1989.

„jednych wypędzają ukazy, innych ludzkie milczenie”. Tewje – i wbrew sobie, i w zgodzie z sobą – mówi wtedy do Chawy i Fiedki: „Niech was Bóg prowadzi”. I jakkolwiek zdanie Fiedki odnosi się do wycinka rodzinnej historii, dziś trudno nie czytać go szerzej, w kontekście słów o samotności ginących, których język „stał się obcy”³⁸, a wreszcie przez pryzmat słów o przewinie milczenia z eseju Jana Błońskiego *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*.

Rose Ausländer, urodzona jako Rosalie Beatrice Scherzer w 1901 r. w Czerniowcach, emigrowała dwukrotnie do USA, a później zamieszkała w Düsseldorfie. Pisała w wierszu *Bruder im Exil* o świecie, w którym żaden ptak nie umie już wic gniazda: [K]ein Vogel ein Nest baut³⁹. Żydzi z Anatewki – jak w wierszu czerniowieckiej poetki – schodzili słońcu z drogi, walizkę stawiali przed strzeżonymi przez kruki drzwiami, wędrowali od domu do domu. Mały ptaszek (*little bird*) – śpiewa Tewje, myśląc o Chawie. *Kleiner Vogel* (mały ptak) podczas zagłady ulatuje w niebo. Klein przechodzi w kein. Kein Vogel to ptak wymazany, bo droga do Auschwitz wiedzie m.in. przez Anatewkę, która dla bohaterów musicalu *Fiddler on the Roof* stanie się miejscem pamięci, budującym i wzmacniającym zbiorową tożsamość. Odtąd świat zamieszkiwać będą jako nie-miejsce. Także im jest więc poświęcony osobliwy ogród w Muzeum Żydowskim w Berlinie.

Historia Żydów, obcych w obcej ziemi, opuszczających około 1905 r. rodzinne miasteczko, może stanowić prefigurację losu narodu żydowskiego podczas Shoah, kiedy śpiewu nie można już było znieść – tych dźwięków muzyki skrzypków w obozie Auschwitz-Orchester przy poniżeniach i egzekucjach (z zamiłowania skrzypkiem był też lekarz-oprawca KL Auschwitz, Josef Mengele). Przepędzający z Europy żydowską kulturę, kulturę pamięci, w której istotną rolę odgrywało zarówno słowo, jak i muzyka, zrobili więcej niż w wierszu Roberta Frosta. W czasach skrzypków na dachu z Anatewki jeszcze ptaka płoszyli, później postanowili go zgładzić:

Chciałem by ptak się rozstał z nami
I przestał śpiewać pod oknami.

Klasnąłem w ręce by go spłoszyć,
Gdy tego śpiewu miałem dosyć.

Mojej w tym winy było wiele.
Nie hańbą ptaka jego trele

Bo jakaś rzecz się kryje zdrożna
w tym że śpiewania znieść nie można⁴⁰.

³⁸ Cz. Miłosz, *Campo di Fiori*, w: *Poezje wybrane. Selected poems*, Kraków 1996, s. 30.

³⁹ R. Ausländer, *Bruder im Exil*, w: *Gedichte*, Frankfurt nad Menem 2001, ss. 183–184.

⁴⁰ R. Frost, *Chciałem by ptak się rozstał z nami*, tłum. A. Międzyrzecki, w: idem, *Opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej*, red. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1992, s. 37.

MICHAŁ PŁACZEK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Katedra Dramatu, Teatru i Widowisk

Trudna wolność Jenteł Mendel

A jednak wszyscy Żydzi śpiewali: student nad „Talmudem”,
krawiec, szyjąc parę spodni, szewc, łatając dziurawe buty
i kaznodzieja, wygłaszając kazanie.

Abraham Joshua Heschel
Pańska jest Ziemia. Wewnętrzny świat Żyda w Europie Wschodniej

W Peczewie, kresowym sztetlu, jest rok 1905. Wychowana bez matki, dorosła już córka lokalnego rabina, Jenteł Mendel, opiera się zamążpójściu, wzorem baśniowych królewien czy operowej Turandot. Nie chce przyjąć na siebie losu żydowskiej kobiety, pragnie zgłębiać Talmud i zostać uczoną w Piśmie, jak jej ojciec. Ten ostatni sprzyja, choć nie bez troski, aspiracjom córki.

Kiedy rabi Mendel umiera, peczewskie kobiety roztaczają przed Jenteł wizje jej przyszłości. Plany te napawają bohaterkę trwogą i popychają do ostateczności: Jenteł ścina włosy, przywdziewa męski strój i ucieka z Peczewa. Gdy zapada noc, znajduje się sama w lesie. Zapala świecę i modli się, tyleż do Najwyższego, co do własnego ojca.

Z nastaniem dnia Jenteł trafia do karczmy, gdzie poznaje grupę studentów z jesziwy, a pośród nich Awigdora. Od pierwszego wejrzenia Jenteł i Awigdor odczuwają szczególną więź, którą cementuje, co znaczące, żałoba, jaką obydwójce noszą. Jenteł przyjmuje nowe, męskie imię – Anszel. Przemiana jej tożsamości jest całkowita.

Wraz z grupą młodzieńców trafia do miasteczka, w którym mieści się jesziwa, i po egzaminie u cieszącego się ogromnym autorytetem rabina zaczyna studia; jej partnerem w nauce zostaje Awigdor.

Rabin ma wobec Awigdora specjalne plany: pragnie wydać zań swą jedyną córkę, Hadassę. Plan wydaje się idealny: Awigdor jest najzdolniejszym uczniem rabina i jego godnym spadkobiercą, Awigdora i Hadassę łączy zaś szczerą miłość. Na drodze ich uczuciu staje sekret rodzinny Awigdora: samobójcza śmierć jego brata. Zgodnie z obowiązującym na początku ubiegłego stulecia przekonaniem o degeneracyjnym charakterze dziedziczenia schorzeń psychicznych, Awigdor zostaje skreślony z listy kandydatów. Propozycja poślubienia pięknej i posłusznej Hadassy zostaje teraz złożona Anszelowi, jest on wszak studentem o krótszym stażu, lecz nie mniejszych zdolnościach i wiedzy. Propozycji tej sprzyja Awigdor. Anszel staje przed tragicznym wyborem między umieszczeniem swej fałszywej tożsamości na stałe w strukturze społecznej (ryzykując utratę wszystkiego) a utratą ukochanego – Awigdora – na zawsze.

Ślub z Hadassą w zasadniczy sposób komplikuje dotychczasowe życie Anszela. Udaje mu się, co prawda, unikać stosunków z żoną – ta kocha przecież Awigdora, a Anszel to uczucie rozumie i szanuje – lecz po pewnym czasie wyznaje Anszelowi, że jest już gotowa żyć z nim jak żona.

Pragnienie Hadassy, wkraczające znienacka w sam środek narracji, skłania Jenteł do porzucenia przebrania. Po zmroku błąka się po mieście, snując pieśń kryzysu. Niezależnie od tego, co się stanie, pragnienie musi zostać zrekonstruowane w oparciu o prawa najpierwotniejszych tożsamości.

Anszel jedzie z Awigdorem do Lublina (w tej roli wystąpiła czeska Praga), by kupić książki. W nocy wyznaje Awigdorowi prawdę o swojej płci i imieniu. Awigdor zrazu uznaje Jenteł za demona, jednak oswoiwszy się z prawdą, wyraża swoje pragnienie. I Jenteł przyznaje, że go kocha. W chwili, kiedy ich usta mają się zetknąć, pojawia się między nimi imię Hadassy. Miłość łącząca Awigdora i Jenteł pozostaje nieskonsumowana. Jenteł wyjeżdża do Stanów Zjednoczonych, by móc żyć zgodnie ze swoją wolą; Awigdor i Hadassa zostają małżeństwem. W ostatniej piosence Jenteł znów zwraca się do swojego ojca-w-niebie – teraz, z pokładu statku, widzi całe niebo, a nie tylko jego wycinek, dostępny jej jako kobiecie.

* * *

Przedmiotem poniższych rozważań jest film muzyczny Barbry Streisand pt. *Jenteł*, nie zaś jego literacki pierwowzór, opowiadanie Isaaca Bashevisa Singera *Jenteł. Uczeń jesiwy*. O czym traktuje *Jenteł*? Istnieje kilka możliwych odpowiedzi, współfistotnie składających się na pełniejszy obraz utworu.

Z jednej strony jest to historia o przebraniu, trochę w stylu opowieści o seksualnie niepokojących sawantkach à la Rachilde czy *Panna de Maupin*, tym razem jednak w żydowskich dekoracjach. Kobieta wdziewa męski strój, z tą różnicą, że jej bezpośrednim celem nie jest peregrynacja seksualna, a ukrycie płci w celu *ominięcia* barier społecznych. A jednak kiedy seksualność dochodzi do głosu,

nić fabuły płacze się, by ostatecznie doprowadzić do kompromisowego happy endu; kompromis ten ufundowany jest (musi być) na utrzymaniu opozycji tego, co językowe (boskie), oraz (nie)porządku pragnienia i ciała. Język wymaga czystości, a Jenteł pozostaje żydowską westalką, talmudyczną Hypatią wolną od miłosnego trójkąta, uformowanego w mimetyczny, girardowski sposób.

Na marginesie tego odczytania znajduje się, rzecz jasna, prosta interpretacja feministyczna, każąca nam zobaczyć w Jenteł kolejną Hypatię, gotową na wiele, byle zdobyć wiedzę. Ta socjologizująca wizja *Jenteł* najbardziej chyba uwierala Singera, który podkreślał, że jego Jenteł działa we własnym imieniu, nie w imieniu zbiorowości kobiet. Nie pragnie ona wiedzy jako takiej, pragnie studiować Torę i ta szczególność wymaga pełnego uświadomienia.

Jest to także opowieść o meandrach porządku ojcowskiego, jego prawach i pragnieniach – Barbra Streisand dedykowała film pamięci ojca, którego straciła. I mimo że Jenteł Mendel dokonuje rewolty w ramach ustalonego porządku prawa zwyczajowego, nie grzeszy przeciw prawu boskiemu. Swojego ojca – i Ojca w ogóle – darzy czcią i szacunkiem. Zamiast obalania porządku, bluźnierstwa, ducha zmiany obecna jest tu afirmacja wszechstronności i uniwersalności Prawa. Jenteł mogłaby powiedzieć o sobie słowami Ajschylijskiej Ateny: κάρτα δ' εἰμί τοῦ πατρός¹.

Istnieją inne jeszcze tropy interpretacyjne. Przy okazji premiery scenicznej wersji *Jenteł* znaleźli się krytycy, którzy pisali, że prawdziwym zakończeniem *Jenteł* jest Holocaust bądź określali fabułę mianem „lesbijskiej historii”. Z miejsca je odrzucam. Oczywiście jest, że końcem Europy sztetłóv była Zagłada. Podobnie prawdziwe jest dopatrywanie się w tej historii homoseksualnego napięcia. A jednak każde z tych odczytań nie pozwala połączyć poszczególnych wątków tak, by można było uporządkować cały tekst. Taką możliwość daje dopiero określenie *Jenteł* jako przypowieści o wolności i pragnieniu. Temu poświęcam niniejszy szkic.

Mimo wielowiekowych sporów na temat idei wolności, mówiąc o niej, będę mieć na myśli taki rodzaj wolności jednostki, która jest „spełnioną zależnością”², wynikającą wprost z funkcjonowania w eksodycznym porządku drogi, kształtowanej podług litery Prawa.

Kiedy pierwszy raz słyszymy Jenteł śpiewającą, ta modli się. Nakłada *talit* i pochyla się rytualnie, w najwyższym skupieniu odmawiając *Maariw* (modlitwę wieczorną, która czasami łączy się z *Mincha*, modlitwą popołudniową; *Maariw* składa się z *Szema Israel* oraz *Amidy*). Nakrywa głowę, by skupienie na modlitwie było jak najpełniejsze. Słyszy kaszel chorego ojca, co odrywa ją od modlitwy. Śpiew jednak trwa. Pieśń, musicalowy numer, traktuje o istocie

¹ Αισχυλου, Ευμενιδεσ, wers 738.

² W swobodny sposób wykorzystuję tu pojęcie wprowadzone przez Agatę Bielik-Robson w książce *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.

figury Jenteł. *Where is it written?*, pyta uporczywie. Gdzie zapisana jest wiedza o tym, czemu ptak ma skrzydła, co jest dobre, a co złe? A jednocześnie: gdzie napisano, że Jenteł ma przyjąć los żydowskiej kobiety? To pozór dwóch pytań, pytanie jest wszakże jedno. Gdzie jest zapisane?, a więc: Jakie jest Prawo? Za tym idzie pytanie o los i wolność. O drogę.

Droga, która prowadzi do Boga, prowadzi więc *ipso facto* – a nie tylko dodatkowo – ku człowiekowi; zaś droga, która prowadzi ku człowiekowi, przywodzi nas do rytualnej dyscypliny, do samowychowania. Jej wielkość leży w jej codziennej regularności. [...]

Prawo jest wysiłkiem. Codzienna wierność rytualnym gestom wymaga odwagi, spokojniejszej, szlachetniejszej i większej niż odwaga wojownika. Znane jest prozocze określenie Izraela przez Balaama: „Patrz, oto naród jak wstająca lwica, na podobieństwo lwa on się podnosi”. Talmudysta bez wahania kojarzy to królewskie przebudzenie z suwerennymi możliwościami narodu zdolnego do codziennego obrzędu. Drzenie lwa, który podnosi się, lecz który nie podnosi się pod jarzmem. Dla Żyda prawo nigdy nie jest jarzmem. Zawiera swoistą radość, z której czerpie pokarm życie religijne i cała żydowska mistyka³.

O drodze, która wiedzie ku człowiekowi i o wolności w tej relacji, będzie jeszcze mowa, tymczasem chcę się zatrzymać przy wolności obrzędu. Pierwszy numer muzyczny jest też znakiem najbardziej rudymenarnego wołania o wolność. Jenteł nakryta *talitem*, którego *ciciot* przypominają jej 613 *micwoł*, przekracza granicę biernego obserwowania, jak w życiu jednostki dokonuje się mózół codziennego zbawienia. Tak właśnie widzi zbawienie współczesna myśl ortodoksyjna, z Josephem B. Soloveitchikiem na czele. Zbawienie, czyli akt ostatecznego wyzwolenia jednostki (i Izraela), ma miejsce w dyscyplinie wierności rytuałom. Innymi słowy, Jenteł bierze swoje zbawienie we własne ręce.

Modlitwa, nauka, słowo wprawiają opowieść w ruch, same trwając niezmiennie w tym samym, wiecznym miejscu, objawione i nienaruszalne. Są środkami pozwalającymi pragnieniu Jenteł nie zatracić się w metonimicznej matni, pomiędzy trwogą (*angoisse*) a erotyzacją zakazu, matni okowów pierwotnego fantazmatu. I choć każdy z tych elementów ruchu pragnienia gra swoją rolę w ewolucji Jenteł, jej dojrzewaniu do wolności, żaden z nich nie stanie się przeszkodą w osiągnięciu satysfakcji; narracja zamknie się bowiem w tym samym miejscu, w którym według teorii Lacanowskiej kończy się analiza. Warto przyrzeć się więc narracyjnej ewolucji pragnienia, określając tym samym najbardziej podstawowy wymiar zależności.

Isaak Bashevis Singer nie był entuzjastą tego filmu. Miał swoje powody, choć nie wszystkie są interesujące. Pisarz nie przepadał bowiem za Barbrą Strei-

³ E. Lévinas, *Religia dorosłych*, w: idem, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłum. A. Kuryś, Gdynia 1991, ss. 20–21.

sand na płaszczyźnie osobistej. A fakt, że kupiła ona od niego jedynie prawa do ekranizacji, a nie również autorski scenariusz, nie przemawiał na korzyść tej znajomości. Jednak tłumaczenie ogromu niezadowolenia Singera wyłącznie kwestiami osobistymi czy finansowymi byłoby plotkarstwem. W (dającym, co prawda, asumpt do jak najgorszego plotkarstwa) autowywiadzie zamieszczonym w „New York Timesie” Singer oburza się na wiele elementów ekranizacji swojego opowiadania. Jednym z nich, być może głównym, jest fakt, że Jentet śpiewa. „Dlaczego ona ciągle śpiewa?!”, dopytywał się noblista.

Choć Abraham J. Heschel przekonuje, że Żydzi Europy Wschodniej śpiewali bez ustanku, to nie dodaje, że kobiecy śpiew był wiernym tradycji Żydówkom zakazany jako nieprzyzwoity. Mogli go ewentualnie słuchać ich mężowie, ale i to nie było wskazane. Kobiecy głos powinien powściągać się od śpiewu. I choć stosunek Singera tak do judaizmu, jak i tradycji żydowskiej był bardzo złożony i nierzadko krytyczny, to jego reakcja mogła wynikać z nie całkiem świadomej wrażliwości⁴.

A przecież w tym, co mierzi Singera, jest najżywszy czynnik całej narracji: pragnienie. Struktura pragnienia nigdy nie jest jednak prosta. Pamiętajmy przede wszystkim o podstawowej cesze pragnienia – jest ono pozbawione obiektu. Człowiek w perspektywie antropologii psychoanalitycznej to człowiek pragnący. Wysiłki mające na celu wskazanie źródeł pragnienia i jego przedmiotu oraz tego, jak przedmiot determinuje podmiot, wprowadzają jedynie dodatkowy zamęt. Dopiero za Jacques'em Lacanem uznano, że obiekt pragnienia może być powołany do życia tylko w przestrzeni czysto teoretycznej. Ego, które można nazywać po prostu jaźnią, jest terenem pozoru świadomości. W rzeczywistości topografia tego miejsca obejmuje wycinek przestrzeni psychicznej, mieszczący się pomiędzy obrazem własnego ciała jako narzędzia „ja” w świecie zewnętrznym a krętą linią konfliktów. Budzi je w pewnej nietrwałej i zmiennej całości „ja” agon pomiędzy założeniem własnego istnienia a dyskomfortem, jaki powoduje poczucie nieadekwatności dyktowane przez pragnienie. Krótko mówiąc, świadomość jest przeżywaną w danym momencie sytuacją Wyobraźniowego.

O wiele rozleglejszym rejestrem rzeczywistości psychicznej jest nieświadomość. Lacan widzi ją jako potężną i niemal całkiem pustą przestrzeń, w której formują się symbole – o wiele bardziej rzeczywiste niż rzeczywistość sama w sobie; wiemy już przecież, że relacja ja – świat jest efektem kompromisu z pewną metaforą ciała. Należałoby dodać, że choć poglądy Lacana w tej materii są istotnie śmiałe i niezwykle błyskotliwe, to nie całkiem nowatorskie. Ich freudowskie podłoże, które nawet dociekliwy czytelnik pism autora *Écrits* często może widzieć jako jedynie deklaratywne, staje się w pełni zrozumiałe, gdy perspektywę klasycznego freudyizmu wzmocnimy o koncepcję Melanie Klein.

⁴ Takie przypuszczenie wysuwa biografka Singera. J. Hadda, *Isaac Bashevis Singer. Historia życia*, tłum. M. Adamczyk-Garbowska, Warszawa 2001.

„Powrót do Freuda”, którego możemy dokonać dziś, to zwrot polegający na przeczytaniu Freuda raz jeszcze po lekturze Klein i Lacana. W ten sposób historia myśli analitycznej ukaże się nam jako historia ewolucji, wznoszenia potężnej budowli wspólnymi siłami, nie zaś – jak się często wydaje – przeciw sobie.

Kiedy podejmie się próbę rzucenia światła na cały obszar istnienia, okaże się, że to, co Symboliczne, i to, co Wyobrazeniowe, zajmuje mnóstwo miejsca i wygrzewa się w świetle rozumu z większą lub mniejszą przyjemnością. A jednak na krańcach tej ziemi znajdują się dwie potężne siły umykające przed światłem, niedające się nijak oświetlić. To śmierć i życie, *thanatos* i *jouissance*. Dzieci nieprzeniknionej ciemności i oślepiającego blasku. Oto co Rzeczywiste.

Nie można pragnąć silniej, niż czyni to Jenteł. Brak, który, jak wiemy, jest nieusuwalną determinantą ludzkiej egzystencji, wpisuje się w jej biografię w sposób założycielski. Jenteł nie ma matki. Śmierć matki, jej niedająca się powiedzieć ani przemilczeć nieobecność, jest być może najważniejszym aspektem tej opowieści. Jenteł miała też brata – i on umarł, jego śmierć jednak jest łatwiejsza do wypowiedzenia, gdyż można znaleźć dlań symboliczną reprezentację. Może istnieć *imago*, wewnętrzny obraz brata. Matka pozostaje w cieniu. Jej ciało, źródło życia i tego, co życiodajne – mleka, ciepła, pierwszego dotyku – znajduje się w tym, co uprzedza język, domenę ojca. W ten sposób śmierć ojca, jawiąca się widzowi jako pierwszy kryzys opowieści, jest triumfem nieświadomości. Gdy podczas pogrzebu Jenteł pozwala sobie najpierw być bierną, a kobieta z żałobnego tłumu rozdziera jej na sercu szatę, by następnie podważyć rytuał, biorąc do ręki tekst kadiszu i recytując go tak, jakby była mężczyzną, obserwujemy scenę triumfu symbolizacji nad śmiercią. Ogołoczone drzewo, zdające się zrazu stereotypowo użytym znakiem upływającego czasu, jest więc symbolem symbolu, znaczącym jakiegoś innego znaczącego, a raczej maszyny obracającej znaczącymi i produkującej je naprędce.

Wraz z pierwszymi słowami kadiszu Jenteł separuje się od śmierci. Awigdor nie ma tego szczęścia. Zmarłym, który stoi za jego mową, jest brat, dubler jego istnienia. Kiedy Anszel przebiera się (symbolicznie) w życie swego zmarłego brata, siłą rzeczy przebiera się też za najwrażliwsze miejsce rozszczepienia się Awigdora. Recenzent miał dobrą intuicję, widząc w *Jenteł* opowieść homoseksualną, uległ jednak ułudzie dosłowności. To nie relacja kobiet jest tu zarzewiem dramatu, ale mężczyzn między sobą i samych z sobą zarazem. Anszel i Awigdor są na poły braćmi, na poły niespełnionymi kochankami. Awigdor pożąda Anszela – nie znajdując słów, używa prymitywnego sposobu zarysowania przestrzeni erotycznej – wprowadza w nią obraz swego nagiego ciała. Ciało, z którego zrzucano tekst, nie jest go rzecz jasna pozbawione, przeciwnie – ma na sobie naraz to, co zrzucano, i samo zrzucenie. Pięknie ten gest rozbierania opisała Krystyna Miłobędzka w swoim tomie *po krzyku*. Po rozebraniu się z obrazów własnego ciała (na poziomie społecznych utożsamianych z performatywami) „zostaje

rozbieranie / smugi zrzucanych ubrań / lekkie ruchy, nic więcej”⁵. Piosenka, w której Jenteł tematyzuje tę scenę nagości, mówi o, jakżeby inaczej, opozycji braku i obecności. Nie ma bodźca, jest reakcja. Nie ma chłodu, jest drzenie, nie ma iskry, a ciało zajmuje się płomieniem. Wreszcie – nie ma burzy, a słychać grzmot. Jest więc Awigdor, obrazy jego ciała, jego pragnienie wdzierające się w język Anszela i jest pragnienie Jenteł, która poprzez Anszela pragnie pragnienia Awigdora. I tu jest miejsce dla cierpienia, skoro Awigdor nie może pragnąć Jenteł. Pragnie Anszela, swojego księżycowego brata, możliwości swojego nieistnienia.

Ta różnica w kształcie pragnienia dwójki bohaterów jest różnicą Innego. Jenteł podporządkowuje się zasadzie edypalnej, Awigdor jest zaś traumą możliwości nie-narodzenia się, traumą *das Urszene*. Ja patrzące na parę rodzicielską zwartą w zgodzie pragnienia, w akcie stworzenia „ja”, konfrontuje się z trwogą, jaką musi wzbudzać w nim kruchość widzianej sceny. To tylko dwa ciała, dwa obrazy zderzające swoje pragnienia. Rozczarowanie i pustka otaczają rodzicielskie łożo. Do tej właśnie sceny odwołuje się rozpaczający Hiob: „Tak, bodajby ta noc pozostała niepłodna, nie odezwał się w niej głos radości!”⁶. Nad możliwością nicości unosi się jednak Najwyższy, czyniąc ją niemożliwością. Szatan może doświadczać Hioba utratą wszystkiego, oprócz życia. Bóg Izraela jest Bogiem życia; i oto z powrotem znajdujemy się w całej tej płątanie pragnień, sprawiającej, że żywych w naszej opowieści jest więcej podmiotów niż bohaterów.

Kiedy bowiem Awigdor ucieka przed nicością, Jenteł żyje edypalnością. W pozycję edypalną wpisuje się pewna zapoznana dwoistość. Można porównać miejsce, jakim jest przeżywanie edypalne, do wstęgi Möbiusa, jednej z tych topologicznych powierzchni, za pomocą których Lacan unaoczniał swoim słuchaczom meandry związków między składowymi wymiarów postrzegania. Nie jest to moneta o dwóch stronach, ale jednostronna powierzchnia, w której Edyp-ojciec musi dzielić miejsce z Edypem rozwiązującym tajemnicę istnienia i strącającym swoim odkryciem śmiercionośną Sfinę w wieczną otchłań. W micie Ojciec musi umrzeć dlatego, że Syn posiada zdolność operowania każdym z Jego imion, a tym samym, przez zwanie swej postaci z własną matką, może replikować swoje istnienie. Edyp przekroczył granice człowieczeństwa, stał się odwróconym Prometeuszem i musiał ponieść za to dotkliwą karę. Realnego nie można poddać symbolizacji, objęcie językiem wszystkiego jest niemożliwe, Edyp więc oślepia się, oddając hołd ciemności.

Jenteł podąża za Ojcem tak daleko, jak tylko się da. Żeby móc uczyć się Jego języka, gotowa jest zamazać samą siebie, stracić się niemal całkowicie. Obraz Anszela jest więc nie przebraniem. Gdyby szukać dla gestu Jenteł jakiegoś intertekstualnego odpowiednika, można by go znaleźć w *Oczyszczonych* Sarah Kane. Pełna dramatycznego napięcia scena metamorfozy kochającej kazirodczą

⁵ K. Miłobędzka, *po krzyku*, Wrocław 2005, s. 53.

⁶ Hiob 3,7 – według Biblii Warszawskiej.

miłością siostry w brata (obiekt niemożliwej miłości) jest właśnie sceną rezygnacji z siebie.

Kiedy patrzymy na Jenteł, wypełniającą swoje wnętrze Prawem, jesteśmy w tej samej pozycji, co słuchacz kastrata. Mamy widok na niemal nieskazitelne istnienie. Jednak w przypadku kastratów hermetyczne piękno, niedostępna perfekcja rozszczelniają się. Zasadą rzeczywistości jest pragnienie w agonie z własnym spełnieniem: *jouissance*.

W tym miejscu na scenę wkracza Hadassa. Nietrudno oburzyć się na jej los. Na pierwszym planie opowieści Hadassa jest zaprzeczeniem podmiotowości, stanowi walutę, w której mężczyźni dysponujący prawem dokonują wymiany symbolicznej. Słowem, ma tu miejsce czysta strukturalistyczna plemienność. Gdyby na tym stwierdzeniu poprzestać, okazałoby się, że cała historia jest romansowym banałem ze skłonnością do więzi sadospołecznych.

Hadassa nie istnieje⁷. Do stosunku nie dochodzi, gdyż Hadassa pojawia się pomiędzy zetkniętymi niemal ustami kochanków. Jej imię zastępuje pytanie „A Twoja *jouissance*?”. Czy przypadkiem nie próbujemy tu odtworzyć czegoś, co nam się nie należy? W tym właśnie miejscu sytuuje się w opowieści o Jenteł miłość.

L'insu que sait de l'une-bévue s'aile a mourre. Gra jest skończona. Irytujący refren rozczarowania *jouissance*, wyrażający się w leitmotivie *No wonder* (nic bardziej oczywistego – on ją „kocha”; ona jego „kocha”; ona jest tak krucha, tak piękna, tak uległa itd.), już nie wróci, gdyż porażka zmieniła się w sukces. Jenteł nareszcie ma całą siebie, całą w Prawie, z własnym ciałem odbitym na nowo w innym, siebie osobną między innym a Innym, między wodą a niebem. Jest pomiędzy, w przestrzeni, bez mapy. Zbawiona przez siebie, zbawiła Awigadora. Zabrała mu jego śmierć, zwróciła mu Rzeczywiste. I nie wiadomo, kiedy Jenteł śpiewa o tym, że widzi nareszcie całe niebo, a nie jego skrawek, czy to niebo odbija się w oceanie, czy też niebo udaje ocean. Żegnaj, Ojczy. *Miłość jest porażką nieświadomości*.

Końcem tej opowieści jest wolność. To musiało zirytować Singera – tak bezczelnie dać jego bohaterce zbawienie w miejsce znoju i rozpaczliwego oczekiwanego na Mesjasza! Nie da się opowiedzieć niczego dalej. Materiał analizy jest życie, takie, jakim je znamy. Zbawienie jest więc linią brzegową analizy i każdej innej opowieści. Bo kiedy węzeł boromejski mamy już w ręku, to, co najpiękniejsze, rozciąga się przed nami.

⁷ Choć sprawia taki pozór. Drugi węzłowy zwrot akcji następuje, kiedy Hadassa oświadcza, że pragnie. Nie należy dać się temu zwieść. Jej rolą w tej konstelacji jest stanie w miejscu księżycy, emanowanie odbiciem cudzego pragnienia. Stwarza ona ułudę ruchu w momencie, gdy Jenteł jest gotowa przekazać poznane prawo dalej. Jej Symboliczne jest już w pełni dojrzałe, by nie podejmować samobójczych ataków na Rzeczywiste.

ANITA JARZYNA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filologii Polskiej

Gwiazdka z nieba, przeklęta. Milknące piosenki

Z Thomem Yorkiem łączy mnie to, że jak on (choć ponad dekadę później) w wieku 13 lat obejrzałam filmową wersję *Romea i Julii*, i jak on bardzo chciałam coś z tym zrobić. Zacznę od swojej strony, by na końcu przyjrzeć się stronie wokalisty Radiohead. Stanąć po niej znaczyłoby dla mnie (dziś i wtedy) wyjść w połowie filmu, zgubić Szekspira na dobre.

1
Nad Kapuletich i Montekich domem,
Spłukane dészczem, poruszone gromem,
Łagodne oko błękitu;

2
Patrzy na gruzy nieprzyjaznych grodów,
Na rozwalone bramy od ogrodów –
I gwiazdę zrzuca ze szczytu;

3
Cyprysy mówią, że to dla Julietty,
Że dla Romea – ta iza znad planety
Spada... i groby przecieka;

4
A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie łyzy są, ale że kamienie,
I – że nikt na nie... nie czeka!¹

¹ C. Norwid, *W Weronie w: Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Kraków 1999, s. 23 (podkr. A. J.).

Norwid napisał epilog do prologu *Romea i Julii*, postawił znak zapytania przy jednej z inicjalnych fraz sztuki Szekspira: „kochankowie przez gwiazdy przekłęci”, inaczej pomyślał o tym, co nazywa się losem, być może rozpoznał ambiwalencję gwieździstej metaforyki w dramacie. Podobnie postąpił Baz Luhrmann, twórca najnowszej dotąd (1996) filmowej adaptacji sztuki.

Norwid przedstawia nieracjonalność, niemimetyczność utworu, którego bohaterowie nigdzie nie pasują, nic ich nie tłumaczy, żaden napój miłosny², jak w *Tristanie i Izoldzie*. Może nie ma realiów właściwych dla pospiesznej rzeczywistości (film ją jeszcze spotęguje) tej dwójki nastolatków, ich historia wszędzie jest niemożliwa, zawsze przedwczesna albo – by posłużyć się słowami Jacques’a Derridy, o którego aforyzmach będę przypominać – niewczesna³. Dramat daje im jedno wnętrze, pokój Julii na wspólną sypialnię. Interesujące mnie dwie piosenki ze ścieżki dźwiękowej do obrazu Luhrmanna naruszają granice tego pokoju, od strony przedwczesności i poniewczasu zagrają z aforyzmem, z frazą *Romeo i Julia*.

Swoista filmowa opera jako jedna z pierwszych ekranizacji odważa się tak skrajnie uwspółcześnić Szekspira, by uczynić go obcym, stylizując, odrealnia, bierze, na co zwracano uwagę, rzeczywistość w wielki cudzysłów⁴. Napisałam, nie bez wahania, „opera” ze względu na nawiązania do estetyki gatunku (krzyżujące się z komiksem i teledyskiem, może z musicalem *sensu stricto* łączy obraz Luhrmanna najmniej); zwłaszcza w warstwie scenograficznej, monumentalnej, przerysowanej, zbudowanej z kontrastów. To zresztą charakterystyczne inspiracje dla tego reżysera i scenarzysty, później autora *Moulin Rouge!* (2001).

Twórcy posłużyli się czytelnymi znakami, na które składają się: nawiązujący do folkloru meksykańsko-amerykańskiego pogranicza religijny sztafaż (jak wizerunki Matki Boskiej na kolbach pistoletów), kiczowate symbole (animowane białe gołębie, płonące serce oplecione różami) i konstrukcja przestrzeni (w centrum miasta stoją dwa wieżowce należące do Capuletów i Montague’ów, rozdzielone kościołem z potężną figurą Chrystusa na szczycie). Najbardziej charakterystyczna jest interpretacja Szekspirowskiego Gaju Sykomorowego – to przedmieścia Werony (Verona Beach), leniwe za dnia, podniszczone wesole miasteczko na plaży, którego bywalcami są przygodni plażowicze, a przede wszystkim zrezygnowani okoliczni mieszkańcy, wreszcie prostytutki bez wieku i ich klienci; diabelski młyn mają za koło fortuny. Sztuczna rzeczywistość, zu-

² Inaczej widzi to Maria Kornatowska w rozmowie o filmowaniu Szekspira, odnosząc się przede wszystkim do sceny, w której Romeo połyka tabletkę ekstazy (odpowiada ona królowej Mab z dramatu). Twierdzi, że „filmowa miłość rzeczywiście sprawia wrażenie narkotycznego zaczadzenia, nierealnej wizji dwojga zaćpanych dzieciaków. To tłumaczy ich historyczne, niekonsekwentne zachowania”. *Szekspir popkultury. Rozmowa o filmowaniu Szekspira*, „Kino” 1997, nr 7–8, s. 64.

³ J. Derrida, *Niewczesne aforyzmy*, tłum. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.

⁴ M. Kornatowska, *Romeo, Julia i MTV*, „Kino” 1997, nr 4; *Szekspir popkultury...*

żyte życie opowiadane są gotowym językiem, hasłami z billboardów: „Kupiec plaży weronńskiej”, „Materia snów”, „Miotacz piorunów”, wielokrotnie w kadrze pojawia się napis *L'amour* w rozpoznawalnej czerwono-białej estetyce reklam Coca-Coli, umieszczony na fasadzie knajpy z bilardem, nazwanej „Globe theatre”. Szekspira – symbolu wielkiej dramaturgii – nigdy tu nie było. I może dlatego w tej odpustowej, mocno przerysowanej stylizacji, z której wyłamują się tylko Romeo i Julia, nieprzebrani, jedna z recenzentek widzi klucz do koncepcji filmu, wierność (w umowności) Szekspirowi⁵. W samym centrum Gaju Sykomorowego znajduje się zniszczony amfiteatr, scena, której jako punktu odniesienia zawsze potrzebuje ta sztuka. Równocześnie to może najbardziej ludzka z przestrzeni zewnętrznych – tu złudzenia niczego nie zasłaniają, ujawniają iluzję; to ulubione miejsce Romea i jego kumpli, kuzynów, „chłopców Montage'ów”. Właśnie na tej scenie po raz pierwszy w filmie pojawia się główny bohater, w tle brzmi piosenka Radiohead, zapowiadając klamrową budowę obrazu.

Do charakterystycznych chwytów obrazu Luhrmanna należy dbałość o symetrię, uzgodnioną z rytmem dramatu, wszystko najpierw dzieje się w słowach, w nierozsądnych przepowiedniach; *drugs are quick* – mówi Romeo, kiedy na balu u Capuletów czuje działanie ecstasy i potem, gdy umiera po zażyciu trucizny. W pierwszej scenie z jej udziałem Julia zanurza twarz w zlewie, podobnie robi Romeo, próbując otrzeźwić się po narkotyku. Rozdzielające łazienkę na część dla kobiet i dla mężczyzn akwarium, w którym widzą się pierwszy raz, odpowiada basenowi, którym Luhrmann zastąpił balkon, będą się w nim całować i sobie przysięgać. Po miłosnej nocy zasną zaś w tej samej pozycji, w jakiej znajdą się ich martwe ciała na katafalku; zanim na balu wystąpi Des'ree z najbardziej znaną z filmowych piosenek *Kissing You*, Mercutio przebrany za *drag queen* robi – to najlepsze słowo – show – jakby, przedwcześnie przedrzeźniając wokalistkę, uda, że śpiewa *Young Hearts Run Free* (na ścieżce dźwiękowej w wykonaniu Kym Mazelle).

Swoista „musicalowość” filmu polegałaby więc na przypisaniu muzyce roli podobnej do chóru w dramacie, który niczego nie zmienia, nie niesie pocieszenia, ale komentuje, a przede wszystkim jest przestrzenią dystansu, dodatkowych sygnałów, przemieszczania sensów. O jej znaczeniu świadczy podwójny album ze ścieżką dźwiękową – na pierwszym znalazły się prawie wszystkie piosenki wykorzystane w filmie, niektóre specjalnie do niego napisane (o jednej pominiętej na płycie wspomnę osobno), na drugim (*film score*) muzyka instrumentalna, m.in. *Liebested* z *Tristana i Izoldy* Wagnera, co poświadcza intuicje operowe. Muzyka opisuje ten świat, jest elementem charakterystyki postaci, pojawiająca się dwukrotnie, depresyjna *Talk show host* Radiohead z otwierającą tekst liniijką: *I want to, I want to be someone else or I'll explode*, przedstawia niejako Romea

⁵ M. Kornatowska, *Romeo, Julia i MTV*, s. 31.

(który w ten sposób powie: „chcę być kimś innym”, jeszcze zanim Julia go o to poprosi), *Angel* Gavina Fridaya towarzyszy przebranej za anioła Julii, piosenki określają Tybalta (*Whatever [I had a dream]* Butthole Surfers) i przyjaciół Romea (*Pretty piece of flesh* One Inch Punch). Jedyne fragmenty śpiewane na ekranie to *Kissing you* oraz wykonane przez chór kościelny z solistą *When Doves Cry* i *Eveybody's free to feel good*, tytuł z wyobraźni ojca Laurentego, który przy tej pieśni udziela zakochanym ślubu. Dominuje muzyka pojawiająca się tradycyjnie w tle, sprawiająca niekiedy wrażenie słuchanej przez bohaterów. Może jest ona „nazwą własną” tego ogniwa wciąż otwartej – jak ją widział Jacques Derrida – serii *Romea i Julii*⁶.

Piosenka, która interesuje mnie najbardziej, *Little star* Stiny Nordenstam, pojawia się mniej więcej w połowie filmu i jest szczególnie nacechowana. Scena trwa niecałą minutę. Jest dzień ślubu, drugi dzień akcji. Właśnie zapada apokaliptyczny niemal mrok, na plaży przy zniszczonym amfiteatrze zginął Mercutio, rzucając jeszcze klątwę na domy Capuletów i Montague'ów. Zaraz Romeo zemści się, zabijając kuzyna Julii, Tybalta, i cięcie, wrócimy na moment do jej pokoju, gdzie przebrana już ze skromnej białej sukienki ślubnej w jeansy, wierci się na panińskim łóżku, czekając na noc w poślubny wieczór. Dwa zabójstwa są ramą dla jednej z najbardziej kameralnych scen w filmie, który więcej mówi o śmierci niż o miłości (to jeden z głównych stawianych mu zarzutów). Tego samego dnia rano, w tych samych jeansach, przy beztraskiej piosence grupy *The Cardigans* *Lovefool*, równie, choć inaczej zniecierpliwiona, Julia pytała nianię o wieści od Romea, o godzinę ślubu; gorączkowo potwierdziła, czy się nie wycofał.

Teraz, wieczorem, wśród figurek aniołów, a przede wszystkim Matki Boskiej, dziewicy, zagaduje oczekiwanie, a w tle słyszymy delikatną melodię i tytułową frazę „little star” – powtarzana w piosence refrenicznie jest czułym przewiskiem, tak też ma się kojarzyć w tej scenie; pojawia się trzykrotnie, jak echo słów bohaterki. Utwór przepowiadający znany koniec dramatu nie może tu, przedwcześnie, wybrzmieć w całości, gdyż zmieniłby kontekst dla „małej gwiazdki” – przewiska ukochanego, pojawiającego się w monologu Julii, któremu piosenka akompaniuje.

W filmie Julia z uśmiechem na ustach – takim samym jak wieczór wcześniej, gdy mówiła, że imię Romea nie jest podobne do niczego, do żadnej części ludzkiego (męskiego) ciała – wypowiada tylko drugą część monologu. Ciekawe, że twórcy zrezygnowali z otwartego dość konwencjonalnym mitologicznym porównaniem fragmentu, w którym bohaterka mówi wprost o utracie dziewictwa, o pierwszej miłosnej grze, będącej jednocześnie przegraną i wygraną, o krwi wreszcie. Ta krew jest lustrzanym odbiciem toczącego się właśnie pojedynku. Porównując się w dalszej części do niecierpliwego dziecka, jeszcze mocniej podkreśli Julia graniczność tego momentu.

⁶ J. Derrida, *Niewczesne aforyzmy*, s. 23.

Przytaczam budzącą wiele wątpliwości filmową wersję jej monologu w przekładzie Zuzanny Naczyńskiej, spreparowanym na podstawie tłumaczeń Macieja Słomczyńskiego, Józefa Paszkowskiego i Stanisława Barańczaka:

Come gentle Night, come loving black-brow'd night,
Give me my Romeo, and when he shall die,
Take him and cut him out in little stars,
 And he will make the face of heaven so fine,
 That all the world will be in love with night,
 And pay no worship to the garish Sun.
 O I have bought the mansion of a love,
 But not possess'd it, and though I am sold,
 Not yet enjoy'd, so tedious is this day,
 As is the night before some festival,
 To an impatient child that hath new robes
 And may not wear them⁷.

Przyjdź łagodna nocy. Cicha matrono w twojej czarnej sukni.

Daj mi Romea, a po moim zgonie

Rozsyp go w gwiazdki,

A niebo zapłonie tak,

Że cały świat zakocha się w tobie

I czci odmówi słońcu

O, zbudowałam sobie dom miłości,

A w posiadanie jego wejść nie mogę.

Nabyta jestem także, a nabywca jeszcze mnie nie ma

Dzień ten mi nieznośny

Jak noc, co święto jakieś poprzedza

Niecierpliwemu dziecku, które nowe szaty dostało,

A nie może zaraz w nie się przystroić.

Na osobną uwagę zasługują różnice w przekładach pojawiających się w filmie, gdzie napisy nie są tożsame z wersją czytaną przez lektora. Skomentuję tylko jeden, dla mnie istotny, szczegół. Mówi Julia, zgodnie z oryginałem: „a kiedy on umrze”, czytamy: „po moim zgonie”, druga wersja, gdyby jej bronić, zapowiadałaby może, wbrew świadomości bohaterki, ich przeganiające się śmierci.

Choć „gwiazdki” również pojawiają się w związku ze śmiercią, mają być przeciwzakładem dla losu „kochanków przez gwiazdy przeklętych”. Julia jest zakochana, nie myśli o przeznaczeniu, jest też trochę poetką, ulega językowi, możliwości spotkania słów, które przekraczają jej wyobraźnię, tworzą śmiercionośną frazę. Jak pisze Derrida: „od złożenia przysięgi, która łączy dwa pragnienia, każde z nich nosi już w sobie żałobę po drugim, jemu także powierza swą śmierć:

⁷ W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Londyn 1994, s. 87 (podkr. A. J.).

jeśli umrzesz przede mną, będę cię chronić”⁸. Dalej francuski filozof pokazuje, jak spełnia się pragnienie Julii – chce śmierci „Romea” – nazwiska, ma ją całą, umiera Romeo, „Romeo” żyje⁹. Tak w słowach (jakby niedoceniając ich mocy), w wyobraźni bohaterowie sprowadzają na siebie śmierć, wielokrotnie wspominają, zaklinają się właśnie na śmierć samobójczą.

Jeszcze zanim zobaczy Julię, Romeo powie o przecuciu „nieszczęścia wśród gwiazd wiszącego”, które w filmie będzie zilustrowane wizją grobowca, w którym oboje umrą. Ta kosmiczna metaforyka wciąż pojawia się w ich zaledwie kilku rozmowach. Nie chcą wierzyć w przypadek, szukają potwierdzenia w tym, co od nich większe. W scenie balkonowej Romeo mówi o Julii, czego w filmie nie słychać, że jest piękniejsza od gwiazd, nazywa ją „słońcem”, a za chwilę spróbuje przysięgać na księżyc, na „niestały księżyc” (więc nie dokończy tej przysięgi). Dwa dni później będą się wzajemnie łudzić, że światło, które obudziło ich w sypialni Julii, to nie słońce, lecz meteor (potocznie, błędnie, nazywany spadającą gwiazdą). Po otrzymaniu wieści o śmierci Julii Romeo wykrzyczy w Mantui: „Drwię z was gwiazdy”, a już w kaplicy, zanim wypije truciznę: „Otrząsnę jarzmo gwiazd zawistnych”. Derrida zwraca uwagę na księżycowe oblicze tej zacienionej sztuki, sceny bez świateł nie są scenami – dodaje¹⁰, ukrywają imiona, sprzyjają spełnieniu („miłość jest ślepa, więc w nocy / Ma najwłaściwszą scenerię”¹¹).

I sama piosenka wreszcie. Film też opóźnia dotarcie do niej. Zaśpiewana bardzo niewyraźną angielszczyzną (to charakterystyczna cecha norweskiej wokalistki o niemal dziecięcym głosie), umieszczona pierwotnie na autorskiej płycie Stiny Nordentsam *And She Closed Her Eyes* (1994), *Little star* w filmie poprzedza nieodległe spełnienie miłosne, towarzyszy mniejszemu brakowi niż ten, o którym opowiada:

Little Star
So you had to go
You must have wanted him to know
You must have wanted the world to know

Poor little thing
And now they know

Little Star
I had to close my eyes
There was a fire at the warehouse
They're always waiting for a thing like this

⁸ J. Derrida, *Niewczesne aforyzmy*, s. 11.

⁹ Ibidem, s. 15.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, tłum. S. Barańczak, Poznań 1992, s. 100.

Came driving from all over town
 For you
 Little Star

Laudamus adoramus te Domine
 Laudamus benedicimus Domine Deus
 Laudamus benedicimus Domine Deus
 cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris

For you
 Little Star¹².

Mała Gwiazdko
 Więc musiałaś odejść
 Chciałaś żeby on wiedział
 Chciałaś żeby wiedział cały świat

Biedactwo
 I już wiedzą

Mała Gwiazdko
 Musiałam zamknąć oczy
 Był pożar w magazynie
 Oni zawsze czekają na takie wydarzenia

Przejechał całe miasto
 Dla Ciebie
 Mała Gwiazdko

Laudamus adoramus te Domine
 Laudamus benedicimus Domine Deus
 Laudamus benedicimus Domine Deus
 cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris

Dla Ciebie
 Mała Gwiazdko.

Enigmatyczna historia zapisana w piosence sprzyja skojarzeniom z filmowymi scenami, zwłaszcza nakładają się na siebie obrazy pędzącego samochodu (tak jechał Romeo z Mantui do Verony i wcześniej, by zabić Tybalta). Pierwsze wersy najprawdopodobniej eufemizują samobójstwo („Więc musiałaś odejść”), godzą się na nie, dlatego byłyby doskonałym zamknięciem historii, następne próbują je zrozumieć, sygnalizując ciąg tragicznych zdarzeń, sytuację bez wyjścia. Inaczej niż w monologu Julii, w piosence „małą gwiazdką” nazywa się samobójczynię (jest jedyną nieanonimową postacią tekstu), do której kierowane są te słowa.

¹² <http://www.stinanordenstam.net/html/lyrics.html> [16.10.2011] (tłum. własne).

I na Romea ta fraza sprowadziła śmierć, choć właśnie zmiana imienia miała go uratować. Ostatnia strofa, modlitwa zaśpiewana przez chór, po dwukrotnym powtórzeniu pozostałej części tekstu, domknięta apostrofą, potwierdza poetykę żałoby. Jest w tej piosence, z pięknym solo trąbki (takim do zagrania na pogrzebie), czułość kołysanki, zrozumienie skraju samotności, zgoda ledwie wyobrażalna na jedyny możliwy, spóźniony miłosny *coming out*. Aforyzm *Romeo i Julia* określa ramy interpretacji; *Little star*, kiedy wybrzmi w całości (czego, przypomnę, w filmie nie słyszymy), zmienia (w naszej wyobraźni) sypialnię Julii w kaplicę, okazuje się znakiem dla wtajemniczonych¹³.

Inaczej, bo interwencyjnie, pięćdziesiąt minut później, *Exit Music For a Film* grupy Radiohead buntuje się przeciw niewczesności. To piosenka poranna (bez żalu alby), wybudzająca, uprzedzona przez ostatnie słowa dramatu, którym chciałyby zapobiec: „Świt zgody wstaje nad nocą rozpacz”. Zgodnie z tytułem słyszymy ją dopiero, kiedy wyświetlane są napisy końcowe, przez film swoiście przemilczana; stworzona specjalnie do niego, nie znalazła się, na życzenie autora tekstu i wokalisty zespołu, Thoma Yorke’a, na ścieżce dźwiękowej. Zdystansowana wobec spotęgowanego widowiska Luhrmanna:

Wake from your sleep
 The drying of your tears
 Today we escape
 We escape

Pack and get dressed
 Before your father hears us
 Before all hell breaks loose

Breathe, keep breathing
 Don't lose your nerve
 Breathe, keep breathing
 I can't do this alone

Sing us a song
 A song to keep us warm
 There's such a chill, such a chill

You can laugh
 A spineless laugh
 We hope your rules and wisdom choke you
 Now we are one
 In everlasting peace

¹³ Ciekawe, że w dramacie po pozorowanej śmierci Julii, jako dodatkowy sygnał jej nieostateczności, pojawia się pocieszająca piosenka, w przekładzie Paszkowskiego: „Gdy z piersi płynie jęk, / A serce żal zakrwawia, / Muzyki srebrny dźwięk / Natychmiast ulgę sprawia”.

We hope that you choke, that you choke
We hope that you choke, that you choke
We hope that you choke, that you choke¹⁴.

Obudź się
Osusz łzy
Dziś uciekniemy
Uciekniemy

Spakuj się i ubierz
Zanim Twój ojciec nas usłyszy
Zanim rozpęta się piekło

Oddychaj, oddychaj
Nie trać odwagi
Oddychaj, oddychaj
Nie mogę zrobić tego sam

Zaśpiewaj nam piosenkę
Piosenkę, która nas ogrzeje
Jest tak chłodno, tak chłodno

Możesz się śmiać
Tchórzliwym śmiechem
Obyś udławił się swoimi zasadami i mądrością
Teraz jesteśmy jednym
W wiecznym pokoju

Obyś się udławił, udławił
Obyś się udławił, udławił
Obyś się udławił, udławił.

Włączenie *Little star* do filmu i umieszczenie tego utworu Radiohead poza nim jest znowu wyborem wiary w los, nie w przypadek.

Ta ostatnia piosenka ma dwóch adresatów, stąd dwa tony: scenariusz dla niej – dla Julii i swoista deklaracja niezależności skierowana do niego – do Ojca, w zasadzie do obu Ojców. Słowa *Exit Music For a Film* wdzierają się w poranną, miłosną rzeczywistość tuż po *Little star*, zwracają widza/słuchacza, kłócą się z tamtym utworem, który sygnalizował, że wszystko zostało przesądzone, piosenka z kawałkiem o piosence w środku szuka pocieszenia. Thom Yorke, tłumacząc swoje inspiracje, mówi, że kiedy jako 13-latek obejrzał nie tak jawnie zbuntowaną, zgodną z Szekspirowskimi realiami, przekraczającą *decorum* dyskretnie, w szczegółach, adaptację *Romea i Julii* Franca Zeffirellego (1968), zastanawiał się (i także później, podczas pisania utworu), dlaczego po nocy

¹⁴ Radiohead, *OK Computer*, EMI Music Poland, 1997 (tłum. własne).

poślubnej bohaterowie po prostu nie uciekli. Tym tekstem chce przywrócić im wyobraźnię. W dramacie, a zwłaszcza w filmie widać to jednak wyraźnie – nie ma świata gdzie indziej, poza Weroną, poza Verona Beach jest bliżej nieokreślona pustynna przestrzeń; Luhrmannowski Romeo na wygnaniu mieszka w samochodzie campingowym, wszystko jest jeszcze bardziej prowizoryczne, to już obrzeża scenografii – nie można uciec, jak nie można uciec za dekoracje.

A Yorke śpiewa pełen nadziei apokryf, ponieważ, gdy widzowie już wychodzą z kina, gdy naciskamy stop na pilocie czy ekranie komputera. Yorke śpiewa bardzo wyraźnie, na początku wolno (wbrew pośpiechowi, którego wymaga opowieść), ściszym, łagodnym głosem (swoisty ton rezygnacji charakterystyczny dla jego barwy nie jest raczej celowy), podnoszonym w kolejnych strofach, w przedostatniej na granicy krzyku. „Teraz jesteśmy jednym / W wiecznym pokoju” – brzmi mimo wszystko pośmiertnie, mimo miarowo powtarzanego „oddychaj”, symetrycznego wobec „Obyś się udławił”. Piosenka bez refrenu próbuje uwierzyć w zmianę, szuka siły performatywu, powtarzając sąsiadujące ze sobą frazy i ostatnie słowa – jakby przeklinała tego, do kogo są skierowane; jest alternatywna nie tylko w brzmieniu, ignoruje los, gwiazdy, nazwę własną, aforyzm *Romea i Julii*, zapisane w nim przekonanie, że miłość nie trwa, piosenka szuka beznadziejnie wyjścia dla Romea i Julii bez cudzysłowu.

JOANNA MALESZYŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filologii Polskiej

Moulin Rouge! Musicalowy palimpsest

Powstały w 2001 r. film *Moulin Rouge!* zapowiadano i reklamowano jako „ośniewającą wizualnie opowieść o miłości, pochwałę prawdy, wolności i piękna”. Po takim opisie skłonni byłibyśmy uznać australijski obraz za kolejny romans, banalny do cna, bo:

- uczucie w nim przedstawione jest zakazane i wielkie,
- historia nie kończy się *happy endem*,
- melodramatyczne tony niebezpiecznie przekierowują ją w stronę odbiorców mniej wybrednych i raczej powierzchownych.

A jednak... Kiczowata w streszczeniu historia okazuje się psychologicznie prawdziwa i emocjonalnie autentyczna, i to nie dzięki swej (domniemanej / możliwej) oryginalności, lecz przeciwnie – dzięki wyraźnej powtarzalności motywów: nie tylko „doświadczanych w życiu”, ale i „w sztuce”. Oto każdy element opowieści, postać, ruch, splot fabularny czy taneczny krok, każde rozwiązanie scenograficzne, choreograficzne, muzyczne czy literackie – jest skądś zaczerpnięte, stanowi zapożyczenie, nawiązanie, przeróbkę, pastisz; najogólniej mówiąc – artystyczne przetworzenie.

Z perspektywy XXI wieku to nic dziwnego – mamy przecież całkowitą wolność artystyczną, programową nieoryginalność i swoistą „secondhandowość” – zakłętę koło powtórzeń, z którego nie da się wyjść. A jednak mocą talentu scenarzystów i reżysera, dzięki pełnym rozmachu dekoracjom i pięknym kostiumom, a przede wszystkim dzięki piosenkom *Moulin Rouge!* okazuje się

dziełem bezprecedensowym, a nawet – zaryzykowałabym – wyznaczającym nowe perspektywy estetyczne.

Świat Moulin Rouge! – ostentacyjnie sztuczny, teatralny, ograniczony do kilku pomieszczeń: sceny, kulis, budynku *café-concert*, wynajętego mieszkania, paru ulic i placu w pobliżu kabaretu – z powodzeniem może odgrywać rolę wizualnej metafory całości. Zasygnalizowane już bowiem „skądś” jest bardzo bogate, różnorodne i – mimo wyraźnej nuty ironii – wcale nie przypadkowe czy dokonane na oślep bądź dla osiągnięcia większego efektu.

Przeciwnie. Twórcy filmowego musicalu znają historię, tyle że nie traktują jej z namaszczeniem; wybierając z wielkiego worka z napisem „przeszłość” to, co ich ciekawi, natychmiast mieszają: stare z nowym, przebrzmiałe z aktualnym, ograne z niebywałym, ograniczone z nieprzeciętnym, prawdziwe ze zmyślonym.

Na przykład kiedy główny bohater opowieści, Christian, przybywa do Paryża, na Montmartre, poznaje artystów przygotowujących „spektakularny spektakl”; są wśród nich muzycy, aktorzy, malarze, tancerze. Tworzą prawdziwą cyganerię, jak w operze Giacomo Pucciniego pod takim samym tytułem. Mieszkają na poddaszach, wspólnie (i nieudolnie) prowadzą gospodarstwo, biedują, nie dojadają; solidarnie wydają zarobione (czasem) pieniądze, kpią z zasad mieszczańskiego społeczeństwa, ale przede wszystkim tworzą – piszą, malują, komponują, grają – i starają się entuzjazmem dla sztuki przykryć strach o przyszłość i tęsknotę za miłością.

Kompozytor z grupy przyjaciół nazywa się Satie (to pseudonim francuskiego muzyka przełomu modernistycznych wieków, Alfreda Leslie, mistrza fortepianowej groteski i twórcy baletów), a malarz – cóż, ten pokraczny, krzykliwie ubrany osobnik to sam Henri Toulouse-Lautrec, arystokrata i artystyczny kronikarz francuskiego półświatka.

To postaci historyczne, aczkolwiek o ich twórczości i biografii nie dowiemy się z tego obrazu wiele. Lepiej, żebyśmy sami już ich wcześniej znali albo też sprawdzili później, że byli i kim byli. Taka nauka historii *à rebours*.

W tym filmie bowiem wszystko jest zmieszane.

Jak więc jest możliwe, że mimo to jest on spójną całością, a wyrobionemu widzowi oferuje wielką gratyfikację: przyjemność rozpoznawania / odgadywania / nucenia? Oczywiście, dzięki piosenkom.

Z całkowitą naturalnością piosenki pozwalają bohaterom mówić – i o miłości, i o sztuce, i o interesach. Wyrażają, ubarwiają, podkreślają, ale najbardziej tworzą bezpretensjonalne spoiwo dla przeróżnych poetek, estetyk i stylów. Warto zaznaczyć, że wszystkie piosenki są właśnie nieoryginalne, tj. żaden z kilkudziesięciu utworów nie powstał specjalnie do tego filmu, i co najciekawsze – nie jest to jego wada.

Filmowy musical w całości złożony z utworów muzycznych „wziętych skądinąd” to fenomen, ale i zupełnie nowa wartość. Opowiedzieć znaną historię

w całkiem nowy, niepowtarzalny sposób? Jak to możliwe bez popadania w schemat, rutynę i kicz? Właśnie dzięki wszechobecnym i niedającym się niczym zastąpić piosenkom: starym, zaśpiewanym na nowo; w kontraście wobec kanonicznej wersji lub z pietyzmem dla prawykonania, akceptując ich tekst lub też podejmując z nim dyskusję; zmieniając rytm melodii lub nakładając na siebie dwa utwory (*Tango Roxanne* to np. piosenka Stinga, na którą nałożona zostaje *Tanguera* argentyńskiego kompozytora Marianoto Moresa). Każda z nich wnosi do fabuły swoją historię, swojego autora tekstu, swojego kompozytora, wykonawcę i anegdotę o nim, czasem teledysk, który na stałe złączył się z lirycznym przekazem (np. Nicole Kidman śpiewająca piosenkę Marilyn Monroe z filmu *Mężczyźni wolą blondynki* o tym, że brylanty są najlepszymi przyjaciółmi dziewczyn, nawiązuje do słynnego teledysku, w którym Madonna śpiewała *Material Girl*, nawiązując z kolei do sposobu zaaranżowania sceny i choreografii z filmu z MM; w tle pobrzmiwają zaś frazy *Material Girl*, rapowane przez kabaretowe szansonistki); czasem piosenka przywołuje cały musical, operetkę lub operę – dzieła, które swą fabularnością (pamięcią o fabule, tkwiącą w głowie widza) dodatkowo oświetlają losy bohaterów.

Kim oni są? Gdzie toczy się ich życie? Jaki jest czas tej opowieści? I – w końcu – kto nam ją przekazuje? Zbiór tych pytań wymaga dość obszernych odpowiedzi, uporządkujmy je zatem.

1) Czas: rok 1899/1900, przełom wieków w Paryżu. Oto skończył się (nominalnie!) wiek XIX, a rozpoczął (również tylko umownie) wiek XX, okres prawdziwych zmian. Kończy się barwna i – przynajmniej deklaratywnie – beztroska *belle époque*, jak i następujący po niej mroczny *fin de siècle*. Kończy się wiek pary i elektryczności, *Kapitału* Marksa i *Zaratustry* Nietzschego. Zaczyna się... Cóż, z naszej perspektywy wiek dwóch wielkich wojen i Zagłady. Australijski autor woli jednak podsumować to inaczej: wiek reakcji na wojny, w drugiej swej połowie czas silnych ruchów pacyfistycznych, anarchistycznych i hipisowskich, wiek *Flower Power* i mody unisex, długich włosów i hinduskich szat, w którym modernistyczną opozycję artysta – filister zastąpi symboliczny obraz bezbronno kwiatu „wycelowanego” w lufę karabinu.

Pojawiające się w filmie, zarówno werbalnie, jak i graficznie, hasła studenckiej rewolty lat 60. XX wieku: prawda, wolność, piękno i miłość zostają nazwane ideami „rewolucji bohemy”. Zmieszane dewizy i motta:

- XIX wieku, melancholijno-dekadentckiego, z jego niechęcią do tępego burżuazja,
- przełomu wieków, pełnego witalizmu, nadziei na zmiany i wyzwolenie,
- hipisowskiej kontrkultury, „lata miłości” (jak nazywano złoty „dzieci-kwiatów”, w 1966 r. w San Francisco i w 1967 r. w Londynie),
- ruchów lat 80. XX wieku, punk i grunge,

najlepiej prezentują się w ekspozycji kabaretu Moulin Rouge. Wyraża ją mix piosenek: *Children of the Revolution* T. Rex, *Voulez-vous coucher avec moi* Lady Marmalade, *Smells Like Teen Spirit* Nirvany i Kurta Cobaina, *Diamond Dogs* Davida Bowie, którym towarzyszy *Cancan* Jacques'a Offenbacha z operetki *Orfeusz w piekle*. Wielobarwna tkanina dźwięków – słów, muzyki, odgłosu tanecznych kroków – nie jest gładka, nie podlega homogenizacji; tworzy się raczej swoista kontrafaktura, ale nie dzięki dopisaniu nowych słów do istniejących melodii. Raczej przez teatralne / scenograficzne / kostiumowe / choreograficzne / wizualne wreszcie dopisanie nowych sensów do, jak się okazuje, wielofunkcyjnych, uniwersalnych, wiecznych przebojów.

2) Miejsce: Paryż. Koniec wieku XIX w stolicy Francji przyniósł rozkwit nocnego życia; skupiło się ono w podparyskiej wsi Montmartre, pełnej ogrodów warzywnych i charakterystycznych młynów. W latach 80. powstało tam kilkanaście kawiarni, *café-concerts* z orkiestrą i „uniwersalnymi wokalistkami” (śpiewaczkami amatorkami, pełniącymi rolę „pań do towarzystwa”) oraz teatrów *varieté*, z tańcami i występami cyrkowców. Spośród nich najstynniejszy był kabaret Moulin Rouge, otwarty w 1889 r. – roku paryskiej Wystawy Powszechnej i sensacyjnej inauguracji wieży Eiffla. To tu najczęściej spotykała się bohema – artyści i ich akolici, półświatek swobodny obyczajowo, choć biedny i często smutny. Biedę i smutek zagłuszał na parkiecie Moulin Rouge tupot głośnego, diabolicznego tańca *quadrille naturaliste*. Dom przy bulwarze Clichy 90, łączący w sobie music-hall, *café-concert* i teatr *varieté*, z fałszywym wiatrakiem o malowanych na czerwono skrzydłach, umieszczonym na dachu tuż nad wejściem, z ogromnym słońcem z papier-mâché w ogrodzie i z bogatą dekoracją sali balowej rychło zyskał przydomek „licytacji występku”. To tu odbywały się szalone tańce, zakazane uciechy, dzikie zabawy. Szybko też nazwa „Czerwony Młyn” stała się synonimem rozpustnego kabaretu.

3) Akcja: absynt. Po „czasie i miejscu” w opisie jest „akcja”, choć można to słowo zastąpić podobnym – „absynt”: absynt bowiem oznaczał też „akcję”. Na równi z muzyką i tańcem tworzył mit Montmartre'u, upajał i truł, zadziwiająco długo zachowując dobrą, choć niezastuzoną sławę. Wytwarzany od początku XIX wieku (przez niejakiego Henri-Louisa Pernoda) zielony likier na bazie piołunu nazwano „zieloną czarodziejką”, a picie go stało się prawdziwym rytuałem. „Zielona godzina” lub „zielona pora” przypadała na czas pomiędzy piątą a siódmą po południu. Wtedy to raczono się 68-procentowym trunkiem, przelewając przez kostkę cukru umieszczoną na dziurawej łyżeczce pięć miarek zimnej wody. Pity stale uzależniał; uszkadzał mózg, zaburzał percepcję kolorów (van Gogh!), oszałamiał – zwykłych ludzi i artystów. Oskar Wilde notował, że nie ma nic bardziej poetycznego na świecie niż zielony płyn i porównywał go do zachodu słońca. Także za jego sprawą „rzeczy cudowne i dziwne” dzieją się

w Moulin Rouge, a jednym z uzależnionych od absyntu jest genialny artysta Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa.

4) Opowieść.

Był sobie raz
Przedziwny czarodziejski ktoś
Podobno kawał świata zszedł
Wzdłuż i wszerek
Nieśmiały ciut, wzrok smutny miał
Lecz bardzo mądry był

Pewnego dnia
Na drodze swej spotkałem go
Omówiliśmy wiele spraw
Dzieje idiotów
Życie sław

Gdy powiedział mi
„Największa z prawd
Przekonasz się
To miłość dać
I – kochanym być

Toulouse (w filmowej narracji używa on tylko pierwszej części swego nazwiska; gra go John Leguizamo), malarz prostytutek i nocnego życia Montmartre’u, śpiewa – głosem Davida Bowie – piosenkę-klamrę *Nature Boy*: o „największej z prawd”. Ten bohater pojawi się jeszcze kilkakrotnie, a jego najkrótszy i zarazem najbardziej wzruszający występ będzie świadectwem zgłębienia jego biografii przez scenarzystów. Kiedy po (pełnej napięcia i miłosnych, piosenkowych wyznań) scenie między pięknymi i młodymi bohaterami, Satine i Christianem, kamera pokaże smutnego, zapłakanego karta, śpiewającego codę *Your Song* Eltona Johna („Jak piękny jest świat / odkąd gościsz w nim ty”), będzie on ubrany (przebrany) w kobiecą suknię i boa z piór. Prawdziwy Toulouse-Lautrec, który uwielbiał się przebierać (za muzułmanina, za ministranta, za kobietę właśnie), dał się w 1892 r. sfotografować w kostiumie gwiazdy Moulin Rouge, Jane Avril. Strój ten wyglądał niemal identycznie, jak noszony przez ułomnego malarza w filmie. Wieczny wesolek wśród ludzi, niepewność i wstyd pokrywający żartami, gdy zostaje sam, wieczorem, na facjatce starego domostwa, z kieliszkiem w ręku wyje z tęsknoty za miłością, której nigdy nie zazna.

5) Opowieść, ciąg dalszy. Kurtyzana i pisarz.

A jaka jest – spytajmy na koniec – miłosna historia, zapowiadana na początku? To, oczywiście, również opowieść zapożyczona, tym razem z opery i powieści. Młoda, piękna i utalentowana kobieta spotyka mężczyznę swojego życia – młodego, pięknego i utalentowanego. Czasem jest on bogaty, czasem

nie; ona zaś czasem wykonuje nieodpowiedni zawód (jest kurtyzaną), ale zawsze jest śmiertelnie chora.

Taka jest historia Violetty Valéry, bohaterki opery Giuseppe Verdiego *Traviata*. Taka była historia Marguerite Gautier, zwanej Damą Kameliową z opowieści Aleksandra Dumasa syna, na której losach oparł libretto *Traviaty* (1853) Francesco M. Piave. Zaś zarówno Piave, jak i Dumas nawiązali do prawdziwej opowieści o Marie Duplessis (1824–1847), pięknej kurtyzanie paryskiej, która dzięki urodzie i wdziękowi pokonała barierę niskiego pochodzenia i zdobyła serca (oraz trzosa) bogaczy. Niestety, w młodym wieku umarła na galopujące suchoty.

Ale nie tylko sam schemat losu, dodajmy: okrutny schemat bezlitosnego losu, jest powtórzony w historii miłości Satine – kurtyzany i Christiana – poety. Zanim „siła potężniejsza niż zazdrość” zabierze piękną dziewczynę z tego świata, dowiedzie ona, że prawdziwe uczucie może prowadzić do wielkich poświęceń.

Duke, bogaty „inwestor” Moulin Rouge, zakochany w Satine, każe zabić młodego poetę. Aby uratować życie ukochanego, Satine będzie grała obojętność i pogardę. Jeśli Christian w to uwierzy, odejdzie sam i „nie trzeba będzie go zabijać”. Będzie bezpieczny, nic mu się nie stanie. Zrobić wszystko, aby ukochany myślał o niej źle, jak o prostytutce, aby ją znienawdził i zrobić to dla jego ocalenia, poświęcając swoje dobre imię – oto poświęcenie, oto miłość.

Syndrom Damy Kameliowej polega właśnie na takim trudnym poświęceniu. Kiedy w pamiętnym filmie *Dama Kameliowa* z 1936 r. Greta Garbo, grająca Marguerite, mówiła, patrząc w dal: „Muszę więc zrobić wszystko, aby moje kochanie znienawdziło mnie” – widzów przenikał dreszcz.

Niezbyt trafnie objaśnia ten mit Roland Barthes, pisząc protekcyjnie: „Gdzieś na świecie, co prawda nie wiem gdzie, grywa się jeszcze *Damę Kameliową* (grano ją nawet niedawno w Paryżu). Ten wielki sukces powinien przestrzegać przed mitologią Miłości, która prawdopodobnie wciąż trwa [...]”¹. Badacz uznaje go za coś w rodzaju manifestacji wobec świata podzielonego na klasy: Armand kocha Marguerite „miłością drobnomieszczańską”, a Marguerite wzruszyła się tym, co okazał jej Armand („uznanie”), więc oboje są niewolnikami pewnej formy.

Jako żywo Barthes przypomina tu ojca Christiana, który pojawia się na początku filmowej opowieści i z wyraźną irytacją, ba, ze złością, mówi: „Ta idiotyczna, odwieczna obsesja miłości!”. Mówi o czymś, czego nie zna, nie rozumie, nie chce dla swego syna, a co dopiero dla siebie samego.

Ale miłość istnieje – nawet już po skończonych napisach autorzy przypominają nam, że obejrzelśmy film: „Opowieść o pewnym czasie, pewnym miejscu, pewnych ludziach. Ale przede wszystkim – opowieść o miłości”.

¹ R. Barthes, *Dama Kameliowa*, w: idem, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2008, s. 224.

Jak o niej opowiedzieć, żeby sfrustrowany badacz nie uznał jej za pustą? Trzeba wziąć wiele piosenek i złożyć je w całość, wysnuwając z nich staro-nową opowieść, w której słowach i melodiach pobrzmiwać będą odwieczne (idiotyczne?) tony. W trakcie pracy okaże się, że te piosenki, już obroste we własne opowieści, powstały z innych piosenek, które z kolei wyszły z ballad, zrodziły się z operetek i oper. I wciąż, do znudzenia, zawsze, przez wieki opowiadają o tym samym.

Filmowy musical, nieoryginalny, ale formalnie odkrywczy i w kształcie znanym nam z *Moulin Rouge!*, pozornie kpiąc z tradycji tradycję tę utrwała. Za nic mając chronologię, ustanawia nowy porządek: subiektywny, emocjonalny. Lekceważenie struktur przeszłości okazuje się jednak zewnętrzne – tylko wiedza i osadzenie w historii umożliwia tak błyskotliwe i dowcipne żonglowanie jej elementami, tak przekonujące i spójne jej przywoływanie.

Piosenki, tradycja musicalowa, operetkowa, operowa, stare z nowym zmieszane. To przepis na atrakcyjną opowieść o miłości. Nowy „tekst” do starej melodii – kontrafaktura – jako nowe odczytanie starych melodii, przez odkrywcze, zabawne, nowe wykonanie: żeby stary przebój Nat King Cole’a zaśpiewał David Bowie z zespołem Massive Attack, a aktor Jim Broadbent (filmowy Zidler) – przebój Madonny *Like a Virgin*. Musical – kontrafaktura, musical – palimpsest, gdzie nuty zeszkrobane są z pulpitu tylko trochę; po to, by po nałożeniu innego koloru i głosu, zabrzmiały jeszcze mocniej. *Moulin Rouge!* to „opowieść o miłości, która trwać będzie wiecznie”, opowiedziana za pomocą wiecznie żywych piosenek.

MIĘDZY GATUNKAMI

PIOTR BUŚKO

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filologii Polskiej

Recital kampowej wrażliwości. *Rocky Horror Picture Show*

Weselne dzwony głoszą radosną nowinę o zaślubinach. Goście i państwo młodzi ustawiają się do zdjęcia na schodach przed kościołem, na szczycie których stoi ksiądz w towarzystwie dwóch osobliwie wyglądających postaci. Pośród zaproszonych jest także para zakochanych: Brad Majors i Janet Weiss. Rozentuzjasmowany tłum czeka tylko na ostatni moment ceremonii – rzut bukietem. Walkę o wiązanek panny młodej wygrywa Janet. Brad, podziwiając zaradność i wdzięk, z jakim dziewczyna pokonała rywalki, postanawia oświadczyć się ukochanej. Wyznanie miłosne przybiera formę piosenki. Aby przypieczętować zaręczyny, para wchodzi do kościoła i nieco karykaturalnym krokiem zbliża się do ołtarza. W tym samym czasie służba w świątyni zmienia białe kwiaty weselne na czarne wieńce pogrzebowe. Brad i Janet wyśpiewują ostatnie słowa piosenki nie na ślubnym kobiercu, lecz przy katafalku, w otoczeniu żałobników.

Tak zaczyna się właściwa akcja musicalu Richarda O'Briena *Rocky Horror Picture Show*, przeniesionego na duży ekran przez Jima Sharmana w 1975 r. Otwierająca scena wyraźnie sugeruje widzowi, że ma on do czynienia z grą opozycjami, grą, która określa zawartość treściową całego filmu.

Model życia reprezentowany przez narzeczonych można uznać za purytański. On wyróżnia się stanowczością, opiekuńczością, powściągliwością i pełnym zrozumieniem dla ukochanej. Ona jest delikatna i trochę nierozgarnięta, uprzejma, zamknięta w swoim różowym sweterku. Oboje przedstawiają, jak pisze Karolina Kosińska, „przesadnie uproszczony stereotyp ideału kobiecości

i męskości obowiązującego w latach 70. XX wieku”¹. Powołując się na słowa piosenki z prologu, można powiedzieć, że są oni androidami, które zmierzają się w walce z obcą cywilizacją. Cybernetyczna metafora dodatkowo podkreśla silne sformatowanie narzeczonych, powielających schematy narzucane im przez obowiązującą kulturę. Ich świat jest uporządkowany, podległy cnotom i ze wszech miar czysty. Para postanawia podzielić się dobrą nowiną z zaprzyjaźnionym profesorem i w tym celu wyrusza w drogę z rodzinnego miasta do Denton, miejsca zamieszkania przyjaciela. Nocna podróż przez ciemny las podczas burzy kończy się dla zakochanych fatalnie. Samochód ulega awarii, a jedyną ludzką siedzibą w okolicy jest zamek. Młodzi zostają ugoszczeni przez jego mieszkańców i zaproszeni na uroczystość odsłonięcia tworu ich pana – doktora Frank’N’Furtera. Okazuje się, iż tajemniczy gospodarz i jego słudzy są mieszkańcami obcej planety o nazwie Transylwania. Świątują oni narodziny nowego potwora, stworzonego przez Franka. Rocky – bo tak nazywa się owa istota – jest w rzeczywistości opalonym blond mięśniakiem, którego doktor powołał do życia dla spełnienia swych wybujałych fantazji seksualnych.

Wraz z pojawieniem się Brada i Janet w zamku Frank’N’Furtera uwidacznia się zarysowany wcześniej temat filmu – spotkanie dwóch odmiennych światów. Siedziba Transylwanian jest nie tyle nawet mrocznym, ile dziwacznym miejscem. Słudzy Mistrza – rodzeństwo Riff Raff i Magenta, postaci raczej antypatyczne – wzbudzają w narzeczonych niepokój. Zdrowy rozsądek Brada bierze górę, trzeba w końcu wyjść z twarzą i najlepiej po angielsku z tego przyjęcia. Przeróżający sztucznością wnętrza zamek, gdzie w zegarze śpi trup, dopiero w momencie pojawienia się Mistrza ukaże swą prawdziwą naturę.

Kiedy na scenę wkracza „słodki transwestyta”, światem zaczyna włączyć przerysowana estetyka, zwielokrotniona egzaltacja oraz perwersyjna fascynacja. Kontrolę nad zdrowym rozsądkiem przejmują niestosowność, teatralizacja i humor. A te są już trzema podstawowymi cechami kampu². Osobliwy gospodarz wita przybyszów z zadowoleniem, gdyż wyrwą go oni z nudy, staną się jego widowiskiem. Frank reprezentuje inny pozaziemski porządek, obcy amerykańskim nastolatkom. Alternatywny model, uosabiany przez naukowca, wyraża i wyróżnia się estetyką, w której głębia została zastąpiona powierzchnią³. Forma góruje nad treścią, jak powiedziała Susan Sontag: życie nabiera znamion zjawiska estetycznego⁴. I nie najważniejsza będzie tutaj kategoria piękna, lecz stylizacji i sztuczności: estetyka nadmiaru, przepychu i emfazy. Kamp kształtuje smak,

¹ K. Kosińska, *Campowy androgyn*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66, s. 38.

² Definicja kampu proponowana przez Esther Newton. Cyt. za: D. Bergman, *Camp*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2006, nr 13, s. 95.

³ Ibidem, s. 39.

⁴ S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 307.

gloryfikując dekoracje, „faktura, zmysłowa powierzchnia i styl grają główną rolę kosztem treści”⁵. Nie ma miejsca na letnie emocje, wszystko zostaje wyniesione do ekstremum. Niewinni narzeczeni są jednakowoż zaciekawieni postacią mistrza; choć nie chcą się do tego przyznać, nie pozwala im na to dobre wychowanie. Spotkanie Brada i Janet z Frankiem zostało oparte na opozycji płci – narzeczeni są heteroseksualną parą, Frank zaś androgynicznym osobnikiem, męskim ciałem w kobiecym stroju. Trudno jednak wyrokować o płci gospodarza – jest on bowiem przybyszem z innej planety. Traktowanie Franka jako mężczyzny lub kobiety jest niewątpliwie dużym uproszczeniem. I nie tylko jego kosmiczna proveniencja nie pozwala na jednoznaczne ustalenie granic płci i tożsamości seksualnej słodkiego transwestyty. Naukowiec bowiem nie wprowadza bohaterów w świat kampowej estetyki – sam jest tą estetyką. Jego charakter jest ponad podziałami, staje się więc niemożliwy do jednoznacznego wypowiedzenia. Zdaniem Karoliny Kosińskiej:

[...] należy się skupić na samym członie „trans”, który w tym przypadku wskazywałby na przekroczenie tego, co unormowane, skategoryzowane, zamknięte. Transseksualne byłoby więc to, co nie realizuje i nie poddaje się zasadom heteronormatywności. Owo „wyjście poza” znane pojęcie płciowości charakteryzować by miało przybyszów z Transylwanii [...]. Jako istoty z innego świata nie mają obowiązku (a może i możliwości) wpasowania się w nasze reguły. Więcej – są nieprzystawalni do żadnych sztywnych pojęć, jakie można im narzucić [...]”⁶.

Frank zostaje z tego powodu niejako skazany na opis zewnątrz, ale i to – jak sam śpiewa – nie wystarczy, gdyż „nie należy oceniać książki po okładce”. Owładnięty ideałem piękna, tworzy kreaturę, która umili mu ziemskie życie. Podobny jest do doktora Frankensteina, z tą różnicą, że sam jest owocem swojej kreacji, posklejany z różnych, niepasujących do siebie elementów. Fryzura i perły należą do pierwszej damy Jackie Kennedy, makijaż zdjęty z pop-artu Warhola, a bieliźniany strój przywołuje na myśl występy kabaretowe. Wszystko to nałożone na męskie ciało aktora Tima Curry’ego nazbyt przypomina konwencję *drag queen*. Kiedy na scenę wkracza kamp w osobie Frank’N’Furtera, uwaga bohaterów i widzów skupia się tylko na nim. To on włada sceną od pierwszej piosenki *Sweet Transvestite* do finałowego numeru *I’m Going Home*. W jego grę zostają wciągnięci narzeczeni i to dla jego recitalu zgromadzili się w zamku goście. Frank domaga się bowiem publiczności. Żyje w kampowym wyobrażeniu o „byciu-jako-graniu-rol”. Dzięki temu wyobrażeniu „metafora życia jako teatru przenosi się w sferę wrażliwości”⁷. Kultura oraz świat stają się polem gry dla wielu konwencji. Wyznawca kampu, osoba obdarzona tą specyficzną

⁵ Ibidem, s. 309.

⁶ K. Kosińska, *Campowy androgin*, s. 40.

⁷ S. Sontag, *Notatki o kampie*, s. 112.

wrażliwością, zupełnie inaczej kształtuje swą podmiotowość. Ciało stanie się placem zabaw, a życie kreacją, traktowaną jako wybitne przedsięwzięcie aktorskie. „Osobowość” Franka zaczyna dominować – nawet upokorzony, w sytuacji bez wyjścia nie wychodzi z roli. Jak diva w chwili nieuchronnie zbliżającej się śmierci raz jeszcze chce zaśpiewać piosenkę, wystąpić przed publicznością. Gdy zmywa makijaż, jego oczom ukazuje się pełna widownia. Podziwiają go, a on rozpaczliwie chce pozostać z nimi jak najdłużej.

Spotkanie narzeczonych z Frankiem i jego świtą nie może skończyć się dobrze. Po nocy spędzonej w osobnych komnatach, za to z tą samą osobą – obcym – wiadomo, że Brad i Janet nie będą już tymi samymi „młodymi, zwyczajnymi i zdrowymi dzieciakami”. Niejednorodna, kempowa postać Franka zostaje skonstrastowana z cnotliwym i czystym życiem pary. Coś, co dla Brada i Janet było zawsze pewne – ich tożsamość seksualna i wiara w reprezentowany model – w zestawieniu z kempową wrażliwością traci aktualność. Jedyne, co mogą zrobić, to poddać się okropnemu show, przygotowanemu dla nich przez gospodarza. Show, podczas którego wyśpiewają prawdę o sobie. Brad w kontakcie z obcym utracił swoją seksualność. Janet po zdradzie ukochanego i przeżytym pierwszym razie uwalnia się z kulturowego gorsetu cnotliwości. Narzeczeni przechodzą więc drogę z kościoła, który staje się symbolicznym miejscem normotwórczym, do sceny, na której rządzi performatyka płci i zasada samoświadomości, przy czym pierwsza przestrzeń jest ironicznie potraktowana za sprawą karykaturalnych postaci weselników i przemiany kaplicy ślubnej w pogrzebową. W kościele i na scenie padają także podobne słowa. W pierwszym przypadku zapisane są one na tablicy przy kościele, a pochodzą z *Henryka VIII* Szekspira: *be just and fear not* – mają one utwierdzić właśnie zaślubioną parę w słuszności wyboru. Frank w czasie przerażająco szczerego show śpiewa: *Don't dream it, be it*. Należy potraktować te słowa jako parafrazę Szekspira – ironicznie wywracają sens i dewaluują znaczenie cytatu.

Celem tego zabiegu nie jest ustawienie się w wyraźnej opozycji do wartości prezentowanej przez Brada i Janet. Kemp, znosząc wartościowanie, dopuszcza wielogłos, demokratyczne współistnienie różnych poglądów. Dlatego w osobach księdza i sług w kościele możemy rozpoznać aktorów grających Franka i świtę. Ich obecność na ślubie uwypukla nieoczywistość podziałów i schematów.

Wrażliwość kempowa znosi różnice, schematycznie ustalone podziały na to, co dobre i złe, niskie i wysokie. Kemp nie rozdziela świata na dobre i złe, a jednocześnie stanowi połączenie wielu wartości, niejednokrotnie bardzo rozbieżnych.

Kempowy smak odrzuca skalę „dobry – zły”, właściwą normalnym sądom estetycznym. Kemp jej nie odwraca. Nie twierdzi, że dobre jest złe lub złe jest dobre. Proponuje dla sztuki (i życia) inny – dodatkowy – zestaw kryteriów wartości⁸.

⁸ Ibidem, s. 318.

Idąc tropem Susan Sontag, trzeba odnaleźć najbardziej odpowiednie narzędzia, którymi można badać przywołaną kategorię. Warto porzucić myślenie wertykalne na rzecz horyzontalnego i płaszczyznowego traktowania zjawisk określanych jako kampowe. W ten sposób odrzucamy kwestię nadrzędności, by na jej miejsce mogła wkraczyć teoria współrzędnych zbiorów, które wzajemnie na siebie wpływają. Nakładanie na siebie zjawisk i obszarów kultury w przypadku *Rocky Horror Picture Show* jest jak najbardziej uprawnione. Film przedstawia bowiem demokratyczne traktowanie zagadnień związanych z seksualnością i kwestii estetycznych, które należy łączyć z kategorią smaku. Dlatego musical Sharmana bez zażenowania sięga po klasyczne horrory, filmy klasy B oraz powstały w Ameryce model pokazów filmowych zwany *double feature*. Odwołania do amerykańskiej kultury popularnej są jednak potraktowane z gruntu kampowo, twórców interesuje bowiem estetyka danych filmów i seansów. Otoczka, atmosfera i styl zostają przeniesione do musicalowego świata, gdzie inna struktura gatunkowa zmienia ich etyczne znaczenie. *Rocky Horror Picture Show* krytykuje bowiem purytańską Amerykę na dwóch płaszczyznach: pierwszej, społecznej, utożsamianej z narzeczonymi, i drugiej – związanej z produktami wytworzonymi przez tamtą kulturę. Rzeczone filmy, jakkolwiek fantastyczne, a także śmiałe seksualnie, z czasem zaczęły wyrażać postulaty określonej formacji społecznej. W horrorach cnotliwość i czystość gwarantują bowiem przeżycie, gdyż dziewicze zło nie chwyta. Oczywiście jest to pewne uproszczenie kwestii etycznej, należy zgodzić się jednak z tym, że *slasher* (jego zasady gatunkowe tworzyły się w latach 70. XX wieku) mimo zabawowego charakteru propaguje moralne postawy, takie jak cnotliwość. W tym samym czasie musical, który jest tu drugą ważną platformą estetyczno-etyczną, przeszedł transformację, po felernych latach 60. Filmy Boba Fosse'a czy prezentowany tu *Rocky Horror Picture Show* wyraźnie wskazują na nową tendencję pojawiającą się w filmie muzycznym. Jim Sharman, wydobywając kamp z musicalu, w sposób mistrzowski stworzył nową kontrkulturową jakość gatunku.

Kamp wyraża się w dekoracji, jest zatem nie tylko zagadnieniem estetycznym, ale także etycznym. Badacze w obrębie metodologii *queer* wyraźnie wskazują na jego polityczne zaangażowanie. Chodzi oczywiście o politykę emancypacyjną środowisk homoseksualnych. W tym aspekcie kamp po raz kolejny odświeża się jako kategoria jawnie demokratyczna, przeciwstawiająca się hegemonii normy i wyłączości sądów. Podobnie w przypadku musicalu, który w sposób estetyczny – jako wielość form tańca, śpiewu i gry – przedstawia określony typ moralny. I jest to typ niemal identyczny z tym proponowanym przez kamp. Pozwala to na połączenie tych dwóch przestrzeni w taki sposób, że kamp może stać się kategorią systemową, należącą do genologii musicalu. Podobieństwo estetyczne (humor, teatralizacja, niestosowność) i etyczne (demokratyzacja, pluralizm sądów, egalitarność) pozwalają na traktowanie

kampu w obrębie musicalu jako kategorii wydobywanej, a nie nakładanej przez twórców.

Potwierdzenia tej tezy można szukać w finale musicalu. Oto owładnięty szalem tworzenia w ogromnej potrzebie spektaklu Frank zapędza się w swoich poczynaniach, stając się oprawcą. Słudzy Riff Raff i Magenta buntują się przeciwko ekstremalnemu rządowi Mistrza. Dyktator musi zostać unicestwiony. Aby podkreślić nadużycia, jakich dopuścił się Frank'N'Furter, wprowadzona zostaje postać profesora Everetta Scotta – wspomnianego wcześniej przyjaciela Brada i Janet. Naukowcy wiedzą o sobie nad wyraz wiele. Profesor Scott demaskuje Franka jako kosmitę, w odpowiedzi Frank przedstawia prawdziwe nazwisko gościa. Przyjaciół narzeczonych nazywa się bowiem von Scott – co tłumaczy jego ulizaną grzywkę i Chaplinowski wąsik. Wyraźne podobieństwo von Scotta do Adolfa Hitlera jest nie bez znaczenia, ponieważ profesor, podobnie jak Brad i Janet, należy do świata porządku i opresji. Z drobną różnicą, która może sugerować, iż Scott jest tym, kto należy do prawodawców danego światopoglądu. W tym zestawieniu Frank staje się podobny do nazistowskiego przywódcy, który porzuca myślenie o jednostce i przyjmuje paradygmat ideału spełnionego na scenie. Doktor Furter, mimo pozytywnych uczuć budzonych w widzach, sprzeniewierzył się wyznawanej wartości. Porzucił pluralizm kampu na rzecz dyktatury ideału.

Brad i Janet wychodzą ze spotkania z kosmitami cało. Czy na pewno? W końcowej scenie narrator melorecytuje słowa piosenki: „pełza więc po obliczu tej planety robactwo zwane ludzkością. Zagubione w czasie, zagubione w przestrzeni i nie rozumiejące swego przeznaczenia”⁹. Narzeczeni w oparach dymu próbują się do siebie zbliżyć, rozpoznać siebie samych, jednak nie jest to już możliwe. Sztuka teatralna kończy się w nieco inny sposób. Po przeniesieniu zamku w czasie bohaterowie wsiadają do samochodu, nie pamiętają niczego, odjeżdżają w ciemność. Nie słychać ich rozmowy ani muzyki z radia, w milczeniu opuszczają scenę.

⁹ Cyt. za: K. Kosińska, *Campowy androgyn*, s. 58.

MAŁGORZATA CIELICZKO

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filologii Polskiej

Od pastelowych sukienek do skórzanych spodni. *Grease* jako *Entwicklungsmusical*

„100% rozmowy, 100% śpiewu, 100% tańca”¹ – to hasło reklamowe towarzyszyło musicalowi filmowemu od samych jego początków, tj. od drugiej połowy lat 20.², znakomicie oddając bogactwo i dynamikę gatunku. Elementy muzyczne, taneczne oraz libretto, do którego można zaliczyć zarówno partie dialogowe, jak i wokalne, niewątpliwie są konstytutywne dla filmowego musicalu. Stawia się jednak tezę, że dopiero ich integracja, zharmonizowanie czy, jak chce Marek Hendrykowski, „strukturalna jedność”³ uprawnia do określenia widowiska

¹ „100% Talking, 100% Singing, 100% Dancing” stało się pod koniec lat 20. XX wieku hasłem reklamującym musicale filmowe, które przyciągało do kin wielomilionową publiczność. Zob. D. Skotarczak, *Od Astaire’a do Travolty. Amerykański musical filmowy w kontekście historii Stanów Zjednoczonych*, Poznań 1996, s. 17.

² Za pierwszy pełnometrażowy film dźwiękowy, a jednocześnie musical filmowy uważa się powszechnie *Śpiewaka jazzbandu* z 1927 r., w reżyserii Alana Croslanda, wyprodukowanego przez wytwórnię Warner Brothers. Film ten nie był jednak w pełni udźwiękowiony – pada w nim tylko kilkanaście słów, uznawany jest zaś za pionierski musical filmowy, gdyż to w nim po raz pierwszy pojawiły się piosenki – siedem utworów wykonanych przez popularnego wówczas w Stanach Zjednoczonych piosenkarza Ala Jolsona. Ibidem, s. 16. Marek Gołębiowski, amerykańista, podkreśla jednak, że *Śpiewak jazzbandu* „w istocie nie był ani pierwszym filmem dźwiękowym, ani pierwszym, w którym obraz zsynchronizowano z ludzką mową i śpiewem, natomiast w nim po raz pierwszy posłużono się zsynchronizowanym dźwiękiem w celu opowiedzenia historii oraz wykorzystano zsynchronizowany dialog w sposób realistyczny”. M. Gołębiowski, *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*, Warszawa 2005, s. 346.

³ M. Hendrykowski, *Musical filmowy*, w: idem, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 182.

filmowego musicalu. Trudno nie przyznać racji tej tezie, wymienione wyżej elementy nierozzerwalnie się łączą, przenikając wzajemnie, a każdy z nich jest niezbędny i jednocześnie równie istotny dla ostatecznego efektu.

Biorąc za przykład sceny z jednego z najpopularniejszych filmowych musicali, *Grease*, można stwierdzić, że wszelkie próby hierarchizacji składników tego gatunku muszą spełznąć na niczym. Badając jego konstrukcję, należy zauważyć, iż dialogi – wprowadzane w bardzo podobny sposób jak w zwykłym, niemuzycznym filmie – stanowią tu nie najważniejszą, niemniej jedną z podstawowych form podawczych; drugą równie istotną są teksty piosenek. One także, analogicznie do dialogów, stanowią element fabuły, posuwają akcję, będąc zarazem narracyjnymi (auto)komentarzami do rozmaitych sytuacji (np. Betty Rizzo śpiewa o sobie *There are Worse Things I Could Do*) bądź wyznaniem, które – jako zbyt intymne – nie mogły zostać wyrażone słowem mówionym (Sandy śpiewająca *Hopelessly Devoted to You*). Cechą charakterystyczną konstrukcji filmowego musicalu jest zatem to, że jego strukturalne elementy wielopłaszczyznowo się przenikają – na przykład w piosenkach często pojawia się dialog (jak „wyśpiewwana” rozmowa głównej pary bohaterów – *You’re The One That I Want*). Fabuła nie stanowi zatem jedynie pretekstu do śpiewania i tańczenia – jako opowieść o „cudownych latach pięćdziesiątych” została wyrażona nie tylko za pomocą słowa, ale również poprzez muzykę i choreografię, a brak któregokolwiek z tych elementów uniemożliwiłby nazwanie owej produkcji filmowym musicalu. Zarówno pierwsza scena *Grease* – rozmowa, podczas której w romantycznej, nadmorskiej scenerii dwoje nastolatków (Sandy i Danny) dość infantylnie, ale w sposób, który można też nazwać uroczym, zapewnia się wzajemnie o swej głębokiej miłości i wielkim smutku z powodu nieuchronnego rozstania, jak i wykonywana później przez Sandy piosenka *Hopelessly Devoted to You* (nominowana do Oscara) czy wreszcie końcowe sceny, w których najpierw para protagonistów wykonuje utwór *You’re The One That I Want*, tańcząc w rytm jego muzyki, a w samym finale, wraz z pozostałymi bohaterami, śpiewa piosenkę *We Go Together*, wykonując grupowy układ taneczny – w tych i wielu innych scenach można odnaleźć potwierdzenie sparafrazowanego hasła z lat 20., że musical filmowy to właśnie owe 100% słowa, 100% muzyki i 100% tańca.

Grease, zanim został sfilmowany, był musicalu scenicznym, zaprojektowanym i wyreżyserowanym przez Jima Jacobsa i Warrena Caseya. Wystawiony po raz pierwszy w 1971 r.⁴ w eksperymentalnym teatrze w Chicago⁵, rok później miał premierę w off-broadwayowym Eden Theatre, jednak ostatecznie, m.in.

⁴ M. Gołębiowski, *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989, s. 82.

⁵ Teatr ten, o nazwie Kingston Mines Theatre, znajdował się w dawnej zajezdni tramwajowej, zimnej i zawilgoconej, w przedstawieniu grało 18 nieprofesjonalnych aktorów, zaś jego budżet wynosił zaledwie 171 dolarów. <http://www.greasethemusical.co.uk/history/> [14.04.2011].

w celu pokazania go szerszej publiczności, został przeniesiony na Broadway, gdzie grany był przez ponad 7 lat⁶. Co ciekawe, już podczas tournée musicalu po Stanach Zjednoczonych i Kanadzie (w 1972 r.) wśród wystawiającej go grupy teatralnej znalazł się, wówczas jeszcze nieznaną, 17-letni John Travolta. Zagrał on wtedy drugoplanową rolę Doody'ego⁷ – nastoletniego kujona, który podziwiał, wręcz idealizował głównego bohatera, Danny'ego Zuko⁸ – postać, którą Travolta odtworzył kilka lat później (w 1978 r.) w zekranizowanej wersji *Grease* w reżyserii Randała Kleisera. Jego filmową partnerką została wówczas Olivia Newton-John, która wcieliła się w Sandy.

Musical filmowy *Grease* odnotowywany jest w literaturze przedmiotu przede wszystkim ze względu na rekordowy sukces kasowy – budżet tego filmu wynosił 6 mln dolarów, zaś zyski przerosły go ponad sześćdziesięciokrotnie, przyniósł bowiem niemal 395 mln dolarów całkowitego dochodu (dokładnie 394 589 888)⁹. Pobił tym samym ówczesny rekord kasowości zekranizowanego musicalu należącego do *The Sound of Music* (1965)¹⁰, zaś wśród wszystkich filmów z lat 70. znalazł się pod tym względem na trzecim miejscu, po *Gwiezdnym wojnach* i *Szczękach*¹¹. Ten rekordowy sukces kasowy był rzecz jasna efektem ogromnej popularności, jaką cieszyła się wśród widzów kinowa wersja tego musicalu. *Grease* został uznany za jeden z najlepszych filmów 1978 r. – na rozmaitych listach znajdował się zwykle w pierwszej dziesiątce najchętniej oglądanych i najbardziej lubianych tytułów tego roku¹², a w 2008 r. znalazł się w rankingu magazynu „Empire” jako jeden z pięciuset najlepszych filmów wszech czasów, zajmując 333. miejsce¹³.

Mimo powszechnego zainteresowania, jakim *Grease* cieszył się wśród odbiorców, osoby profesjonalnie zajmujące się filmem, w tym badacze ga-

⁶ L. Kydryński, *Przewodnik po filmach muzycznych*, Kraków 2000, s. 497.

⁷ http://www.greasethemusical.co.uk/about_grease/ [14.04.2011].

⁸ Innym znanym aktorem, który rozpoczynał swą karierę zawodową w *Grease*, był Richard Gere – w 1973 r. zadebiutował rolą Danny'ego w londyńskiej produkcji tego musicalu, wystawianego w New London Theatre. <http://www.greasethemusical.co.uk/history/> [14.04.2011]. Por. *Biography for Richard Gere*, w: *The Internet Movie Database*, <http://www.imdb.com/name/nm0000152/bio> [14.04.2011].

⁹ *Grease*, w: *Box Office Mojo*, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=grease.htm> [14.04.2011].

¹⁰ M. Gołębiowski, *Musical...*, s. 82.

¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Grease_%28film%29 [14.04.2011].

¹² *Greatest Films of the 1970s*, w: *Filmsite*, <http://www.filmsite.org/1978.html> [14.04.2011]; *The 10 Best Movies of 1978*, w: *Film.com*, <http://www.film.com/movies/the-10-best-movies-of-1978#fbid=J8bHLtiVkhN> [14.04.2011]; *Most Popular Feature Films Released in 1978*, w: *The Internet Movie Database*, <http://www.imdb.com/year/1978> [14.04.2011]; *The Best Movies of 1978*, w: *Films101*, <http://www.films101.com/y1978r.htm> [14.04.2011].

¹³ *The 500 Greatest Movies of All Time*, w: *Empireonline*, <http://www.empireonline.com/500/31.asp> [14.04.2011].

tunków musicalowych, nie podzielały zachwyty widzów. Lucjan Kydryński kategorycznie stwierdzał, że „niezwykłe powodzenie musicalu *Grease* [...] nie znajduje uzasadnienia w walorach artystycznych, lecz raczej w nostalgii za latami pięćdziesiątymi”¹⁴. Marek Gołębiowski, zajmujący się głównie kulturą krajów anglosaskich, prezentuje podobną opinię – ujmuje to jednak nieco delikatniej, pisząc, że musical „niczym się nie wyróżniał, z wyjątkiem tego, że opowiadał o młodości ojców, czyli młodzieży lat pięćdziesiątych, i że muzyka utrzymana była w stylu tej epoki. Tak więc jego atrakcyjność polegała głównie na przypomnieniu dawnych czasów”¹⁵. Opinie te zwracają uwagę przede wszystkim na czasy, o których opowiada – musical wystawiany i zekranizowany w latach 70. dotyczył bowiem obyczajowości młodzieży licealnej sprzed 20 lat i właśnie w tym cytowani badacze upatrują przyczyn jego sukcesu. Dorota Skotarczak uważa za symptomatyczny fakt, iż akcja większości musicali zrealizowanych w latach 1977–1979 została przeniesiona w lata 50. lub 60. Badaczka tłumaczy to ówczesną potrzebą podsumowania mijającej epoki¹⁶. Wielokrotnie podkreśla się jednak, że *Grease* nie ma na celu bezpośredniego i dokładnego oddania „ducha” tamtych czasów¹⁷ – według Kydryńskiego musical ten jest satyrycznym obrazem lat 50. i żyjącej wtedy młodzieży. Pamiętając, iż gatunki satyryczne mają przede wszystkim na celu ośmieszenie i napiętnowanie ukazywanych w nich osób, wydarzeń czy postaw światopoglądowych, trudno chyba w pełni zgodzić się z tą opinią i wydaje się, że trafniej intencję tego musicalu oddaje Agnieszka Milka, nazywając go nie satyrą, ale pastiszem na obyczajowość lat 50. Już sam tytułowy wyraz – *grease*, oznaczający brylantynę, odsyła odbiorców do popularnych wówczas „plerez”, czyli męskiego uczesania dość długich włosów, które przy użyciu żelu zaczesywane były do tyłu, zakrywając kark. Film żartobliwie to wyostrza, przedstawiając przesadnie dbających o swą fryzurę męskich bohaterów, którzy zbyt często spoglądają w lusterka, także samochodowe, i nawet podczas ćwiczeń fizycznych regularnie poprawiają fryzurę grzebieniem – zawsze mają go pod ręką. Owo celowe podrabianie maniery stylistycznej tamtych lat widoczne jest również w nonszalanckim sposobie chodzenia bohaterów, tu pierwsze skrzypce gra oczywiście Danny (John Travolta), ale także w specyficie ich mówienia czy ubierania się – najlepszym tego przykładem są filmowe *pink ladies* – dziewczyny w jednakowych różowych kurtkach, z natapirowanymi włosami i mocnym makijażem.

¹⁴ L. Kydryński, *Przewodnik...*, s. 497.

¹⁵ M. Gołębiowski, *Musical...*, s. 82.

¹⁶ D. Skotarczak, *Od Astaire’a do Travolty...*, s. 121.

¹⁷ L. Kydryński, *Przewodnik...*, s. 497; A. Milka, *Musical trzech stuleci*, Kraków 2009, s. 95; V. Canby, *Screen: A Slick Version of „Grease”: Fantasy of the 50’s*, „The New York Times” [16.06.2011]; <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9D0CE7D61031E632A25755C1A9609C946990D6CF> [15.04.2011].

Ten rozdźwięk pomiędzy znaczeniem przedstawionych problemów nadawanym przez same postacie a prawdopodobną oceną odbiorcy filmu przedstawia już tytułowa piosenka – *Grease* Franky’ego Valli – która ustanawia brylantynę symbolem młodzieży tamtych czasów, traktując ją jako wyraz ich niezależności i buntu wobec zastanego świata:

Stawiamy czoła wyzwaniom i odrzucamy
konwencjonalność należącą do przeszłości.
Istnieje szansa, że nam się uda.
Zaczynamy teraz wierzyć, że możemy być sobą – brylantyna jest słowem.
Brylantyna jest słowem, to słowo, które słyszałeś.
Ma w sobie rytm, ma znaczenie.
Brylantyna to czas, to miejsce, to ruch.
Brylantyna jest sposobem, w jaki czujemy¹⁸.

Interesujący zabieg wyboru żelu do włosów na metaforę sposobu myślenia, działania i odczuwania amerykańskich licealistów lat 50., mający na celu nie tyle uwznioślenie tego środka do modelowania włosów, ile dowcipne i nieco prześmiewcze potraktowanie problemów i rozterek, które zajmowały ówczesną młodzież, jest jednym z argumentów za uznaniem tego musicalu za lepszy, niż sądziła krytyka.

Niewątpliwie musicalowe wyostrenie bazuje na prawdziwym obrazie Stanów Zjednoczonych lat 50. – w dużym uproszczeniu można stwierdzić, iż były to czasy znaczącego rozwoju technologicznego oraz powszechnego dobrobytu – większość Amerykanów miała własny dom, samochód, telefon i telewizor, rozpoczynała się era społeczeństwa konsumpcyjnego¹⁹. Takie tło społeczne widoczne jest właśnie w *Grease*. Sam musical opowiada jednak o kulturze młodzieżowej owych lat, ukazanej poprzez perypetie uczniów maturalnej klasy Rydell High School. Mimo iż oglądamy szkolną społeczność, problemy bohaterów dalekie są od „społecznych”, mają właściwie bez wyjątku charakter prywatny. Ich indywidualne, osobiste dylematy są jednak niezwykle podobne, krążą wokół tych samych tematów, w paralelny sposób są rozwiązywane. Bohaterowie nie stanowią bowiem indywidualności – wszyscy są raczej podobni i dość przeciętni, nie ma mowy o ich ambicjach, planach, oryginalnych zainteresowaniach, a ich

¹⁸ Tłum. M. Cieliczko. Oryginalna wersja tego fragmentu brzmi:

We take the pressure, and we throw away conventionality, belongs to yesterday.

There is a chance that we can make it so far.

We start believin' now that we can be who we are – grease is the word.

Grease is the word, is the word that you heard.

It's got a groove, it's got a meaning.

Grease is the time, is the place, is the motion.

Grease is the way we are feeling.

¹⁹ M. Gołębiowski, *Dzieje...*, ss. 367–368.

jedyne tęsknoty dotyczą miłości, postrzeganej zresztą antypodycznie (od jej wersji romantycznej do wyuzdania seksualnego). Krótko mówiąc, *Grease* opowiada o wewnętrznych rozterkach młodych ludzi, dla których najważniejsze, choć początkowo dość infantylnie rozumiane, są wzajemne relacje i związki. Stopniowe dojrzewanie bohaterów, ich coraz większa świadomość istoty międzyludzkich kontaktów – fabularne przykłady stanowią chłopcy, którzy powoli przestają patrzeć na koleżanki w sposób uprzedmiotawiający i sprowadzający je do roli obiektu seksualnego, by zacząć doceniać ich osobowość oraz charakter, czy dziewczęta, które bardziej racjonalnie, a nie tylko romantycznie i nierozważnie, podchodzą do ważnych kwestii życiowych – sprawiają, że *Grease* można uznać za egzemplifikację odmiany musicalu, który proponuję nazwać *Entwicklungsmusical*²⁰ – musicalem o rozwoju bohaterów.

Zanim jednak protagoniści staną się dojrzały i rozsądni, z takim przekonaniem film stara się bowiem pozostawić widza, przeżywając rozmaite perypetie miłosne, w tle których stale obecny jest rock and roll – muzyka, która w latach 50. zaistniała i miała okres swojego największego rozkwitu²¹. Roman Pawłowski słusznie zauważa, że *Grease* „był wspomnieniem młodości rock’n’rolla, kiedy muzyka ta jeszcze nie nabrała charakteru politycznego protestu i służyła przede wszystkim do tańca na prywatkach i szkolnych zabawach”²². Wśród coraz głośniejszych rock’n’rollowych rytmów rozluźniają się także obyczaje – młodzież chętnie uczęszcza na rozmaite imprezy, podczas których tańczy w sposób niczym nieskrępowany, wyzwolony, nawet wyzywający, a jednocześnie znakomity technicznie. Równie popularne wśród licealistów stają się kina – na wolnym powietrzu oraz samochodowe, w których ważniejszy niż wyświetlany film jest towarzyszący partner bądź partnerka. Przyznać należy, że erotyka, znajdująca się zdecydowanie na pierwszym planie całej historii, ukazana jest w sposób jednoznaczny i dość wulgarny – ujawnia się to szczególnie w językowych skojarzeniach, np. remontowany samochód o wymownej nazwie „Śliska Błyskawica” ma być przede wszystkim przynętą na dziewczyny, które na jego widok nie będą w stanie ukryć podniecenia²³. Inną charakterystyczną sceną tego musicalu, świetnie obrazującą

²⁰ Termin utworzony na podstawie niemieckiego wyrazu *Entwicklungsroman* (dosł. powieść rozwojowa), który określa powieść przedstawiającą dzieje bohatera do chwili, gdy staje się on w pełni skryształowaną osobowością. Co zaś szczególnie ważne „*Entwicklungsroman* [...] przedstawia rozwój bohatera [...] na tle obyczajów epoki”. M. Głowiński, *Entwicklungsroman*, w: J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2007, s. 131.

²¹ Użycie po raz pierwszy nazwy rock and roll (w 1951 r.) przypisuje się Alanowi Freedowi, który mianem tym określił muzykę „będącą fuzją elementów rhythm-and-bluesa, pop oraz country-and-western”. M. Gołębiowski, *Dzieje...*, s. 398.

²² Cyt. za: A. Milka, *Musical trzech stuleci*, s. 95.

²³ Ten wóz będzie automatyczny, systematyczny, hydromatyczny,
Może być z niego śliska błyskawica!
Zróbmy z niego cudo, super auto, wiesz, jak jest.
Mów dalej, mów dalej.

swobodę młodych bohaterów, jest nielegalny i niebezpieczny wyścig samochodowy, w którym bierze udział Danny i jego antagonistą z konkurencyjnej grupy.

Postacią najciekawiej uosabiającą w *Grease* wyzwolenie obyczajowe młodzi jest Sandy. Jej wzorami, które później staną się antywzorami, były Sandra Dee oraz Doris Day²⁴ – amerykańskie aktorki, grające zazwyczaj w komediach romantycznych, które wcielały się w postać zakochanej, naiwnej, blondwłosej nastolatki z zasadami. Trafnie, choć prześmiewczo, o Sandy śpiewa jej szkolna koleżanka Betty:

Spójrzcie na mnie, jestem Sandra Dee,
uosobienie wszelkich cnót.
Do łóżka mnie nie zaciągniesz, za żonę mnie nie pojdziesz,
nie mogę, jestem Sandra Dee. [...]
Hej, jestem Doris Day,
wychowano mnie inaczej.
Nie puszczam się z byle kim,
nawet Rock Hudson oddał swe serce Doris Day.
Nie piję, nie przeklinam, nie tapiruję włosów,
Wymiotuję po jednej fajce [...]
Jestem zwykłą Sandrą Dee²⁵.

W ciągu jednego roku szkolnego ta grzeczna, nieśmiała, trochę naiwna, ale urocza i miła dziewczyna, która jest zawsze ładnie uczesana, nosi pastelowe sukienki za kolano, z obowiązkowym białym kołnierzykiem oraz tenisówkami, przemienia się radykalnie w końcowych scenach filmu – sama to zresztą zapowiada, śpiewając w scenie pościgu: „goodbye my Sandra Dee”. Początkowo nie poznaje jej nawet chłopak – Danny. W dniu rozdania świadectw Sandy pojawia się ubrana zupełnie inaczej niż dotąd, mianowicie w czarnych, obcisłych, skórzanych spodniach i takiej bluzce – oczywiście znacząco wydekoltowanej,

Będzie doładowanie i system ABS.
Będzie cacy, nie powstrzymamy się od pracy.
Super skrzynia biegów, a laski już w szeregu
Bo przecież to nie bajer – będziesz je miał za darmo.
Dzięki błyskawicy.
Pędź błyskawico, palisz tak jak nikt na sto.
Pędź błyskawico, pędź błyskawico!
Pędź błyskawico, każdy rajd jest twój i każdy tor.
Jesteś super – laskom mdleje kuper od błyskawicy”.

Tłumaczenie piosenki *Greased Lightnin'*: http://www.tekstowo.pl/piosenka,grease,greased_lightning.html [10.04.2011].

²⁴ Sandra Dee (1942–2005), właśc. Alexandra Zuck; Doris Day (ur. 1924), właśc. Doris Mary Ann Kappelhoff.

²⁵ Tłumaczenie fragmentu piosenki *Look At Me, I'm Sandra Dee*: http://www.tekstowo.pl/piosenka,grease,look_at_me_i_m_sandra_dee.html [10.04.2011].

a ostrego wyrazu dodają jej mocny makijaż, natapirowane włosy oraz czerwone szpilki. Jednak o tym, że jest to tylko zewnętrzna metamorfoza, przekonuje jej nieporadne posługiwanie się papierosem. Podobnie zresztą przedstawiona w musicalu swoboda obyczajowa lat 50. jest tylko pozorna. Ci niby beztroscy, wolni i wyzwoleni uczniowie nie akceptują jednej z koleżanek z powodu jej domniemanej nieplanowanej ciąży. Ponadto *Grease* jest przykładem gatunku *high school musical*, cechującego się brakiem jakiegokolwiek zaciekawienia światem zewnętrznym – dla bohaterów istotne są jedynie wydarzenia związane z własnym kręgiem towarzyskim, nawet kwestie szkolne odsuwane są na drugi plan. Młodzież ta w najmniejszym stopniu nie jest zainteresowana polityką kraju, globalną sytuacją ekonomiczną czy problemami społecznymi – ich plany, zmartwienia i wątpliwości wiążą się jedynie z wyborem zawodu bądź partnera życiowego. Kiedy Betty Rizzo pyta ze zgrozą, czy koleżanka „chodzi z żółtkiem”, okazuje się, że „na szczęście” Marty koresponduje z żołnierzem stacjonującym w Korei, co klaruje całą sprawę i nie wymaga dodatkowych wyjaśnień (myśl o wojnie, refleksja nad jej sensem czy bezsensem nie pojawia się nawet efemerycznie).

Prawdziwa i niespotykana dotąd swoboda obyczajowa młodzieży oraz kontestacja zastanego świata przyjdzie dopiero za kilka lat – wraz z buntem młodych przeciw establishmentowi, wraz z propagowanymi i realizowanymi przez nich ideami wolnej miłości oraz ich nastrojami pacyfistycznymi, krótko mówiąc – z hasłem *make love, not war*. Pokaże je, wyprodukowany zaledwie rok później niż *Grease*, musical filmowy Miloša Formana *Hair*. Właśnie w nim będzie miejsce na przewrót obyczajowy, na politykę, filozofię, poezję, prawa człowieka – na to wszystko, czego w amerykańskiej szkole średniej lat 50. dotkliwie zabrakło. *Grease* wydaje się jednak zapowiadać i niejako wprowadzać odbiorców w historię ruchu hipisowskiego. I inaczej niż przywoływani krytycy wskazujący na tęsknotę za latami 50., przyczyn popularności *Grease* upatruję w ciekawym wpisaniu się w aktualne przeżywanie czasu wyzwolenia seksualnego.

MAGDALENA KAMIŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa

Reach! Teach! Musical wykładowy

Film otwiera nieostre ujęcie amfiteatralnej sali wykładowej wypełnionej studentami¹. Przy katedrze mężczyzna w białej koszuli i okularach, ujęty z perspektywy sali, prowadzi wykład. Kamera z ręki drga, potęgując wrażenie amatorskiego zapisu nieinscenizowanych wydarzeń. Przejście na salę. Z jednego z najniższych miejsc podnosi się ciemnowłosy chłopak w zielonym swetrze i woła: „Hej, psorze! *Ja* mam pytanie! Chodzi o to, że... że...” W tym momencie kamera wykonuje transfokację na chłopaka, a równocześnie w sali zaczyna rozbrzmiewać muzyka. Wraz z jej pojawieniem się wśród zgromadzonych na wykładzie studentów wybucha krótki, niepewny śmiech; najwyraźniej zaczęli podejrzewać, że to, co się dzieje, zaburzając normalny porządek zajęć uniwersyteckich, to jakiś żart. Cięcie i transfokacja na profesora, który również się uśmiecha. Głos chłopaka synchronizuje się z muzyką, przechodzi w melorecytację, a po chwili w śpiew:

Przychodzimy co dzień na zajęcia i wszyscy śpimy, tracimy nasze marzenia.
Nie ma tu inspiracji!
Właściwie, kiedy staliśmy się tacy pozbawieni złudzeń, tacy zblazowani?
Nie potrafię tego obliczyć.
Mogę pożyczyć pański kalkulator?
Hej, psorze!
Zastanowił się pan choć przez chwilę nad wpływem, który wywiera pan na nas?
Psorze!
Chyba najwyższy czas, żeby pan objął nas swoim nauczaniem i dotarł do nas.

¹ Tekst ukazał się wcześniej pt. *Reach! Amatorski minimusical internetowy*, „Kultura i Historia” 2012, nr 21, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3323>.

Jesteście ze mną, koledzy?
[Część sali: Taaak!]
[Podbiegając do jednego ze studentów] Co jest z tym koleśkiem?
Czemu nie notujesz? Czy masz to wszystko w nosie?
To jest twoja edukacja!
[Podchodząc do jednej ze studentek i chwytając ją za głowę] A ta dziewczyna?
Dużo mówi na zajęciach, ale ma w głowie groch z kapustą.
Mnóstwo mentalnej masturbacji.
I to nas się o to wini.
Hej, psorze!
Wszyscy nauczyciele w filmach i telewizji,
na przykład w „Stowarzyszeniu Umarłych Poetów”,
Ryzykują swoje kariery, by być inspiracją dla takich dzieciaków jak ja.
Hej, psorze!
My wiemy, po co tu jesteście,
A pan pewnie myśli, że tylko imprezujemy i pijemy piwo.
Potrzebujemy tylko szansy, by traktować się jak równi i... zatańczyć!
Hej, psorze!
My wiemy, po co tu jesteście,
A pan pewnie myśli, że tylko imprezujemy i pijemy piwo.
Chyba najwyższy czas, żebyś pan objął nas
swoim nauczaniem i dotarł do nas, psorze².

Kolejne przebitki na salę ukazują twarze studentów, na których maluje się zaciekawienie pomieszane z rozbawieniem i niepewnością. Wszyscy obracają głowy w ślad za przemieszczającym się tanecznym krokiem po sali solistą. Jego teatralne gesty zgodnie z tekstem śpiewanej przezeń piosenki sugerują bunt i desperację. Chłopak zwraca się w stronę kolegów, czasem nawet dotyka niektórych. Wywołuje to wśród nich zauważalne przerażenie, wskazujące, że nie zostali wcześniej uprzedzeni, co spotka ich na wykładzie. Nie protestują jednak, lecz zamierają w bezruchu, kiedy solista się do nich zbliża. W pewnym momencie podchodzi również do nauczyciela; ten śmieje się, lecz nieco nerwowo chwyta się potężnego biurka. Jednak chłopak tylko wykonuje taneczny obrót w jego kierunku, odwraca się i odchodzi w stronę sali, wspinając się po schodach. Wówczas spośród studentów podnosi się dziewczyna, przyłączając się do śpiewu oraz tańca solisty (i udowadniając tym samym, że „jest w spisku”, zna bowiem tekst i układ choreograficzny). Po chwili czyni to kolejny student, blondyn w czerwonym swetrze, a w momencie, kiedy schodząca w dół schodów grupka go mija, również chłopak w niebieskim swetrze. Wykonując „bojowe” gesty wyrzucania pięści w górę i śpiewając, cała czwórka na czele z solistą, który w ostatniej partii piosenki przechodzi na brawurowy falset, schodzi po stopniach w dół sali. Gdy muzyka milknie, grupka zastyga w wystudiowanej pozie,

² Tłum. własne.

a wokół wybuchając oklaski; klaszcze również nauczyciel. Wówczas wykonawcy „odmrażają się” i pośpiesznie umykają z sali.

Ten zaledwie trzyminutowy film nosi tytuł *Reach! A Lecture Musical* i został nakręcony w 2006 r. przez kolektyw Prangstgrüp. Była to grupa studentów New York University – w jej skład wchodziła Sheila Dvorak, Mike Barry, Kate Berthold, Trey McArver i Patrick Young – która wyspecjalizowała się w uwiecznianiu za pomocą amatorskiej ukrytej kamery swych „podziemnych” happeningów (*guerilla prank videos*), utrzymanych w duchu sytuacyjnego „praktycznego żartu” (*practical joke, prank*) i humoru kampusowego³. Kolektyw chętnie wykorzystywał w nich reguły klasycznego musicalu, ale również przekraczał je. Inne dzieła Prangstgrüp to np. wykłady w metro (*Subway Lectures*): uczestnicy grupy wsiadali do metra i przed przypadkową publicznością przeprowadzali wykłady z rozmaitych dziedzin (np. filozofia Heideggera lub fizyka kwantowa), a następnie zbierali za nie pieniądze jak żebracy⁴, czy musical biblioteczny (*Reading on a Dream: A Library Musical*), oparty na pomysłem analogicznym do *Reach!*: w czytelni biblioteki uniwersyteckiej pełnej studentów pochłoniętych cichą nauką ze swych miejsc podnoszą się chłopak i dziewczyna, by wykonać taneczno-wokalny duet miłosny utrzymany w musicalowej konwencji⁵.

Reach! był wielkim przebojem Internetu w 2006 r. Koncept chwycił: portal YouTube, którego globalna kariera zaczęła się w tym samym roku⁶, jest dziś prawdziwą kopalnią tego rodzaju żartobliwych filmów. Swój kanał ma na nim np. popularna grupa ImprovEverywhere, której pomysły na happeningowe dowcipy są podobne do wyżej opisanych⁷. Za przykład może posłużyć choćby *Musical Zieleniakowy (Grocery Store Musical)*⁸, w którym jeden z klientów supermarketowego działu „Owoce i warzywa”, błądzących z koszykami wśród hałd sałaty i ogórków, nieoczekiwanie zaczyna wykonywać rozdzierający song o samotności pośród warzyw, dzięki czemu odnajduje miłość swego życia, lub musical restauracyjny *I Love Lunch*⁹, w którym grupa klientów eleganckiej kilkupoziomowej restauracji z fontannami włącza się do chóralnego wykonania rewolucyjnej w klimacie pieśni o tym, jak wspólne zaspokajanie podstawowych potrzeb łączy ludzi. Warto dodać, że jakość obrazu, dźwięku i montażu w muzycznych¹⁰ filmach ImprovEverywhere jest dużo wyższa niż w przypadku *Reach!*,

³ <http://thezaz.nationallampoon.com/uncategorized/youtube-classics-prangstgrup/> [1.06.2011].

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=fizmDE2X1Dg> [1.06.2011].

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=-mUyvaPtsJw> [1.06.2011].

⁶ F. Levy, *15 Minutes of Fame. Becoming Star in the YouTube Revolution*, Nowy Jork – Londyn 2008, s. 29.

⁷ <http://www.youtube.com/user/ImprovEverywhere?blend=1&ob=5> [1.06.2011].

⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=WnY59mDJ1gg&feature=related> [1.06.2011].

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=xRkfZ0mGLaY> [1.06.2011].

¹⁰ Kolektyw stworzył także wiele dzieł niemuzycznych. Przykładem może być powstały w marcu 2011 r. film dokumentujący happening w nowojorskim Metropolitan Museum of Art,

co psuje nieco dokumentalny efekt przekazu z amatorskiej ukrytej kamery; w filmach ImprovEverywhere stosowane są np. zauważalne postsynchrony. Także Prangstgrüp ma własny kanał na YouTube¹¹, lecz od pięciu lat nie pojawiają się na nim nowe materiały. *Musical wykładowy* jest zatem najbardziej popularnym dziełem grupy i tak już raczej pozostanie. Ma on również duże szanse, by stać się symbolem pewnego etapu historii Internetu, ponieważ jest jednym z pierwszych tak udanych i powszechnie znanych wideo wirusowych (*viral videos*), choć wart jest zapamiętania również ze względu na zaskakująco chwytną jak na amatorski produkt piosenkę.

Aby skategoryzować fenomen *Reach!*, należy najpierw wyjaśnić, czym są wirusowe wideo. Prekursorami tego globalnego fenomenu, który obecnie budzi coraz większe zainteresowanie teoretyków mediów i kultury, dając nawet asumpt do przypuszczeń, że rewolucjonizuje współczesny model uczestnictwa w kulturze¹², były wideo animowane, rozsyłane od 1994 r. przez Internet jako GIF-y, a potem animacje Flash. Wkrótce użytkownicy i teoretycy Sieci rozpoznali w nich fenomen memowy, czyli zjawisko o charakterze kulturowym, a nie jedynie technologiczną ciekawostkę¹³. Pierwsze wirusowe filmy były najczęściej wideo domowymi (*home videos, home movies*), czyli nieprofesjonalnym zapisem banalnych wydarzeń rejestrowanych „na wieczną pamiątkę” w gronie rodziny i znajomych. Wśród tych amatorskich zapisów trafiały się od czasu do czasu humorystyczne „perełki” w rodzaju „lumieropodobnej” sceny posiłku dziecka, ku uciechu rodziny zasypiającego na siedząco przy stole i trafiającego twarzą prosto w talerz pełen kaszki. Jak się wkrótce okazało, tego rodzaju „wpadki” mają znaczny komediowy potencjał, pozwalający im przekroczyć próg ognisk domowych, w których powstały, i dać się poznać szerszej publiczności. Odkrycie to doprowadziło do powstania fenomenu wirusowych wideo.

Patricia G. Lange wskazuje, że *home movies* w USA były najczęściej kręcone przez ojców, a ich główny temat stanowiły „dziecięce rytuały”, takie jak urodziny, kolejne Boże Narodzenia czy śluby. Rosnąca w latach 80. XX wieku popularność coraz tańszego i lżejszego sprzętu wideo pozwalała wciąż powiększającej się rzeszy domorosłych dokumentalistów zapisywać mniej istotne, drobne i pozornie nieefektywne fragmenty codziennego życia, niekoniecznie już tylko najważniejsze dla historii rodziny zbiorowe celebracje rytuałów przejścia. Tym

w trakcie którego jeden z członków grupy, dość nieskutecznie ucharakteryzowany na Filipa IV sportretowanego przez Velázquezę, stojąc pod tymże portretem pozował do zdjęć i rozdawał zwiedzającym autografy, podpisując się oczywiście jako król Filip. Zob. <http://www.youtube.com/user/ImprovEverywhere?blend=1&ob=5#p/u/1/TvBbVA36y1U> [1.06.2011].

¹¹ <http://www.youtube.com/user/Prangstgrup#p/u> [1.06.2011].

¹² T. Żaglewski, *Dzień z życia Ziemi, czyli YouTube jako cyberkultura*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1 (9).

¹³ Szerzej: M. Kamińska, *Nieczne memy. Dwanaście wykładów o kulturze internetu*, Poznań 2011, ss. 57–75.

samym stopniowo uwieczniano domową kamerą coraz szersze i zachowujące się bardziej naturalnie przed obiektywem grono osób, a zapisywane wydarzenia rzadziej były aranżowane, co zaowocowało w ostatnim ćwierćwieczu XX wieku prawdziwym wysypem różnorodnych *home movies*. Na przełomie wieków gwałtowny rozwój Internetu i pojawienie się YouTube radykalnie zmieniły model ich dystrybucji. Do tej pory *home movies* były przeznaczone do użytku wewnątrzrodzinnego, zaś Internet umożliwił ich globalną dystrybucję i wymianę. Podstawową charakterystykę owej „komunikacji w stylu domowym” (*home-mode communication*) wyznaczał pierwotnie dobór publiczności. Osoby wspólnie tworzące i oglądające domowe wideo zazwyczaj znają się osobiście, choć nierzadko rejestrują również wydarzenia publiczne oraz nieznanym. Niejednokrotnie zdarza się np., że nie rozpoznajemy wszystkich osób obecnych na własnym weselu, a identyfikujemy ich tożsamość, oglądając w gronie rodzinnym nagrania z tego wydarzenia. Równie często służą one weryfikacji tego, jak wygląd krewnych i znajomych zmieniał się w czasie. Jako takie domowe wideo stanowi formę intymnej rodzinnej mnemotechniki. Globalny *sharing* redukuje tę funkcję, dystrybuując owe filmy wśród szerokiej i rozproszonej publiczności, co radykalnie zmienia ich kontekst i interpretację¹⁴.

Niektóre ze „śmiesznych” domowych wideo, gromadzonych początkowo na potrzeby programów telewizyjnych w rodzaju amerykańskiego *America's Funniest Home Videos* (od 1989 r.) czy polskiego *Śmiechu warte* (1994–2009) zyskały pod koniec lat 80. XX wieku dużą popularność, obiegając kanały telewizyjne na całym świecie. W latach 90. Sieć okazała się jeszcze bardziej efektywnym medium transmisji tego rodzaju obrazów, które z racji swej „zaraźliwości” zaczęto po remediacji określać mianem wirusowych wideo. Jednym z najwcześniej zauważonych internetowych wirusowych, domowych wideo był *Star Wars Kid* – 1,5-minutowy filmik przedstawiający otyłego nastolatka w okularach, który dzięki dużej dawce samozaparcia oraz z użyciem bliżej nieokreślonego przedmiotu przypominającego patyk i energicznych, acz niezdatnych podskoków usiłuje imitować przed kamerą walczącego Dartha Maula. Film ten został „wpuszczony” do Internetu przez jego kolegów z klasy, po czym nieoczekiwanie stał się najpopularniejszym wideo w sieci – obejrzano go niemal bilion razy¹⁵. Tak rodziły się pierwsze gwiazdy Internetu, zarówno intencjonalne, jak i przypadkowe¹⁶. Przesyłanie sobie przez użytkowników filmów wideo za pomocą poczty e-mail okazało się jednak mało efektywne, ponieważ nie wszyscy mieli wówczas dostatecznie szybkie łącza. Wtedy właśnie pojawił się YouTube¹⁷. Jego znaczącą

¹⁴ P. Lange, *Videos of Affinity on YouTube*, w: P. Snickars, P. Vonderau (red.), *The YouTube Reader*, Sztokholm 2009, s. 72.

¹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=HPPj6vilBmU> [1.06.2011].

¹⁶ Na temat gwiazd internetu: M. Kamińska, *Nieczne memy...*, ss. 75–101.

¹⁷ F. Levy, *15 Minutes of Fame...*, ss. 4–7.

część stanowią nadal *homemade videos*, w wielu przypadkach *user-generated*, choć oczywiście pojawiają się także liczne realizacje profesjonalne¹⁸. Jednak to dzięki tym pierwszym filmom portal zyskał charakter *reality tube*, uważany za jeden z najistotniejszych jego wyróżników¹⁹. Zauważono, że wiele spośród owych amatorskich (*do-it-yourself*) filmów ma postać wideo muzycznych²⁰, co według niektórych komentatorów ma wskazywać na ich związek z „pokoleniem MTV”²¹. Istotnie, można wykazać, że *Reach!* metrażem, kompozycją i strukturą przypomina nieco teledysk, jednak jego komizm nie wynika z tego intertekstualnego nawiązania, lecz z rekontekstualizacji elementów klasycznego musicalu filmowego.

Musical, zarówno sceniczny, jak i filmowy, to nie tylko określony gatunek dramatyczny i filmowy, ale także amerykańska sztuka narodowa. Trzeba przy tym pamiętać, że Amerykanie są z nią zaznajamiani właściwie od urodzenia, przede wszystkim od strony praktycznej, ćwicząc się nie tylko w roli biernych konsumentów, ale także aktywnych performerów musicali. W USA udział w takich przedstawieniach jest częścią edukacji, na co dowód stanowić może chociażby filmowy przebój Disney Channel – *High School Musical* (reż. Kenny Ortega, 2006), którego fabuła koncentruje się wokół castingu do takiego przedstawienia i związanej z nim rywalizacji wśród uczniów, a także liczba pojawiających się drukiem poradników objaśniających, jak wystawić szkolny musical. Doradzają one np. nauczycielom, by wzięli pod uwagę fakt, że uczniowie gimnazjum (*middle school*) z reguły nie lubią fabuł przeintelektualizowanych ani nazbyt infantylnych, natomiast preferują dużo akcji, romansu i egzotyki. Podkreśla się, że musical, w którym mają wystąpić dzieci, powinien wykazywać związek z codziennymi problemami wspólnoty, w której żyją; ma poruszać istotne społecznie kwestie, a zarazem pozostać politycznie poprawnym. Ów *school musical* jest przez amerykańskich pedagogów traktowany jako doskonała okazja do poszerzenia edukacji, a do scenariusza prac nad nim należy studiowanie szeroko pojętego kulturowego kontekstu przedstawienia²². Inscenizacja takich przedsięwzięć jest bardzo konwencjonalna, co stanowi istotną część zabawy, gdyż najsilniejszym wabikiem dla młodych aktorów jest perspektywa pocucia się „jak prawdziwa gwiazda” (z tego powodu np. zalecane jest trzymanie się modelu sceny pudełkowej)²³. Według poradników uczniowie i nauczyciele mogą korzystać z gotowych librett, ale mogą również napisać własny musical²⁴. Takie postępowanie z gatunkiem

¹⁸ Ibidem, s. 30.

¹⁹ Ibidem, ss. 32–33.

²⁰ Ibidem, s. 67.

²¹ Ibidem, s. 24.

²² V. V. Bobetsky, *The Magic of Middle School Musicals. Inspire Your Students to Learn, Grow, and Succeed*, Lanham 2009, s. 4.

²³ Ibidem, s. 95.

²⁴ Ibidem, s. 118.

czyni go zarazem podatnym na przekształcenia i nieustannie odsyła do modelu klasycznego, co może zaprowadzić aż do *Reach!* Jakie są zatem wyróżniki tego modelu?

Amerykański musical został ostatecznie wynaleziony w latach 20. XX wieku, popadł w artystyczny kryzys w problematycznych finansowo i z tego powodu konserwatywnych latach 30., aż wreszcie rozkwitł ponownie na dobre w latach 40. Wcześniej był sprawny, lecz prymitywny; potem stał się bogaty i intelektualny. Posiadł status, potężną bazę ekonomiczną i stał się równie globalnie znaczący jak Coca-Cola. Ponieważ był zabezpieczony kulturowo, zaczął eksperymentować i stał się zuchwały. Klapa oznaczała tylko stratę pieniędzy; przebój zapewniał nie tylko zysk, ale także lepsze zrozumienie całej cywilizacji amerykańskiej. Musical bowiem jest Ameryką: demokratyczną, szybko zmieniającą się, innowacyjną²⁵.

Klasyczny filmowy musical hollywoodzki był związany i przez całą swoją historię współwystępował z musicaliem scenicznym (broadwayowskim) oraz gatunkami pokrewnymi, takimi jak wodewil i burleska. Jest określany następującymi przymiotnikami: wysokobudżetowy, profesjonalny, nierealistyczny, eskapistyczny, sztuczny²⁶. Do dziś silnie kojarzy się z klasycznym – komercyjnym, wystawnym, technicznie perfekcyjnym – kinem hollywoodzkim; bywa wręcz traktowany jako jego kwintesencja. Istotnie zasługuje na to, gdyż – jak wskazuje David Parkinson – jest to jedyny gatunek, który wyrósł bezpośrednio z rewolucji dźwiękowej i jako taki uratował wówczas Hollywood od przedwczesnej śmierci²⁷.

Jak jednak „działa” klasyczny – i *per analogiam* również późniejszy, „posthollywoodzki” – musical? Narracja nie jest najistotniejszym poziomem jego tekstu, dlatego musicalowa intryga zwykle jest pretekstowa i wtórna (Parkinson wiąże ten fakt z klasycznymi genologicznymi wyróżnikami powtarzalności i nostalgii opisanymi przez Charlesa F. Altmana²⁸). Nie opiera się na chronologiczno-kauzalnym schemacie rozwoju akcji, zaś sama akcja nie koncentruje się na losach jednego bohatera, lecz na romansie między dwógiem ludzi (oprócz pary głównej pojawia się też często para paralelna). W klasycznym musicalu akcja rozgrywa się głównie pomiędzy skontrastowanymi postaciami kochanków (w tym kontekście Parkinson wymienia kolejny Altmanowski wyróżnik – dualizm). Na przykład ujęcia są komponowane paralelnymi parami, nie zaś porządkowane linearnie. Ilustrują one podobieństwa i różnice między postaciami, które w końcu zostaną połączone. Akcja musicalu ma ukazywać, jak rodzi się miłość, nie zaś odpowiadać

²⁵ E. Mordden, *Beautiful Mornin'. The Broadway Musical in the 1940s*, Nowy Jork 1999, s. 270 (tłum. M. K.).

²⁶ *History of The American Cinema*, t. V: 1930–1939, Tino Balio, *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise*, Nowy Jork 1993, s. 211.

²⁷ D. Parkinson, *The Rough Guide to Film Musicals*, Londyn 2007, s. 249.

²⁸ C. F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, ss. 18–22.

na pytanie: czy oni będą razem? Oczywiście jest bowiem, że to nieuchronnie nastąpi. „W musicalu para jest intrygą”, zaś owa prawidłowość poza emocjonalnym ma również wymiar poznawczy. Widzowie mają bowiem za zadanie połączyć parę bohaterów, zanim oni sami to uczynią, poprzez wykrycie podobieństw lub opozycji między nimi. Tekst umożliwia im to poprzez obecność rywalizujących lub komplementarnych piosenek, wydarzeń, lokacji, cech postaci albo ujęć. Na drodze bohaterów pojawiają się oczywiście przeszkody, ale w końcu dochodzi do ich połączenia, czyli *happy endu*. Według Parkinsona ma to stanowić ilustrację popularnej tezy, że przeciwieństwa się przyciągają²⁹.

Altmanowski dualizm zarysowuje się również między audytorium i *mise-en-scène*, słowami i muzyką, a także idyllą i codziennością. Dlatego aranżacja muzyczna w tych filmach nie aspiruje do realizmu, próbując za wszelką cenę pozostać częścią świata przedstawionego. Na określenie tego zjawiska Altman zaproponował pojęcie rozszczepienia audialnego (*audio dissolve*): pierwsza linijka musicalowej piosenki jest zazwyczaj mówiona, przez co dialog łatwo wtapia się w piosenkę, a pełen akompaniament orkiestry pojawia się dopiero po dłuższej chwili³⁰. Tak właśnie dzieje się w *Reach!* i moment ten jest kluczowy zarówno dla dramaturgii tego happeningu jako rzeczywistego wydarzenia, jak i jako filmu. Bezczelna nienaturalność dźwięków muzyki wdzierających się nie wiadomo skąd w senną atmosferę sali wykładowej dopiero w połączeniu z sekwencją mówioną („Hej, psorze! *Ja* mam pytanie!”), przynależną jeszcze normalnemu porządkowi codzienności, odpowiada za komizm i pikanterię przedstawionej sytuacji. Dlatego też minimusical *ImprovEverywhere*, realizowane za pomocą postsynchronów, nie są aż tak zabawne. Znacznie większy potencjał komiczny niż „wejście na scenę i zaśpiewanie piosenki” ma inspirowane klasycznym musicaliem wprowadzenie akompaniamentu spoza kadru, eksportującego tekst poza wąskie granice prostego realizmu, mimo że niekiedy uzasadnia się taką sytuację diegetycznie: początkowo soliście towarzyszy widzialny instrument, a dopiero potem dołączają instrumenty niewidzialne, wykorzystuje się rytm, rymy, muzyczne walory mowy, gwizdanie itp.³¹

Altman pisze również o rozszczepieniu wizualnym (*video dissolve*), wskazując na obecność ujęć antycypujących to, co za chwilę pojawi się na ekranie, a także o rozszczepieniu osobowości (*personality dissolve*), które polega na tym, że zrepresjonowane elementy osobowości musicalowego protagonisty okazują się komplementarne wobec elementów osobowości jego partnera. Piosenka i taniec pojawiają się w musicalu jako wyraz społeczno-psychologicznych napięć bohaterów, stanowiąc często formę rytuałów zalotnych. Ujawniają ich osobowość i warunkują efekt dualizmu, ilustrując, w których punktach są

²⁹ Ibidem.

³⁰ C. F. Altman, *The American Film Musical*, Bloomington 1989, ss. 74–86.

³¹ Ibidem.

oni do siebie podobni, a w których się różnią. Trzeba pamiętać, że docelowo wszelkie opozycje pojawiające się w diegizie musicalu (wolność – porządek, tradycja – postęp, praca – zabawa, namiętność – romans) harmonizują się, np. taneczne sekwencje łączą ujęcia solo z duetami, wprowadzając równowagę wizualną³². Altmanowski „obowiązkowy dualizm pary” jest kolejnym źródłem komizmu opisanych tu minimusicalowych wirusowych wideo. W każdym z nich prędzej czy później z grona nieświadomych ofiar żartu wyłoniona zostaje partnerka protagonisty, która złoży mu emfaticzną deklarację uczucia. Wyrwana z emocjonalnego kontekstu (w przypadku klasycznego musicalu jest on przez kilkadziesiąt minut pracowicie budowany poprzez określone uporządkowanie elementów fabularnych, formalnych, dramaturgicznych i narracyjnych), wydaje się ona jednak zarówno widzom przed monitorami, jak i obecnym *in situ* przesadna, sztuczna, absurdalna i z tego powodu niezmiernie zabawna.

Musical wypracował dostatecznie wiele wewnętrznych reguł, by być uważany za odrębny gatunek. Wyraźniej niż inne opiera się on na dualizmie, przede wszystkim eksplorując kontrast między życiem a sztuką, a tym samym między rzeczywistym a wyobrażonym. Jego zadaniem jest poprowadzenie widza od codzienności do sztucznego świata stylizacji, piękna i harmonii, dlatego tak często pojawiają się w nim *backstage stories*, jawny kostium i fantastyka. Jak stwierdza Parkinson, musical poprzez swoją sztuczność udowadnia, że wszystko jest możliwe; twierdzenie to z pewnością można odnieść również do muzycznych happeningów Prangstgrüp i ImprovEverywhere. Musicale zazwyczaj nie mają zbyt głębokiego intelektualnie przekazu, ale z powodu tendencji do wielokrotnych powtórzeń ich przesłanie jest dobitne: idealne i zrównoważone partnerstwo powstaje z różnorodności w jego obustronnie opłacalnej wzajemności i stanowi formę realizacji *american dream*³³. Minimusicale internetowe, przybierające dystrybucyjną postać wirusowych wideo, mieszają elementy tego spadku nie tylko z tradycją praktycznego żartu rodem z *home movies*, ale także artystycznego performansu zaangażowanego społecznie, którego przesłanie formalistyczny, klasyczny musical starannie neutralizował³⁴, zaś „progresywny”,

³² Ibidem.

³³ D. Parkinson, *The Rough Guide...*

³⁴ Doskonale zilustrował tę jego cechę Mel Brooks w *Producentach* (1968). W filmie tym dwóch żydowskich przedsiębiorców teatralnych, planując zyskową plajtę, próbuje wystawić musical, który zagwarantuje im artystyczną i kasową klapę. Wśród propozycji pojawia się napisana przez fanatycznego nazistę-grafomana Wiosna Hitlera, opowiadająca o wydarzeniach związanych z dojściem Führera do władzy. Wybór pada właśnie na nią, ponieważ producenci liczą, że tak ponura, realistyczna i społecznie stabuizowana treść zderzona z absurdalnie wystawnym, formalistycznym i antyrealistycznym, klasycznie musicalowym *entourage'em*, np. pamiętny balet podkasanych esesmanek oskrzydłonych przez tekturowe czołgi, który formuje ukazaną z lotu ptaka swastykę, co stanowi oczywiste nawiązanie do słynnych „figur geometrycznych” Busby’ego Berkeleya, sprawi, że przedstawienie zostanie odrzucone zarówno przez publiczność, jak i przez krytyków. Tak się jednak nie dzieje, producenci nie wzięli bowiem pod

„posthollywoodzki”³⁵ wykorzystuje. Specyfikę filmów w rodzaju *Reach!* wyznacza również nowa medialna formuła szybkiej dystrybucji, skutkująca efemeryzacją tekstów, a także amatorska (w sensie niezależności, a zatem przede wszystkim niekomercyjności, niekoniecznie zaś nieudolności) forma, która wnosi pastiszowość, liczne odwołania intertekstualne i osobisty ton. Te ostatnie czynniki wydają się decydujące przy genologicznej kwalifikacji minimusicalu internetowego, ponieważ potwierdzają jego podporządkowanie pierwotnym założeniom gatunku, wprowadzając kolejną odsłonę dualizmu, której Altman w połowie lat 80. nie mógł wziąć pod uwagę. Chodzi o antynomię profesjonalizmu i amatorstwa w kontekście wytwórczości medialnej.

Zawrotna kariera internetowa *Reach!* wynikała z nowatorskiego w 2006 r. konceptu przeniesienia do *real life* środków wyrazu charakterystycznych dla klasycznego, antyrealistycznego musicalu filmowego. W ten sposób Prangstgrüp wydobyła, uwypukliła i oddała swoisty hołd najbardziej charakterystycznej cesze musicalu, a tym samym wprowadziła ów gatunek w kolejną fazę rozwoju. Być może w XXI wieku nie będzie to już imponujący, magiczny spektakl tworzony tytanicznym wysiłkiem wielkiej grupy najwyższej klasy profesjonalistów, lecz frenetyczny dokument performatywnej zabawy gatunkowymi i rodzajowymi nacechowaniami tekstu, dostępnej dla każdego.

uwagę tego, że fabuła w musicalu jest pretekstowa i nieistotna. Jej oddziaływanie całkowicie neutralizuje profesjonalnie zrealizowana forma oraz to, że Adolf i Ewa zostają połączeni mimo przeciwności.

³⁵ Np. *Jesus Christ Superstar* (reż. Norman Jewison, 1973), *Rocky Horror Picture Show* (reż. Jim Sharman, 1975), *Hair* (reż. Miloš Forman, 1979) czy bardziej współczesny *Jesus Christ Vampire Hunter* (reż. Lee Demarbre, 2001).

TOMASZ ŻAGLEWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa

Diabelska muzyka, czyli musical spotyka się z horrorem. Przypadek *Sweeneya Todda*

W swoim tekście poświęconym specyfice musicalu Wiesław Godzic już w pierwszych słowach obwieszcza wyczerpanie się musicalowej estetyki na gruncie współczesnego kina:

Z musicalem filmowym sprawa jest bowiem podejrzana i nieczysta: gdy gromadził tłumy w salach filmowych, wówczas krytyka była mu wielce niechętna, gdy zaś jego popularność zaczęła opadać – czy też mówiąc precyzyjnie: doznał wielu transformacji i stał się gatunkiem hybrydalnym – dopiero wówczas naukowo zorientowana krytyka zaczęła się nim interesować¹.

Cały dalszy wywód Godzica ma na celu opis owych form „zmutowanych” musicalu, np. *Blues Brothers* (reż. J. Landis, 1980), *Rocky Horror Picture Show* (reż. J. Sharman, 1975) czy *Grosz z nieba* (reż. H. Ross, 1981), będących próbami przewyżczenia klasycznych wyznaczników gatunkowych poprzez zastosowanie autoreferencyjności i dekonstrukcji specyficznych cech musicalu. Tekst Godzica, pisany pod koniec lat 90. XX wieku, stawia mocną, choć nie do końca bezpodstawną tezę, że „[m]usical jako gatunkowy zespół reguł wyczerpał się – jakkolwiek nie w pełni i nie ostatecznie”². Jak na ironię zaledwie kilka lat po owym stwierdzeniu kasowe i oscarowe sukcesy odnosiły filmy *Chicago* (reż.

¹ W. Godzic, *Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu*, w: K. Loska (red.), *Kino gatunków – wczoraj i dziś*, Kraków 1998, s. 84.

² Ibidem.

R. Marshall, 2002) i *Moulin Rouge!* (reż. B. Luhrmann, 2001) – przywracające musical do łask widowni, lecz jeszcze bardziej przy tym (zwłaszcza w wypadku filmu Luhrmanna) wskazujące na umowność wybranej konwencji. Wypada więc zgodzić się wstępnie ze stanowiskiem Godzica, iż na gruncie kina musical znalazł się pod koncepcyjną ścianą, szukając ratunku w postmodernistycznych w duchu eksperymentach z własną tradycją i ikonografią. Niniejsze studium chciałbym poświęcić specyficznemu w ramach musicali filmowych nurtu, jakim jest musical grozy lub inaczej: horror musicalowy, a jego przykładem uczynić dokonaną przez Tima Burtona w 2007 r. próbę przeniesienia broadwayowskiego przedstawienia *Sweeney Todd: Demoniczny golibroda z Fleet Street* na srebrny ekran. Powołanie się na ten właśnie tytuł pozwoli mi bardziej precyzyjnie opisać zjawisko musicalu grozy wraz z charakterystyką postaci niezwykle zasłużonej dla owego podgatunku, czyli Tima Burtona.

Początek legendy o Sweeneyu Toddzie sięga połowy XIX wieku, gdy owa postać pojawiła się po raz pierwszy na łamach groszowej literatury epoki wiktoriańskiej w opowiadaniu *Sznur pereł* anonimowego autora. Do dziś trwają dyskusje na temat pochodzenia jego bohatera – przyjmuje się, że Todd jest całkowicie fikcyjną postacią, której źródła można odnaleźć w miejskich legendach owego okresu. Oryginalna wersja historii o morderczym golibrodzie bardziej przypomina prozę kryminalną niż jej późniejsze reminiscencje, w o wiele większym stopniu kładące nacisk na melodramatyczny wymiar losów Todda. On sam zatem w *Sznurze pereł* jest przede wszystkim rabusiem, w nieludzki sposób mordującym swe ofiary za pomocą specjalnie skonstruowanego fotela, który przez znajdującą się tuż pod nim zapadnię skazuje nieszczęśnika na upadek wprost na kamienną podłogę ponurej piwnicy. Dopiero tam Todd podcina gardła swym jeszcze na wpół żywym klientom, po czym okrada ich z wszelkich kosztowności. Ciała są następnie w sprytny i groteskowy sposób „przetwarzane” przez współpracującą golibrodę – panią Lovett, właścicielkę pobliskiej pasztecarni. Tam właśnie ofiary stają się głównym daniem serwowanym w formie mięsnych pasztecików, zapewniając przy tym właścicielce pokaźne dochody. W oryginalnym opowiadaniu śledztwo, mające doprowadzić do ujawnienia pary zbrodniarzy, rozpoczyna się od zaginięcia marynarza – porucznika Thornhilla – który po raz ostatni widziany był właśnie w okolicach salonu Todda. W finale okrutny morderca zostaje pojmany i powieszony.

Z taką właśnie historią mogli zapoznać się czytelnicy „The People’s Periods and Family Library” w ramach jego kilkunastu numerów (7–24), wydawanych od listopada 1846 do marca 1847 r. Jednym z domniemanych autorów historii o Toddzie jest James Malcom Rymer, choć dziś przyjmuje się, iż za całość odpowiada kilku autorów przygotowujących kolejne epizody do wydań gazetowych. Ich popularność pociągnęła za sobą wiele wznowień oraz nawiązań do oryginału. Jeszcze w 1847 r. ukazała się dłuższa wersja dziejów Todda (w formie odrębnego

wydania) o podtytule *Golibroda z Fleet Street: Miejskowa historia romantyczna*, a w latach 1952–1953 Sweeney Todd trafił na łamy prasy amerykańskiej.

Prawdopodobną inspiracją dla historii o Sweeneyu Toddzie była insynuacja jednego z bohaterów powieści Charlesa Dickensa, *Martin Chuzzlewit*. To właśnie w tej – wydanej na dwa lata przed *Sznurem peret* – historii pojawia się niejaki Tom Pinch, który – jak to opisuje Dickens – cieszy się, że jego własny zły geniusz nie pchnął go w stronę praktyk kanibalistycznych, które są żywe w miejskich legendach wielkich metropolii. Protoplastą samego Todda jest jednak z pewnością bohater opowiadania z 1824 r. pt. *The Tell Tale*, także golibroda, a zarazem twórca peruk, mordujący swoje ofiary przez podcięcie im gardła brzytwą. Długo trwały także poszukiwania historyków mające na celu wskazanie realnej postaci, która mogłaby być inspiracją dla literatury. W swoich dwóch publikacjach poświęconych historycznym korzeniom postaci Sweeneya Peter Haining utrzymuje, iż taka postać istniała w rzeczywistości, a popełnione przez nią morderstwa należy datować na rok 1800. Ponieważ zapiski sądowe nie mówią nic o śledztwie (ani tym bardziej o aresztowaniu i egzekucji) w sprawie postaci odpowiadającej charakterystyce „morderczego golibrody”, twierdzi się obecnie, iż Todd jest postacią całkowicie fikcyjną³.

Od samego jednak początku Sweeney Todd miał wyjątkowe szczęście do scenicznych, a potem także filmowych adaptacji, które za każdym razem rozwijały wyjściowy mit w zupełnie nowych kierunkach. Pierwsza wersja sceniczna opowiadania *Sznur peret* pojawiła się na deskach Hoxton's Britannia Theatre jeszcze w 1847 r. Jej autor, George Dibden Pitt, osiągnął wraz ze swoją adaptacją niebywały sukces i bardzo szybko zyskał następców, pracujących nad historią Todda. Do kina morderczy golibroda trafił po raz pierwszy w 1926 r. Wersja ta jednak z czasem zaginęła i dlatego dziś przyjmuje się, że pierwszym istniejącym obrazem o Sweeneyu Toddzie jest niemy film z 1928 r. z udziałem Moore'a Marriotta. Z pewnością najlepiej znaną adaptacją filmową jest jednak produkcja z 1936 r. zatytułowana *Sweeney Todd: Demoniczny golibroda z Fleet Street*. W owym filmie, wyreżyserowanym przez George'a Kinga, pamiętną rolę odegrał Tod Slaughter. Całość zaś (bazując na wcześniejszej wersji Pitta) została przygotowana w konwencji klasycznego filmu grozy. Najważniejsze jednak dla rozwoju legendy o Toddzie są interpretacje autorstwa Christophera Bonda oraz Stephena Sondheima, które przekształciły wyjściową opowieść w obraz znany nam współcześnie. Sztuka napisana przez Bonda w 1973 r. miała na celu przede wszystkim „uczłowieczyć” postać Todda – to tutaj po raz pierwszy pojawia się insynuacja, że golibroda jest niesłusznie skazanym mężczyzną, który po 15 latach pobytu w australijskiej kolonii karnej powraca do Londynu, aby zemścić się na okrutnym sędzim, który doprowadził do jego aresztowania tylko po to, by

³ P. Haining, *Sweeney Todd: The real story of the Demon Barber from Fleet Street*, Londyn 1993.

związać się z jego żoną i adoptować córkę. Todd po pierwszej, nieudanej próbie zamordowania swego winowajcy poprzysięga zemstę na całym świecie, który jest skorumpowany i zepsuty. Wraz ze swoją współniczką – panią Lovett – rozpoczyna proceder kanibalistycznej produkcji mięsnych pasztecików. To właśnie motyw zemsty oraz liczne akcenty melodramatyczne wprowadzone przez Bonda zainspirowały Sondheima do opracowania musicalowej wersji historii z udziałem legendarnej już pary aktorów – Lena Cariou jako Sweeneya Todda oraz Angeli Lansbury jako pani Lovett. Taka też wersja trafiła do wyobraźni Tima Burtona, który z czasem postanowił przygotować jej kinową wersję.

Zanim przejdę do charakterystyki Burtonowskiej wersji, czuję się w obowiązku nakreślić kontekst musicalu grozy, którego film Burtona jest doskonałym przykładem. Aby więc mówić o spotkaniach konwencji kina grozy oraz musicalu, należy wyodrębnić najpierw kilka tytułów wyznaczających ramy estetyczne tego nurtu. Najlepiej znanym obrazem horroru musicalowego, czy też raczej horroru wykorzystującego wątki musicalowe, jest *Upiór z opery*, zwłaszcza zaś dokonana w 1925 r. adaptacja oryginalnej powieści Gastona Leroux (w reżyserii Roberta Juliana) z udziałem legendarnej Lona Chaneya. Przygotowana z niezwykłym jak na owe czasy rozmachem dekoracyjnym historia upiora zakochanego w młodej solistce operowej uchodzi dziś za najlepszy przykład niemej epoki kina grozy. Film Juliana jest bowiem nadzwyczaj udaną próbą przeniesienia estetyki niemieckiego ekspresjonizmu filmowego na grunt amerykańskiego kina. Typowo ekspresjonistyczny sposób postrzegania rzeczywistości poprzez „psychologizowane” elementy plastyczne oraz przytłaczające aktorów, niemal samodzielnie „żywące” dekoracje zostają zderzone w *Upiorze z opery* z partiami jeszcze nie wprost śpiewanymi, ale nadającymi całości operowy, melodramatyczny charakter. Film Juliana wychodzi jednak obronną ręką z tego niecodziennego mariażu grozy i teatralnego blichtru. Jako forma protomusicalowa spełnia swoją funkcję opowieści z dreszczykiem właśnie dzięki zachowaniu owych akcentów ekspresjonistycznych oraz przesadnej operowości aktorskiej gry i scenografii, tworzącej oniryczną atmosferę. „Przykład *Upiora z opery* – jak pisał Andrzej Kołodyński – wskazuje, że wykorzystywano je [nieograniczone możliwości techniczne Hollywood – T. Ż.] [...] do stworzenia widowiska w statycznym stylu teatralnym”⁴. Z kolei o tym, że film Juliana doskonale sobie radzi bez nadanego w późniejszym okresie charakterystycznego stylu Andrew Lloyd Webbera, niech świadczy poniższy opis, pochodzący z imponującej monografii Jonathana Rigby’ego, *American Gothic*:

Szokujące ujawnienie [twarzy upiora – T. Ż.] stanowi największe osiągnięcie niemej epoki horroru i do dziś wywiera na widzach silne wrażenie. Jest to scena po mistrzowsku zaaranżowana w celu wywołania efektu dwójakiego rodzaju. Kiedy

⁴ A. Kołodyński, *Seans z wampirem*, Warszawa 1986, s. 41.

zatem Christine, znajdująca się za plecami Erica, zdejmując mu maskę, wrażenie szoku udziela się także widzowi, na którego skierowany zostaje wzrok upiora. Efekt horroru zostaje jednak spotęgowany, kiedy w kolejnym – tym razem osadzonym na wysokości oczu antagonisty – ujęciu Eric zbliża się do przerażonej Christine [...]. W finałowym majstersztyku aktorskim całej sceny upiór przyciąga do siebie dziewczynę i śmieje się szaleńczo, gdy tymczasem równie zalekniiony, co nieszczęsna bohaterka widz czyta w napisach międzyujęciowych: *Naciesz swój wzrok, nasyć swoją duszę moją przeklętą brzydotą*⁵.

Możliwe jednak, że film Juliana do dziś sprawdza się jako opowieść grozy głównie dzięki temu, iż jest to (*nomen omen*) musical niemy. Przeglądając się późniejszym, przynajmniej do czasów Burtonowskiego *Sweeneya Todda*, przykładem łączenia horroru i musicalu, właściwie nie da się odnaleźć realizacji, która potrafiłaby zachować równowagę między akcentami grozy i muzycznej rozrywki. Pytanie jednak brzmi: czy taką równowagę w ogóle da się zachować? Mimo że horror jako gatunek tkwi swymi korzeniami w stylistyce opowieści gotycko-romantycznych (czyli zasadniczo zbieżnych z motywami melodramatycznymi, z których korzysta musical), w centrum swego zainteresowania stawia inne zagadnienia. Jak pisze Iwona Kolasińska:

Horror stawia widza w centrum problematyki etycznej (problematyka zła) i egzystencjalnej (kwestia tożsamości), a nawet wobec ekstremalnie makabrycznych doświadczeń mających wyłączać, a nie skłaniać ku refleksji. Horror zmierza ku aktywizacji, estetyzacji, a często nawet apologii zła, które przybiera w nim różnorodne formy. Film grozy bazuje wyłącznie na wygrywaniu *efektu menstrualności*, który w zderzeniu z Normalnością jest źródłem szoku⁶.

Dla kontrastu przytoczę krótką charakterystykę musicalu autorstwa Richarda Dyera, który, używając kategorii rozrywki, twierdzi, iż powinno się ją tu rozumieć „jako ucieczkę (eskapizm) lub jako element spełniający życzenia i przynoszący przyjemność – a to wskazuje [...] na jej podstawową cechę, czyli utopijność. Rozrywka oferuje obraz czegoś lepszego [...] czego życie codzienne nam nie dostarcza”⁷. Przyjemność musicalu jest zatem diametralnie różna od przyjemności horroru, dalekiej od prostego eskapizmu, a bliższej raczej klasycznym koncepcjom o katartycznym wymiarze opowieści grozy, „oczyszczających” widzów z negatywnych odczuć. Spotkanie tych dwóch porządków – horroru i musicalu – musi zatem nieuchronnie prowadzić do „próby sił”, z której zwycięsko wychodzi zazwyczaj konwencja musicalowa, jako ostatecznie rozbijająca atmosferę grozy. Wyobraźmy sobie bowiem słynną sekwencję z *Lśnienia* (1980) Stanleya Kubri-

⁵ J. Rigby, *American Gothic. Sixty years of horror cinema*, Reynolds & Hearn, Londyn 2007, ss. 45–46 (tłum. T. Żaglewski).

⁶ I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: Horror filmowy i jego widz*, w: K. Loska (red.), *Kino gatunków...*, s. 120.

⁷ W. Godzic, *Jak umiera gatunek?...*, s. 87.

cka, w której Jack Nicholson, waląc siekierą w drzwi łazienki, gdzie ukrywa się jego żona, śpiewa radosną pieśń o tym, jak za chwilę poćwiartuje jej ciało. Albo dowolną scenę z *Egzorcysty* (1973) Williama Friedkina z opętaną Reagan, która swym diabelskim głosem wyśpiewuje hymn na cześć Szatana. Od razu widać, że podgatunek musicalowego horroru powinien być raczej zdominowany przez produkcje – w przeciwieństwie do wspomnianego *Upiora z opery* – parodystyczne, dekonstruujące gatunek grozy. Główne przykłady takich właśnie filmów to *Rocky Horror Picture Show* (reż. J. Sharman, 1975), *Krwiożercza roślina* (reż. F. Oz, 1986), *Cannibal! The musical* (reż. T. Parker, 1996), *The Phantom of the Paradise* (reż. B. de Palma, 1974) czy *Camp Blood* (reż. B. Sykes, 2000). Do tej listy warto jeszcze dodać sceniczne adaptacje filmowych horrorów, wśród których znajdują się m.in. teatralna wariacja na temat *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną*, legendarnego *Martwego zła* czy też niesławnego *Toksycznego mściciela*. Wszystkie te realizacje są utrzymane mniej lub bardziej świadomie w duchu kampu – wstawki muzyczne niwelują tu wszelkie próby budowania atmosfery grozy. Nawet wykorzystanie estetyki najbardziej progresywnego kina grozy spod znaku gore (w postaci *Toksycznego mściciela* czy *Martwego zła*) nieuchronnie prowadzi do zawieszenia reguł gatunku i oddania się zabawie z konwencjami estetyki szoku i makabry. Z pewnością zatem musical grozy można uznać za ową hybrydową odmianę samego musicalu, o której wspominał Godzic.

Sweeney Todd Tima Burtona okazuje się jednak o wiele bliższy atmosferze „niemego” *Upiora z opery* Juliana niż *Rocky Horror Picture Show* i w tym ujęciu proponuje on współczesną wersję owego pierwotnego musicalu ekspresjonistycznego. Zapytany o inspiracje, które stoją za jego autorską estetyką, Tim Burton bez wahania wskazuje klasyczne filmy grozy jako główne źródło swej wizualnej wyobraźni, ale także swoistej etyki, przez samego twórcę określanej mianem „etyki potworów”:

Zawsze uwielbiałem potwory i filmy o potworach. Nigdy się ich nie bałem, uwielbiałem je od najwcześniejszych lat [...]. *King Kong*, *Frankenstein*, *Godzilla*, *Potwór z Czarnej Laguny* – wszystkie te filmy są bardzo do siebie podobne, zmienia się tylko gumowy kostium i charakteryzacja. [...] zawsze czułem jednak, że te filmy są źle postrzegane [...]. Dla mnie wszelkie baśnie są wypełnione przemocą, a zarazem niezwykle symboliczne i niepokojące – być może nawet bardziej niż *Frankenstein* i tego typu historie [...]. Ale baśnie pokroju baśni braci Grimm bliskie są filmom w rodzaju *Mózg, który nie umarł* – surowszym, odważniejszym, pełnym dziwnego symbolizmu. Kiedy dorastałem, moja sympatia dla tych historii była reakcją przeciwko purytańskiemu, biurokratyzowanemu środowisku rodzinnemu z lat 50.⁸

W każdym niemal filmie Tima Burtona przejawia się zatem owa sympatia dla postaci odmieńców (geniuszy niezrozumianych przez zakłamate środowisko

⁸ M. Salisbury (red.), *Burton on Burton*, Londyn 1995, ss. 2–3.

„normalnych” ludzi), którzy – niczym tytułowy bohater *Edwarda Nożycorękiego* (1990) – z powodu swej odmienności zostają skazani na życie w samotności. Burton odwraca w swoich filmach tradycyjną opozycję horroru – to ludzie są tu monstrualni (zarówno fizycznie, jak i psychicznie), a monstra okazują się ofiarami zdegenerowanego społeczeństwa. Nic więc dziwnego, że Burtona – jak sam twierdzi – od dawna fascynował musical Sondheim’a opowiadający dzieje Sweeneya Todda. W tym kontekście Todd doskonale wpisuje się w archetyp Burtonowskiego bohatera – jest potworem, ale potworem stworzonym w wyniku spisku „sprawiedliwego” sędziego i dekadentckiej atmosfery Londynu. Burton, podobnie jak wcześniej Bond i Sondheim, stara się zatem ucłowieczyć morderczego golibrodę – kreujący ową postać w filmie Johnny Depp nadaje mu zatem cechy introwertyka, człowieka załamane strata żony i córki, oszukanego i pozbawionego swego „normalnego” życia. Nie jest to już złodziej rozkoszujący się zabijaniem (jak w oryginalnym opowiadaniu), ale kolejny członek panteonu niezrozumianych potworów Tima Burtona, który swój demoniczny proceder uprawia w imię odpłacenia się światu za niezawinione cierpienie. Finał filmu pozostawia jednak widza w niemałej konsternacji. Zaślepiony furią w związku z oczekiwaniem na pojawienie się znenawidzonego sędziego, Todd podcina gardło pewnej żebraczce, która niefortunnie zjawia się w jego salonie. Po dokonaniu krwawej wendety na głównym sprawcy swoich nieszczęść Todd odkrywa, iż ową żebraczką była jego żona, która po stracie męża popadła w obłęd. Brutalna śmierć spotyka także panią Lovett, która utrzymując, iż żona Sweeneya Todda nie żyje, pragnęła zachować go dla siebie. Na tym jednak cykl zemsty w wersji Burtona się nie kończy. Trzymającego w ramionach zwłoki swej żony Todda spotyka ten sam rodzaj śmierci, który golibroda wybierał dla swych ofiar. Młody protegowany pani Lovett – chłopiec o imieniu Toby – podcina nieszczęsnemu bohaterowi gardło, kontynuując w ten sposób krwawe dzieło i w rezultacie stając się kolejną postacią rzucającą mordercze wyzwanie światu.

Sweeney Todd Tima Burtona jest zatem pesymistyczną, brutalną przypowieścią o zemście, pochłaniającej osoby jej szukające. Ale w warstwie ideologicznej film przywraca tradycję „niewinności” potworów, obecną choćby w klasycznym *Frankensteinie* (1931) Jamesa Whale’a. W obu przypadkach monstra – choć niezaprzeczalnie winne swych straszliwych zbrodni – są jednakowoż tworamia społeczności przyglądającej się im z odrazą. Oba filmy łączy finałowy żal za okrutnym losem Todda i monstrum doktora Frankensteina, który to los nie został do końca wybrany przez nich samych. Taka tematyka już na początku sugeruje, aby spodziewać się po Burtonowskim *Sweeneyu Toddzie* musicalu grozy zgoła odmiennego od chociażby prześmiewczej *Krwiożerczej rośliny*. Poważna tematyka oryginalnej sztuki oraz musicalu, stojących za filmowym scenariuszem, zostają przez Burtona równie poważnie przeniesione na ekran za pomocą kilku zabiegów łagodzących symbiozę efektów monstrualności i melodramatyzmu.

Pierwszym ważnym czynnikiem połączenia obu elementów jest konstrukcja świata w filmie Burtona. Od samego początku twórca akcentuje jego umowność i sztuczność – poprzez przesadną dekoracyjność, momentami zbyt rzucające się w oczy efekty specjalne czy trupi makijaż głównych postaci. Świat filmu od początku zatem jawi się jako umowny, nazbyt operowy – zupełnie jak w oryginalnym *Upiorze z opery*. Oba filmy łączy więc wizualna nadekspresyjność i dominacja scenografii – przypominają one bardziej zarejestrowaną kamerami sztukę niż czysto filmową prezentację. Ale Burton sięga tu po inną jeszcze inspirację. Podobnie jak Sodenheim, twórca odwołuje się do tradycji teatralnego Grand Guignol – słynnego paryskiego teatru działającego w latach 1897–1962 i prezentującego pełen wachlarz bardzo naturalistycznie przedstawianych krwawych opowieści. Burton zapożycza z niego zamiłowanie do epatowania krwią, która wygląda oczywiście sztucznie i tryska z ludzkich gardel w absurdalny sposób.

Drugim czynnikiem spajającym pierwiastki horroru i musicalu jest u Burtona inteligentna aranżacja partii śpiewanych i konstrukcja samych postaci. Burton przykładą ogromną wagę do tego, by partie muzyczne były naturalnym elementem narracji – nie estetyzuje ich ani nie wyodrębnia za pomocą wyszukanych przejść, ale czyni z poszczególnych piosenek coś na kształt pseudośpiewanych dialogów. Jest to zresztą rozsądne posunięcie, zważywszy na fakt, że większości obsady filmu nie stanowią profesjonalni aktorzy muzyczni. Odtwórca roli głównej – Johnny Depp – przyznał się nawet, że do swoich partii śpiewanych podszedł, inspirując się stylem Davida Bowie, który jego zdaniem bliższy jest melorecytacji. W taki też sposób wykonują swoje partie pozostali aktorzy. Intrygująco brzmi tu zresztą intencja samego Burtona. W jednym z wywiadów stwierdził on, że jego celem było nawiązanie do tradycji niemeo filmu grozy, oddania ekspresji w mowie ciała i wyrazie twarzy, a nie w warstwie dźwiękowej. Ponownie zatem można stwierdzić, że mamy do czynienia z rodzajem niemeo musicalu – w dodatku otwarcie podkreślającego swą teatralność i umowność, ale przy tym mniej kempowego niż chociażby *Rocky Horror Picture Show*.

Było to możliwe dzięki przyjęciu przez Burtona koncepcji estetycznej towarzyszącej oryginalnemu *Upiorowi z opery*. Oba filmy nazwałbym więc musicalami ekspresjonistycznymi, będącymi tą odmianą musicalu grozy, której w największym stopniu udaje się zachować równowagę między elementami horroru i musicalu. Pierwiastek ekspresjonizmu nie jest tu zresztą obecny jedynie w postaci scenograficznych nawiązań – te bowiem od zawsze były mocno akcentowane w uniwersum filmów Burtona. W przypadku *Sweeneya Todda* powraca typowo ekspresjonistyczna filozofia deformacji i dualizmu przedstawionych obiektów. Obie te sfery odnoszą się przy tym zarówno do inspiracji motywami grozy, jak i musicalu. Deformacji ulega wygląd głównych bohaterów (podkrążone oczy, karykaturalne sylwetki), ale zdeformowana jest także warstwa muzyczna – jakby okaleczona, pozbawiona ozdobników i radosnej artykulacji. Dualizmowi

podlegają w równym stopniu osoby (Sweeney Todd – pierwotnie szanowany Benjamin Barker, a następnie krwawy morderca) oraz poszczególne piosenki (wyrażając w ten sposób swe ukryte odniesienie, np. utwór *My Friends*, który pozornie adresowany do fizycznych osób w rzeczywistości odśpiewany jest ku czci brzytwy Todda, przyszłych narzędzi mordy). W podobnie bipolarny sposób ukazana jest przestrzeń krwawego dramatu – Londyn, o którym Sweeney Todd śpiewa, iż jest miejscem, gdzie powierzchniowy blichtr skrywa niekończące się ścieki i ludzkie grzeszki. Wszystko w przestrzeni diegezy filmowego *Sweeney Todd* istnieje zatem jako forma symboliczna, raczej emanacja niż faktyczna reprezentacja – swego rodzaju namiastka i puste naczynie dla formy i treści, co Anita Skwara uważa za główne wyznaczniki obrazowania charakterystycznego dla klasycznego niemieckiego ekspresjonizmu⁹.

Na zakończenie pozostaje jedynie raz jeszcze powtórzyć za Wiesławem Godzicem, iż we współczesnym kinie musical manifestuje się najczęściej w formach hybrydycznych i zmiksowanych. Jednym z efektów takich właśnie połączeń jest musical grozy, którego większość przykładów stanowi jednak zabiegi ironiczne, dekonstruujące pierwiastek budzący lęk. *Sweeney Todd: Demoniczny golibroda z Fleet Street* Tima Burtona jest jednak przykładem horroru musicalowego, który stara się zachować równowagę między dwoma bazowymi dla siebie gatunkami, czerpiąc zarówno z osobistej filozofii twórczej Burtona, jak i z tradycji filmowego ekspresjonizmu, przetworzonej przez wczesne hollywoodzkie kino grozy lat 20. i 30. Perspektywa rozwoju owego nurtu musicalu nie wydaje się jednak kontynuować linii parodystycznej zaproponowanej chociażby przez *Sklepiak z koszmarami*. Zaledwie rok po premierze *Sweeney Todd* ukazał się bowiem kolejny „poważny” przykład musicalowego horroru – film *Odzysk! Opera organiczna* (reż. D. L. Bousman, 2008), który tym razem jawnie czerpiąc z estetyki brutalnego kina gore, pokazał, że także ją można w udany sposób połączyć z musicaliem, co zaowocowało produktem eskapistycznym i katartycznym jednocześnie.

⁹ A. Skwara, *Ręce Orlaka, twarz Nosferatu, sylweta Golema... Ciało a ekran demoniczny*, w: A. Gwóźdź (red.), *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*, Kraków 2004.

RAFAŁ KOSCHANY

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa

Musical: dekonstrukcja

Wszystko wskazuje na to, że musical – jako gatunek, pewien fenomen kulturowy, a nawet być może sposób życia i rozumienia świata – trzyma się mocno¹. Trzeba jedynie zaznaczyć, że filmy, które dziś w ramach tej szerokiej formuły funkcjonują, często nie przypominają swych poprzedników. Najwybitniejsze i najciekawsze przykłady współczesnych musicali to – jak twierdzą niektórzy – formalne eksperymenty albo, mówiąc już bardzo dobitnie, kolejne próby dekonstrukcji gatunku. W niniejszym tekście chciałbym przyjrzeć się bliżej trzem takim próbom i potraktować je jako pod kilkoma względami zbieżne wypowiedzi, a z pewnością symptomatyczne dla ogólniejszych tendencji. Trzy filmy – *Wszyscy mówią kocham cię* Woody’ego Allena (1996), *Znamy tę piosenkę* Alaina Resnais (1997) oraz *Tańcząc w ciemnościach* Larsa von Triera (2000) – to jednocześnie trzy koncepcje lub poetyki, zasugerowane wprost albo immanentne, które niejako sprzeciwiają się konwencji, rozumianej jako kanon zabiegów formalnych oraz odbiorcze przyzwyczajenia w akcie „lektury”. Dla wybranych do analizy przykładów wspólne również jest to, że są one wyjątkowymi w karierze trzech reżyserów próbami. Wszyscy trzej musical, traktowany często jako gatunek drugorzędny, a w każdym razie dość długo funkcjonujący w ramach kultury popularnej i rozrywki, podnoszą do rangi ważnego eksperymentu. Wszyscy, niezależnie od indywidualnych intencji, odnoszą się do musicalu z szacunkiem, a z musicalowego absurdu wyciągają poważne wnioski.

¹ Pierwotna, krótsza wersja tekstu (*Realistyczny musical? Allen – Resnais – von Trier*) ukała się w „Kwartalniku Filmowym” 2011, nr 75–76.

1. Od początku do dekonstrukcji

Jak wygląda tło owej dekonstrukcji gatunku, czyli co zostało zdekonstruowane? Wśród różnorodnych propozycji periodyzacyjnych i nazewniczych można przypomnieć tę najczęściej powtarzaną, mówiącą o okresie klasycznego bądź hollywoodzkiego musicalu, przypadającego na okres od końca lat 20. do połowy lat 50. XX wieku. Z kolei prześledzenie wypowiedzi teoretycznych na temat musicalu owej złotej ery pozwala na wyodrębnienie najważniejszych jego cech.

Konwencja. Większość klasycznych musicali operuje sztucznie skonstruowanym językiem, związanym i z wykonawstwem numerów taneczno-śpiewanych, i z choreografią, i z rekwizytami, wreszcie z samą zasadą umieszczania owych numerów w opowiadanej historii². Są one najczęściej interpretacją kulminacyjnych momentów filmu, które – jak w baśni – właśnie na prawach konwencji nie kłócą się z resztą świata przedstawionego. W musicalu tańcem i śpiewem bohaterowie wyrażają po prostu swoje emocje. Spodziewamy się zatem, że gdy protagonistę ogarnie szczęście, zacznie on śpiewać i tańczyć nawet na najbardziej ruchliwej ulicy, przygrywać mu będzie orkiestra (gdzie ona się ukryła?), a z bocznych uliczek i kamienicznych bram wyskoczy stuosobowy balet i wszyscy będą tańczyć równym krokiem, wymachując przy tym identycznymi parasolkami. Niczemu się nie dziwimy, nawet temu, że ktoś zdołał wręczyć taką samą parasolkę głównemu bohaterowi. Do konwencji należy także sposób filmowania takich muzyczno-tanecznych scen. Najczęściej stosowanym chwytem jest „tańcząca kamera”, podążająca za tancerzami, niejako na zasadzie lustrzanej choreografii.

Rozrywka. W taki sposób określił ten aspekt Rick Altman: „Jeśli musical stale stwarza wrażenie, że świat jest dobrym miejscem do tego, aby na nim przebywać, pełnym szczęśliwych ludzi gotowych tańczyć i śpiewać w każdym momencie, to dzieje się tak dlatego, że musical obraca każdą sytuację w święto. Każda scena wnosi swój wkład w upragniony ogólny efekt, który jest ważniejszy niż każdy poszczególny dialog, postać czy działanie”³. Dlatego najczęściej pojawiająca się quasi-definicja musicalu, powtarzana we wszystkich opracowaniach dotyczących pierwszego okresu rozwoju gatunku, brzmi: „All Talking! All Singing! All Dancing!”. Świat przedstawiony, w którym nawet po smutnych piosenkach, będących wyrazem niefortunnych zdarzeń bądź złego humoru bohatera, następuje ekstatyczny *happy end*, dość szybko „ucukrował się” w swego rodzaju utopię⁴.

² B. K. Grant, *Film Genre. From Iconography to Ideology*, Londyn – Nowy Jork 2007, s. 21.

³ Ch. F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 21.

⁴ W. Godzic, *Widz w świecie musicalu*, w: A. Helman (red.), *Kino gatunków*, Warszawa – Kraków 1991, s. 29.

Gatunek narodowy. Cecha ta ma znaczenie właściwie wyłącznie w kontekście kolebki filmowego musicalu, czyli Stanów Zjednoczonych. Z rzadka komuś poza Ameryką – z małymi, ale niepodobnymi do hollywoodzkich wyjątkami – udawało się czegoś ciekawego w ramach tego gatunku filmowego dokonać⁵. „Musical bowiem miał to, czego pragnie film: pieniądze, gwiazdy i wysoką technikę”⁶. Z tego właśnie powodu musical – amerykański musical – zawsze o rok wyprzedzał rozwój filmu jako takiego: był awangardowy i technicznie „postępowy”⁷ jednocześnie. Musical także szybko rozpoznawał potrzeby widzów. W pierwszym okresie rozwoju uobecniał raczej wartości patriotyczne (w czasie II wojny światowej zaprzęgany był w służbę propagandową) czy społeczne (kult rodziny wraz z jej patriarchalnym układem, podtrzymywanie amerykańskiej wersji drogi do sukcesu, wreszcie wiara w szczęśliwe i spektakularne zakończenie). Ale to współgranie ze społecznymi potrzebami czy nastrojami ma także miejsce później – nie można przecież zapominać, że rewolucja obyczajowa przełomu lat 60. i 70. udała się także dzięki musicalowi (i szerzej – dzięki muzyce rockowej).

W Stanach również – by pozostać przy „lokalnych” uwarunkowaniach – odbywa się swoista edukacja przez musical⁸. Dzieci na różnych etapach wchodzenia w życie społeczne przygotowują – jako dzieło wspólne, zespołowe, czasochłonne, niezwykle trudne – sceniczną wersję musicalu, adaptację rzeczy już znanej bądź wersję w pełni autorską. Tu musical stał się uniwersalnym językiem sztuki, powszechnie zrozumiałym i odpowiadającym pewnym światopoglądowym założeniom. Chyba nigdzie poza USA nie był on gatunkiem aż tak popularnym. Formuła „All Talking! All Singing! All Dancing!” wydostała się poza fikcyjny i nieco sztuczny świat dekoracji filmowych, a poszczególne dialogi, numery, układy taneczne i cytaty weszły do codziennych zachowań, gestów, wypowiedzi. Swoistym dowodem na to był niedawny film animowany *WALL-E*, w którym tytułowy robot ogląda z pasją pewien musical (*Hello, Dolly* Gene’a Kelly’ego z 1969 r.) – jako jedyną reprezentację dawno minionej, ludzkiej, naszej rzeczywistości. Okazuje się, że musical „na końcu świata” staje się – z jednej strony – dowodem istnienia życia człowieka na Ziemi, z drugiej – najsilniejszym katalizatorem w procesie ucłowieczania robota.

Psychoanaliza. Wszystkie wspomniane cechy niejako kulminują w jednej z teoretycznych perspektyw, którą przyjęto w opisie gatunku pierwszego okresu. Popularność psychoanalitycznej teorii musicalu wzięta się m.in. ze specyficznego, niezwykle wyrazistego sprzężenia: aktywny na wszystkich po-

⁵ Brytyjczycy, Francuzi, Rosjanie, Niemcy mają więc „swoje” musicale, nie wspominając o specyficznej, właściwie także stricte narodowej, odmianie gatunku rodem z Bollywood, której ekspansja nastąpiła jednak dużo później niż omawiany okres w historii kina światowego.

⁶ W. Godzic, *Widz w świecie musicalu*, s. 19.

⁷ Ibidem, s. 20.

⁸ Szerzej pisze o tym w niniejszym tomie M. Kamińska.

lach gatunek – recypujący widz. Wiesław Godzic podkreśla, że widz staje się w musicalu „uczestnikiem magicznego spektaklu”. Najistotniejsze tu będzie pewne „wiązanie widza filmu z zewnętrzną, teatralną widownią”. Pomijając w tej chwili rolę kamery, która w teorii tej utożsamiona jest ze wzrokiem widza, a cały spektakl nabiera charakteru erotycznego, u podstaw psychoanalizy gatunku leży założenie, że w musicalu wszyscy tańczą! To znaczy tańczą bohaterowie, a za chwilę uliczni przechodnie i gapie, ale także widzowie. Specjalne tricki kamery (rodzaje jazdy) „zagarniają” widzów do wspólnej sceny. Inną metodą takiego „zagarniania” i wciągania widza jest bezpośrednio zwracanie się do niego. Następuje przełamanie wszelkich granic, co Godzic określa mianem „intymności żywego przedstawienia, bez podkreślania jego sztuczności”⁹.

Dekonstrukcja. Nowa era w rozwoju gatunku nie charakteryzuje się żadną wspólną, klasyczną teorią, chociaż można wskazać jej umowne początki – lata 80. XX wieku i przede wszystkim prace Ricka Altmana¹⁰. Współczesny, posthollywoodzki musical – jak zwykło się określać ten okres jego rozwoju, datowany mniej więcej na połowę lat 50.¹¹ – obejmuje wielość strategii, nurtów i odmian, można jednak pokusić się o sporządzenie listy kilku cech wyróżniających. Nie znaczy to oczywiście, że cała tradycja została zanegowana; istotą gatunku jest bowiem także to, że ewolucyjne (by nie powiedzieć: rewolucyjne) zmiany nakładają się na podtrzymywany przez tradycję wzór. Gatunek żyje pod tymi właśnie warunkami: tradycji i innowacji jednocześnie. Albo jeszcze inaczej: bez dekonstrukcji gatunek nie istnieje.

Wśród szczególnie wyróżnianych cech zdekonstruowanego musicalu na pierwszym miejscu musi pojawić się problem realizmu. Rzecz mocno dyskusyjna w okresie hollywoodzkim (umowność i sztuczność skutecznie unieważniały kategorię realizmu, może poza swoistą odmianą gatunkową – *backstage musicals*, w ramach której numery taneczno-śpiewane znajdowały swe uzasadnienie), w latach późniejszych, zwłaszcza ostatnio, okazuje się nie mniej dyskusyjna, ale zasadniczo odmienna. Zarówno Woody Allen, jak i Lars von Trier, niezależnie, ale zgodnie twierdzili, że chcieli nakręcić realistyczny musical.

Zdekonstruowane musicale są także bardzo często intertekstualne. Mam na myśli przede wszystkim pewne formalne zabiegi, które nadają gatunkowi nowy sens. Przykładem może być *Wszyscy mówią Kocham cię* Allena, ale także *Moulin Rouge!* Baza Luhrmanna (2001) – podobna jest tu zasada śpiewania przez bohaterów coverów znanych piosenek. Do pewnej skrajno-

⁹ W. Godzic, *Widz w świecie musicalu*, ss. 22, 25 i 26.

¹⁰ R. Altman (red.), *Genre: The Musical. A Reader*, Londyn 1980; idem, *The American Film Musical*, Bloomington 1987.

¹¹ B. Langford, *The Musical: Genre and Form*, w: idem, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edynburg 2005, podrozdział: *The musical in post-classical Hollywood*, ss. 95–99 (historyczny przegląd Langforda kończy się na *Chicago*).

ści doprowadził ten gest Alain Resnais w filmie *Znamy tę piosenkę*: zamiast śpiewającego aktora pojawia się – swoiście przez reżysera zastosowany – playback.

Współczesny musical wyróżniać też będą – w pewnym sensie nieodłączne – autoteliczność i autotematyczność. Chodzi tu o rodzaj nadświadomości gatunkowej, kontynuacji z jednoczesną refleksją nad tej kontynuacji sensem. Uwaga, że coraz bardziej niemożliwe jest trwanie gatunku w niezmienny sposób, w myśl zasad rodem z Hollywood, nie dotyczy przecież tylko musicalu. Zdekonstruowane westerny, filmy gangsterskie czy horrory zawsze są w jakiejś mierze autoteliczne. Być może gatunek w ogóle (a w szczególności schematyczne kino gatunków), by egzystować, skazany jest na wieczne przegładnie się w lustrze¹².

Nie jest to oczywiście wyczerpująca lista cech współczesnego musicalu, co więcej – wszystkie te filmowe eksperymenty, które z teoretycznego punktu widzenia są tak ciekawe i tak wiele wnoszą do rozwoju gatunku, płyną nurtem właściwie równoległym do „tradycyjnej” formy. W nurcie tym musical przeżywa, rzecz jasna, swoje wzloty i upadki¹³, ale w ostatnich kilkunastu latach można zaobserwować prawdziwą modę na wysokonakładowy film w starym stylu: *Chicago* (reż. Rob Marshall, 2002), *Sweeney Todd* (reż. Tim Burton, 2007), *Nine* (reż. Rob Marshall, 2009), *Sława* (reż. Kevin Tancharoen, 2009 – nowa wersja filmu Alana Parkera z 1980 r.) czy *Burleska* (reż. Steve Antin, 2010), nie wspominając o kreskówkach dla dzieci czy filmach dla młodzieży, takich jak *High School Musical*. Niezależnie od jakichkolwiek podziałów, śmiało można stwierdzić, że życie gatunku – mimo pozorów sztucznego podtrzymywania – od czegoś jednak zależy i czemuś służy. Może nie chcemy już, jako abstrakcyjnie pojęci „wszyscy”, tańczyć i śpiewać w ramach percepcyjnego i podświadomego „zszycia” ze światem przedstawionym, wyraźnie jednak pragniemy na taki świat patrzeć.

2. Woody Allen: *Wszyscy mówią kocham cię*

Oczywiście film Allena można by potraktować jako uroczą, lekką komedię muzyczną, całkiem niebłahą przecież – to przyjmujemy niejako z góry. Ale chyba – widać to zwłaszcza z perspektywy czasu – zupełnie coś innego czyni ten film wyjątkowym, nie tylko w twórczości Allena, ale także w historii musicalu filmowego jako gatunku. Przede wszystkim w sposób prosty i odkrywczy zagrało tu połączenie fabuły oraz specyficznej musicalowej formy.

¹² J. Feuer, *The Self-Reflexive Musicals and the Myth of Entertainment*, w: B. K. Grant (red.), *Film Genre Reader III*, Austin 2003, ss. 457–471.

¹³ Por. ocenę lat 80. i 90. XX wieku jako schyłkowych dla musicalu: D. Skotarczak, *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Wrocław 2002, ss. 147–153.

Pierwsza warstwa to zatem zgrabna fabuła czy też fabułka. Z ust nastoletniej – stąd ton streszczenia – narratorki Diuny (krywka DJ), dowiadujemy się o pokręconych zdarzeniach z ostatniego roku życia jej nowojorskiej rodziny. Jej przyrodnia siostra zrywa zaręczyny, by „pójść w tango” ze zwolnionym z więzienia – za sprawą matki, szalonej działaczki społecznej – mordercą. Jej bratu (też przyrodnemu) udaje się wyzdrowieć z choroby, o której on sam i nikt inny nie wiedział; odetkano mu jakiś zator w tętnicy, dzięki czemu jego mózg mógł się wreszcie normalnie dotleniać i dzięki czemu bohater zmienił poglądy z prawicowych na liberalne – ku uciesze ojca, bo przecież rzecz rozgrywa się w środowisku nowojorskiej socjety. Jej dwie inne młodsze siostry (przyrodnie) zakochują się w tym samym chłopaku. Wreszcie jej biologiczny ojciec, Joe Berlin (gra go Woody Allen), mieszkający w Paryżu pisarz, po depresji spowodowanej porzuceniem przez ostatnią partnerkę, za sprawą naszej bohaterki i narratorki, swej córki, przeżywa romans z piękną kobietą. A udaje się to dlatego, że córka podsłuchiwała jej wyznania u psychoanalityka na temat wymarzonego obiektu pożądania, którym on właśnie, Joe Berlin, mógł teraz się stać. Sama narratorka – wbrew deklaracjom co do późnego zamążpójścia – zakochuje się w we-neckim gondolierze i razem planują szybki, bardzo szybki ślub. Nie trzeba dodawać, że wszystko dzieje się w wyniku działania przypadku, do którego to wątku jeszcze powrócę.

Jeśli chodzi natomiast o stronę ściśle musicalową (nad którą czuwał Dick Hayman), to na pierwszy plan wysuwają się piosenkowo-taneczne partie, będące coverami utworów znanych z innych musicali lub po prostu z historii muzyki rozrywkowej. Do obiegowych już opinii należy stwierdzenie, że Allen złożył w ten sposób hołd amerykańskiemu gatunkowi, ale... uczynił to w bardzo niekonwencjonalny sposób¹⁴. Czasem piosenki te, w większości standardy musicalowe czy jazzowe, są do tego stopnia mało efektowne, że ich prawdziwa jakość – oryginalna albo związana z powtórными wykonaniami i nagraniami większości cytowanych piosenek – umyka. Mają one – każda z osobna – swoje historie. *My Baby Just Cares For Me* po musicalu *Whoopie* była śpiewana chociażby przez Ninę Simone (najbardziej znane wykonanie), Franka Sinatrę, Nat King Cole’a, George’a Michaela, Cyndi Lauper czy Amandę Lear. *I’m Thru With Love* – oprócz oryginalnego wykonania Marilyn Monroe z *Pół żartem, pół serio* – śpiewali także Nat King Cole, Ella Fitzgerald czy Diane Krall. Piosenka *Makin’ Whoopie* została napisana przez Waltera Donaldsona i Gusa Kahna, w musicalu *Whoopie* wykonał ją Eddie Cantor, potem także Michelle Pfeiffer oraz Rod Stewart z Eltonem Johnem. I tak dalej, i tak dalej... Te i inne piosenki w musicalu Allena brzmią niezbyt imponująco, jeśli można tak powiedzieć, zostały zaśpiewane w sposób niezauważalny, nierozpoznawalny czasem. Taki był cel.

¹⁴ T. Rutkowska, *Woody’ego Allena zabawy z konwencjami Hollywoodu*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 56.

Wszystkie utwory wykonali sami aktorzy, tak jak umieją, naturalnie. Z małymi wyjątkami. Na przykład Goldie Hawn została poproszona przez Allena, by śpiewała gorzej, niż potrafi; według zasady prawdopodobieństwa, która miała tu zadziałać: „w życiu”, przeciętnie, nie śpiewa się aż tak dobrze. Z kolei Drew Barrymore jako jedyna została w ogóle zastąpiona, gdyż śpiewała – jak można przeczytać w dostępnych materiałach na temat filmu – okropnie, zbyt okropnie jak na koncepcję Allena, nazwaną *realistic singing voice*. Oto pomysł reżysera – zrobić realistyczny, uprawdopodobniony musical, w którym numery taneczno-śpiewane wynikają z potrzeby chwili, są w „zwykły” sposób przez „zwykłych” ludzi wykonane. („Tak, wiem i o to chodzi. Jeśli zaśpiewają tak jak pod prysznicem, jak zwykli ludzie, to tak właśnie ma być. Nie chcę, żeby Edward Norton nagle zaczął pisać jak Pavarotti”¹⁵.) Piosenki nie miały komentować akcji, lecz zostały potraktowane jako przedłużenie poszczególnych scen, ich puenta. Wszystkie sceny nakręcono w autentycznych sceneriach. Większość powstała w jednym ujęciu, bez cięć montażowych i – przede wszystkim – bez „cięć postaci” (w klasycznym, hollywoodzkim musicalu były to na przykład zbliżenia na tańczące stopy). Jak byśmy ich widzieli właśnie tańczących i śpiewających... W wywiadach z reżyserem przeprowadzonych około 1996 r. można przeczytać o wspomnieniu dotyczącym jego rodziców, którzy śpiewali i tańczyli przy różnych okazjach; to swego rodzaju zaczyn głównego pomysłu: „Pamiętam mojego ojca tańczącego z matką. Byli niezgrabiaszami, ale w ich tańcu było coś magicznego”.

Jednocześnie nie mamy wątpliwości, że konwencja musicalowa jest cały czas w filmie obecna. Nie została tu np. konsekwentnie zastosowana zasada śpiewających i tylko śpiewających postaci (takich są dwa czy trzy przykłady), ewentualnie tańczących ze sobą, tak jak robili to rodzice reżysera. Nie tylko zatem o to chodziło. W innych przypadkach oglądamy „klasyczne” numery musicalowe – postaci zaczynają śpiewać i tańczyć, pojawiają się nagle tancerze, chórki, no i muzyka, która tylko na prawach konwencji mogła się tam pojawić. Takie są np. sceny: u jubilera, w szpitalu, w domu pogrzebowym. Właściwie sceny te są konwencjonalne na wskroś, gdyż w wielu przypadkach dodatkowo nawiązują do innych musicali, są pastiszowo, „rozbajająco” nastrojone – wystarczy przypomnieć komicznie tańczącego Edwarda Nortona, chórki sytuacyjne w tych numerach (jak osobne skecze), ożywione manekiny, taniec nieboszczyków czy lewitującą Goldie Hawn w tańcu z Allenem (to hiperrealistyczne nawiązanie do sceny z *Amerikanina w Paryżu*, w której tańczą Gene Kelly i Leslie Caron)¹⁶.

¹⁵ E. Lax, *Rozmowy z Woody Allenem. Rozmowy z lat 1971–2001*, tłum. J. Rybski, s.l. 2008, s. 220.

¹⁶ Na przykładzie tej sceny widać, że Allen ostentacyjnie „podkopuje” atmosferę wcześniej budowanego realizmu. Por. M. Miller, *Of Tunes and Toons: The Movie Musical in the 1990s*, w: W. W. Dixon (red.), *Film Genre 2000. New Critical Essays*, Nowy Jork 2000, ss. 57–59.

W refleksji nad realizmem filmu *Wszyscy mówią Kocham cię* Allenowska koncepcja *realistic singing voice* ustawiona jest zatem naprzeciw o wiele bardziej skomplikowanej formy inscenizacyjnej. Z jednej więc strony trudno tu mówić o realizmie, skoro to, co musicalowe, zostało dodatkowo zhiperbolizowane, podkreślone burleskowym stylem czy umownością tricków filmowych. Z drugiej strony nasuwa się pytanie, czy takie intertekstualne gry przypadkiem nie wzmacniają poczucia realizmu. Zgodnie z rozważaniami Umberta Eco na temat fikcji, rzecz wielokrotnie powtarzana, postaci czy wątki pojawiające się w kolejnych dziełach na zasadzie cytatu sprawiają, że stają się one o wiele bardziej „prawdziwe” niż ich rzeczywisty status¹⁷.

O ostatecznym wydziwisku realistycznym (cały czas z koniecznym zastrzeżeniem trybu hipotetycznego) filmu Allena może świadczyć połączenie obu warstw filmu – intrygi fabularnej i jej formy. W zakończeniu narratorka podsumowuje szereg przypadkowych wydarzeń i stwierdza, że można by zrobić z tego film. Potem nie, raczej musical, inaczej nikt w to nie uwierzy. A zatem musical, paradoksalnie, stanowić ma o prawdopodobieństwie, ma być nośnikiem, medium tego prawdopodobieństwa. Jak powiedział Allen: „Pod słowem »realistyczny« rozumiem taki, który dzieje się na nowojorskiej ulicy. Jeśli to są ulice w musicalu, to już zupełnie coś innego. Albo z innej epoki. [...] natomiast musical można nieco podkolorować, bo tam wszystko jest takie bajkowe”¹⁸. I to zetknięcie konwencjonalnego, sztucznego musicalu z „samym życiem” rodzi oczekiwany efekt. Nałożenie musicalowości na pokrzyżowane losy bohaterów sprawia, że bierzemy je w cudzysłów, przestajemy się czemukolwiek dziwić, z pewną lekkością przyjmujemy nieprawdopodobne zachowania bohaterów i ich nieprawdopodobne, krzyżujące się losy. Z jednej strony zabieg ten pozwala reżyserowi wyrazić swój dystans, a zarazem fascynację ludźmi i środowiskiem, o którym opowiada, z drugiej – może to być refleksja nad działaniem przypadku, którego nie umiemy inaczej wytłumaczyć, jak przez kategorię „filmowości” czy – jeszcze bardziej ewidentnej – „musicalowości”. W tym znaczeniu dzieło Allena – oprócz wszystkich innych cech mu przypisywanych – jest autotematyczne, chociażby dlatego, że podejmuje jawną refleksję nad realizmowością musicalu jako takiego.

3. Alain Resnais: *Znamy tę piosenkę*

Alain Resnais nakręcił *Znamy tę piosenkę* w 1997 r. jako 75-letni reżyser. Pozostawiając na boku wszelkie oceny filmu, trzeba stwierdzić, że był to swego rodzaju

¹⁷ Por. U. Eco, *Fikcyjne „Protokoły”*, w: idem, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1995, ss. 132–159.

¹⁸ E. Lax, *Rozmowy z Woody Allenem...*, s. 281.

eksperyment, wypowiedź dyskursywna na inne jeszcze tematy niż skomplikowana, lecz nie tak bardzo skomplikowana, historia miłosna.

Najpierw oglądamy więc perypetie dwóch siostr – starszej Odile i młodszej Camille. Odile, energiczna bizneswoman, ma niezbyt energicznego męża, który – ktoś by się tego spodziewał? – ją zdradza. Odile planuje kupić większe, piękniejsze, położone w lepszej dzielnicy mieszkanie, na oględziny którego umawia się z siostrą i agentem mieszkaniowym. Splot okoliczności sprawia, że spóźnia się na spotkanie, a w tym czasie Camille i Marc, ów agent, zdążą przypaść sobie do gustu. W Camille, przewodniczącej po Paryżu kończącej pisać doktorat z historii, zakochuje się także Simon, pan w średnim wieku, pracownik firmy Marca. Pomiędzy siostrami pojawia się jeszcze Nicolas, ponury hipochondryk, który z żoną nie ma już nic wspólnego, a z Odile chciałby chyba odnowić dawniejsze, zażyte relacje, z Camille zaś się nie lubi, co wkrótce zmieni się dzięki znalezieniu wspólnego – zdrowotnej natury – tematu. Reszta jak w dobrze skrojonej komedii omyłek: postaci wyraziste, pozory mylą, intryga nie popłaca, wszystkim rządzi – znów – przypadek. Znamy tę piosenkę... By zatem pokazać, że ten film jest przede wszystkim ciekawym eksperymentem, wskażę na kilka interpretacyjnych tropów.

Po pierwsze, podstawowy, użyty tu zabieg polega na inkrustowaniu dialogów fragmentami znanych piosenek francuskich, zarówno starszych, jak i nowszych¹⁹. Wygląda to nienaturalnie i... naturalnie zarazem. Nienaturalnie, ponieważ postaci filmowe zaczynają śpiewać nagle, w środku dialogu, fragmentem piosenki tylko, nie przypomina to więc klasycznej „sytuacji musicalowej”, w której – na zasadzie konwencji – poszczególne muzyczne numery bardziej lub mniej związane są z fabułą, bardziej lub mniej swobodnie się z ową fabułą przenikają, ale zaczynają się i kończą. Są numerami! Tutaj chwyt reżysera działa „wyobcowująco”, momentalnie i kategorycznie niszcząc efekt iluzji rzeczywistości, w sposób jawny pokazując fikcję. Mało tego, ów śpiew nie jest śpiewem postaci, z którym – nawet jeśli raziło to nieprawdopodobieństwem i sztucznością – mieliśmy do czynienia w klasycznym musicalu, ale czymś w rodzaju playbacku; postaci „śpiewają” więc zarówno konkretne piosenki, jak i konkretne wykonania tych piosenek; do tego stopnia, że często – przy okazji najstarszych utworów – słyhać w ich tle po prostu szum starej płyty. Zdarza się też, choć nie jest to zasadą, że postaci kobiet śpiewają piosenki wykonywane przez mężczyzn, i odwrotnie. Daje to za każdym razem nowy efekt komiczny, na przykład wtedy, gdy „męską” piosenkę „śpiewają” w duecie kobieta i mężczyzna. I ostatnia rzecz – „śpiewane” są tu przecież znane utwory, często prawdziwe szlagiery piosenki francuskiej, wraz z – oczywiście – rozpoznawanymi głosami niezapomnianych artystów tej sceny

¹⁹ Jednak zasada użycia tych cytatów jest tu zupełnie inna niż w omawianym wcześniej *Wszyscy mówią kocham cię* Allena, a także w filmie *Moulin Rouge!* Baza Luhrmanna (2001) czy *8 kobiet* François Ozona (2002).

i tej kultury w ogóle. Postaci filmowe „śpiewają” więc „nie swoje” piosenki, „śpiewają” – w sposób zupełnie jawny – „nie swoim” tekstem. Kuriozalność tego chwytu podkreśla liczba cudzysłówów użytych do jego opisu.

Natomiast, co wydaje się o wiele ważniejsze oraz więcej sensów niesie, zasada zastosowana przez Resnais (mimo owej sztuczności, mimo wszystko, chciałoby się powiedzieć) przyczynia się jednak do stworzenia „efektu realności”. „Śpiewanie” postaci, o którym już wiemy, jak zostało zaprezentowane, staje się – w miarę oglądania filmu – czymś „naturalnym”, i nie chodzi tu tylko o kwestię odbiorczego przyzwyczajenia. Jak to się dzieje?

Owo „śpiewanie” właściwie jest tak naturalne jak rozmowa. Rick Altman pisał, że „musical obraca każdą sytuację w święto”. U Resnais jest inaczej, a właściwie odwrotnie – piosenka za każdym razem zostaje „pożyczona” do sytuacji, nie ona więc nakłada się na rzeczywistość, odmieniając ją, ale zostaje użyta, sfunkcjonalizowana i w ten sposób sama „odświętaczona”. W konsekwencji fragmenty muzyczne filmu, słynne musicalowe numery, nie tworzą żadnego „magicznego spektaklu”²⁰, także dlatego, że postaci „śpiewają” tylko fragmenty piosenek.

Mimo – technicznie rzecz ujmując – zastosowania tego niby-playbacku, o którym wspomniałem („niby”, ponieważ nie chodzi ani o telewizyjną czy sceniczną konieczność, ani o próbę oszukania kogokolwiek), w samej diegezie nie ma to żadnego znaczenia – śpiewająca postać jest zawsze słuchana przez pozostałe osoby, często dochodzi do piosenkowego dialogu, a także – zdarza się to raz – w piosence biorą udział wszyscy goście zebrani na przyjęciu (scena ta najbardziej przypomina klasyczny numer musicalowy, w myśl słynnego hasła, że wszyscy mówią, wszyscy tańczą, wszyscy śpiewają, ale i tak pozostaje bardzo osobiwa).

Jeśli chodzi o postaci kobiet śpiewających piosenki wykonywane przez mężczyzn, i odwrotnie, to po pierwszym tego typu numerze i pierwszym efekcie obcości (chodzi o scenę, w której niemiecki komendant Paryża otrzymuje w sierpniu 1944 r. rozkaz zburzenia miasta i w reakcji „śpiewa” pieśń Joséphine Baker *J'ai deux amours*) można nabrać przekonania, że piosenka jest podłożem jakiejś wspólnej, zbiorowej świadomości, że następuje tu utożsamienie z piosenką jako językiem służącym codziennej komunikacji i codziennemu wyrażaniu mniej i bardziej skomplikowanych uczuć. Piosenka ma przede wszystkim tekst, to jest opowieść – opowieść jako dobro wspólne (niemalże w sensie tradycji kulturowej) i jako archetyp (funkcjonujący już poza czy ponad kulturą).

Po drugie, sam pomysł na film, zastosowany w nim chwyt to hołd złożony Dennisowi Potterowi, pisarzowi i scenarzyście, przede wszystkim scenarzyście *Śpiewającego detektywa*, serialu z lat 80., historii odświeżonej (z zachowanym

²⁰ A. Helman, *Modele odbiorcy (refleksje teoretyczne)*, „Kino” 1988, nr 3, s. 21.

pomysłem) w dużo późniejszej, kinowej wersji z 2003 r. (reż. Keith Gordon). W serialu wstawki muzyczne (znane piosenki angielskie) były jednak „uzasadnione”, ponieważ rzecz rozgrywała się w szpitalu, w dużej części w głowie cierpiącego człowieka – gdzieś na granicy jawy i snu, halucynacji, wyobraźni, traumy. Tymczasem Resnais takiej klamry nie sugeruje (prócz dwóch bodajże scen „wyobrażanych” przez bohaterów).

Kontekstem są też musicale czy przedstawienia od dość dawna popularne, najpierw teatralne czy sceniczne, potem dopiero filmowe, w których opowieść przeplatana jest muzycznymi (najczęściej piosenkowo-tanecznymi) „numerami”, powstałymi wcześniej i w innych celach, połączonymi jakimś kluczem, przede wszystkim autorskim (autor muzyki, tekstów, twórczość artysty czy zespołu), ale także tematycznym. Oprócz broadwayowskiej tradycji do głowy przychodzą polskie przykłady, związane z koncertami wrocławskimi, opolskimi lub konkretnych twórców, pomysłodawców – chociażby Magdy Umer czy Janusza Józefowicza. A jednym z ostatnich filmów tego typu jest *Mamma mia!* z piosenkami zespołu ABBA (reż. Catherine Johnson, 2008), będący zresztą adaptacją wcześniejszej o prawie 10 lat wersji scenicznej.

Drobiazgowo rozpoznanie źródła muzycznego materiału²¹, wykorzystanego w filmie *Znamy tę piosenkę*, nie jest tak oczywiste i w dużym stopniu zależy od ogólnej kultury muzycznej widza oraz od – może przede wszystkim – kulturowego kontekstu. Nie ulega wątpliwości, że widz francuski jest tu uprzywilejowany, ale trzeba także wziąć pod uwagę przemiany natury pokoleniowej. W każdym razie nie przez wszystkich odbiorców filmu *Znamy tę piosenkę* poszczególne utwory zostaną rozpoznane, nie dla wszystkich rozpoznawalne będą tak znane głosy i piosenki, jak wspomniana już Joséphine Baker, Dalida i Alain Delon (*Paroles, paroles*), Charles Aznavour (*Et moi dans mon coin*), Gilbert Bécaud (*Nathalie*), Maurice Chevalier (*Dans la vie faut pas s'en faire*), Édith Piaf (*J'm'en fous pas mal*), Serge Gainsbourg (*Je suis venu te dire que je m'en vais*), wreszcie na koniec tego krótkiego wyboru (spośród ponad 30 wykorzystanych utworów) pozostawiona Jane Birkin (*Quoi*), gdyż dodatkowo wystąpiła ona w filmie w jednej z drugoplanowych ról. W odniesieniu do intertekstualnej refleksji nad omawianym obrazem musi pojawić się pytanie, czy rozpoznanie tych piosenek ma znaczenie w odbiorze. Wydaje się, że dałoby się tu wyodrębnić dwa potencjalne sposoby odbioru, zachodzące na siebie i niewykluczające się.

²¹ W terminologii intertekstualności (sformułowanej niegdyś przez G. Genette'a) byłby to hipotekst. Ale tak jak w przypadku literatury można dość łatwo wskazać hipotekst (np. konkretna książka) i odróżnić od intertekstu (takiego fragmentu tej książki, który zostaje użyty w nowym otoczeniu – hipertekście), tak w analizowanej sytuacji sprawa się komplikuje. U Allena intertekstem byłaby piosenka (jej słowa i partytura muzyczna), zaśpiewana, zinterpretowana, po prostu użyta jeszcze raz, na nowo. U Resnais piosenka jest i hipotekstem, i intertekstem zarazem (użyta zostaje jej pierwotna, oryginalna wersja).

Z jednej strony tytułowe sformułowanie zobowiązuje i można by bawić się podczas projekcji w teleturniej „Jaka to... piosenka?”. Tymczasem cała komplikacja polega na tym, że francuski widz słucha przecież „swoich” piosenek, tak jak inny słuchałby „swoich”. W skrajnej wersji rysują się tu scenariusze nadinterpretacji, np. niezorientowany Włoch może wywnioskować z włoskiego plakatu do filmu Resnais (i tytułu tam widniejącego: *Parole, parole, parole*), że chodzi bardziej o Szekspira niż o Dalidę. Pojawia się tu nawet myśl, że tak jak w Ameryce tradycja musicalu należy do pewnej powszechnie znanej i rozpoznawanej kultury, która przenika codzienność, tak film Resnais i jego odbiór w macierzystym kontekście kulturowym może wskazywać analogiczny trop w analizie „piosenkowego” nurtu kultury francuskiej XX wieku. Jest to też swoisty komentarz do problemu realistyczności bądź nierealistyczności musicalu, dla jego wielbiciele – kompletnie urojonego. Działa tu swoiście pojęta wiara, która likwiduje dylemat – dla wielu osób „codzienne” postępowanie się piosenką w jakiegokolwiek formie (można ją zaśpiewać, zanucić, przywołać tylko znaczący tytuł lub fragment) jest czymś naturalnym. Małym dowodem – tym razem w polskim wydaniu – w tej sprawie mogą być listy Agnieszki Osieckiej i Jeremiego Przybory, którzy – zamiast słów – używają piosenek, i to nie tylko swoich²².

Z drugiej strony natomiast (ale to znów wersja skrajna i chyba do końca niemożliwa) „nie znamy tej piosenki”/„tych piosenek” i w ten sposób film oglądamy, zwracając uwagę na coś innego, co oddaje z kolei przeinaczony tytuł niemiecki filmu: *Życie jest piosenką* (*Das Leben ist ein Chanson*). Życie jest piosenką, a piosenka jest najprostszym i uniwersalnym językiem, który o tym nieprostym życiu opowiada. Co więcej, pojawia się tu taka sugestia: ja wiem, że ty wiesz, o czym śpiewam; śpiewasz ze mną, używając tych samych słów, cytatów, melodii – i tego samego playbacku. Piosenka jest jak powietrze, tlen, woda – by ująć to poetycko; mniej poetycko, ale w tym kontekście o to właśnie chodzi – język piosenki, jakkolwiek kiczowato i popkulturowo by to nie zabrzmiało, doskonale przystaje do egzystencji. Cytowane w filmie znane utwory – jako jawnie cudze słowo – są czymś „naturalnym”, „naturalnie” funkcjonującym w języku. Tak jak używa się rzadkich słów lub – jeszcze lepiej – przysłów, gdy nie ma lepszego słowa, tak się cytuje piosenkę (zwracam uwagę na owo „się”, które zawarte jest w oryginalnym francuskim: *On connaît la chanson*; zresztą polskie „znana / stara śpiewka” jest semantycznym odpowiednikiem francuskiego tytułu). Ogólnie można powiedzieć – dużo pewniej niż w pierwszym modelu odbioru – że zbiegają się tu najważniejsze pojęcia intertekstualności i egzystencji: *déjà vu* (już widziane) – *déjà lu* (już czytane) – *déjà vécu* (przeżyte) – *déjà dit* (mówione) – *déjà écouté* (słyszane). Wreszcie wypada dopisać: *déjà chanté* (już zaśpiewane). Pomiędzy tymi dwiema tendencjami – obcością i naturalnością – wytwarza się nowa ja-

²² Por. Agnieszki Osieckiej i Jeremiego Przybory listy na niewyczerpanym papierze, oprac. M. Umer, Warszawa 2010.

kość, niepodobna, rzecz jasna, do filmu jako naśladowującego rzeczywistość, ale też niepodobna do musicalu w ogóle – ani w jego wersji niezintegrowanej, ani zintegrowanej, ani wreszcie zdekonstruowanej.

Po trzecie, wychodząc z założenia, że wszystkie musicale są „z natury” intertekstualne i autoteliczne (także autotematyczne) – a im bliżej współczesności i im dalej od złotych lat musicalu, tym przekonanie to jest bardziej dojmujące – *Znamy tę piosenkę* można oglądać jako opowieść nie tylko, czy nie przede wszystkim, fabularną. Eksperymentalność tego filmu polega również na tym, że jest on swoistym metadyskursem, w którym pojawia się kilka wątków ważnych dla kultury (tu przede wszystkim kultury muzycznej), kina (jako doskonałego medium pamięci) i musicalu w ogóle – musicalu jako gatunku paradoksalnego, jawnie fikcjonalnego i podskórnie realistycznego, sztucznego i naturalnego, o sobie samym i o codziennej, banalnej, rodem z komedii omyłek egzystencji.

4. Lars von Trier: *Tańcząc w ciemnościach*

Tańcząc w ciemnościach Larsa von Triera to jeden z goręcej dyskutowanych filmów ostatnich kilkunastu lat, dzielący widzów na jego wielbicieli i wrogów, właściwie kończący etap DOGMY i rozpoczynający nowy okres w twórczości reżysera. Ponad ocenami zachwytu czy niesmaku (i takie się pojawiały) warto jeszcze raz powrócić do samej formy musicalu, którego realizacją gatunkową jest ten film.

Historia dotyczy Selmy, czechosłowackiej imigrantki mieszkającej w USA w latach 60., pracującej (wraz z innymi imigrantami) w fabryce, często ponad siły. Już środowisko i miejsce akcji to dość niezwykle dla musicalu konteksty. Selma, która sama w zastraszającym tempie traci wzrok, zbiera pieniądze na operację oczu dla syna, by uchronić go przed podobnym do jej losem. Wraz z nim mieszka w przyczepie kempingowej w ogrodzie Billa i Lindy, z którymi się przyjaźni. Bill, uzależniony od finansowych zachcianek żony, nie przyznaje się, że stracił pracę, a gdy Selma odmawia mu pożyczki, postanawia ukraść wszystkie jej oszczędności. Wkrótce Selma zabija Billa, zostaje aresztowana i skazana na karę śmierci przez powieszenie.

Dyskusyjną kwestią pozostaje chociażby – poza opowiedzianą historią i stylem opowieści – często wskazywana antymusicalowość filmu von Triera, który upierał się jednocześnie, że nakręcił prawdziwy musical. Dekonstrucyjny gest nie jest oczywiście pierwszy w historii gatunku, ewentualnie można stwierdzić, że reżyser doprowadza rzecz do ostateczności, wypowiada pewne kwestie z maniacką ostrością, co najlepiej widać w znaczącej podmianie – komedii, zabawy, rozrywki, tak charakterystycznych dla klasycznego musicalu, na tragedię, nieoczekiwaną w tym gatunku i w zamierzeniu prowadzącą widza do

przerażającego finału i przeżycia *katharsis*. W teorii psychoanalitycznej musicalu pojawiała się co najwyżej sytuacja odbiorcza śmiechu przez łzy, tymczasem *Tańcząc w ciemnościach* – poprzez eskalację kolejnych werystycznie ukazanych zdarzeń, łącznie z ostatnim: powieszeniem bohaterki – staje się „oczyszczającym” atakiem na gatunkowe przyzwyczajenia.

Zatem „anty” jest w musicalu von Triera chociażby potraktowanie sprawy relacji świata przedstawionego i rzeczywistości. Jak już wspomniałem, o przynależności do musicalu decydował zawsze odpowiedni dobór konwencjonalnych chwytów. Ale tak jak w wersji klasycznej taneczno-wokalne numery są najczęściej interpretacją ważnych zdarzeń, tak u von Triera muzyka pojawia się także w momentach nienacechowanych, rodzi się mimochodem, w wyobraźni bohaterki, także – w wyobraźni muzycznej; Selma ma genialny, nadwrażliwy słuch. Reżyser tym gestem zniósł niejako kwestię konwencjonalności. Owe wstawki muzyczne – jeśli już, ale i tu można mówić o zdecydowanym odstępstwie od tradycji – są komentarzami do zdarzeń najbardziej drastycznych: po zabójstwie policjanta czy w scenie przed powieszeniem. W kontekście słynnego już zakończenia filmu sam von Trier wspomina o amerykańskim zwrocie *Tap-dancing at the end of a rope* (taneczny rytm na końcu sznura)²³. Budowana w ten sposób wzniosłość (znów rzadko spotykany rejestr w klasycznym musicalu) zbliża film do opery, ale nie tylko o taką sieć skojarzeń chodzi; schematyczny scenariusz przypomina także historie z oper mydlanych²⁴. Paradoksalne skojarzenie estetyki wzniosłości i banału opery mydlanej prowadzi wprost do koncepcji realizmu w ujęciu Ericha Auerbacha²⁵.

„Anty” jest również sposób filmowania scen muzycznych. Zamiast chwytu „tańczącej kamery” von Trier do sfilmowania zbiorowych scen tanecznych – choreograficznie opracowanych przez Vincenta Patersona – użył kamer statycznych (legenda mówi, że było ich sto). Dzięki temu zabiegowi (rewolucyjnemu jednak, jeśli chodzi o historię gatunku i o jego przekładalność na wymowę opowiedzianej historii) reżyser uzyskał efekt transmisji – tak jakby sceny taneczne prezentowane były *online*, tak jakby nie były choreografią, ale filmowanym na gorąco samym życiem²⁶. Zresztą zabieg ten umożliwił także wyłapanie momentów przypadkowych. Jako efekt finalny tych eksperymentów oglądamy swoisty „montaż tańczący” (zamiast wcześniejszej „tańczącej kamery”).

Warto zauważyć, że wszystkie te spostrzeżenia są poświęcone właściwie kwestii paradoksalnej kategorii realizmu – gatunku i tego konkretnego przykładu,

²³ L. von Trier, *Spowiedź DOGMA-tyka*, tłum. T. Szczepański, Kraków 2000, s. 265.

²⁴ Ibidem, s. 266.

²⁵ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. I i II, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 1968.

²⁶ W wywiadzie z reżyserem można przeczytać, co było teoretycznym założeniem, a co ostatecznie można było uzyskać: „pozory *live-performance*”. L. von Trier, *Spowiedź DOGMA-tyka*, s. 270.

jakim jest *Tańcząc w ciemnościach*. Na pewien antyrealizm musicalu godzimy się, bo tak działa konwencja. U von Triera widzimy zabiegi podobne do tych stosowanych w tradycyjnych ujęciach, szczególnie dotyczy to choreografii scen zbiorowych, ale ze względu na sposób filmowania oraz zabiegi scenograficzne (sam reżyser określił je jako „superrealizm”²⁷) i scenariuszowe (większość scen taneczno-wokalnych należy do świata wyobraźni Selmy) film jako całość może być uznany za w pełni realistyczny.

Powtórzylibyśmy zatem, że von Trier doprowadza gatunek do ostateczności i... tańczy na linii – dekonstruuje musical, a jednocześnie w niego wierzy, podaje w wątpliwość wszystkie jego konwencjonalne elementy, a jednocześnie, używając tylko innej ramy narracyjnej, jeszcze bardziej stara się powtórzyć schemat. Nie stosuje strategii ironicznej lub nostalgicznej (jaka najczęściej pojawia się we współczesnych musicalach intertekstualnych), ale rzeczywiście polemizuje z tradycją gatunku, pyta o jego możliwości, rozciąga jego granice. Poszukując warstw realizmu w *Tańcząc w ciemnościach*, można powoływać się z jednej strony na samego reżysera, który chciał odejść od musicalowej sztuczności, z drugiej zaś – ze względu na efekt pracy oraz teoretyczną otoczkę projektu – film ten można nazwać wręcz hipermusicalem. Podkreślenie tej dwuznaczności, zdaniem reżysera konstytutywnej dla musicalu w ogóle, leżało u początków zamysłu twórczego.

* * *

Wskazanie i omówienie trzech przykładów zdekonstruowanego musicalu nie jest oczywiście wystarczającym dowodem na istnienie wyraźnej cezury w historii gatunku. Ewentualnie – i o wiele bezpieczniej – można takie artystyczne eksperymenty potraktować jako znaczącą tendencję w tej historii. Zatem istotą tak zaznaczonych przemian musicalu będzie swoista paradoksalność, chyba kluczowa dla każdego gatunku. Z jednej strony „dekonstrukcyjne” realizacje nie przeszkadzają w kontynuacji równoległego, tradycyjnego nurtu, a jedynie przyczyniać się mogą do pewnych przesunięć w puli cech konstytutywnych. Z drugiej strony – te same eksperymenty mogą odejść od wzorca tylko na pewną odległość – jeśli chcą być jeszcze rozpoznawane jako musical właśnie. Można powiedzieć, że wszyscy trzej reżyserzy – Allen, Resnais i von Trier – tańczą na linii: każdy w swoim stylu, często na granicy szaleństwa, ale z zachowaniem podstawowych zasad, żeby nie spaść.

²⁷ Ibidem, s. 279 (cytat pochodzi z tekstu von Triera pt. *Selma – manifest*).

