

Instytut Badań Literackich  
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

Daniel Wyszogrodzki  
STULECIE MUSICALU

praca doktorska pod kierunkiem  
prof. dr hab. Anny Nasiłowskiej  
prof. dr hab. Krzysztofa Lipki

Warszawa, 2018



## SPIS TREŚCI

WSTĘP	Co to jest musical?	11
42nd STREET	musical	15
George ABBOTT	producent i reżyser	18
AIDA	musical	21
AIN'T MISBEHAVIN'	musical	24
ALADDIN	musical	27
AMERICA	piosenka	31
Julie ANDREWS	aktorka	34
ANNIE GET YOUR GUN	musical	36
ANYTHING GOES	musical	40
AQUARIUS/LET THE SUNSHINE IN	piosenka	44
Harold ARLEN	kompozytor	46
Howard ASHMAN	autor tekstów	48
Fred ASTAIRE	aktor	51
AVENUE Q	musical	55
Michael BALL	aktor	59
Lionel BART	kompozytor i autor tekstów	62
BBC RADIO 2	plebiscyt radiowy	66
BEAUTIFUL: THE CAROL KING MUSICAL	musical	68
BEAUTY AND THE BEAST	musical	72
Busby BERKELEY	choreograf	76
Irving BERLIN	kompozytor i autor tekstów	78
Leonard BERNSTEIN	kompozytor	84
BILLY ELLIOT – THE MUSICAL	musical	87
The BOOK OF MORMON	musical	91
Alain BOUBLIL	autor tekstów	95
The BRIDGES OF MADISON COUNTY	musical	98

Sarah BRIGHTMAN	aktorka	101
BROADWAY	ulica-symbol	105
Jason Robert BROWN	kompozytor i autor tekstów	113
CABARET	musical	117
LA CAGE AUX FOLLES	musical	122
CAMELOT	musical	127
CAN YOU FEEL THE LOVE TONIGHT	piosenka	130
CANDIDE	operetka	132
CAST ALBUM	termin	136
CATS	musical	140
CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY	musical	145
Kristin CHENOWETH	aktorka	148
CHESS	musical	151
CHICAGO	musical	156
A CHORUS LINE	musical	161
CIRCLE OF LIFE	piosenka	166
COMPANY	musical	168
CONSIDER YOURSELF	piosenka	172
Michael CRAWFORD	aktor	174
CRAZY FOR YOU	musical	179
DEFYING GRAVITY	piosenka	182
DEMOGRAFIA BROADWAYU	statystyka	183
DIRTY DANCING	musical	185
DON'T CRY FOR ME ARGENTINA	piosenka	190
DREAMGIRLS	musical	192
DYSONANSE	kontrowersje	199
EGOT	klub laureatów	202
ELISABETH	musical	204
EVITA	musical	208

FALLING SLOWLY	piosenka	213
The FANTASTICS	musical	216
FIDDLER ON THE ROOF	musical	220
Ella FITZGERALD	wokalistka	225
FOLLIES	musical	227
Bob FOSSE	reżyser i choreograf	231
FOSSE	musical	234
FROM HERE TO ETERNITY	musical	237
FUNNY GIRL	musical	241
George GERSHWIN	kompozytor	245
GLEE	serial tv	251
GLITTER AND BE GAY	piosenka	259
GODSPELL	musical	261
GREASE	musical	266
GREAT AMERICAN SONGBOOK	kanon	269
GUYS AND DOLLS	musical	275
GYPSY	musical	279
HAIR	musical	284
HAIRSPRAY	musical	290
HAKUNA MATATA	piosenka	294
HAMILTON	musical	296
Oscar HAMMERSTEIN II	autor tekstów	303
Lorenz HART	kompozytor i autor tekstów	306
HASA DIGA EEBOWAI	piosenka	308
Anne HATHAWAY	aktorka	310
HELLO, DOLLY!	musical	311
HER MAJESTY'S THEATRE	teatr	315
HEY, MR. PRODUCER	koncert	317

I DREAMED A DREAM	piosenka	319
IF I WERE A RICH MAN	piosenka	323
INTO THE WOODS	musical	325
Hugh JACKMAN	aktor	329
JEKYLL AND HYDE	musical	331
JEROME ROBBIN'S BROADWAY	musical	334
JERSEY BOYS	musical	337
JESUS CHRIST SUPERSTAR	musical	341
Elton JOHN	kompozytor i piosenkarz	347
AI JOLSON	aktor	351
JOSEPH AND THE AMAZIN...	musical	354
Janusz JÓZEFOWICZ	choreograf i reżyser	358
JUKEBOX MUSICAL	gatunek	361
Ramin KARIMLOO	aktor	364
Gene KELLY	aktor	367
Jerome KERN	kompozytor	372
Wojciech KĘPCZYŃSKI	reżyser	375
The KING AND I	musical	378
KINKY BOOTS	musical	384
KISS ME, KATE	musical	388
KLASYKA W MUSICALU	zjawisko	392
Wojciech KOŚCIELNIAK	reżyser	394
LA LA LAND	film	396
The LIGHT PRINCESS	musical	402
The LION KING	musical	405
LITERATURA W MUSICALU	zjawisko	411
The LITTLE MERMAID	musical	413
Andrew LLOYD WEBBER	kompozytor	418
Frank LOESSER	kompozytor i autor tekstów	423

LOVE NEVER DIES	musical	426
Cameron MACKINTOSH	producent	431
MAMMA MIA!	musical	435
MAN OF LA MANCHA	musical	442
MARY POPPINS	musical	446
MATILDA	musical	449
MEMORY	piosenka	452
Alan MENKEN	kompozytor	454
Ethel MERMAN	aktorka	459
METRO	musical	465
MINSTREL SHOW	gatunek	470
Lin-Mauel MIRANDA	kompozytor i autor tekstów	473
Les MISÉRABLES	musical	477
MISS SAIGON	musical	487
MONTY PYTHON'S SPAMALOT	musical	491
MUSIC THEATRE INTERNATIONAL	agencja teatralna	497
A MUSICAL	piosenka	499
MY FAIR LADY	musical	501
MY FAVORITE THINGS	piosenka	506
NEWSIES	musical	509
NINE	musical	514
NON-REPLICA	termin	519
NOTRE DAME DE PARIS	musical	521
NUMBER ONE	adres w Londynie	526
Trevor NUNN	reżyser	527
OFF-BROADWAY	termin	530
OFF-OFF BROADWAY	termin	532
OH! CALCUTTA!	musical	533
OKLAHOMA!	musical	536

OL' MAN RIVER	piosenka	542
OLIVER!	musical	544
OLIVIER AWARD	nagroda teatralna	550
ON THE TOWN	musical	553
ONCE	musical	557
OPERA W MUSICALU	inspiracje	562
OVER THE RAINBOW	piosenka	564
PASSION	musical	566
PEOPLE	piosenka	570
Bernadette PETERS	aktorka	572
The PHANTOM OF THE OPERA	musical	575
PIPPIN	musical	583
PORGY AND BESS	opera	587
Cole PORTER	kompozytor i autor tekstów	593
Harold PRINCE	reżyser i producent	601
The PRODUCERS	musical	605
PULITZER	nagroda literacka	611
REALLY USEFUL GROUP	agencja teatralna	613
RENT	musical	615
REVIVAL	termin	621
Tim RICE	autor tekstów	624
Jerome ROBBINS	choreograf i producent	629
Richard RODGERS	kompozytor	636
SATURDAY NIGHT FEVER	musical	640
Claude-Michel SCHÖNBERG	kompozytor	646
Stephen SCHWARTZ	kompozytor i autor tekstów	651
SEND IN THE CLOWNS	piosenka	655
SHERMAN BROTHERS	kompozytorzy i autorzy tekstów	659
SHOWBIZ W MUSICALU	inspiracje	662

SHOW BOAT	musical	664
The SHUBERT ORGANIZATION	organizacja teatralna	671
SINGIN' IN THE RAIN	piosenka, film, musical	673
SISTER ACT	musical	678
SOME ENCHANTED EVENING	piosenka	681
Stephen SONDHEIM	kompozytor i autor tekstów	683
The SOUND OF MUSIC	musical	692
SOUTH PACIFIC	musical	696
SPIDER-MAN: TURN OFF THE DARK	musical	700
SPRING AWAKENING	musical	703
STAGE ENTERTAINMENT	impresariat	707
STARLIGHT EXPRESS	musical	709
Susan STROMAN	reżyserka i choreograf	713
SUMMERTIME	piosenka	716
SUNDAY IN THE PARK WITH GEORGE	musical	718
SUNSET BOULEVARD	musical	725
SUPERCALIFRAGILISTICEXPIALIDOCIOUS	piosenka	731
SWEENEY TODD	musical	733
SZALONA LOKOMOTYWA	musical	739
SZEKSPIR W MUSICALU	inspiracje	744
TANZ DER VAMPIRE	musical	746
THEATRE ROYAL, DRURY LANE	teatr	754
THERE'S NO BUSINESS...	piosenka	756
TIN PAN ALLEY	nazwa-symbol	758
The Who's TOMMY	musical	761
TONY AWARD	nagroda teatralna	767
TOTALE FINSTERNIS	piosenka	770
TOUR	termin	773
TRIPLE THREAT	slang	775
UWERTURY	utwory	776

WE WILL ROCK YOU	musical	781
WEST END	dzielnica-symbol	786
WEST SIDE STORY	musical	789
WICKED	musical	795
Colm WILKINSON	aktor	800
The WINTER GARDEN THEATER	teatr	803
Maury YESTON	kompozytor i autor tekstów	805
YIP YIP YAPHANK	rewia	810
YOU'LL NEVER WALK ALONE	piosenka	815
YOU'RE THE TOP	piosenka	817
Florenz ZIEGFELD JR.	producent	819
ZIEGFELD FOLLIES	rewia	823
tabela 1	BROADWAY Top 20	826
tabela 2	WEST END Top 20	827
tabela 3	musicale "jukebox"	828
tabela 4	filmy wg musicali	830
tabela 5	musicale wg filmów	832
tabela 6	polskie premiery	834
BIBLIOGRAFIA		837

## CO TO JEST MUSICAL?

Musical to popularny rodzaj współczesnego teatru muzycznego, charakterystyczny dla XX wieku i czasów obecnych, cieszący się szerokim zainteresowaniem widzów i rozprzestrzeniający się skutecznie na różne kraje, różne kontynenty i różne kultury. Wywodzi się z bogatej, wielowiekowej tradycji teatru muzycznego, ale różni go od wcześniejszych form wiele zasadniczych elementów. Mówi nie tylko współczesnym językiem, ale zawsze językiem swojej publiczności. W przeciwieństwie do oper, które wykonuje się w języku, w jakim powstały, musicale się tłumaczy. Najlepsze, nawet na dziesiątki języków. Bo mówią o sprawach, które są publiczności – nawet jeżeli nie bliskie – to znajome i zrozumiałe dla niej. Podstawą nowoczesnego musicalu zawsze jest akcja fabularna i to w nią wplecione są utwory muzyczne i sceny taneczne, ona ich obecność uzasadnia. Musical opowiada historię i to jej podporządkowana jest muzyka. Musical jest elementem kultury popularnej – czerpie z niej, przetwarza ją, wnosi do niej nową jakość. Musical rywalizuje z kinem. Broadway rywalizuje z Hollywood. Jednak najważniejszą cechą musicalu – odróżniającą go od wszystkich rodzajów teatru muzycznego, z których się wywodzi – jest utożsamienie się publiczności ze scenicznymi bohaterami. A przynajmniej taka potencjalna możliwość.

Innymi słowy: musical może opowiadać o zemście Batmana, ale już nie o... zemście Nietoperza. Musicalu o Batmanie jeszcze nie ma, to być może tylko kwestia czasu, natomiast czasy „Zemsty Nietoperza” przeminęły. Oczywiście operetka – zwłaszcza tak doskonała jak ta – będzie powracać na sceny teatralne dopóki ludzie będą chodzić do teatru, oglądamy ją jednak, jako stylistyczny relikw, jako dziedzinę czasu minionego. Piękną, ale nieznaczącą. Podziwianą, ale nieporuszającą. Warto zresztą zauważyć, że to opera jest dziś prawdziwą rywalką operetki, nie musical. A przy okazji inna istotna różnica: musicale śpiewa się naturalnym głosem w rejestrze piersiowym (głos popularny, nazywany także głosem „białym”). W języku angielskim istnieje na to branżowe określenie „belt”. Śpiewanie utworów z musicali szkolonym głosem operowym – poza wyznaczonymi dla takiego głosu rolami (jak Christine w „Upiorze”,

Cosette w „Les Misérables”) odziera widowisko z realizmu. Śpiewacy operowi nie powinni wykonywać arii z musicali (vide Jose Carreras i jego „Memory”).

Musical chwyta widza za serce. Tego cynicznego, znieczulonego i obojętnego widza czasu ponowoczesnego. Czasami bawi do łez, czasami wyciska łzy. I często zapiera dech w piersiach, jest bowiem poletkiem eksperymentalnym całego współczesnego teatru w zakresie techniki scenicznej. To musical przeciera szlak teatrom operowym i dramatycznym, nie odwrotnie. Jest wylęgarnią najnowocześniejszych (kosztownych) pomysłów inscenizacyjnych, które następnie – zwykle po pewnym czasie, zawsze w wersjach o widocznie okrojonym (w stosunku do musicalu) budżecie – trafiają na sceny teatrów repertuarowych. A to prowadzi do dwóch kolejnych spraw, nierozzerwalnie z musicalem związanych. Są nimi budżet i afisz.

Większości musicali nie da się zrobić tanio. To znaczy da się, jak prawie wszystko, ale to nie będzie prawdziwy musical (nie zapominajmy, że marzeniem większości twórców off-Broadway jest przenieść produkcję on-Broadway). Produkcje musicalowe wymagają wysokich budżetów nie tylko dlatego, że optymalizują wszystkie elementy spektaklu, (śpiew, taniec, grę aktorską), ale wyróżniają się nieznaną z innych scen teatralnych widowiskowością. Taka konwencja. Od czasu pierwszych spektakularnych produkcji rewiowych (jak „Ziegfeld Follies”), przez imponujące widowiska tzw. złotego wieku Broadwayu („South Pacific”), nowoczesne hity („Chicago”) i „brytyjską inwazję” („Les Misérables”), po popularne tytuły z ostatnich lat („Wicked”) i najnowsze produkcje („Kinky Boots”), musicale robią wrażenie dzięki wyrafinowanej scenografii, choreografii, a także dzięki użyciu świateł, projekcji i efektów specjalnych.

Środki wydane na produkcję musicalu muszą się nie tylko zwrócić (amerykańscy twórcy nie mogą liczyć na dotacje), ale mają przynosić dochody. Musical jest tworem bezpruderyjnie wolnorynkowym. Aby tak się jednak stało, należy spełnić dwa warunki. Pierwszy – musical musi odnieść sukces. Proste? No, to drugi – kiedy musical odniesie sukces, należy go grać jak najczęściej i jak najdłużej, aby ten sukces konsumować. To właśnie dlatego wolnorynkowy teatr muzyczny zupełnie nie przystaje do – obowiązującej w kontynentalnej Europie – tradycji teatru repertuarowego. Po prostu,

kiedy się uruchomi musical, należy go grać do ostatniego widza – zdejmowanie tytułu z afisza jest nie tylko kosztowne, jest nielogiczne. Cała „para promocyjna” idzie w niebyt, powraca tytuł starszy, po co? Musical i teatr repertuarowy nie idą w parze. Na afiszu jest zawsze najnowsza produkcja, a jej twórcy marzą tylko o tym, żeby najlepiej nie zeszła z afisza za ich życia. W niektórych przypadkach się to udawało. Przykład: nowojorski teatr Winter Garden w ciągu 32 lat (od 1982 do 2014 roku) zaprezentował... dosłownie dwa tytuły: „Cats” i „Mamma Mia!”. Przez cały czas grając je codziennie. I to jest właśnie marzenie producentów.

Granie siedmiu spektakli w tygodniu – pierwsze przykazania teatru musicalowego – to warunek, żeby mógł lądować helikopter, spadać żyrandol, latać latający dywan czy lać się ulewny deszcz. Współczesny teatr muzyczny operuje nie tylko najnowszymi rozwiązaniami, stanowiącymi o oryginalności wielkiego widowiska, ale też ukazuje akcję w niemal filmowym montażu. Nowoczesny musical to fuzja wielu sztuk.

Definiując musical, nie wypada pominąć... muzyki. Tym bardziej, że nie ma gatunku, w którym panowałyby większa dowolność, otwartość, przyzwolenie. Jako że musical jest formą klasycznie amerykańską – tam się narodził i, podobnie jak jazz, podbił świat – mamy w tym zakresie pełną „wolną amerykankę”. Bo nowoczesny musical budził się w erze swingu („Crazy For You”), przeszedł etap jazzu nowoczesnego („West Side Story”), pamiętał o operetkowej przeszłości („My Fair Lady”), zakochał się w rock’n’rollu („Grease”), nie ominął rocka („Hair”), udowodnił, że może być wszystkiego po trochu („The Phantom of the Opera”), eklektycznie powiązał pop z muzyką symfoniczną („Les Misérables”), otarł się nawet o muzykę świata („The Lion King”) i dwudziestowieczną klasykę („Sweeney Todd”). Istnieje nawet gatunek muzyczny, który można chyba określić, jako „typowy musical” – fuzję wszystkiego, co się na scenie musicalowej wydarzyło („Wicked”). Jest również musical hip hopowy („Hamilton”), co więcej świetny. Są również osobne musicalowe „style”: Richarda Rodgersa, Stephena Sondheima, Lloyd Webbera, Alena Menkena. W musicalach typu „juke-box” królują przeboje ze świata muzyki pop.

Najważniejsza jednak – trzeba mieć w tym względzie jasność – pozostaje fabuła. Nie bez powodu narodziny nowoczesnego musicalu datujemy od czasu, kiedy pojawiło się pojęcie „book musical” („book” to po angielsku libretto). Każdy z elementów przedstawienia musi być jej podporządkowany. Inaczej publiczność nigdy nie uwierzy twórcom spektaklu i nie zostanie sprawdzona jej zdolność do odczuwania empatii. Bo nie jest ważne, czy bohaterem musicalu jest francuski galernik, żydowski skrzypek, wietnamska prostytutka, czarownica o zielonej karnacji, stara kotka czy młody lew – liczy się to, czy rozpoznamy w bohaterach samych siebie. Bo tylko wtedy musical ma sens.

Niniejsza praca prezentuje najważniejsze zjawiska w teatrze musicalowym ostatnich stu lat. Musical jako gatunek narodził się bezpośrednio po pierwszej wojnie światowej, przyjmując więc cezurę czasową 1918-2017. ZaproponowaNO układ alfabetyczny – w formie leksykonu – a hasła dzielą się na tematyczne (m.in. musicale, utwory z musicali, zjawiska i inspiracje), osobowe (m.in. kompozytorzy, autorzy tekstów i wykonawcy). Praca zawiera także umieszczone na końcu tabelę, ułatwiającą poruszanie się w temacie, jak również bibliografię prac, z których korzystałem, oraz wybrane adresy stron internetowych, będących podstawowym źródłem informacji o musicalach prezentowanych obecnie na Broadwayu, na West Endzie i w Polsce.

Praca skupia się na źródłach musicalu, jego tworzywie literackim, na jego licznych przekształceniach, na oddziaływaniu poszczególnych spektakli na kulturę popularną, na „własnym życiu” wybranych musicalowych przebojów, a także na sposób, w jaki światowa scena musicalowa zmienia się i rozwija. Ważnym wątkiem jest wzajemne oddziaływanie teatru i kina, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. Przy każdym tytule musicalowym znajduje się informacja o dacie premiery nowojorskiej i londyńskiej, o zdobytych nagrodach i najsłynniejszych utworach. Odnotowano także każdą polską premierę opisywanych w tekście spektakli zagranicznych.

42nd STREET

[musical]

Muzyka: Harry Warren

Słowa piosenek: Al Dubin

Libretto: Michael Stewart i Mark Bramble

na podstawie powieści Bradforda Ropesa (1932) i filmu „42nd Street” (1933)

Premiery:

Broadway – 25 sierpnia 1980 (w sumie 3486 przedstawień)

West End – 8 sierpnia 1984

Tony 1981 (2):

najlepszy musical, choreografia (Gower Champion)

Olivier 1984:

najlepszy musical

Tony 2001 (2):

najlepszy revival, najlepsza aktorka (Christine Ebersole)

Piosenki:

We're in the Money, Keep Young and Beautiful, I Only Have Eyes for You, Boulevard of Broken Dreams, Lullaby of Broadway, Forty-Second Street

Zabawne, jak łatwo się pomylić. Wszystko w tym musicalu wygląda tak, jakby powstał w latach międzywojennych. Tymczasem narodził się w tej samej dekadzie, co „Cats”, „Les Misérables” i „The Phantom of the Opera”. Spektakl „Czterdziesta Druga Ulica” to nowoczesny musical z myszką. I zarazem udana próba oporu amerykańskiej sceny przed „brytyjską inwazją”, uosabianą przez Andrew Lloyd Webbera.

Wiele wyjaśnia fakt, że twórcy tego przedstawienia – książka i jej ekranizacja – pochodzą z lat 30. I to właśnie w latach 30. rozgrywa się akcja musicalu. Jest to zarazem jedno z tych szczególnych przedstawień (jak np. „Follies” Sondheima), w których branża teatralna przegląda się w lustrze. A raczej w krzywym zwierciadle.

Opowieść dotyczy perypetii dyrektora teatru, który stara się przygotować dochodowe przedstawienie u szczytu depresji, czyli kryzysu finansowego, jaki opanował USA i świat zachodni w latach 1929-33 (sam dyrektor jest raczej cholerykiem i nie popada w depresję). Zaproponowanie takiej tematyki na Broadwayu w roku 1980 wiązało się z ogromnym ryzykiem. Był to okres, kiedy tryumfował musical nowoczesny, a za sprawą Lloyd Webbera, coraz częściej był to teatr europejskiego pochodzenia. W poprzedniej dekadzie publiczność Broadwayu zachwycała się takimi tytułami, jak „Jesus Christ Superstar” i „Evita”. Najlepsze produkcje rodzime lat 70. to m.in. „A Chorus Line”, „Company” i „Pippin”. Do legendy Broadwayu przeszła reklama, w której do obejrzenia musicalu „42nd Street” zachęcano ludzi mających „alergię na koty”...

Producenci „42nd Street” liczyli na to, że u amerykańskich widzów odezwie się nostalgia za latami złotej ery Broadwayu. Za czasami, kiedy słynna ulica doczekała się określenia „Great White Way”. Nostalgia to zwykle chodliwy towar, ale popyt bywa nieprzewidywalny. Olbrzymi sukces odniosła w poprzedniej dekadzie produkcja „Grease”, bazująca na nostalgii za wczesnymi latami rock’n’rolla. Dobrą prognozą było powodzenie musicalu „Chicago”, którego akcja rozgrywała się historycznie nieco wcześniej, ale także w czasach prohibicji. Ryzyko opłaciło się. Musical „42 Ulica” odniósł sukces – nowojorska publiczność zakochała się w obrazie glorii swojego miasta sprzed lat. Obserwatorzy, pamiętający złote lata Broadwayu, ocenili, że żaden show w historii nie wyglądał aż tak dobrze, jak „42nd Street”. Największym wyzwaniem był taniec – choreografię do filmu „42 Ulica” z 1933 roku przygotował sam Busby Berkeley.

Oklaski wybuchły od razu po podniesieniu kurtyny. Czterdzieścioro tancerzy stepujących w świetle tysięcy świateł sprawiło, że widownia przeniosła się w czasie do epoki, w której standardy rozrywki wyznaczały rewie „Ziegfeld Follies”. Reżyserem i choreografem przedstawienia był Gower Champion, współtwórca sukcesu musicalu

„Hello Dolly”, w którym także wypełnił obie te funkcje. Sześćdziesięcioletni weteran Broadwayu przystąpił do pracy pomimo zaleceń lekarzy. Zdiagnozowano u niego rzadką chorobę krwi i powinien był unikać wysiłku, ale nie był w stanie odmówić sobie przyjemności pracy nad tym tytułem. I niestety – przeszedł do historii Broadwayu. Gower Champion zmarł 25 sierpnia 1980, dokładnie na dziesięć godzin przed rozpoczęciem premierowego spektaklu, nie doczekawszy największego zawodowego tryumfu. Producent przedstawienia, David Merrick, poprosił rodzinę o zachowanie tej tragicznej wiadomości w tajemnicy i cały zespół występował nieświadomy tego, że bezpowrotnie stracił reżysera i choreografa. Dopiero po opadnięciu kurtyny i niekończących się owacjach na stojąco producent wyszedł na scenę i w emocjonalnych słowach przekazał złe wiadomości.

Historię dziewczyny z zespołu tanecznego, która na skutek serii mało prawdopodobnych zdarzeń zastępuje główną gwiazdę (kłania się Christine z „Upiora w operze”), ubarwiły przebojowe piosenki spółki Harry Warren i Al Dubin, których część znalazła się w oryginalnym filmie. Było ich jednak zbyt mało na musical, twórcy skorzystali więc swobodnie z bogatego dorobku tego tandemu. Największym przebojem z musicalu – poza utworem tytułowym – okazała się piosenka „Lullaby of Broadway”, pochodząca oryginalnie z filmu „Gold Diggers of 1935” i nagrodzona Oscarem w 1936 roku. Wykorzystano ją także w telewizyjnej reklamie musicalu.

Interesujące: musical „42nd Street” dwukrotnie zmieniał siedzibę. Premiera odbyła się w teatrze Winter Garden, spektakl przeniesiono następnie do Majestic, by wreszcie zakończył długi żywot w St. James (odbyło się w sumie 3486 przedstawień). Król krytyków teatralnych, Frank Rich, nazwał to „zmianą warty” – przy obu przeprowadzkach „42 Ulica” ustępowała bowiem musicalom Lloyda Webbera, które bezpowrotnie zmieniły oblicze Broadwayu (kolejno były to „Koty” i „Upiór w operze”). Spektakl „42nd Street” na długo utrwalił obraz klasycznego Broadwayu lat chwały.

Równie udana inscenizacja musicalu „42nd Street” w Londynie (1984) pokazała, jak wielka jest różnica, pomiędzy mało prawdopodobnym, a niemożliwym. Fabuła spektaklu znalazła dokładne odbicie w tzw. prawdziwym życiu. Aktorka grająca główną

rolę była na wakacjach, kiedy zachorowała jej dublerka. Na jej miejsce weszła w trybie nagłym dziewczyna z zespołu. I dała radę. Podobnie, jak grana przez nią bohaterka, uratowała przedstawienie. Szczęśliwy traf chciał, że na widowni zasiadał właśnie jeden z producentów londyńskiego przedstawienia. Był pod wrażeniem i zaproponował debiutantce rolę, w której występowała przez następne dwa lata. Miała 17 lat i nazywała się Catherine Zeta-Jones.

Kiedy musical powrócił na Broadway w 2001 roku ponownie cieszył się wielką popularnością – nową inscenizację zaprezentowano aż 1524 razy, wspaniały wynik jak na revival. Wielką furorę zrobił na West Endzie revival z 2017 roku – wystąpiła w nim piosenkarka Sheena Easton, reżyserował Mark Bramble (współtwórca libretta oryginalnego musicalu i reżyser nowojorskiego przedstawienia z 2001 roku). „Czterdziesta Druga Ulica” żyje. Spektakl zawitał do wielu krajów w wersji objazdowej i nadal znajduje się w pierwszej piętnastce najdłużej granych musicali. To zresztą zupełnie zrozumiałe. Aby przenieść się w czasie na Broadway złotej ery, nie ma lepszego sposobu, niż obejrzenie „42nd Street”.

George ABBOTT (1887-1995)

[producent i reżyser]

Poza innymi osiągnięciami żył 107 lat. A pełna lista jego zasług dla teatru muzycznego zajęłaby kilka tomów. To właśnie od jego zbawiennych interwencji w musicalowe produkcje na Broadwayu pochodzi pojęcie „show doctor”, czyli lekarz od przedstawień.

George Abbott był i producentem, i reżyserem, i dramaturgiem, a nawet aktorem, równie wszechstronny wkład wniósł także na polu filmu. W odróżnieniu od większości rówieśników, którzy w tamtych latach wchodzili do show businessu w aurze utalentowanych samouków, George Abbott studiował pisanie utworów teatralnych na Harvardzie, gdzie jego mistrzem był George Pierce Baker (ojciec współczesnego amerykańskiego kanonu dramatycznego i nauczyciel takich dramaturgów, jak m.in. Eugene O'Neill). Już w czasie studiów na Harvardzie George Abbott zaczął pisać i wystawiać pierwsze sztuki. I nauka nie poszła w las. Na Broadwayu debiutował jako aktor, ale szybko rozpoznano jego prawdziwe atuty i uznano, że szkoda go na aktora.

George Abbott stał się na Broadwayu postacią mityczną, jednoosobową instytucją. Doczekał się przydomka „show doctor”. Kiedy trzeba było poprawić przedstawienie w fazie prób, albo przedpremierowych przedstawień z publicznością (tzw. previews), do akcji wkraczał Abbott. Znał wszystkie tajniki teatru. Poprawiał kompleksowo cały spektakl, tekst i reżyserię, ale jego ocenie nie umykały nawet elementy techniczne. Choć jednak usługi Abbotta, jako „lekarza od przedstawień”, były cenione i pożądane, on sam wolał się oddawać twórczości dla sceny i produkcji. Zadebiutował w tej roli w 1926 roku spektaklem dramatycznym o tytule, który mógł się stać mottem jego życia: „Broadway”. Co prawda autorem był Philip Dunning, ale to Abbott tak „podrasował” jego sztukę, że została zagrana 603 razy stając się jednym z największych hitów teatralnych lat 20. Od tamtej pory praktycznie nie było sezonu bez produkcji George’a Abbotta. Nawet wtedy, kiedy związał się zawodowo z Hollywood, gdzie pisał scenariusze i reżyserował filmy.

Na Broadwayu wyreżyserował między innymi historyczne premiery dwóch uznanych twórców: „On The Town” Leonarda Bernsteina (1944) i „A Funny Thing Happened on the Way to the Forum” Stephena Sondheim’a (1962). Swoje dwa najsłynniejsze musicale – „The Pajama Game” i „Damn Yankees” – wyreżyserował zarówno na Broadwayu, jak i w Hollywood (ekranizacje odpowiednio w latach 1957 i 1958).

George Abbott był trzykrotnie żonaty, ale przy takiej długowieczności, to nic dziwnego. Ciekawie, niemal jak w dowcipie o starcu i młodej żonie, zakończył się jego dziesięcioletni romans z aktorką Maureen Stapleton. Kiedy zaczęli się spotykać, ona miała 43 lata, on 81. Po dziesięciu latach zażywny staruszek zostawił ją dla młodszej kobiety! A że faktycznie był zażywny, potwierdziła autorytatywnie pani wdowa. Na tydzień przed śmiercią na zawał serca George Abbott poprawiał libretto do swojego słynnego musicalu „The Pajama Game” planując kolejną inscenizację, pracował także nad poprawkami tekstu do „Damn Yankees”. Na nowej premierze tego ostatniego w wieku 106 lat wyszedł na scenę i dostał oklaski na stojąco. Miał powiedzieć do znajomego: „Widocznie jest tu dzisiaj ktoś znany”. Został odznaczony Narodowym Medalem Sztuki (The National Medal of Arts), ma nawet ulicę na Manhattanie: fragment West 45 Street przy Times Square nosi nazwę George Abbott Way. W ciągu swojej długiej kariery zdobył nagrodę Pulitzera za utwór dramatyczny (musical „Fiorello!”), trzy nagrody Tony za najlepszy musical (był librecistą „The Pajama Game”, „Damn Yankees” i „Fiorello!”), dwie za reżyserię („Fiorello!” i „A Funny Thing Happened on the Way to the Forum”), nagrodę Centrum Kennedy’ego, Drama Desk Award za reżyserię musicalu („On Your Toes”), a wreszcie specjalną nagrodę Tony z okazji setnych urodzin. Otarł się o Oscara za scenariusz do filmu „Na zachodzie bez zmian” wg Remarque’a (1930), ale skończyło się na nominacji.

Lista ludzi teatru, którzy mieli szczęście pracować z Abbottem, jest długa. Ale warto przyrzeć się przynajmniej wybranym nazwiskom, żeby mieć świadomość niezwykłego wpływu, jaki ten kreatywny i wszechstronny człowiek wywierał na kształt Broadwayu. Są to między innymi Betty Comden, Hal Prince, Adolph Green, Leonard Bernstein, Bob Fosse, Stephen Sondheim, tandem Kander & Ebb oraz Liza Minnelli. „George Abbott Way” to za mało. Cała Zachodnia 45 Ulica powinna nosić jego imię.

AIDA

[musical]

Muzyka: Elton John

Słowa piosenek: Tim Rice

Libretto: Linda Woolverton, Robert Falls i David Henry Hwang  
na podstawie libretta opery Giuseppe Verdiego „Aida” (1871)

Premiera:

Broadway – 23 marca 2000 (1852)

Tony 2000 (4):

najlepsze piosenki (Elton John i Tim Rice), aktorka (Heather Headley), scenografia (Bob Crowley) i reżyseria światła (Natasha Katz)

Grammy 2000:

Best Musical Theater Album

Piosenki:

Every Story is a Love Story, Enchantment Passing Through, Elaborate Lives, The Gods Love Nubia, Written in the Stars

Musical według opery? Owszem, i to kolejny. Wcześniej były choćby „Miss Saigon” (1989, na podstawie „Madame Butterfly”) i „Rent” (1996, na podstawie „Cyganerii”). W obu przypadkach kompozytorem oryginalnych oper był Giacomo Puccini, teraz przyszła pora na Giuseppe Verdiego, którego „Aida” powstała na zamówienie chedywa Egiptu z okazji otwarcia Kanału Sueskiego w 1869 roku.

To nietypowe, ale punktem wyjścia do tego musicalu była książeczka dla dzieci, napisana przez wybitną śpiewaczkę operową, Leontyne Price – wslawioną m.in. rolą Aidy w Metropolitan Opera. Firma Walt Disney Company nabyła prawa do książki w

1994 roku z myślą o pełnometrażowym filmie animowanym, lecz Elton John wolał od razu przystąpić do pisania musicalu z Timem Rice'm (poprzedni spektakl tych twórców, „The Lion King”, narodził się po sukcesie filmu). Disney zgodził się niechętnie, najpierw zamawiając u kompozytora wersje demo piosenek. Cały proces powstawania musicalu trwał niemal trzy lata i nie od razu zaprezentowano go na Broadwayu, wcześniej były produkcje próbne. W Atlancie (1998) całą scenografię stanowiła tylko wielka, złota piramida o wadze sześciu ton, sterowana za pośrednictwem mechanizmu hydraulicznego (każdy z jej boków zawierał dekorację do innej sceny). Dekoracja kosztowała prawie 10 milionów dolarów, ale system psuł się tak często, że zrezygnowano z tego pomysłu. Przygotowano nową inscenizację w Chicago (1999). Największą atrakcją był tym razem... unoszący się w powietrzu grobowiec (w finale opery para kochanków zostaje w nim zamurowana żywcem). I tutaj jednak nie obyło się bez wpadki – podczas jednego ze spektakli grobowiec urwał się i spadł na scenę, lekko raniąc dwoje aktorów występujących w głównych rolach. Po wypadku rozsądnie zrezygnowano z efektu „latającej krypty”.

Pewien problem przedstawiał tytuł dzieła. Sama „Aida” nieuchronnie kojarzy się ze słynną operą. Dlaczego nie wystarczyło „Aida – the Musical”? Na dobrą sprawę nie wiadomo. Po kilku raczej bezbarwnych przymiarkach w rodzaju „Legenda Aidy” stanęło na – bardzo długim, jak na Broadway – tytule „Elton John and Tim Rice’s Aida” (czyli: Aida Eltona Johna i Tima Rice’a). Zaletą takiego tytułu było marketingowe wyeksponowanie nazwisk twórców, kojarzonych z fenomenem „Króla Lwa”. A że gubiła się w tym wszystkim opera Verdiego... Premiera musicalu „Aida” na Broadwayu odbyła się 23 marca 2000 roku, a koszt produkcji zwrócił się po 99 tygodniach. Zagrano w sumie 1852 spektakle, które przyniosły łączny zysk w wysokości 12 milionów dolarów. W tytułowej roli zmieniało się kilka artystek, przez pewien czas w etiopską księżniczkę wcielała się piosenkarka Toni Braxton.

Historia tragicznej miłości w starożytnym Egipcie opowiedziana jest w formie retrospekcji. Nieznajomi kobieta i mężczyzna, zwiedzający muzeum we współczesnym mieście, nieoczekiwanie przywołują do życia posąg Amneris – egipska księżniczka (w

operze odrzucona narzeczona księcia Radamesa) wyjaśnia, że każda historia to historia miłosna („Every Story is a Love Story”). I przenosimy się w czasie...

Muzyka Eltona Johna – podobnie, jak w przypadku musicalu „The Lion King” – jest mieszanką jego indywidualnego stylu pop oraz rozmaitych wpływów, głównie etnicznych, choć nie tylko. „Another Pyramid” to stylizacja reggae, „My Strongest Suit” nosi echa charakterystycznego brzmienia Motown, natomiast w „The Gods Love Nubia” nietrudno doszukać się wpływów gospel. Najbardziej znanym utworem z musicalu jest duet „Written in the Stars”, wykonywany w spektaklu przez Aidę i Radamesa. Na rok przed premierą musicalu ukazał się singiel z piosenką, którą zaśpiewali Elton John i, siedemnastoletnia wówczas, LeAnn Rimes. Nagranie cieszyło się wielką popularnością w Kanadzie oraz w USA (odpowiednio #1 i #2 na liście Adult Contemporary).

Zaskakujące, że musical „Aida” nie został wystawiony na zawodowej scenie, ani w Londynie, ani w innych miastach Wielkiej Brytanii. Fakt, że obaj autorzy spektaklu są Anglikami, nie ma znaczenia. Pierwsza zagraniczna produkcja miała miejsce w Holandii (2001), a potem już poszło – z ponad dwudziestu realizacji na kilku kontynentach warto wymienić kraje tak „egzotyczne”, jak Urugwaj, Filipiny, Chorwacja, Argentyna, Nowa Zelandia, Izrael czy Brazylia. „Aidę” zaprezentowano niemal we wszystkich krajach otaczających Polskę, także w Republice Czeskiej. Musical przetłumaczono na 15 języków. Na terenie Wielkiej Brytanii od 2011 roku dostępna jest licencja dla teatrów amatorskich. Amatorskie koło teatralne w Cambridge (najstarszy teatr uniwersytecki w kraju), zaprezentowało musical w 2013 roku. W dalekiej peruwiańskiej Limie spektakl był wystawiany dwukrotnie – w 2005 i 2015 roku. „Aida” spotkała się z wyjątkowym zainteresowaniem na południowej półkuli.

Istnieje wiele nagrań musicalu „Aida”. Najpierw był album „Elton John and Tim Rice’s Aida” (1999), na którym kompozytora wspierała cała plejada gwiazd, m.in. Shania Twain, Janet Jackson, Tina Turner i Sting. Druga w kolejności była płyta z obsadą z Broadwayu (2000), nagrodzona Grammy Award. Jej sprzedaż przekroczyła pół miliona egzemplarzy. Ukazały się także oficjalne nagrania w języku holenderskim (2001), niemieckim (2004), japońskim (2004), a nawet węgierskim (2007).

## AIN'T MISBEHAVIN'

[musical]

Muzyka: Fats Waller i inni

Słowa piosenek: różni autorzy

Libretto: Murray Horwitz i Richard Maltby Jr.

Premiery:

Broadway – 9 maja 1978 (1604)

West End – 22 marca 1979

Tony 1978 (3):

najlepszy musical, aktorka (Nell Carter), reżyser (Richard Maltby Jr.)

Piosenki:

Ain't Misbehavin', Honeysuckle Rose, Squeeze Me, Handful of Keys, Two Sleepy People, I Can't Give You Anything But Love, It's a Sin to Tell a Lie

Musical zbudowany wokół piosenek Fatsa Wallera – pianisty i wokalisty jazzowego – oddawał energię i kreatywnego ducha społeczności murzyńskiej lat 20. i 30. Okres ten, nazywany przez historyków kultury „renesansem Harlemu”, stanowił eksplozję twórczości Afroamerykanów, którzy po raz pierwszy świadomie i konsekwentnie zaczęli czerpać dumę, siłę i inspirację z własnej tradycji. W muzyce był to zarazem czas narodzin swingu, co zamykało ważny, początkowy okres jazzu nowoorleańskiego (ragtime, Dixieland). Jednym z pionierów nowej muzyki był Fats Waller – wokalista i autor piosenek, ale przede wszystkim wytrawny pianista, którego oryginalny styl (technika „stride”) wywarł ogromny wpływ na instrumentalistów nowej muzyki. Był to również czas rozkwitu nowojorskich klubów, takich jak legendarny Cotton Club czy Savoy Ballroom – oba położone były w sercu Harlemu (142 Ulica i okolice). Ale nawet niewielkie lokale i bary zatrudniały wtedy pianistów.

Fats Waller nazywany był za życia „czarnym Horowitsem” (Władimir Horowitz to wybitny rosyjski pianista klasyczny, który zdobył szeroką popularność po zamieszkaniu w USA w 1928 roku). Był to dobitny wyraz uznania dla wirtuozerii Fatsa. Pianista znany był z przyjaznego charakteru i pozytywnego stosunku do życia.

Przedstawienie oparte na piosenkach Fatsa Wallera miało być afirmacją życia i tak zostało odebrane. Minimalistyczne we wczesnej wersji off-Broadway pozostawiało głos piosenkom wykonywanym przez kilku aktorów. Skromny jukebox musical budził jednak tak pozytywne reakcje, że przedstawienie – w poszerzonej obsadzie i wzbogacone o zaawansowaną choreografię – przeniesiono na Broadway. Najważniejsza w tej inscenizacji była atmosfera. Kostiumy, scenografia, aranżacje muzyczne, nawet taniec – to wszystko przeniosło publiczność w czasie do Harlemu lat 30. Reszta tkwiła w piosenkach i w duchu Fatsa Wallera, który z nich emanował. Doskonale przyjęty spektakl (m.in. nagroda Tony za najlepszy musical) doczekał się 1604 prezentacji. W jego wczesnym wcieleniu występowała m.in. Irene Cara, późniejsza gwiazda filmu „Fame” (1980). W amerykańskiej wersji objazdowej z 1995 roku śpiewały The Pointer Sisters (grupa wokalna R&B popularna w latach 70. i 80.).

Fats Waller żył tylko 39 lat. Zachorował na zapalenie płuc podczas występów w znanym klubie Zanzibar Room w Kalifornii. Cieszył się wówczas nadzwyczajną popularnością, którą przyniósł mu epizodyczny, ale zapadający w pamięć, występ w filmie muzycznym „Stormy Weather” (1943). Pianista zmarł w okolicy Kansas City w pociągu z Los Angeles do Nowego Jorku. Na jego pogrzebie stawiło się na Harlemie ponad cztery tysiące żałobników. Prochy artysty rozsypano nad jego ukochaną dzielnicą z samolotu, pilotowanego przez czarnego asa powietrznego z I wojny światowej. I tak Fats Waller związał się z Harlemem na zawsze.

Polska adaptacja musicalu pod tytułem „Złe zachowanie” (Teatr Ateneum, 1984) była spektaklem dyplomowym studentów warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w reżyserii i z tekstami Andrzeja Strzeleckiego. Choreografię stworzył Janusz Józefowicz, debiutujący w tej roli. Przedstawienie stało się teatralną sensacją, przełamało obowiązujące w PRL przekonanie o „musicalowej niemocy” Polaków.

Zachwycała młoda obsada. Po przeniesieniu do Teatru Rampa w 1987 roku spektakl pokazano w sumie około czterystu razy. Związki „Złego zachowania” z pierwowzorem z Broadwayu były bardzo luźne – wykorzystano podobne piosenki i to w zasadzie wszystko. Autorzy polskiego przedstawienia skoncentrowali się na „buncie młodych”, co nie jest tematem oryginalnego musicalu „Ain’t Misbehavin’”. Ale też trudno było oczekiwać, aby polscy twórcy wskrzesili „złote lata Harlemu”. Nawet na stołecznym Targówku.

## ALADDIN

[musical]

Muzyka: Alan Menken

Słowa piosenek: Howard Ashman, Tim Rice, Chad Beguelin

Libretto: Chad Beguelin

na podstawie filmu Disneya „Aladdin” (1992)

Premiery:

Broadway – 20 marca 2014

West End – 9 czerwca 2016

Tony 2014:

najlepszy aktor (James Monroe Iglehart)

Piosenki:

Arabian Nights, One Jump Ahead, Proud of Your Boy, Friend Like Me, Prince Ali, A Whole New World, High Adventure

Droga tego musicalu na teatralną scenę była długa i wyboista. Walt Disney Company przeznacza zwykle całe lata na doprowadzenie swoich filmowych hitów na Broadway. Ten musical zasługiwał jednak na lepszy los, a teatralna wersja „Aladyna” mogła tylko zyskać na mniej asekuracyjnej „decyzyjności” firmy. Latający dywan, z Aladynem i księżniczką Jasmin na pokładzie, widzów warszawskich zabrał w magiczną podróż na trzy lata przed nowojorskimi. Ale to skomplikowana historia...

Jak zwykle w przypadku musicali Disneya, najpierw był film. Udany i popularny, cieszący się międzynarodowym powodzeniem na fali „renesansu Disneya”. Obsypany nagrodami, wśród których najjaśniej błyszczały dwa Oscary (za muzykę i za piosenkę), stanowił wymarzone tworzywo musicalu. Ale – jak wiadomo – Disney nierychliwy. Z pewnością brakowało piosenek do stworzenia dwuaktowego spektaklu. Przedwczesna

Śmierć Howarda Ashmana w trakcie pracy nad filmem wymusiła na producentach zaangażowanie nowego autora tekstów. Był nim Tim Rice i wywiązał się z zadania z nawiązką – to on napisał tekst do oscarowej piosenki „A Whole New World”. Muzyka Alana Menkena nigdy chyba nie była równie chwytliwa (może z wyjątkiem piosenek z filmu „Newsies”, które zresztą powstawały w tym samym czasie). Był rok 1992 i Disney dopiero szykował musicalową ofensywę na Broadwayu, rozpoczętą dwa lata później premierą „Beauty and the Beast”. Ale w kolejce przed „Aladynem” ustawił się jeszcze „Król lew”, „Tarzan” i „Mała syrenka”. A tymczasem w ramach nowej, na poły edukacyjnej inicjatywy, pojawiła się oferta musicalowa dla szkół. A w niej „Aladyn” – tyle, że Junior.

Nikt się raczej nie spodziewał, że znajdzie się na świecie teatr, który z takiej jednoaktowej wersji, stworzy pełnowymiarowe widowisko. A jednak – znalazł się, zresztą zachęcony do współpracy przez przedstawicieli Disney Theatrical Productions. Był to Teatr Muzyczny ROMA w Warszawie. Obecny na premierze 28 listopada 2011 roku dyrektor oddziału teatralnego firmy, przeżył pozytywne zaskoczenie. Wielka scena, piękne kostiumy, wspaniała choreografia. I latający dywan, który unosił dwójkę bohaterów śpiewających nad głowami widzów. Spodziewano się widowiska o znacznie skromniejszej skali, Disney nie był jeszcze gotowy do zaprezentowania światu własnego musicalu według filmu „Aladyn”. Polskim realizatorom, pod wodzą reżysera, Wojciecha Kępczyńskiego, zaproponowano tymczasem stworzenie repliki warszawskiej inscenizacji w St. Petersburgu. I był to kolejny sukces.

Ta jednoaktowa wersja miała ogromne zalety. Przede wszystkim była bardzo zbliżona do filmu. Te same piosenki, podobny humor i to samo zgrabne przesłanie, mówiące o tym, że warto być sobą. Esencjonalny materiał, który zapewniał fantastyczny poziom 70-minutowemu spektaklowi. Ale to za mało na dwa akty, kiedy więc Disney przystąpił do uteatralniania „Aladyna”, pojawiła się kwestia nowego materiału. A także starego-nowego. Najpierw sięgnięto mianowicie po trzy piosenki napisane przez Howarda Ashmana, które wypadły z ostatecznej wersji filmu, jak ballada „Proud of Your Boy” (piosenka ta nawiązuje do trudnej relacji chłopca z matką, postacią usuniętą z filmu).

Gorzej, że kilka nowych piosenek dopisał Chad Beguelin, jemu powierzono także libretto musicalu. Z pewnością nie jest to gracz z tej ligi, co Ashman czy Rice. W lipcu 2011 roku próbowano pierwszą wersję spektaklu w Seattle. Rok później były to Ivins (stan Utah) i St. Louis (Missouri). Również w 2012 roku wystawiono musical „Aladdin” w Manili na Filipinach, a w 2013 produkcja Disneya uszczęśliwiła mieszkańców Bogoty w Kolumbii. Droga na Broadway nie prowadziła na skróty.

Ostateczna próba przed nowojorską premierą miała miejsce w Toronto, gdzie pokazywano nowy musical od listopada 2013 do stycznia 2014 roku. Wtedy też doszło najwięcej nowych tekstów Beguelina. I była to już prawie wersja ostateczna (trochę po cichu pełną, dwuaktową wersję musicalu, zaprezentowano wcześniej we Fredericia Teater w Jutlandii, czyli w zachodniej Danii). Kanadyjska krytyka przyjęła nowy musical bez entuzjazmu. Inscenizację w Toronto określono, jako „adresowaną wyłącznie do dzieci”. To zdumiewające, zważywszy na uniwersalne oddziaływanie filmu. Trafną, fachową diagnozę, zamieścił uznany portal BroadwayWorld, pisząc, że „problemem jest libretto Chada Beguelina, które sprawia, że nie obchodzą nas losy bohaterów”.

Amerykańska krytyka była podzielona. Zachwycano się inscenizacją i jakością muzyki, powszechny aplauz zdobywała scena „Friend Like Me” (w wersji polskiej „Takiego kumpla nie ma nikt”). Spektakularny, typowo musicalowy numer w wykonaniu Dżina i przyjaciół, czysty Cab Calloway – uosobienie amerykańskiej estrady. Siedem i pół minuty absolutnego Broadwayu uznano za przebój sezonu. Najczęściej jednak pochwały kończyły się na tym. Krytyczne odczucia wielu widzów podsumował magazyn Variety i to otwartym tekstem: „Magiczny lot dywanem jest magiczny. Jaskinia pełna cudów jest cudowna. I owszem, usłyszycie piosenki, które tak się wam podobały w filmie z 1992 roku. Ale stwierdzenie, że musical Disneya przywołuje ducha nieodżałowanego Howarda Ashmana to żart. To właśnie on był inspiracją do powstania filmu i to on napisał najbardziej inteligentne teksty. Lecz przywracać czyjeś dzieło ignorując jego artystyczną wrażliwość, to żaden hołd”. Wszyscy krytycy bez wyjątku uznali spektakl za „bardzo nierówny” (w domyśle: stare było równe, nowe było do niczego). Korporacje bywają „racjonalne inaczej”...

Lepsze jest wrogiem dobrego. Disney przekombinował „Aladyna”. Ten gigant show businessu przeznaczył nieograniczone środki i poświęcił bardzo wiele czasu, aby bez końca poprawiać materiał, który na starcie był doskonały. Przekonuje o tym film, ale także owa osobna – bezprecedensowa – wersja polska, powtórzona tylko w Rosji, gdzie zresztą pozostawała w repertuarze przez kilka lat.

Na Broadwayu posypały się nominacje, jak zwykle. Ale nie poszły za nimi nagrody. Co znamienne, amerykańscy eksperci byli jednomyślni w swoim „selektywnym” uznaniu dla spektaklu. Zarówno Tony 2014, jak i Drama Desk Award przypadły w udziale aktorowi grającemu Dżina. I na tym koniec. Tak oto pan James Monroe Iglehart (Dżin) ma dzisiaj w domu dwie statuetki, a wszyscy fachowcy od Disneya obeszlą się smakiem (w polskiej inscenizacji wspaniałe kreacje w roli Dżina stworzyli Robert Rozmus i Tomasz Steciuk).

## AMERICA

[piosenka]

Musical: „West Side Story” (1957)

Muzyka: Leonard Bernstein

Słowa: Stephen Sondheim

Wielki przebój (jeden z licznych) z musicalu „West Side Story” odznacza się wyjątkową harmonią formy i treści, co było tym trudniejsze, że kluczem do obu jest... pewne wewnętrzne rozdarcie. Z pozoru piosenka jest hymnem pochwalnym na temat Ameryki, która w oczach młodych emigrantów z Puerto Rico, jawi się jako prawdziwa ziemia obiecana. Ale tylko z pozoru. Pochwalnym słowom towarzyszy muzyka tak ognista i tak latynoska, że nie ma wątpliwości, że serca przybyszów zostały na wyspie.

Piosenka ma dwie wersje. W tej oryginalnej z Broadwayu wyższość Ameryki nad Puerto Rico jest bezdyskusyjna. Puertorykanka Anita wychwala „ziemię obiecaną”, a jej koleżanka Rosalia, broni ojczyzny, prezentując dość romantyczną wizję rodzinnej wyspy. Ale kiedy rozmarzona Rosalia wyobraża sobie, że „jedzie buickiem przez San Juan” – stolicę wyspiarskiego państewka – Anita brutalnie sprowadza ją na ziemię: „Jeśli znajdziesz tam jakąś drogę”. Wersja filmowa piosenki różni się tekstem w sposób zasadniczy, jako że przez cztery lata, które minęły od premiery musicalu, społeczność latynoska nie tylko okrzepła w Nowym Jorku, ale miała czas na nabranie dystansu do nowego miejsca zamieszkania. Nie bez znaczenia było także „wyrównywanie różnic”, za dolary wysyłane przez emigrantów na wyspę. Inaczej zostały więc rozpisane same kwestie. W wersji filmowej to dziewczęta są ambasadorkami nowego życia, chłopcy ironizują, ale ich uwagi nabierają znamion społecznej krytyki niepozbawionej racji. W 1957 roku Amerykanie dopiero się otwierali na przybyszów z Karaibów. Do 1961 obie strony zdążyły się już nieco poznać. Dlatego, pomimo zarzutów, że „śpią po dwunastu w jednym pokoju”, zwracają uwagę swoim koleżankom, że „warto się pozbyć akcentu”. W kulminacyjnym momencie to właśnie oni, członkowie gangu, pointują zachwyty

partnerkę nad Stanami Zjednoczonymi („życie w Ameryce jest cudowne”) zgadzając się, ale „pod warunkiem, że jesteś biały”.

Na szczególną uwagę zasługuje sposób, w jaki poradził sobie z tematem kompozytor. Słowa Stephena Sondheim’a mają charakter satyryczny, są zabawne i rymują się z lekkością, ale – niejako pod nimi – Leonard Bernstein tworzy muzykę, która sama w sobie zawiera „pęknięcie”. Kompozytor w błyskotliwy sposób oddaje dychotomię pomiędzy postawą deklarowaną emigrantów, a ich mieszanymi, sprzecznymi uczuciami. „Miesza” muzykę stosując metrum złożone (6/8 i 3/4 w następujących po sobie grupach trzech dźwięków). Bernstein nie jest bynajmniej „wynalazcą” tego zabiegu, przeciwnie: metra złożone tego typu stosuje się w muzyce flamenco (tzw. bulerías), zaś sam rytm bywa nazywany hemiolą lub habanerą, choć nie jest ani jednym ani drugim w czystej postaci. Oczywiście przeciętnego widza nie interesują takie wyrafinowane zabiegi techniczne, to raczej temat do dyskusji dla muzyków i muzykologów. W spektaklu liczy się efekt artystyczny, a w przypadku utworu „America” doprawdy trudno wyobrazić sobie lepszy.

I wielu muzyków doceniło potencjał drzemiący w kompozycji Bernsteina. Na początek warto posłuchać, jak interpretuje tę kompozycję Keith Emerson, wirtuoz instrumentów klawiszowych i jeden z idoli tzw. rocka progresywnego (m.in. Emerson, Lake & Palmer). Utwór Leonarda Bernsteina „America” nagrał ze swoją pierwszą grupą The Nice (1968), ale już wtedy ujawniło się jego twórcze podejście do tematu. Główny temat wykonany jest przez lidera na organach Hammond L-100 w kontrze do sekcji rytmicznej, która gra na 4/4. Kompozycja z „West Side Story” łączy się z cytatami z „Symfonii z Nowego Świata” Dworzaka, a sola organów i gitary elektrycznej trzymają się metrum 6/8. Sam Emerson nigdy się z tematem „America” nie rozstał i dołączał go do efektownych (albo efekciarskich, jak woli część krytyków), ekshibicjonistycznych popisów w kolejnych dekadach działalności, czasami splatając z – równie niekonwencjonalną, bo łączącą metra 9/8 i 4/4 – kompozycją jazzową Dave’a Brubecka „Blue Rondo à la Turk”.

W kwestii formalnej: istnieje wiele kompozycji o tytule „America” (w odróżnieniu od polskiego Zaiksu, amerykański system rejestracji utworów nie uznaje zasady „kto

pierwszy, ten lepszy"). Tak więc piosenek o tytule „Ameryka” jest niemało. Swój singiel z 2005 roku zatytułowała tak na przykład Tracy Chapman. Na długo przed nią nazwali tak swoje piosenki m.in. Steppenwolf (1969), Neil Diamond (1980), Waylon Jennings (1984), Prince (1985), Killing Joke (1988) i Santana (2002). Wielu wykonawców zatytułowało swoje albumy „America” (a wśród nich nawet Julio Iglesias i zespół Modern Talking). Jest także zespół o nazwie America, który – tego oczywiście, można się było spodziewać – zatytułował jeden ze swoich albumów „America” (1971). Ale lepiej zawróćmy z tej drogi... Najważniejszy utwór nie pochodzący z musicalu „West Side Story”, a zatytułowany „America” pojawił się w 1968 roku na singlu duetu Simon & Garfunkel, piosenka ta promowała album „Bookends”. Jest to zarazem najbardziej poetycka synteza amerykańskiego mitu, jaka powstała kiedykolwiek pod tym atrakcyjnym eponimem. Utwór jest na 6/8. Bez podtekstów.

Julie ANDREWS (ur. 1935)

[aktorka]

Brytyjska aktorka teatralna i filmowa, która zapisała się w historii musicalu kilkoma brawurowymi, ponadczasowymi rolami. Zaczynała właśnie od musicalu. Już w 1948 roku – jako trzynastolatka – wystąpiła na scenie West Endu. Na Broadwayu debiutowała sześć lat później jedną z głównych ról w musicalu „The Boy Friend”, który okazał się trampoliną do spektakularnej kariery. Jako debutantka na nowojorskiej scenie stała się brązową sensacją – łączyła w perfekcyjny sposób wszystkie trzy cechy artysty musicalowego: śpiewała, tańczyła i grała. Była naturalną „triple threat”.

Konsekwencją tak udanego debiutu było zaproszenie młodej Brytyjki na casting do musicalu „My Fair Lady”, którego nowojorską premierę właśnie szykowano. Reszta jest historią, ale co to jest za historia! Zanim Julie Andrews skończyła 30 lat, miała na koncie główne role w musicalu „My Fair Lady” (1956), w słynnym filmie Disneya „Mary Poppins” (1964 ) i w ekranizacji musicalu „The Sound of Music” (1965).

Niewątpliwym atutem artystki był jej głos. Naturalny sopran koloraturowy szkoliła od najmłodszych lat pod okiem śpiewaków operowych, ale ją samą bardziej interesowała scena musicalowa, lżejsza muza. Mogła się poszczycić czterema oktawami skali, miała także – błogosławieństwo i przekleństwo – słuch absolutny. Czystość jej głosu część muzyków określała jako „nienaturalną”. Bardzo samokrytyczna, uważała jednak, że jej głosowi brakuje „głębi” wymaganej w repertuarze operowym. A może była to tylko wymówka? Bo chociaż nazywano ją „najmłodszą brytyjską primadonną”, od lat dziecięcych związana była ze sceną wodewilową. Pierwszym popisowym numerem, którym podbijała publiczność London Hippodrome, była – uważana za bardzo trudną – aria „Je suis Titania” z opery „Mignon” Thomasa. Najchętniej jednak towarzyszyła muzykującym rodzicom w programach radiowych. A stamtąd był już jeden krok do tak popularnego w Anglii teatru muzycznego. Młoda Julie Andrews zagrała m.in. w „Aladynie” (księżniczka nazywała się zgodnie z tekstem baśni, Badr-el-Badur, dopiero Disney przemianował ją na Jaśmin), wcieliła się także w tytułową rolę w „Kopciuszku”.

Jej amerykański sen okazał się... amerykańskim snem. Dostała Oscara za pierwszą rolę filmową w życiu! Była to rola Mary Poppins. Zdobyła także Golden Globe, nagrodę BAFTA i Grammy – wszystko przed trzydziestką. Oscara nie otrzymała powtórnie, pomimo kolejnych nominacji, ale Grammy, Emmy i Złote Globy powracały do niej jak bumerangi. Artystka otrzymała trzy honorowe doktoraty (w tym Uniwersytetu Yale). Napisała kilkanaście książek dla dzieci i autobiografię. Często i chętnie występowała w telewizji, ale to kino pozostało jej największą miłością. Zagrała główne role m.in. u Hitchcocka („Rozdarta kurtyna”, 1966), George’a Roy Hilla („Hawaje”, 1966), Roberta Wise’a („Star!”, 1968). Była także muzą reżysera Blake Edwardsa (owszem, tego od „Różowej pantery”, ale także od „Śniadania u Tiffany’ego”), ale porzuciła tę rolę i została jego żoną. Najgłośniejszym wcieleniem jej późniejszych lat była brawurowa kreacja (dokonywała przemiany w mężczyznę) w filmie „Victor/Victoria” (reżyseria Blake Edwards, 1982) – nominacja do Oscara, ale także wygrany Złoty Glob dla Julie Andrews, a we Francji Cesar `83 dla filmu. W ostatnich latach artystka najchętniej udziela głosu w produkcjach animowanych (m.in. „Shrek”, „Zaczarowana”, „Jak ukraść księżyc”).

Julie Andrews ma na koncie wspaniały powrót na początku nowego tysiąclecia. Zagrała jedną z dwóch głównych ról w popularnym filmie dla młodzieży „Pamiętnik księżniczki” (2001) oraz w sequelu „Pamiętnik księżniczki 2: Królewskie zaręczyny” (2004). Wystąpiła obok pięknej i utalentowanej debutantki, Anne Hathaway, i zapisała się rolą królowej wdowy, władającej wyimaginowaną Genovią.

Ale co to wszystko znaczy dla artystki, która zagrała Elizę Doolittle, Mary Poppins i Marię von Trapp? To przecież musicalowy hat-trick! Pomnik Julie Andrews powinien stanąć na Broadwayu nawet za życia. I na West Endzie. I jeszcze w kilku miejscach.

## ANNIE GET YOUR GUN

[musical]

Muzyka: Irving Berlin

Słowa piosenek: Irving Berlin

Libretto: Dorothy Fields i Herbert Fields

Premiery:

Broadway – 16 maja 1946 (1147)

West End – 7 czerwca 1947

Tony 1999, Broadway revival (2):

najlepszy revival, najlepsza aktorka (Bernadette Peters)

Grammy 1999:

Best Musical Theater Album

Piosenki:

There's No Business Like Show Business, You Can't Get a Man with a Gun, Moonshine Lullaby, They Say It's Wonderful, I Got Lost in his Arms, Anything You Can Do

Musical jednego przeboju? Nie, to nie tak. „Anka dawaj strzelbę” jest świetnym, klasycznym musicaliem w dawnym stylu, a jedna z piosenek uzyskała po prostu status większy od największych przebojów – stała się hymnem branży. Bo potrzeba było Irvinga Berlina, żeby wpaść na słowa „nie ma to jak show business”. Zdumiewające, że tego epokowego odkrycia bohaterowie musicalu dokonują na... Dzikim Zachodzie.

Choć początkowo wcale nie miał to być Irving Berlin. Na pomysł musicalu wpadła znana librecistka i autorka tekstów piosenek, Dorothy Fields (napisała między innymi słowa do standardu „On The Sunny Side of the Street”). Tematem było życie legendy Dzikiego Zachodu, kobiety-strzelca wyborowego, Annie Oakley. Ale teatr to nie życie,

faktyczną biografię westernowej gwiazdy potraktowano więc dość swobodnie. Faktem jest, że dziewczyna była strzeleckim geniuszem, trafiała w papierosa trzymanego w ustach kilkadziesiąt metrów od niej (uprzedzając ewentualne pytania: nie naruszając głowy palącego). Niezwykłe zdolności objawiła już w młodym wieku, kiedy zaś, mając piętnaście lat, pokonała zawodowego snajpera, po prostu wyszła za niego za mąż i razem występowali w słynnej rewii Buffalo Billa. I o tym jest ten musical. Wypełnia go wiele autentycznych postaci, jak Buffalo Bill, a nawet słynny wódz Siedzący Byk.

Dorothy Fields znalazła producentów w osobach Rodgersa i Hammersteina. Zaledwie trzy lata wcześniej obaj twórcy odnieśli sukces musicalem „Oklahoma!” i chętnie zaangażowali się w „Annie Get Your Gun”. Producenci zdecydowali, że muzykę napisze Jerome Kern. Za słowa piosenek miała odpowiadać Dorothy Fields. Kompozytor, zajęty właśnie w Hollywood, przyleciał do Nowego Jorku 2 listopada 1945 roku, ale trzy dni później, idąc ulicami Manhattanu, doznał krwotoku śródmózgowego. Zmarł w szpitalu 11 listopada 1945. Zdaniem Rodgersa i Hammersteina zastąpić go mógł tylko Irving Berlin. Ale w takim wypadku Dorothy Fields musiała zrezygnować z pisania tekstów piosenek, jako że twórca ten czynił to samodzielnie. Na otarcie łez pozostało jej libretto, które napisała razem z bratem Herbertem Fieldsem. Irving Berlin miał obawy, czy będzie w stanie napisać piosenki tak silnie zintegrowane z akcją, jak się to „teraz robi”. Jego teatr muzyczny powoli przechodził do historii. Przyniósł na próbę trzy utwory, które napisał jeszcze w grudniu 1945 roku: „Doin' What Comes Naturally”, „You Can't Get a Man With a Gun” i – uwaga, uwaga – „There's No Business Like Show Business”. Jednak, co geniusz, to geniusz. Premierę na Broadwayu w maju następnego roku przyjęto entuzjastycznie, a dzisiaj „Annie Get Your Gun” to żelazna klasyka.

Hasło „kowbojski musical z lat czterdziestych” nie wyglądałoby obecnie najlepiej na billboardach. Tym bardziej zdumiewa powodzenie tego tytułu i jego nieustające powroty na światowe sceny. Od czasu premiery w Nowym Jorku z Ethel Merman w roli tytułowej bohaterki (1946) i w Londynie (1947, zagrano 1304 przedstawień) spektakl „Annie Get Your Gun” wystawiany jest z regularnością, której mogą pozazdrościć twórcy innych musicali. Już w tym samym roku, co na West Endzie, „Ankę” zaprezentowano w dalekiej Australii.

W 1950 roku przedstawieniem zachwycał się Paryż, gdzie Francuzi uprościli tytuł do „Annie du Far-West”. Na znanej scenie Théâtre du Châtelet musical o Dzikim Zachodzie pokazywano przez ponad rok. Pierwszy revival na Broadwayu powstał wprawdzie dwadzieścia lat po premierze, czyli w 1966 roku, ale w tytułowej roli powróciła Ethel Merman. Producenci zamówili dodatkową piosenkę u kompozytora musicalu. Irving Berlin, niemal już osiemdziesięcioletni i przebywający na emeryturze, napisał numer „An Old-Fashioned Wedding”.

W 1977 roku musical wystawiono na scenie Civil Light Opera w Los Angeles. W 1986 zaprezentowano pierwszy revival w Londynie – w głównej roli wystąpiła piosenkarka rockowa Suzi Quatro, ukazał się też singiel z piosenkami „I Got Lost in his Arms” i “You Can't Get a Man with a Gun” w jej wykonaniu. Po raz kolejny przedstawienie wróciło na West End w 1992 roku, a na Broadway w 1999. W tym ostatnim rolę Annie Oakley zagrała wspaniała Bernadette Peters, zdobywając za swoją kreację nagrodę Tony. Bodaj największym zaskoczeniem było to, że na przełomie nowego milenium ten stary, „kowbojski” musical, zaprezentowano na Broadwayu aż 1045 razy! Przy okazji produkcja dostała nagrodę Tony za najlepszy revival. Bernadette Peters miała w tym przedstawieniu wiele zmienniczek, jedną z nich była nawet supergwiazda country, Reba McEntire.

Imponujący pochód musicalu „Annie Get Your Gun” przez sceny teatralne świata nie uległ bynajmniej wyhamowaniu w XXI wieku. Już w roku 2000 ruszyła przez Stany objazdowa wersja ostatniej produkcji z Broadwayu. Rok 2006 to „Annie Get Your Gun” w Filadelfii (w roli Annie wystąpiła Andrea McArdle, czyli oryginalna Annie z musicalu „Annie”, wystawionego w 1997 roku na Broadwayu). Revival w Londynie w 2009 zebrał recenzje, w których mówiono o „inscenizacji, jakiej Londyn nie widział od lat”. The Guardian ocenił spektakl na pięć gwiazdek. Z okazji 150. rocznicy urodzin Annie Oakley wystawiono koncertową wersję „Annie Get Your Gun” w Chicago. W tytułową bohaterkę wcieliła się znakomita Patti LuPone (oryginalna Evita w nowojorskiej „Evicie” i oryginalna Fantine w londyńskich „Les Misérables”).

Nie obyło się bez filmu. Wytwórnia Metro Goldwyn Mayer zrealizowała ekranizację w 1950 roku. Poważnym zgrzytem było pominięcie Ethel Merman w obsadzie, ale Hollywood ma swoje gwiazdy, a Broadway swoje. Rolę Annie miała zagrać Judy Garland, niestety tym razem MGM nie przebiło się przez fochy wielkiej gwiazdy. W postać Annie Oakley wcieliła się Betty Hutton, a jej rolę uznano za najlepszą w filmie.

Musical „Annie Get Your Gun” doczekał się także bogatej dokumentacji fonograficznej, proporcjonalnej do liczby kolejnych wznowień. Klasykiem jest płyta z 1946 roku, na której uwieczniono głos Ethel Merman. Są także wersje z Mary Martin (1957), Doris Day (1963), nagrania z lat 1966, 1986, 1991 oraz – jak dotąd ostateczne, a na pewno najbardziej perfekcyjne – nagrodzony Grammy album Broadway Revival Cast z Bernadette Peters. „There's No Business Like Show Business” – ona wie to najlepiej.

Łyżki dziegciu dodawali do tej beczki miodu... Indianie. A raczej rdzenni Amerykanie. Stereotypowy obraz „dobrego dzikusa”, zaprezentowany w musicalu, dziś byłby nie do pomyślenia. Ale nawet w czasie premiery „Annie Get Your Gun”, czyli na długo przed wynalezieniem politycznej poprawności, wzbudzał on zastrzeżenia i sprzeciw indiańskiej społeczności. Krytykowano powielanie stereotypów kulturowych. Dotyczyło to przede wszystkim piosenki „I'm an Indian Too” (Ja też jestem Indianką), wykonywaną przez Annie po ceremonii przyjęcia jej – przez wodza Siedzącego Byka – do plemienia Siuksów. Rdzenni Amerykanie pikietowali przed teatrami wystawiającymi musical z transparentami: Nie oglądajcie „Annie Get Your Gun”! Akcja przynosiła rezultaty i kontrowersyjną piosenkę z czasem usunięto z przedstawienia na dobre.

A gdyby ktoś zobaczył kiedyś na billboardzie hasło „kowbojski musical z lat czterdziestych” warto się upewnić, czy nie jest to czasem „Annie Get Your Gun”. Należy się spodziewać, że Ania z Dzikiego Zachodu ustrzeli jeszcze niejednego fana. W końcu to ona pierwsza uwierzyła, że „nie ma to jak show business”...

## ANYTHING GOES

[musical]

Muzyka: Cole Porter

Słowa piosenek: Cole Porter

Libretto: Guy Bolton i P.G. Wodehouse

Premiery:

Broadway – 21 listopada 1934 (420)

West End – 14 czerwca 1935

Tony 1987, Broadway revival (3):

najlepszy revival, aktor (Bill McCutcheon), choreografia (Michael Smuin)

Olivier 2003, London revival:

najlepszy revival

Tony 2011, Broadway revival (3):

najlepszy revival, aktorka (Sutton Foster), choreografia (Kathleen Marshall)

Piosenki:

I Get a Kick Out of You, All Through a Night, You'd Be So Easy to Love, You're the Top, It's De-Lovely, Anything Goes, Let's Misbehave, Blow Gabriel Blow

Jeden z najwspanialszych musicali lat 30. Akcja dzieje się na pokładzie transatlantyku linii Nowy Jork-Londyn, a fabuła to komedia omyłek przyprawiona lekkim wątkiem kryminalnym. Rejs splota losy takich bohaterów, jak młoda arystokratka i jej bogaty narzeczony, zakochany pasażer na gapę, gangster, bankier, a nawet śpiewaczka jazzowa o ewangelicznej przeszłości. Skomplikowane? Sam udział P.G. Wodehouse'a w powstaniu libretta gwarantował dobrą zabawę – angielski pisarz należał do najlepszych humorystów XX wieku. Ale o powodzeniu przedstawienia zdecydowały

piosenki Cole'a Portera, a nagromadzenie ponadczasowych standardów w tym jednym przedstawieniu jest nadzwyczajne.

Podobnie jak w przypadku musicalu „Annie Get Your Gun” z następnej dekady, „Anything Goes” należy do najchętniej wznawianych spektakli muzycznych z pierwszej połowy XX wieku. Libretto poddawano licznym zmianom, zmieniał się zestaw piosenek w przedstawieniu, niektóre z nich wymagały drobnej aktualizacji. Piętą achillesową niektórych utworów Cole'a Portera okazała się ich „aktualność”. W ich tekstach znajdujemy aluzje do spraw bieżących, dziejących się w czasie powstawania utworu. Ich satyra jest niezmiennie inteligentna i celna, tyle, że jej obiekty często już... zapomniane. W tytułowej piosence autor wziął na cel liczne osoby z wyższych sfer czasu wielkiej depresji (kryzysu, który jego samego nie dotknął zresztą w najmniejszym stopniu). A choć nadal kojarzymy takie nazwiska, jak Vanderbilt czy Rockefeller, niewiele mówi nam na przykład postać Lady Mendl (właściwie Elsie de Wolfe), wpływowej dekoratorki, która... publicznie stawała na rękach i wykonywała „gwiazdy” w wieku 70 lat.

Pomysł fabuły musicalu, rozgrywającej się na pokładzie statku, pochodził od producenta, Vintona Freedleya. Miał zresztą cechy autobiograficzne – biznesmen żył na pokładzie jachtu, ukrywając się przed wierzycielami... Wedle pierwotnego pomysłu, po wybuchu bombowym na statku, rozbitkowie mieli wylądować na bezludnej wyspie. W czasie pracy nad musicaliem wydarzyła się jednak prawdziwa tragedia na morzu. Pożar na liniowcu SS Morro Castle w rejsie z Hawany do Nowego Jorku zabił 137 pasażerów i członków załogi (katastrofa ta spowodowała przełomową zmianę w przepisach bezpieczeństwa na morzu). Libretto musicalu uległo więc całkowitej zmianie, nie bez znaczenia były trudności we współpracy producenta z Wodehousem.

Koniec końców, przedstawienie odniosło wielki sukces. „Anything Goes” był czwartym najdłużej grany musical dekady, jego powodzeniu nie zaszkodził ani kryzys finansowy, ani ubożenie społeczeństwa w owych latach. Kiedy mówi się, że w okresie wielkiej depresji branża rozrywkowa kwitła, w kontrze do panujących warunków ekonomicznych, dostarczając ludziom tak potrzebnej chwili odrealnienia, spektakl

„Anything Goes” wymienia się, jako jeden z koronnych przykładów tego trendu. Nie ma jak show business.

W pierwszej produkcji nowojorskiej wystąpiła ulubiona aktorka Cole’a Portera, Ethel Merman. W pierwszej produkcji londyńskiej z 1935 roku (261 przedstawień) poprawek tekstu dokonywał osobiście P.G. Wodehouse. Na kolejne inscenizacje trzeba było poczekać, ale kiedy „Anything Goes” zaczęło już powracać na sceny, zagościło w repertuarze na dobre. Broadway i off-Broadway pamiętają trzy wielkie powroty w latach 1962, 1987, 2011. West End nie był gorszy: 1989 (z Elaine Page) i 2002-03. Były wielkie trasy objazdowe – amerykańskie, brytyjskie, nawet australijska. Była wersja koncertowa z Patti LuPone, zaprezentowana w Lincoln Center w 2002 roku. A także liczne nagrania.

Hollywood zekranizowało „Anything Goes” dwukrotnie, jak zwykle poprawiając fabułę. Pierwszy raz już w 1936 roku i ponownie w dwadzieścia lat później. Co ciekawe, w obu ekranizacjach w głównej roli wystąpił Bing Crosby. Za pierwszym razem partnerowała mu Ethel Merman, a do filmu dorzucono piosenki zupełnie innych autorów (jednym z nich był Hoagy Carmichael). W ekranizacji z 1956 roku zachowano większość utworów Cole’a Portera, natomiast fabuła nie miała już wiele wspólnego z oryginalną historią. Istnieje także wersja telewizyjna „Anything Goes”. Powstała w 1954 roku, a wystąpiła w niej 46-letnia Ethel Merman. Jej parterem był Frank Sinatra i na planie niebezpiecznie iskrzyło – aktorzy nie znosili się nawzajem, nigdy zresztą razem nie pracowali, ani wcześniej, ani później. Film pokazano 28 lutego 1954 roku w telewizji NBC.

Piosenki z musicalu stały się standardami i są wykonywane do tej pory, zarówno przez artystów muzyki popularnej, jak i jazzowej. Standard „I Get a Kick out of You” śpiewali m.in. Ella Fitzgerald i Frank Sinatra. „All Through the Night” wykonywał Bing Crosby, a także Johnny Mathis i Andy Williams. Piosenka „(You’d Be So) Easy to Love” – usunięta z pierwszej inscenizacji musicalu, ale przywrócona w kolejnych – stała się popularnym tematem jazzowym i można ją usłyszeć w wykonaniu wokalistów tak różnych, jak Doris Day, Billie Holiday, Judy Garland, Josephine Baker, Shirley Bassey czy Harry Connick Jr. A także w wersjach instrumentalnych, które nagrali Charlie

Parker, Cannonball Adderley, Oscar Peterson, Stan Kenton oraz wybitny pianista Bill Evans. Nie pominęli jej w swoim repertuarze ani Ella Fitzgerald, ani Frank Sinatra.

Przykłady można mnożyć i dotyczy to większości piosenek z musicalu „Anything Goes”. Osobne miejsce znajduje wśród nich utwór tytułowy. Artyści dosłownie prześcigali się nawzajem w nagrywaniu tematu. W pierwszym szeregu byli jak zwykle Ella i Frank. Zaraz po nich po utwór sięgnęli jazzmani, nagrywając wersje instrumentalne, m.in. Stan Getz i Gerry Mulligan, po nich był Dave Brubeck, którego kwartet poświęcił muzyce Cole’a Portera osobny album. W bogatej historii tego przeboju zapisała się także aktorka, Kate Capshaw, wykonując fragment – w języku mandaryńskim (!) – w popularnym filmie „Indiana Jones and the Temple of Doom” (Indiana Jones i Świątynia Zagłady) z 1984 roku. Już w 1959 roku nagrał te piosenkę po raz pierwszy Tony Bennett, towarzyszyła mu wtedy orkiestra Counta Basiego. Ale do historii przejdzie przebojowy duet tego wokalisty, który powrócił do utworu w 2014 roku – w nagraniu towarzyszyła mu Lady Gaga (album „Cheek to Cheek”). Nieśmiertelny Tony. Stary facet i młoda dziewczyna. Anything goes!

## AQUARIUS/LET THE SUNSHINE IN

[piosenka]

Musical: „Hair” (1967)

Muzyka: Galt MacDermot

Słowa: James Rado i Gerome Ragni

Największy przebój z musicalu „Hair”, a zarazem piosenka, która wiedzie bogate życie pozateatralne. Zaczęło się od singla grupy The 5th Dimension z 1969 roku i jego imponującego sukcesu na listach przebojów w wielu krajach świata. W USA piosenka stała się hitem #1 na wiosnę 1969 roku i rozbrzmiewała ze wszystkich stacji radiowych. Był to okres, w którym sam musical rozpoczynał swoją ponowną, właściwą egzystencję na Broadwayu, więc promocja nie mogła być lepsza. Zastanawiano się, co naprawdę przyciąga publiczność bardziej: słynna rozbierana scena, czy ten numer.

Na singlu zaprezentowano połączenie dwóch utworów z musicalu, które w wersji scenicznej nie były ze sobą związane. Pomysł okazał się doskonały. Podobnie jak tematyka piosenek, która wpisała się idealnie w światopogląd hipisów (a był to rok Woodstock, tego prawdziwego). Najbardziej intrygująca była zawarta w refrenie zapowiedź nadejścia Ery Wodnika (czyli czasu miłości i pokoju), która miała się rozpocząć pod koniec XX wieku, ale – jak w przypadku sekt zapowiadających nieuchronny koniec świata – astrologowie przesuwali termin nadejścia szczęśliwości o czas nieokreślony. Niektórzy nawet do XXVII wieku...

Poza szczytowaniem na listach (to chyba odpowiednie określenie dla piosenki o wolnej miłości) singiel „Aquarius/Let The Sunshine In” zdobył wiele cennych nagród, m.in. dwie Grammy (piosenka roku i najlepsze wykonanie przez grupę wokalną).

Ciekawostka dla koneserów rocka: The 5th Dimension to grupa wokalna, a w nagraniu singla towarzyszyła jej ekipa najbardziej doświadczonych studyjnych wyjadaczy z Los Angeles, znana jako The Wrecking Crew (a także jako „Klika”). Tworzących ją muzyków

słysząc dosłownie w tysiącach nagrań artystów o tak ustalonej reputacji, jak The Beach Boys, Simon & Garfunkel, The Mamas & The Papas, The Monkees, Scott McKenzie, Cher, Barbra Streisand i Frank Sinatra.

Długa jest także lista artystów, którzy włączyli „Aquarius/Let The Sunshine In” do swojego repertuaru. Na szczególną uwagę zasługuje nagranie grupy Diana Ross & The Supremes, które znalazło się na albumie zatytułowanym... „Let The Sunshine In” (1969). Poza tym byli to m.in. Cilla Black, Ray Stevens, Engelbert Humperdinck, Andy Williams, The Osmonds, oraz znany brytyjski pianista jazzowy, George Shearing.

W nowszych czasach o piosence przypomniało sobie niemieckie duo house, Milk & Sugar. I tak powstała wersja „Let The Sun Shine” (2003), utrzymana w tanecznej stylistyce dyskoteki na Ibizie. Zachęczone powodzeniem piosenki na elektronicznych parkietach duo zaangażowało wokalistę z Jamajki, Gary’ego Pine’a, i przy udziale producenta Boba Sinclara stworzyło remix techno „Let The Sun Shine 2009”.

Na liście największych piosenek wszech czasów magazynu Billboard „Aquarius/Let The Sunshine In” zajmuje 66 miejsce. Amerykański Instytut Filmowy w swoim rankingu „100 piosenek na 100 lat kina” umieścił ją na 33 miejscu – dotyczy to oczywiście wersji pochodzącej z ekranizacji musicalu „Hair”, którą w 1979 roku zrealizował Miloš Forman.

„Aquarius/Let The Sunshine In”, bez względu na wykonanie, nadal należy do najlepiej rozpoznawanych przebojów o rodowodzie wywodzącym się z teatru muzycznego.

Harold ARLEN (1905-1986)

[kompozytor]

Kompozytor amerykański, jeden z sześciu najważniejszych twórców „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego”, a zarazem autor piosenki uznanej za #1 na liście najważniejszych utworów XX wieku, „Over The Rainbow” (w rankingu RIAA, Zrzeszenia amerykańskich wydawców muzyki, oraz NEA – niezależnej agencji rządowej wspierającej kulturę i sztukę w Stanach Zjednoczonych).

Urodzony w Buffalo, przybył do Nowego Jorku około 1925 roku, licząc głównie na karierę pianisty i wokalisty. Miał już w tym zakresie doświadczenie z rodzinnego miasta. Pracował jako akompaniator w wodewilu, okazjonalnie zdarzało mu się uczestniczyć w nagraniach zespołów wokalnych. W 1929 roku napisał, razem z autorem tekstu, Tudem Koehlerem, piosenkę „Get Happy”, przełomową dla jego dalszej kariery. Do połowy lat 30. Arlen i Koehler pisali przedstawienia dla klubu The Cotton Club na Harlemie, rozszerzając współpracę o Broadway i próbując się w Hollywood. Z dobrym skutkiem.

Arlen nie rezygnował z ambicji wykonawczych i występował z własnymi recitalami, do historii przeszły jednak standardy, napisane przez spółkę Arlen-Koehler, m.in. „Let’s Fall In Love” i – wspaniały – „Stormy Weather”, napisany do rewii prezentowanej w The Cotton Club w 1933 roku. W połowie lat 30. Arlen przeniósł się do Kalifornii i związał z Hollywood, komponując do filmów muzycznych. Rozpoczął tam współpracę z nowym autorem tekstów, Yipem Harburgiem.

Nowy rozdział w karierze kompozytora rozpoczął się w 1938 roku, kiedy wytwórnia Metro-Goldwyn-Mayer zamówiła u niego piosenki do filmu „The Wizard of Oz” – teksty pisał Yip Harburg. Główny temat z filmu, piosenka „Over the Rainbow” przyniosła autorom zasłużonego Oscara w 1939 roku. Od tamtej pory spółka rozdzielała swoje talenty pomiędzy Broadway i Hollywood, produkując kolejne standardy, m.in. „Down with Love” (musical „Hooray for What!”, 1937) oraz „Happiness is a Thing Called Joe” (film „Cabin in the Sky, 1943).

Następna dekada związała Harolda Arlena z kolejnym autorem tekstów, a był nim prawdziwy gigant branży rozrywkowej, a przy okazji założyciel wytwórni płytowej Capitol Records, Johnny Mercer. Razem stworzyli oni kolejną porcję evergreenów, m.in. „Blues in the Night”, „Out of this World”, „That Old Black Magic”, „Ac-Cent-Tchu-Ate the Positive”, „One for My Baby (and One More for the Road)”, „Any Place I Hang My Hat Is Home” oraz „Come Rain or Come Shine” (dwa ostatnie mają rodowód broadwayowski, pochodzą z musicalu „St. Louis Woman” z 1946 roku).

Piosenki skomponowane przez Harolda Arlena tworzą ciekawą klamrę, obejmującą całą legendarną karierę Judy Garland. Pierwsza z nich, „Over the Rainbow” (1939), była trampoliną do sukcesu młodziutkiej artystki. Druga, „A Man That Got Away” (1954) z filmu „A Star is Born”, ukazywała gwiazdę jako kobietę doświadczoną i pełną goryczy. Obie stanowią żelazne pozycje w dorobku niezapomnianej Judy Garland.

Do „Wielkiego amerykańskiego śpiewnika” kompozytor wprowadzał kolejne standardy, jak „Between the Devil and the Deep Blue Sea” i „I've Got the World on a String” (słowa Ted Koehler), „Last Night When We Were Young” i „It's Only a Paper Moon” (słowa E.Y. Harburg) oraz „A Sleepin' Bee” (słowa Truman Capote). W 1933 roku magazyn Billboard ogłosił, że najbardziej płodnym dramaturgiem w dziejach jest William Shakespeare, zaś najbardziej płodnym kompozytorem – Harold Arlen.

Howard ASHMAN (1950-1991)

[autor tekstów]

Postać heroiczna. Nawet umierając na AIDS nie zaprzestał pisania piosenek dla dzieci. Godność naczelnego tekściarza wytwórni Disneya przejął po nim Tim Rice. Ale teksty Tima Rice'a czerpią ze świata zewnętrznego i przenoszą go do świata musicalu, tymczasem piosenki Howarda Ashmana rozgrywały się zawsze wewnątrz uniwersum opowieści. I to dzięki jego tekstom opowieść przekraczała własne ramy.

Pisał słowa głównie do muzyki Alana Menkena, choć nie tylko. Po ukończeniu studiów na Uniwersytecie Indiany przez dwa lata pracował jako ochotnik Korpusu Pokoju w Burkina Faso, kraju targanym klęskami żywiołowymi (wcześniej Górna Wolta). Dopiero po powrocie do Stanów poświęcił się karierze teatralnej. Razem z Alanem Menkenem napisał musical według powieści Kurta Vonneguta „God Bless You, Mr. Rosewater” (1979) – książka „Niech pana Bóg błogosławi, panie Rosewater” ukazała się w 1965 roku. Sukces odniosło dopiero ich drugie wspólne dzieło, musical „Little Shop of Horrors” (1982), który Howard Ashman reżyserował, był także autorem libretta i tekstów piosenek. Jego talent w tej ostatniej dziedzinie był tak ewidentny, że otrzymał prestiżową nagrodę Drama Desk właśnie za słowa do piosenek.

Howard Ashman był reżyserem, librecistą i twórcą tekstów piosenek z muzyką Marvinna Hamlischa do spektaklu „Smile” (1986). W tym samym roku napisał kilka nowych piosenek i scenariusz do filmowej adaptacji „Little Shop of Horrors” w reżyserii Franka Oza. Jedną z nich, „Mean Green Mother From Outer Space”, była nawet nominowana do Oscara (przegrała z grupą Berlin). A powinna była dostać tę nagrodę – za sam tytuł!

Przełomem w karierze artystycznej Howarda Ashmana stało się nawiązanie współpracy z wytwórnią Walta Disneya. To właśnie autor ostatecznie przekonał koncern do kręcenia nowych, muzycznych animacji, inicjując tym samym „renesans Disneya”. Już pierwsza z nich, „The Little Mermaid” (1989), okazała się niebywałym sukcesem, a tandem Ashman-Menken zaczął zbierać najważniejsze nominacje i nagrody (w sumie

autor i kompozytor zdobyli razem dwie nagrody Grammy, dwa Złote Globy i dwa Oscary). Ich drugi wspólny projekt był zarazem ostatnim. To w trakcie pracy nad filmem „Beauty and the Beast” (1991) Howard Ashman dowiedział się, że jest chory na AIDS. Pod koniec produkcji animatorzy ze studia Disneya musieli pracować nad obrazem w nowojorskim domu autora, który bardzo szybko tracił siły. O entuzjastycznym przyjęciu filmu dowiedział się dosłownie na łożu śmierci – zmarł trzy dni po pierwszym publicznym pokazie. To Howard Ashman był inicjatorem filmu „Aladdin” (1992), do którego zachęcał koncern już w 1988 roku. Niestety, autor zdążył napisać tylko trzy piosenki, użyte w ostatecznej wersji filmu: „Arabian Nights”, „Friend Like Me” i „Prince Ali”. Alan Menken zaprosił do dokończenia projektu Tima Rice’a i to owocem tej kolaboracji jest nagrodzona Oscarem piosenka „A Whole New World”.

Odbierając Nagrodę Akademii Tim Rice złożył wzruszający hołd Howardowi Ashmanowi. Studio Walta Disneya dedykowało mu film „Piękna i Bestia” słowami: „Naszemu przyjacielowi Howardowi, który dał głos syrence i duszę bestii”. Ten wybitnie utalentowany autor, który właściwie stał na progu imponującej kariery, żył zaledwie czterdzieści lat. Produkcje musicalowe Disneya, które zdobywają sceny teatralne całego świata, to – poza „Królem lwem” z muzyką Eltona Johna i tekstami Tima Rice’a – przede wszystkim spektakle Menkena i Ashmana: „Mała syrenka”, „Piękna i Bestia” oraz „Aladyn”. Ten ostatni musical doczekał się premiery na Broadwayu dopiero w 2014 roku, a choć przywrócono w nim piosenki Ashmana, które nie weszły do ostatecznej wersji filmu (m.in. „Proud of your Boy”), to libretto Chada Beguelina pograżyło tę produkcję. I – po raz pierwszy w teatralnej historii Disneya – cudowny film nie stał się równie cudownym musicaliem, co przy tak genialnym tworzywie wymagało wielu lat starań. Gdyby żył Howard Ashman, „Aladyn” należałby dziś do najlepszych musicali rodzinnych w historii gatunku.

Howard Ashman jest smutnym rekordzistą w kategorii nominacji i nagród pośmiertnych. Już po jego odejściu spłynęły trzy nominacje do Oscara, trzy nagrody Grammy i nagroda Oliviera. Za życia otrzymał dwa Oscary – za piosenkę „Under the Sea” z filmu „The Little Mermaid” oraz za „Beauty and the Beast” z filmu pod tym

samym tytułem. Te same utwory przyniosły mu dwa Złote Globy. Howard Ashman zdobył również pięć nagród Grammy, niestety, tylko dwie z nich za życia.

Jeffrey Katzenberg, dyrektor generalny wytwórni DreamWorks, powiedział, że nad każdą animowaną produkcją czuwają w niebie dwa anioły. Jednym z nich jest Howard Ashman, a drugim – sam Walt Disney.

Fred ASTAIRE (1899-1987)

[tancerz i aktor]

Artysta, który wywarł trwały wpływ na gatunek, a uprawiał wszystkie formy musicalu: teatralną, filmową i telewizyjną. Urodził się jako Frederick Austerlitz, co u fanów musicalu może wywoływać odległe skojarzenia z piosenką grupy ABBA znaną z finału musicalu „Mamma Mia!”.

Żył w latach 1899-1987, w tym sama jego działalność artystyczna trwała przez 76 (!) imponujących lat. Największe znaczenie miała, rzecz jasna, kariera młodego tancerza, który kolejnymi hollywoodzkimi produkcjami przeforsował nowe podejście do tańca w filmie muzycznym. Jego nieporównaną partnerką była w tamtym okresie Ginger Rogers – artyści wystąpili razem w dziesięciu filmach i zmienili definicję tańca i choreografii w amerykańskiej branży muzycznej. Były to m.in. filmy „Wesoła rozwódka” (1934), „Panowie w cylindrach” (1935) i „Zatańczymy?” (1937). Jego drugą legendarną partnerką była starsza o trzy lata siostra, Adele, z którą tańczył profesjonalnie od najmłodszych lat i zapisał się w historii amerykańskiego teatru muzycznego.

Jego metoda polegała na absolutnej wirtuozerii i perfekcjonizmie. Proste? Fred Astaire – najczęściej również choreograf własnych układów – mówił, że „układanie kroków przypomina zapisywanie nut”. I zawsze najpierw układał kroki. Wymyślał te swoje obłądnie trudne kombinacje, które tylko on sam był w stanie odtworzyć, a dopiero potem interesował się całą resztą: jak to zagrać, jakie wyrazić emocje. Najczęściej budował całą sekwencję taneczną wokół kilku pomysłów – zawsze nowych, zawsze odkrywczych. Nigdy nie był z siebie zadowolony i próbował całymi tygodniami, co opóźniało produkcję. Kiedy jednak decydował się na sfilmowanie ujęcia, nie było czego poprawiać. „Nigdy nie wykonałem niczego na 100%” – martwił się. „Ale też nigdy nie jest aż tak źle, jak mi się wydaje”. Współpracował z pianistą, był to często kompozytor Hal Borne, którego zadaniem było następnie dostosowanie muzyki do choreografii, nigdy odwrotnie. Lubił też sztuczki, jak taniec na ścianach w filmie „Królewskie wesele” (1951,) albo taniec z cieniem w „Lekko duchu” (1936).

Wielki choreograf, Jerome Robbins, powiedział: „Taniec Astaire’a wygląda tak prosto, jest taki rozbrajający, że wydaje się łatwy, tymczasem to, na czym się opiera – sposób prowadzenia kroków zgodnie z muzyką, albo na przekór muzyce – nieodmiennie zaskakuje i jest zawsze nowatorskie”. Wirtuozeria często nosi pozory prostoty.

Kariera piosenkarska artysty to osobny temat – pomimo „niewielkiego” głosu Fred Astaire odznaczał się świetnym frazowaniem, nienaganną dykcją i ładną, liryczną barwą. Nie można pomijać osiągnięć artysty na tym polu, bo jego wokalistyka to podstawy musicalu. Jerome Kern uważał go za najlepszego interpretatora swoich piosenek, według Irvinga Berlina był równie dobry, co Crosby czy Sinatra. A to właśnie Astaire’owi zawdzięczamy premierowe wykonania takich hitów „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego”, jak „Night and Day” Cole’a Portera, „Cheek to Cheek” Irvinga Berlina, „The Way You Look Tonight” Jerome Kerna i „They Can't Take That Away From Me” Gershwina. Zarejestrował też liczne duety, przebojami stawały się jego nagrania z Ginger Rogers, m.in. „A Fine Romance” Kerna i „Let's Call The Whole Thing Off” Gershwina. Kariera wokalna Freda Astaire’a zawsze towarzyszyła jego karierze tanecznej na równych prawach. Był artystą pełnym i w pełni amerykańskim.

Znana anegdota o hollywoodzkich początkach Freda Astaire’a urosła przez lata do rangi mity, a mity – jak wiadomo – mają wiele wersji. Ta najbardziej apokryficzna mówi o teście, jakiemu poddawano kandydatów do roli w wytwórni RKO Pictures. Podobno wyniki genialnego artysty były żałosne. Sumaryczna ocena jego popisów zawierała się w czterech krótkich zdaniach: „Nie potrafi śpiewać. Nie potrafi grać. Łysieje. Trochę tańczy”. Niestety, nie zachował się test kandydata. Trudno w to wszystko uwierzyć, coś jednak musiało być na rzeczy, bo sam Astaire prostował swój niepochlebny wynik, łagodząc nieco wersję oceny: „Nie potrafi grać. Łysy nieco. A do tego tańczy.” Apokryf z innej epoki mówi, że cesarz Józef II wytykał Mozartowi pisanie „zbyt wielu nut”. W obu wypadkach są to raczej anegdoty o kompetencji władzy.

Na marginesie: koniec filmów z Astairem i Rogers oznaczał powolny koniec wytwórni RKO – nie pomogła ani legenda „King Konga” (1933), ani nawet największy film w historii, czyli „Obywatel Kane” Orsona Wellesa (1941). RKO padła w latach 50.

Związki Astaire’a z teatrem, choć wydają się z pozoru oczywiste, nie były bynajmniej szczególnie silne. Był artystą przede wszystkim hollywoodzkim – najpierw filmowym, w kolejnych dekadach wspinał się odnalazł w telewizji, zdobywając jeszcze większą popularność. Jednak kilka produkcji z Broadwayu przeszło do historii dzięki udziałowi Freda Astaire’a – przede wszystkim „Lady, be Good” (1924) i „Funny Face” (1927). W obu tańczył z Adele, w obu autorami piosenek byli bracia Gershwinowie. I oba te spektakle wystawiono następnie w Londynie z udziałem rodzeństwa Astaire.

Kilka przedstawień teatralnych z udziałem Astaire’a doczekało się ekranizacji. Między innymi najlepsze z nich, musical „Funny Face”. To dobrze i źle. Dobrze, bo powstał nieodparcie uroczy film, nagrany w Technicolorze i w Paryżu, a co więcej, obdarowany (a raczej pobłogosławiony) urodą młodej Audrey Hepburn. To, że scenariusz nie miał wiele wspólnego z oryginalną produkcją teatralną, to nic, może nawet wyszło mu to na dobre. To, że z brodwayowskiego musicalu przeniesiono na ekran tylko cztery piosenki, to także drobiazg – przywrócono za to napisany do tego musicalu, a niewykorzystany na Broadwayu, piękny utwór „How Long Has This Been Going On?”.

Gorzej, że w głównej roli wystąpił jej oryginalny odtwórca, Fred Astaire. Artysta tańczy i śpiewa i ugania się za śliczną dziewczyną po klubach Paryża i Greenwich Village. Niestety, film powstał w 1957 roku i Fred jest starszy od Audrey o trzy dekady... I to widać. A nawet bardzo. Fred Astaire gra zakochanego fotografa, w zasadzie niewiele starszego od głównej bohaterki. Piękna Audrey miała szczęście do starszych partnerów na ekranie (Gregory Peck, Humphrey Bogart, Gary Cooper) i podobno nalegała na obsadzenie Astaire’a, jednak „Funny Face” to już przesada. Co więcej, film zdecydowanie nie trafił w czas. Na opowiadki o podobnym stopniu banalności było już za późno. Choć nie najgorzej przyjęty w Stanach, film nie pokrył nawet kosztów produkcji. Po naszej stronie oceny prestiżowy The Times napisał, że na „Funny Face” składa się „wszystko, co najgorsze w amerykańskim <musicalu> (z typowo brytyjską

złościwością krytyk umieścił nazwę kategorii w cudzysłowie). Dziś to już oczywiście klasyka, może nawet dopiero teraz aż tak urocza, a zarazem obraz dokumentujący schyłkowy okres geniusza musicalu, który w wieku 58 lat nie zawahał się zagrać młodzieńca. A zresztą wykorzystane w filmie fotografie Richarda Avedona oraz Audrey Hepburn śpiewająca „How Long Has This Been Going On?” to dwa kolejne powody, aby obejrzeć dziś „Zabawną buzię” z zainteresowaniem i zachwytem.

Gene Kelly, następny wielki innowator po Fredzie Astaire, powiedział, że „historia tańca w filmie zaczyna się od Astaire’a”. Na wpływy słynnego tancerza i choreografa powoływali się najwięksi artyści w – szeroko pojętej – branży, m.in. Sammy Davis, Jr., George Balanchine, Jerome Robbins. Bob Fosse, Gregory Hines, ale także, Rudolf Nurejew, Michaił Barysznikow, a nawet Michael Jackson. Balanchine porównał go do Bacha, mówiąc, że „Astaire to najbardziej interesujący, najbardziej odkrywczy i najbardziej elegancki tancerz naszych czasów”. Barysznikow stwierdził, że „[...] to geniusz... najlepszy klasyczny tancerz, jakiego widziałem w całym swoim życiu”.

## AVENUE Q

[musical]

Muzyka: Robert Lopez i Jeff Marx

Słowa piosenek: Robert Lopez i Jeff Marx

Libretto: Jeff Whitty

Premiery:

Broadway – 31 lipca 2003 (2534)

West End – 28 czerwca 2006

Gdynia – 4 października 2014

Tony 2004 (3):

najlepszy musical, libretto (Jeff Whitty), piosenki (Robert Lopez i Jeff Marx)

Piosenki:

It Sucks to Be Me, If You Were Gay, Internet is for Porn, Mix Tape, There's a Fine Fine Line, Schadenfreude, The Money Song, School for Monsters, For Now

Musical inny niż wszystkie, a zarazem wielki sukces. Nowoczesny i śmiały obyczajowo, opowiada o sprawach współczesnego pokolenia, ale jego bohaterowie zrywają z ust knebel poprawności politycznej i wypowiadają się niczym nieskrępowanym głosem. A kiedy mówią o problemach, które są dla nich krępujące, mogą oddać głos... lalkom. Bo na tym właśnie polega inność tego musicalu. Spektakl stworzony dla widzów, których dzieciństwo upłynęło na oglądaniu „Ulicy Sezamkowej”, przede wszystkim więc dla osób z anglojęzycznego kręgu kulturowego, stał się nieoczekiwanym hitem w wielu krajach na kilku kontynentach.

Premiera na Broadwayu odbyła się 31 lipca 2003 roku. Zanim przedstawienie trafiło do Londynu (gdzie zagrano w sumie 1179 + 327 przedstawienia), na fali nowojorskiego sukcesu powstała inscenizacja w Las Vegas. Okazała się gigantycznym fiaskiem.

Nieustający przepływ turystów sprawia, że wieść o spektaklu nie miała czasu rozchodzić się pośród gości miasta-kasyna, jak się to zwykle dzieje w normalnych warunkach. Poza tym spektakl oferował rozrywkę zbyt wyrafinowaną, a konkurencja jest w Las Vegas bogata i bezwzględna. „Avenue Q” trafiła na West End w produkcji Camerona Mackintosha. Spektakl wymagał wielu przeróbek pod kątem brytyjskiej publiczności, ale cieszył się powodzeniem, wystawiano go przez pięć sezonów, a nawet powrócił na scenę po krótkiej przerwie (stąd dwa składniki sumy spektakli).

Fabuła musicalu to niemal autobiograficzna opowieść jego twórców o wchodzeniu w tzw. dorosłe życie. Założenie jest proste: kiedy jesteśmy dziećmi (w domyśle: i oglądamy „Ulicę Sezamkową”), wydaje nam się, że wszystko jest możliwe. Przekonanie to podtrzymują rodzice oraz edukacyjne programy telewizyjne. Młody człowiek tyle razy słyszy, że jest wyjątkowy, aż zaczyna wierzyć, że jest tak naprawdę. A potem tzw. dorosłe życie brutalnie weryfikuje idealistyczne wyobrażenia. Niby nic nowego, jednak po raz pierwszy opowiedziane językiem, który nie uznaje poprawności. A do tego z udziałem lalek, co było największą innowacją inscenizacyjną. Twórcy spektaklu nawiązali bezpośrednio do postaci z „Ulicy Sezamkowej” i z „Muppet Show”, nieznacznie zmieniając imiona bohaterów (np. Trekkie Monster zamiast Cookie Monster), albo parodiując oryginały (jak w przypadku pary kumpli Rod i Nicky, naśladującej kukielkową parę Bert i Ernie). Podobieństwa były zamierzone.

W spektaklu bierze udział troje aktorów (postaci ludzkie) i jedenaście lalek (operowanych przez widocznych na scenie aktorów). W oryginalnym przedstawieniu broadwayowskim czterech głównych operatorów lalek pracowało wcześniej w programie „Ulica Sezamkowa”. Autorzy piosenek, Robert Lopez (współtwórca późniejszej musicalowej sensacji, „The Book of Mormon”) oraz Jeff Marx, stworzyli utwory, których tematyka wykraczała poza wszelkie przyjęte normy. Sam fakt, że na scenie pokazywano akty seksualne pomiędzy lalkami, mógł odstraszyć konserwatywną publiczność. Ale piosenki tandemem poruszały wiele ważnych spraw, pozostających do niedawna poza zainteresowaniem twórców musicali, jak pornografia, homoseksualizm czy schadenfreude (niem. radość z czyjzegoś nieszczęścia).

Nawet same tytuły utworów były aluzyjne i zabawne: „It Sucks to Be Me” (Do dupy jest być mną), „If You Were Gay” (Gdybyś był gejem), „Everyone’s a Little Bit Racist” (Każdy jest trochę rasistą), „I’m Not Wearing Underwear Today” (Nie mam dziś na sobie bielizny), no i „Schadenfreude”. Wykonywana jest również piosenka o wdzięcznym tytule „The Money Song”, podczas której lalki przeprowadzają zbiórkę pieniędzy wśród widzów. Zebrane środki są w całości przekazywane organizacji non-profit Broadway Cares/Equity Fights AIDS.

Pojedyncze lalki kosztowały nawet do 10 000 dolarów, zaprojektował je i stworzył członek obsady, Rick Lyon. Jego firma przygotowała pełne zestawy lalek do wielu innych światowych produkcji „Avenue Q”, albo nadzorowała ich powstawanie. Rzecz jasna firmy Jim Henson Company (od „Muppetów”) i Sesame Workshop (od „Ulicy Sezamkowej”) odcięły się kategorycznie od „Avenue Q”. Mają konkretny „target” dziecięcy i muszą sztywno trzymać się swojej linii. To jakby Disney nakręcił film erotyczny... Uprzedzając zresztą ewentualne pretensje, twórcy „Avenue Q” oficjalnie wyparli się wszelkich związków z obiema firmami. Lalki, użyte w przedstawieniu, to tzw. pyskówki (do rąk mają doczepione czempuryty, albo animatorzy używają własnych dłoni). Nie są to pacynki (lalki na rękę), ani kukły (lalki na kij). Pyskówki.

Fakt trywialny: autorzy musicalu wielokrotnie podkreślali, że ich Aleja Q jest po prostu fikcyjną ulicą na obrzeżach Nowego Jorku i wcale im nie chodziło o konkretną Avenue Q, która znajduje się na Brooklynie (tzw. Quentin Road). To po prostu „przedmieścia”.

Twórcy przedstawienia – we współpracy z agencją Music Theater International – przygotowali szkolną edycję „Avenue Q”, która, jak nietrudno się domyślić, wymagała licznych zmian. Usunięto wulgaryzmy. Usunięto tematykę seksualną. Wyrzucono w całości dwie piosenki: „My Girlfriend Who Lives in Canada” (Moja dziewczyna, która mieszka w Kanadzie) i „You Can Be as Loud as the Hell You Want (When You’re Makin’ Love)” (Możesz się drzeć ile tylko chcesz, kiedy się kochamy). Inny przebojowy numer ze spektaklu, „The Internet is for Porn” (Internet jest do oglądania pornoli), zastąpiono piosenką „My Social Life is Online” (Moje życie towarzyskie odbywa się w sieci). Obsesję jednego z bohaterów na punkcie pornografii zamieniono na uzależnienie od

portali społecznościowych. Upijającym się Bad Idea Bears (Poronionym Misiom), cokolwiek ograniczono spożycie. Zdziwiająco, że przy tak silnej autocenzurze, „Avenue Q” nadal broni się, jako spektakl zabawny, odważny i... ważny.

I jeszcze jedno. „Avenue Q” to opowieść o młodej amerykańskiej inteligencji. Istnieje w Stanach powiedzenie „Sesame Street kids” i oznacza dzieci z inteligentnych rodzin. Określenie to wywodzi się od programu „Ulica Sezamkowa”, który powstawał i nadawany był wyłącznie przez amerykańską telewizję publiczną PBS (Public Broadcasting Service). PBS opiera się na szeroko pojętej kulturze wyższej (muzyka poważna, dramat, dokument, programy edukacyjne), co czyni ją najmniej oglądaną stacją w całej amerykańskiej telewizji. Przez większość Amerykanów jest PBS ignorowana, oglądanie jej uchodzi w wielu kręgach za szczyt snobizmu. Jej odbiorcami są wykształceni ludzie w dużych miastach. Warto podkreślić: telewizja PBS utrzymuje się wyłącznie z dotacji i nie ma w niej reklam. Wyrastać na „Ulicy sezamkowej” oznacza tyle, co „pochodzić z dobrego domu”. To nie jest powszechne doświadczenie amerykańskie i może właśnie dlatego ten niekonwencjonalny musical tak skutecznie utorował sobie drogę do publiczności w innych krajach.

W Polsce premiera „Avenue Q” odbyła się 4 października 2014 roku w Teatrze Muzycznym w Gdyni w reżyserii Magdaleny Miklasz (przekład Jan Czapliński). Zwracało uwagę zgrabne wpisanie realiów przedstawienia w kontekst Trójmiasta.

MICHAEL BALL (ur. 1962)

[aktor]

Brytyjski aktor musicalowy, największy gwiazdor teatru muzycznego ostatnich dekad. Obdarowany wspaniałym, lirycznym barytonem, o miłej dla ucha, ciepłej barwie, zagrał dwie z najsłynniejszych ról męskich na musicalowej scenie: Mariusa w „Les Misérables” i Raoula w „The Phantom of the Opera”. W wielkim stylu rozbił stereotyp „bohatera romantycznego” występując jako Edna Turnblad w musicalu „Hairspray” w 2007 roku i wcielając się w tytułową postać musicalu „Sweeney Todd” w latach 2011-2012 (w obu przypadkach otrzymał Olivier Award dla najlepszego aktora).

Michael Ball nie odebrał formalnej edukacji w zakresie szkolenia głosu. Po prostu, słuchając płyt w rodzinnym domu, śpiewał z takimi mistrzami frazy, jak Ella Fitzgerald i Frank Sinatra. Od młodych lat zafascynowany teatrem, ukończył wydział dramatyczny Guildford School of Acting w hrabstwie Surrey. Jako student dorabiał śpiewając na ulicach Guildford, ale po ukończeniu uczelni zrobił błyskawiczną karierę. Zaczął od roli w musicalu „Godspell” wystawianym w Aberystwyth (pisownia wskazuje, że musi to być gdzieś w Walii). Drugi angaż młodego aktora był dowodem jego wielkiego talentu. Michael Ball startował w castingach do produkcji „Piratów z Penzance” w Manchester Opera House i został wyselekcjonowany spośród sześciuset kandydatów, którzy ustawili się w kolejce. Jego trzecia rola oznaczała przełom na poziomie gwiazdorskim – producent Cameron Mackintosh powierzył mu rolę Mariusa w premierowej inscenizacji „Les Misérables”. Zaczęło się więc pięknie, niestety artysta zachorował na mononukleozę i o śpiewaniu nie było mowy. Po przerwie w występach Michael Ball zaczął odczuwać ataki paniki związane z wyjściem na scenę – zżerała go potworna trema. Pomimo wspierającego stosunku producenta, aktor odizolował się od ludzi, popadł w depresję i zrezygnował z roli. Odblokował się dopiero w telewizji, która pokochała go zresztą od pierwszego wejrzenia. Zaśpiewał podczas konkursu Miss Anglii. Oglądając zapis ze swego występu zrozumiał, że zupełnie nie widać po nim objawów tremy i bardzo go to uspokoiło. Ponownie odezwał się Cameron Mackintosh, tym razem proponując młodemu aktorowi rolę wicehrabiego Raoula de Chagny po

zmianach obsadowych w „Upiorze” – odtwórca tytułowej roli, Michael Crawford, jak i grający premierowego Raula Steve Barton (później pierwszy Von Krolock w wiedeńskiej premierze „Tańca wampirów”) wyjechali za ocean powtórzyć swoje role w pierwszej obsadzie na Broadwayu. Michael Ball był wymarzoną wicehrabią.

Młody artysta wystąpił w kolejnym musicalu Lloyd Webbera, „Aspects of Love” i to zarówno w Londynie (1989), jak w Nowym Jorku (1990). Pośrednio uczyniło to z niego solistę, wylansował bowiem piosenkę „Love Changes Everything”, główny przebój z musicalu, wydając singiel z tym nagraniem. Piosenka utrzymała się na liście przebojów przez czternaście tygodni i doszła do drugiej pozycji, stając się na długie lata popisowym numerem wokalisty. Ten komercyjny sukces poza światem teatralnym uutorował mu drogę do kariery solowej. Od początku lat 90. Michael Ball prowadzi bogatą działalność koncertową i nagraniową. W 1992 roku reprezentował Wielką Brytanię na konkursie Eurowizji, który odbywał się w szwedzkim Malmö. Zaśpiewał utwór „One Step Out of Time” i zajął drugie miejsce. W tym samym czasie ukazał się debiutancki album artysty zatytułowany po prostu „Michael Ball” (Polydor, 1992). Otwierała go piosenka z Eurowizji, zamykało nagranie „Love Changes Everything”. Doskonale przyjęty debiut znalazł się na szczycie brytyjskiej listy płyt długogrających. Od tamtej pory ukazało się około trzydziestu albumów firmowanych nazwiskiem artysty, który ma dziś na koncie osiem złotych płyt i dwie platynowe. W latach 2016 i 2017 nagrał dwa albumy z innym wybitnym artystą musicalowym, jakim jest Alfie Boe. Pierwszy z nich doszedł do szczytu brytyjskiej listy i zdobył podwójną platynę (600 000 sprzedanych egzemplarzy – imponujący wynik). Osobne miejsce w dorobku Michaela Balla zajmują edycje DVD z koncertami. Liczne.

Dzieląc swój czas pomiędzy scenę teatralną i karierę solową, Michael Ball zagrał wiele ważnych ról musicalowych, m.in. w „Passion” Sondheima (Georgio), „Chitty Chitty Bang Bang” (Caractacus Pott), „The Woman in White” (Fosco), „Hairspray” (Edna Turnblad), „Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street” (Sweeney Todd). Poza Wielką Brytanią nie jest szerzej znany jako osobowość radiowa, tymczasem u siebie w kraju regularnie prowadzi własne programy radiowe i telewizyjne, związany z

publicznymi nadawcami z grupy BBC. Równie regularnie występuje w jubileuszowych galach z okazji kolejnych rocznic „Les Misérables”.

23 września 2010 roku Michael Ball odwiedził Teatr Muzyczny ROMA w Warszawie, niemal w przededniu premiery musicalu „Les Misérables”. Przyszedł na próbę i w bardzo osobistych słowach motywował polskich aktorów. Życząc im sukcesu spektaklu, zwrócił uwagę na ponadczasowe przesłanie dzieła i wyraził nadzieję, że Polska publiczność pokocha je nie mniej, niż publiczność całego świata. Podczas tej wizyty objawił się jako człowiek ciepły i bezpośredni, czego najlepszym dowodem było nieoczekiwane wykonanie piosenki z musicalu. „Macie tu mikrofon?” – zapytał Michael Ball na scenie ROMY, gdzie właśnie odbywała się próba z orkiestrą. Nachylił się nad orkiestronem i podchwytliwie zagadnął dyrygenta, Macieja Pawłowskiego: „A znacie taki numer, <Empty Chairs And Empty Tables>?” To oczywiście główna piosenka Mariusa, postaci, którą przed laty wykreował młody Michael Ball. Polscy aktorzy zajęli miejsca na widowni, a gość z Londynu usiadł na dekoracji ze sceny w fabryce (odbywała się właśnie próba tej sekwencji) i... zaśpiewał. Na żywo, z orkiestrą TM ROMA. To była magiczna chwila. Głos, który od kilku dekad uwodzi miliony słuchaczy na całym świecie, zabrzmiał na warszawskiej scenie. Specjalnie dla polskich artystów. I tylko dla nich.

LIONEL BART (1930-1999)

[kompozytor, autor tekstów, librecista]

Autor musicalu „Oliver!” to fenomen w historii teatru muzycznego. Na dobre i na złe. Po pierwsze – samodzielnie napisał libretto, muzykę i słowa piosenek do swojego najważniejszego dzieła. Tylko nieliczni twórcy teatru muzycznego są aż tak wszechstronni. Po drugie, znakomity „Oliver!” – niestety, niestety – jest jego jedynym dziełem, które odniosło znaczący sukces.

Lionel Bart urodził się 1 sierpnia 1930 roku, jako najmłodsze z siedmiu dzieci ubogiej, żydowskiej rodziny, zamieszkującej londyński East End. Rodzice przyjechali z Galicji, kiedy prowincja była jeszcze częścią cesarstwa. Ojciec chłopaka był krawcem. Gdy Lionel miał sześć lat, jeden z nauczycieli odkrył u niego talent muzyczny i rodzice sprawiali chłopcu używane skrzypce. Ale regularne ćwiczenia nie leżały w charakterze syna, który od najmłodszych lat był bardzo ruchliwy, niezależny, samodzielny.

W wieku 16 lat Lionel Bart zdobył stypendium do szkoły plastycznej, ale szybko został z niej usunięty. Za złe zachowanie. Pracował później dorywczo w pracowniach graficznych, zajmując się sitodrukiem. Kiedy on sam odkrył w sobie wreszcie prawdziwą pasję, okazało się nią pisanie piosenek. Przybrał wtedy pseudonim. Naprawdę nazywał się Lionel Begleiter, ale mijając często autobusem szpital Świętego Bartłomieja – zwany w skrócie „Barts” – zmienił nazwisko na Lionel Bart. Zaczynał od pisania satyrycznych piosenek dla niedzielnego programu radia BBC „The Billy Cotton Band Show”. Po niedługim czasie pisał dla teatru, związany przez kilka lat z ważną londyńską sceną, The Unity Theatre.

Największe sukcesy przed powstaniem musicalu „Oliver!” odniósł Lionel Bart na gruncie muzyki popularnej, pisząc piosenki dla ulubionych wykonawców tamtych lat. Zaczęło się od singla „Living Doll” – wielkiego przeboju Cliffa Richarda i zespołu The Shadows (wtedy jeszcze występującego pod nazwą The Drifters). Piosenka weszła na szczyt brytyjskiej listy przebojów w czerwcu w 1959 roku, rozpoczynając imponującą listę 14

hitów numer jeden w karierze tego piosenkarza (jedynie Elvisowi Presleyowi udało się częściej „szczytować” na brytyjskich listach – Cliff Richard bije Beatlesów, zespół Queen i Madonnę). Sprzedaż ponad miliona egzemplarzy małej płyty zapewniła młodemu autorowi fortunę, Lionel Bart stał się z dnia na dzień zamożnym człowiekiem.

Do jego dalszych sukcesów na tym polu można zaliczyć napisanie tytułowej piosenki do drugiego filmu z cyklu przygód Jamesa Bonda, „From Russia With Love” („Pozdrowienia z Rosji”, 1963) – śpiewał ją Matt Monro. Inne późniejsze hity to m.in. „Do You Mind?” (duetu Anthony Newley i Andy Williams), „Easy Going Me” (Adam Faith) oraz „Always You And Me” (Russ Conway). O przebojowości jego materiału świadczy fakt, że utwór „Living Doll” wrócił na szczyt listy z nowym tekstem Lionela Barta w 1986 roku w wykonaniu Cliffa Richarda i trupy komediowej The Young Ones.

Jego wielkim odkryciem był też bezpośredni rywal Cliffa Richarda, promowany jako „brytyjski Elvis” piosenkarz Tommy Steel. To dla niego pisał serię przebojów już od 1956 roku, m.in. „Rock With The Caveman”, „Butterfingers” i „Little White Bull”. To podobno Lionel Bart pierwszy usłyszał nieznanego chłopaka śpiewającego w pubie i umożliwił mu podpisanie kontraktu płytowego, zarażając swoim entuzjazmem szefów wytwórni płytowej Decca. Tylko w latach 1957-1960 Lionel Bart zdobył dziewięć Ivor Novello Awards, prestiżowych nagród brytyjskiego show-biznesu dla autorów piosenek. W roku 1960 Lionel Bart otrzymał „Srebrne serce” Variety Club jako „Osobowość roku” w brytyjskim przemyśle rozrywkowym. Był na samym szczycie.

Ukoronowaniem tych co najmniej obiecujących początków było stworzenie musicalu według powieści Charlesa Dickensa „Oliwer Twist” z 1837 roku. Lionel Bart, jako autor libretta, dokonał mistrzowskiej adaptacji tego dzieła i wzbogacił spektakl o piosenki tak przebojowe, że musical „Oliver!” niewiele ma równych w zakresie liczby wpadających w ucho „evergreenów”. Pierwszą inscenizację „Olivera!” pokazano w Londynie 2618 razy. Po amerykańskiej premierze, 6 stycznia 1963 roku, wystawiono go na Broadwayu 774 razy, ale miał tam jeszcze wracać wielokrotnie. Był to zarazem pierwszy musical z Londynu, który podbił Nowy Jork. W 1968 roku powstał film muzyczny „Oliver!” w

reżyserii Carola Reeda i ekranizacja odniosła spektakularny sukces – z jedenastu nominacji „Oliver!” zebrał sześć Oscarów, w tym za najlepszy film.

Lionel Bart nie potrafił wykorzystać sukcesu, który sprawił, że pod koniec lat 60. zarabiał na samym tylko „Oliverze!” około 15 funtów na minutę. Autor popadał w alkoholizm, a jego tryb życia sprawił, że był w stanie roztrwonić każdą fortunę. Choć związany swego czasu z samą Judy Garland, a także z przedwcześnie zmarłą Almą Cogan – popularną piosenkarką brytyjską – nigdy nie założył rodziny. Jego kolejne przedsięwzięcia spotykały się z coraz mniejszym uznaniem. Musicale „Blitz!” (1962) i „Maggie May” (1964) cieszyły się jeszcze pewną popularnością, lecz oparty na historii Robin Hooda „Twang!” (1965) okazał się całkowitym fiaskiem.

Podobnie „La Strada”. Musical według kultowego filmu Felliniego miał premierę na Broadwayu w grudniu 1969 roku i zszedł z afisza... tego samego dnia (nie pomogło nawet obsadzenie świetnej Bernadette Peters w roli Gelsominy). Gorzej, że wbrew wszelkim sygnałom z zewnątrz, Lionel Bart wierzył, że musical „Twang!” ma potencję. Łamiąc podstawową zasadę, sformułowaną w filmie, a następnie w musicalu „Producenci”, autor zainwestował w produkcję własne pieniądze. I stracił je.

Z zaślepieniem hazardzisty dokonał wtedy aktu niewytłumaczalnej autodestrukcji: sprzedał prawa do „Olivera!”, żeby... ratować „Twang!”. W roku 1972 niedawny milioner był zadłużonym bankrutem. Na 20 lat zniknął z pola widzenia. Pogrzyżył się w nałogu, często egzystował na granicy nędzy. Wrócił do życia dzięki wstąpieniu do Anonimowych Alkoholików. Przestał pić i zaczął dbać o zdrowie, ale na to ostatnie było już trochę za późno...

Właścicielem połowy praw do „Olivera!” został Cameron Mackintosh. I to on doprowadził do wznowienia przedstawienia na londyńskim West Endzie w 1994 roku. Lionel Bart opracował nową wersję musicalu, a Mackintosh zaproponował mu udziały w produkcji, która ponownie okazała się wielkim hitem. Producent nie musiał tego robić, rozdawał karty. To był piękny, ludzki gest. Niestety – twórca musicalu zmarł na raka w 1999 roku. Miał 68 lat.

W 2006 roku The Queen's Theatre w Hornchurch – na przedmieściach East Endu – wystawił przedstawienie „It's a Fine Life!” (Chce się żyć!) złożone z piosenek Lionela Barta i oparte na jego życiu – od ubóstwa East Endu, poprzez bogactwo i sławę West Endu, do punktu wyjścia. Piosenki z „Olivera!” złożyły się na biografię ich autora.

Kiedy Lionel Bart – wtedy jeszcze Lionel Begleiter – był biednym dzieckiem, jego ulubiony baton czekoladowy przedstawiał rysunek Oliwera Twista, proszącego o słynne „więcej”. I całe życie tego samorodnego geniusza z przedmieścia stało się rozwinięciem owej paraboli. Urodził się na East Endzie. Rzucił się w wir wielkiego świata i szybko zdobył więcej czekoladek, niż mógł to sobie wyobrazić. Część zjadł sam, wiele z nich rozdał, rozczęstował wśród znajomych – teraz już z West Endu. Ale jego sława była krótka, decyzje chybione, wybory niewłaściwe. Potrafił pisać fantastyczne piosenki, niestety nie miał czasu, żeby nauczyć się żyć. Stoczył się więc ze szczytu na dno.

Jego późne zdjęcia przedstawiają wychudzonego, schorowanego człowieka, który zawsze śmieje się do obiektywu. Lionel Bart – milioner z ulicy – najpierw wygrał, a potem przegrał wszystko, co było do przegrania. Pieniądze, zdrowie i prawa autorskie do swego najważniejszego dzieła. Ale – na własny sposób – do końca pozostał królem życia.

BBC RADIO 2

[plebiscyt]

Czyli angielscy słuchacze wybierają najpopularniejszy musical...

Plebiscyt przeprowadzono w 2005 roku na antenie BBC Radio 2, stacji, która ze wszystkich rozgłośni tego publicznego giganta najsukcesowniej oparła się formatowaniu. Oznacza to, że nadaje na równych prawach muzykę pop dla dorosłych, jak i jazz czy właśnie muzykę teatralną. Gospodynią plebiscytu była popularna aktorka musicalowa, Elaine Page, premierowa odtwórczyni głównych ról w dwóch przedstawieniach Lloyd Webbera „Evita” i „Cats”. Plebiscyt spotkał się z szerokim zainteresowaniem słuchaczy, w głosowaniu wzięło udział 400 tysięcy osób.

Od września 2004 roku artystka prowadzi w każdą niedzielę na antenie BBC Radio 2 własny program „Elaine Page on Sunday”, znany w skrócie jako EPOS. Cieszy się on wielką popularnością, jeden odcinek potrafi zgromadzić do dwóch milionów słuchaczy. Prowadząca zaprasza do audycji wielkie osobowości teatru muzycznego z West Endu i Broadwayu, jak Cameron Mackintosh, Liza Minnelli, Marvin Hamlisch, Tim Rice, Don Black, a nawet Benny Andersson i Björn Ulvaeus. Plebiscyt rozpoczęto od tzw. krótkiej listy pięćdziesięciu tytułów, takich jak „Cats”, „Grease” czy „The Sound of Music” (ciekawe: żaden z trzech wymienionych nie znalazł się w Top 10). Wynik był absolutnie jednoznaczny: 41% słuchaczy zagłosowało na „Les Misérables”.

Elaine Page wręczyła symboliczną nagrodę producentowi spektaklu, którym jest Sir Cameron Mackintosh. Wielki ryzykant, odpowiedzialny za sukces musicalu według „Nędzników”, powiedział: „Jestem powalony, szczególnie, że odbieram nagrodę z rąk Elaine. Początkowo nie mogłem w to uwierzyć, tym bardziej, że o pozycję najpopularniejszego musicalu rywalizowały również inne nasze tytuły”. Producent podziękował także milionom widzów, którzy nie przestają przychodzić na „Les Mis”.

Lewis Carnie, szef muzyczny BBC Radio 2, zwrócił uwagę na różnorodność stylistyczną wybranych przedstawień: „Mamy tu wszystko – od Sondheima po Rodgersa i Hammersteina, Lloyd Webbera, a nawet Benny’ego i Björna”.

Słuchacze niezadowoleni z wyniku zauważyli, że w brytyjskim Top 10 znalazło się aż pięć spektakli, w których występowała Elaine Page, gospodyni programu. Oczywiście nie oznacza to, że rezultaty były nieprawdziwe, ale sympatia do „pierwszej damy West Endu” mogła mieć wpływ na ostateczny wynik. Podejrzenia te kwestionuje jednak brak musicalu „Cats”, wszak artystka utożsamiana jest do dziś z rolą Grizabelli.

A oto pierwsza dziesiątka:

01. Les Misérables
02. The Phantom Of The Opera
03. Seven Brides For Seven Brothers
04. The King And I
05. Sunset Boulevard
06. Evita
07. Chess
08. The Rocky Horror Show
09. Follies
10. Hair

## BEAUTIFUL: THE CAROLE KING MUSICAL

[musical]

Muzyka: Carole King i inni

Słowa piosenek: Carole King i inni

Libretto: Douglas McGrath na podstawie życia Carole King

Premiery:

Broadway – 12 stycznia 2014

West End – 25 lutego 2015 (1016)

Tony 2014 (2):

najlepsza aktorka (Jessie Mueller), reżyseria dźwięku (Brian Ronan)

Olivier 2015 (2):

najlepsza aktorka (Katie Brayben), aktorka drugoplanowa (Lorna Want)

Grammy 2015:

Best Musical Theatre Album

Piosenki Carole King:

Beautiful, (You Make Me Feel Like) A Natural Woman, You've Got a Friend, It's Too Late, One Fine Day, The Loco-Motion, Will You Love Me Tomorrow

Piosenki przyjaciół:

Oh! Carol (Neil Sedaka), Be-Bop-A-Lula (Gene Vincent), On Broadway (Leiber/Stoller), You've Lost That Lovin' Feeling (Mann/Weil/Spector), Uptown (Mann/Weil), We Gotta Get Out of This Place (Mann/Weil)

Carole King była uznaną autorką piosenek, zanim zdecydowała się na własną karierę wykonawczą. Na obu polach odniosła niebywałe sukcesy. Jako bardzo młoda kobieta

należała do elity rock'n'rollowych pionierów tworzących piosenki w Brill Building. Jej małżeństwo z autorem tekstów Gerrym Goffinem zaowocowało hitami, które już na początku lat 60. śpiewały amerykańskie zespoły młodzieżowe, a za nimi cały świat, m.in. „Will You Love Me Tomorrow” grupy The Shirelles (hit #1 w USA w 1960 i w UK rok później). Piosenki i życie Carole King to niemal gotowy temat na musical.

Główny amerykański magazyn przemysłu muzycznego Billboard ogłosił, że to Carole King „odniosła największe sukcesy ze wszystkich kobiet tworzących piosenki w latach 1955-99)”. Napisała – samodzielnie, albo we współpracy z mężem, Gerrym Goffinem – 118 utworów, które weszły na amerykańską listę przebojów. W Wielkiej Brytanii znalazło się na liście 61 z nich, co i tak wystarczyło, żeby Carole King okazała się najważniejsza autorką po brytyjskiej stronie oceanu w latach 1952-2005. Od czasu rozpoczęcia kariery wykonawczej – stosunkowo późnego – nagrała 25 albumów autorskich. Każdy z nich przynosił utwory, które następnie nagrywali inni artyści.

Druga z jej solowych płyt, „Tapestry” z 1971 roku, to jedno z arcydzieł muzyki popularnej. Nie sposób przecenić wpływu tych nagrań na muzykę całej dekady, a zwłaszcza na tzw. drugą generację singers-songwriters. Do chwili obecnej sprzedano ponad 25 milionów egzemplarzy tej płyty, wcześniej dostała cztery nagrody Grammy (w tym za album roku) i błyskawicznie pokryła się platyną w czasach, kiedy kryterium tego wyróżnienia wynosiło 10 milionów egzemplarzy. W rankingu „500 płyt wszech czasów” magazynu Rolling Stone, przeprowadzonym w 2003 roku, album „Tapestry” zajął bardzo wysoką 36. pozycję.

W czasie, kiedy Carole King odnosiła sukcesy jako interpretatorka własnego materiału, po jej piosenki nadal sięgali wybitni artyści i wprowadzali je na listy przebojów: James Taylor nagrał „You’ve Got a Friend” (hit #1 w 1971 – chórki zaśpiewała Joni Mitchell), a premierowe nagranie „(You Make Me Feel Like) A Natural Woman” przez Arethę Franklin to jeden z najważniejszych singli XX wieku, zarówno dzięki perfekcji i porywającej sile wykonania, jak i odważnej tematyce. Słowa piosenki „sprawiłeś, że czuję się, jak naturalna, spełniona kobieta” otworzyły wiele Amerykanek na potrzeby własnego ciała. Obudziły świadomość tych potrzeb i dały dumę z ich zaspokojenia.

Wymienione utwory, a także wiele innych, znalazły się w musicalu „Beautiful”, nie zabrakło również piosenek przyjaciół Carole King, którzy wraz z nią współtworzyli nowe oblicze amerykańskiej muzyki popularnej w czasach, kiedy stolicą pop był Brill Building. Oni są także bohaterami musicalu: Cynthia Weil, Barry Mann, Neil Sedaka, Little Eva.

Powstało widowisko wzruszające i prawdziwe, a muzyka... No cóż, porównywalny tytuł na światowej scenie teatru muzycznego, to dzisiaj jedynie „Jersey Boys”, jednak repertuar grupy The Four Seasons, choć pochodzi z podobnego okresu, ustępuje mądrym i różnorodnym piosenkom Carole King. „Beautiful” łączy prawdę i piękno, a co więcej – wyznacza nowy trend i nowe standardy „ilustrowanej” opowieści o artyście i jego dziele. Można się zastanawiać, kto jeszcze zasługuje na podobne potraktowanie.

Carole King pojawiła się na spektaklu w Nowym Jorku w dniu 3 kwietnia 2014 roku i – po ukłonach – zaśpiewała z całym zespołem wielki przebój „You’ve Got a Friend”. Na ceremonii wręczenia nagród Tony 2014 dołączyła do wykonawców i razem z Jessie Mueller, która zdobyła zasłużoną nagrodę za sportretowanie żyjącej bohaterki musicalu (czytaj: jej samej), zaśpiewała „I Feel The Earth Move”, finałowy utwór spektaklu.

Anegdota. Wielki hit „The Loco-Motion” (muzyka Carole King, słowa Gerry Goffin) powstał w nadzwyczajnych okolicznościach. Piosenkę, napisaną w 1962 roku, odrzucali wykonawcy, którym proponowali ją autorzy. Demo piosenki nagrała nastoletnia opiekunka do dziecka Carole i Gerry’ego, drobna, czarnoskóra dziewczyna, Eva Narcissus Boyd. Po szybkiej zamianie nazwiska na pseudonim artystyczny Little Eva dziewczyna nagrała singiel i... piosenka stała się w Stanach przebojem numer jeden! Szybkiemu utworowi towarzyszył nietypowy krok taneczny, zachowało się krótkie nagranie programu telewizji ABC „Shindig!”, w którym można się przekonać, jak dynamiczną babysitter mieli młodzi autorzy z Brill Building. A to dopiero początek historii przeboju, który miał jeszcze dwukrotnie osiągnąć szczyt listy w wykonaniach zespołu Grand Funk Railroad (1974) oraz debiutującej piosenkarki z Australii, Kylie Minogue (1987). Mała Ewa i jej niewiarygodna historia oczywiście znalazły swoje miejsce w musicalu.

Już w 2015 roku Sony Pictures Entertainment poinformowało o planowanej ekranizacji musicalu. Scenariuszem zajął się Douglas McGrath, autor libretta, a jednym z producentów jest Tom Hanks i jego firma Playtone. Michael De Luca, szef produkcji działu Motion Picture Group, oznajmił: „Widzowie na Broadwayu i na West Endzie zachwycili się musicalem <Beautiful> nie tylko dlatego, że przeżyli na nowo ponadczasowe standardy Carole King, ale dlatego, że usłyszeli je w kontekście jej radosnego, triumfalnego życia.” W tym jednym zdaniu zawiera się klucz do sukcesu przedstawienia: przeboje Carole King rodziły się w kreatywnym, naładowanym energią i nadzieją środowisku młodych muzycznych talentów z Brill Building. W czasach, kiedy wszystko wydawało się możliwe, a piosenki zmieniały świat.

## BEAUTY AND THE BEAST

[musical]

Muzyka: Alan Menken

Słowa piosenek: Howard Ashman i Tim Rice

Libretto: Linda Woolverton na podstawie filmu Disneya „Beauty and the Beast” (1991)

Premiery:

Broadway – 18 kwietnia 1994 (5461)

West End – 29 kwietnia 1997

Gdynia – 31 maja 2008

Tony 1994:

kostiumy (Ann Hould-Ward)

Olivier 1998:

najlepszy musical

Piosenki:

Belle, Gaston, Be Our Guest, If I Can't Love Her, Human Again, Beauty and the Beast, A Change in Me

Historyczne wydarzenie. Narodziny nowego gatunku teatralnego na Broadwayu: musicalu Disneya. I od razu olśniewający sukces. Musicalowa „Piękna i Bestia” do tej pory znajduje się w dziesiątce najpopularniejszych przedstawień w historii Broadwayu.

To była początkowa fala renesansu Disneya. Zaczęło się od filmowej „Małej syrenki” (1989), ale rudowłosa Ariel długo jeszcze, bo aż do 2008 roku, czekała na swoje teatralne wcielenie. Na pierwszy ogień wybrano adaptację filmu „Piękna i bestia” (1991), trzeciego z kolei obrazu Disneya z tego okresu. Francuska baśń o zakochanej w książkach ślicznotce Belle i zaklętym księciu ma wiele wersji. Twórcy filmu posłużyli

się zapisem „kanonicznym”, którego autorką była żyjąca w XVIII wieku Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Ciekawa jest komplikacja tej uroczej opowieści. Rozpalić miłością serce z kamienia to jedno, ale zdobyć wzajemność – to dopiero wyzwanie! Zwłaszcza, kiedy opadające płatki róży odmierzają nieubłagany upływ czasu i klątwa, wisząca nad księciem-potworem, może okazać się wieczna.

Jak to się stało, że imperium Disneya w ogóle zabrało się za produkcje teatralne? Firma wyspecjalizowała się w filmach animowanych oraz w parkach rozrywki. Owszem, w każdym Disneylandzie na świecie odbywały się pokazy sceniczne, ale ich poziom jest – delikatnie mówiąc – dziewiętnastowieczny... Podobno iskrę rzucił słynny krytyk New York Timesa, Frank Rich. Po premierze filmu „Beauty and the Beast” napisał, że jest to „najlepszy musical 1991 roku”. Innym zasłużonym człowiekiem, który natchnął koncern swoją wizją sceniczną, był autor tekstów, Howard Ashman. Powstał nowy oddział korporacji, Disney Theatrical Productions, stworzony w 1993 roku, jako wyspecjalizowana jednostka do realizacji teatralnych. Firma przejęła na 49-letnią dzierżawę budynek New Amsterdam Theatre na Broadwayu i wyremontowała go.

Na potrzeby spektaklu powstało siedem nowych piosenek. Niestety, Howard Ashman nie dożył premiery filmu w 1991 roku, praktycznie wszystkie piosenki do „Pięknej i bestii” pisał na łożu śmierci. Zaangażowano Tima Rice’a, którego literacki styl różni się zasadniczo od stylu Ashmana, ale talent jest niewątpliwie na miarę wielkiego kolegi.

Pierwsze pokazy scenicznego dzieła odbyły się w nietypowym miejscu – Houston w stanie Teksas. To właśnie tam działa znany w USA Theatre Under The Stars, który był partnerem Disneya przy tej „eksperymentalnej”, inauguracyjnej produkcji. Spektakl grano od lipca do grudnia 1993. Od chwili premiery na Broadwayu 18 kwietnia 1994 roku musical był natychmiastowym sukcesem. „Piękna i Bestia” przetarła szlak dla późniejszych produkcji teatralnych Disneya, takich jak „Król lew” (1997) czy „Tarzan” (2006).

Musical miał kilka niezaprzeczalnych atutów. Historia jest wspaniała, jednocześnie angażująca emocjonalnie i zabawna. To po pierwsze. Po drugie: humor tego

przedstawienia, to jego drugi wielki atut. Są w nim sceny, które od razu przeszły do historii Broadwayu, jak taniec zaczarowanych mebli i przedmiotów w numerze „Be Our Guest”. Po trzecie wreszcie: jakość materiału muzycznego. Połączenie tekstów Howarda Ashmana z muzyką Alana Menkena dało wspaniały efekt. Kompozytor, zawsze eklektyczny, zawsze więc wpisujący się w stylistykę, subtelnie nawiązał do francuskiego stylu galant, którego echa obecne są nawet w tytułowym walcu, dochodzą także do głosu w piosence „Human Again”. Dodatkową atrakcją, która wzbogaciła spektakl, stała się piosenka „A Change in Me”, napisana przez Alana Menkena i Tima Rice’a specjalnie dla piosenkarki R&B Toni Braxton, kiedy jako Belle dołączyła ona do obsady musicalu w 1998 roku.

Cud na Broadwayu miał też jedno podstawowe wytłumaczenie: na teatralnej scenie udało się ożywić całą magię Disneya. Wszystko było gotowe – scenariusz, piosenki i publiczność, która pokochała film. Wystarczyło tchnąć ducha w ulubionych bohaterów kreskówki, nadać im ludzką postać, sprawić, żeby przemówili własnym głosem. Wyzwaniem było ożywienie przedmiotów. Nigdy wcześniej nie zastosowano w filmie animowanym tak zaawansowanej techniki komputerowej, broadwayowska scena musiała więc tchnąć życie także w Panią Imbryk, Szafę i Miotelkę, porwanymi do wspólnego tańca.

Spektakl zagrano na Broadwayu 5461 razy, co w 2017 roku nadal zapewniało mu dziesiąte miejsce w historii (przeskoczył go o trzy miejsca nadal grany „Wicked”). Pokazany w trzynastu krajach i stu piętnastu miastach musical zarobił imponującą sumę niemal półtora miliarda dolarów. Oto komercyjna siła teatru muzycznego. Oto „globalizacja musicalu” na skalę, jaką wcześniej zobaczył w wizjonerskim śnie tylko Sir Cameron Mackintosh. Disney stał się nowym ważnym graczem na Broadwayu, czyli w świecie. Filmy, parki rozrywki, teraz teatr. Imperium kontratakuje.

Nowy rozdział w historii musicalu dopisała fabularna ekranizacja z 2017 roku. Reżyserował Bill Condon (m.in. Saga „Zmierzch”), w roli Belle obsadzono Emmę Watson, znaną z serii filmów o Harrym Potterze, w których wcielała się w Hermionę Granger. Obok niej w ekranizacji musicalu pojawili się tak znani aktorzy, jak Emma

Thompson, Ian McKellen, Ewan McGregor i Kevin Kline. Film z muzyką i piosenkami Alana Menkena odniósł imponujący sukces – wpływy z rozpowszechniania już po kilku miesiącach przekroczyły miliard dolarów. „Piękna i Bestia” w wydaniu aktorskim okazała się nie tylko najpopularniejszym filmem 2017 roku, ale dziesiątym najbardziej dochodowym filmem w historii. Mieszane reakcje – zarówno negatywne, jak i pozytywne – wywoływał krótki epizod homoseksualny (wedle słów reżysera „a gay moment”), w którym LeFou tańczy przez chwilę ze Stanleyem, przyjacielem Gastona. Film odnowił także dyskusję na temat „syndromu sztokholmskiego” w przypadku Belle, która identyfikuje się z oprawcą, aby w końcu się w nim zakochać. Tytułową piosenkę wykonuje w ścieżce dźwiękowej duet Ariana Grande i John Legend.

W Polsce musical „Piękna i bestia” zaprezentował Teatr Muzyczny w Gdyni. Premiera odbyła się 31 maja 2008 roku. Reżyserował Maciej Korwin, przekład Małgorzata Ryś.

BUSBY BERKELEY (1895-1976)

[choreograf]

Wielki innowator filmowej choreografii w latach 20. i 30. Związany głównie z Hollywood, ale jego wizjonerskie układy silnie oddziaływały na nowojorskie produkcje teatralne, a co więcej – pracował przy ekranizacjach musicali z Broadwayu.

Twórca o isticie „bizantyjskim” rozmachu: jego fantazyjne, geometryczne układy, angażowały niewyobrażalną wcześniej liczbę tancerek. Karierę, jak większość twórców Hollywoodu, rozpoczynał na Broadwayu, jednak dopiero w „Fabryce snów” zrealizował swoje pionierskie wizje. Podczas I wojny światowej służył w artylerii polowej, co mogło mieć wpływ na precyzję jego późniejszych scen zbiorowych – lubił obserwować musztrę. W latach 20. pracował na Broadwayu jako asystent choreografa przy wielu znanych produkcjach musicalowych, m.in. „A Connecticut Yankee” (1927). Jako samodzielny choreograf nie kierował się indywidualnymi umiejętnościami tancerek, w jego stylistyce liczyła się ich zdolność do formowania konfiguracji grupowych. Układy zespołowe Berkeleyya zdobyły sławę, jako największe i najbardziej skomplikowane i na Broadwayu i w Hollywood. A co najważniejsze, były zawsze perfekcyjnie wykonane.

Doskonale odnalazł się w Hollywood, gdzie na planie filmowym uzyskał całkiem nowy „punkt widzenia”. Stało się nim oko kamery pracującej na wysięgniku i ukazujące jego figury taneczne z lotu ptaka. To właśnie w „Fabryce snów” wykrystalizował się jego styl polegający na filmowaniu tancerek tak, aby ich ruchy dawały efekt kalejdoskopu. Choreograf pracował przy całej serii filmów muzycznych dla wytwórni Warner Bros. jak słynny „42nd Street” (1933), w którym pełnił funkcję reżysera sekwencji tanecznych.

Taneczne pasje Berkeleyya (czytaj: fascynacja tancerkami) sprawiły, że zapisał się w historii amerykańskiej cenzury. W obrazie „Gold Diggers of 33” (1933) ukazał piękno kobiecego ciała z takim entuzjazmem, że wytwórnia przygotowała kilka alternatywnych ujęć sceny z piosenką „We’re in the Money”, w której dziewczęta tańczyły w scenerii stworzonej z gigantycznych monet. To właśnie od tamtej pory datuje się tradycja

wysyłania odmiennych kopii filmu do Nowego Jorku (bardziej liberalnego od Kalifornii), innych na południe USA (gdzie fundamentalizm religijny nadal mocno się trzyma), innych wreszcie do Europy (gdzie można było sobie pozwolić na najwięcej).

Berkeley był artystą i wizjonerem. I bynajmniej nie traktował kobiet przedmiotowo. Zarzucano mu (zazdrościcy), że używa tancerek jak rekwizytów, lecz nie znajduje to potwierdzenia w jego dziełach, przeciwnie – to właśnie on wprowadził „paradę twarzy”, portretowe zbliżenia dziewcząt z zespołu tanecznego. Odebrał baletowi anonimowość, ukazał indywidualne osoby biorące udział w scenach zbiorowych. Jego układy wychodziły daleko poza przestrzeń sceny czy studia, obrazy uzyskiwały autonomię, stawały się sztuką samą w sobie. Pracując dla wytwórni Warner Brothers artysta starał się za każdym razem przyćmić swoje wcześniejsze osiągnięcia – jego wizjom położył kres kryzys branży związany z wielką depresją. Pomawiany o szowinizm i przedmiotowe przedstawianie kobiet, ośmieszył oskarżycieli, żeniąc się... sześciokrotnie.

IRVING BERLIN (1888-1989)

[kompozytor i autor tekstów]

Klasyk. Wymieniany na jednym oddechu z Georgem Gershwinem i Colem Porterem. Ale to od niego wszystko się zaczęło. A konkretnie od jego piosenki „Alexander’s Ragtime Band”. Żył 101 lat, a spośród ojców założycieli „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego” starszy od niego był jedynie Jerome Kern (ur. 1885). I to właśnie Kern powiedział o Berlinie: „On nie ma <miejsca> w amerykańskiej muzyce – on jest amerykańską muzyką”. Statystyka sama w sobie nic nie znaczy, chociaż w jego przypadku nawet statystyka jest imponująca. Podczas kariery trwającej 60 lat skomponował około 1500 piosenek, stworzył 19 musicali i napisał muzykę do kilkunastu hollywoodzkich filmów. A przecież jako paszport do nieśmiertelności tego kompozytora wystarczyłaby tylko jedna piosenka: „White Christmas”.

Ale zaczęło się od „Alexander’s Ragtime Band”. Wcześniej było dzieciństwo w Rosji – mimowolnej kolebce amerykańskich geniuszy piosenki. Późniejszy kompozytor znalazł się na emigracji w wieku pięciu lat. Pierwszą piosenkę opublikował w 1907 i dostał za nią ok. 35 centów. Skromny początek, jak na artystę, który niecałe piętnaście lat później otworzył własny teatr na Broadwayu – nadal działający Music Box Theatre.

Piosenka „Alexander’s Ragtime Band” powstała w roku 1911 i zmieniła wszystko. Fakt, że taka muzyka jak ragtime istniała w Nowym Orleanie od dawna i miała swoich mistrzów, nie podniecał nikogo poza Nowym Orleanem. Dopóki Irving Berlin nie wziął ragtime’u na warsztat. Popularność przeboju doprowadziła do istnej manii na punkcie tej muzyki i to na całym świecie. Nagle wszyscy chcieli tańczyć ragtime. Kompozytor i autor tekstu – Irving Berlin był twórcą samowystarczalnym – dosłownie z dnia na dzień stał się bogaty i sławny. A potem było coraz lepiej. Utwór „Alexander’s Ragtime Band” doczekał się niezliczonych interpretacji i nagrań, nawet tak różnych artystów, jak Bessie Smith, Louis Armstrong, Bing Crosby, Ella Fitzgerald, Ray Charles i Judy Garland. A nawet zespół The Bee Gees. W czasach najnowszych przebój Irvinga Berlina

zabrzmiał w filmie Jamesa Camerona „Titanic”, w którym – po kolizji z górą lodową – wykonuje go orkiestra na pokładzie pierwszej klasy.

Irving Berlin nie odebrał formalnej edukacji muzycznej – innej zresztą też nie. Jako syn kantora (synem kantora był również Al Jolson) muzykę miał we krwi, ale to wszystko. Śpiewał od najmłodszych lat. Przemierzał ubogą dzielnicę Lower East Side, pierwszy adres tak wielu emigrantów ze wschodniej Europy, śpiewając w knajpach. Awansem była posada „śpiewającego kelnera”, w którym to zawodzie młody Irving zaczął ujawniać wyjątkowe zdolności. Improwizował własne teksty do popularnych melodii, często świntuszył wywołując aplauz gości – rodził się pan Berlin, twórca.

Pod wieloma względami do końca pozostał amatorem. Nigdy nie opanował zasad poprawnej gry na fortepianie. Grał „sposobem”, najchętniej używając czarnych klawiszy (czyli głównie w tonacji Fis-dur). Kiedy był już bogaty, sprawił sobie instrument ze specjalnym mechanizmem do zmiany tonacji. Obecnie to pianino firmy Sohmer jest legendą show-businessu i stanowi eksponat w muzeum linii pasażerskiej Red Star Line w Antwerpii – na początku XX wieku statkami tych linii wyjechały do Ameryki tysiące wschodnioeuropejskich Żydów.

Powodzenie „Alexander’s Ragtime Band” i związana z nim gorączka taneczna zachęciły Irvinga Berlina do stworzenia musicalu opartego w całości na ragtimie. „Watch Your Step” (1914) to pierwsze przedstawienie teatralne tego kompozytora i pochodzi z niego klasyk „Play a Simple Melody”, będący niejako manifestem artystycznym twórcy. Wyznawał prostotę. Łatwe, chwytliwe melodie i proste słowa, zrozumiałe dla prostych ludzi, to właściwie cały klucz do sukcesu twórcy, który pojawił się znikąd i którego nazwisko nawet było dziełem przypadku. Naprawdę nazywał się Israel Baline, lecz kiedy ukazały się nuty z jego pierwszą piosenką, znalazł się na nich błąd drukarski – podpisano je: I. Berlin. I tak już zostało, wielu emigrantów zmieniał nazwiska.

Finał drugiego aktu musicalu „Watch Your Step” zapisał się w historii Broadwayu, ponieważ zawierał parodie znanych dzieł klasycznych przerobionych na... ragtime.

Pojawiał się nawet duch Verdiego, by oprotestować sprofanowanego „Rigoletta”, oczywiście bez skutku. Cały świat tańczył wtedy ragtime, nie tylko Broadway.

Po przystąpieniu Stanów Zjednoczonych do wojny o Irvinga Berlina upomniała się armia. Twórca miał już wtedy 30 lat i nie oczekiwano, że będzie walczyć na froncie. Miał robić to, co robi najlepiej, tyle że dla armii. A on pisał – chwalił żołnierzy, podnosił morale. Stworzył nawet pierwszy wojskowy musical, „Yip Yip Yaphank” (1918). Po wojnie nadal pisał przeboje: „What’ll I Do?” (1924 – Paul Whiteman, Nat King Cole, Frank Sinatra), „Always” (1925 – Vincent Lopez, Sammy Turner, Patsy Cline), „Blue Skies” (1926 – Al Jolson, Count Basie, Benny Goodman). Ta ostatnia piosenka stała się po raz kolejny hitem #1 (na liście country) ponad pół wieku po napisaniu, kiedy nagrał ją Willie Nelson. W roku 1930 Irving Berlin napisał „Puttin’ on the Ritz” – natychmiastowy standard, wsławiony popisem tanecznym Freda Astaire’a w filmie „Blue Skies” (1946). Kultową scenę sparodiował Mel Brooks w filmie i musicalu „Młody Frankenstein” (oczywiście to potwór tańczy „Puttin’ on the Ritz”). Piosenkę „Always” przypomniał na koniec wieku inny wielki pieśniarz i inny syn wschodnioeuropejskich emigrantów, Leonard Cohen (album „The Future” z 1992 roku).

Osobne miejsce w dorobku Irvinga Berlina zajmuje „God Bless America” (1938), pieśń uważana przez wielu Amerykanów za bardziej zasługująca na miano hymnu, niż – nie bardzo dziś zrozumieli z racji anachronicznego języka – pean na cześć flagi, „The Star Spangled Banner”. A przecież „Boże, błogosław Amerykę” to więcej, niż utwór patriotyczny. To utwór tak głęboko osobisty, że sam twórca trzymał go w szufladzie przez dwadzieścia lat. Napisał go po zawieszeniu broni 11 listopada 1918 roku, ale po raz pierwszy pozwolił wykonać dopiero na dwudziestolecie pokoju w Europie i na świecie. „Dla mnie <God Bless America> to więcej, niż piosenka. To wyraz moich uczuć dla kraju, któremu zawdzięczam to, co osiągnąłem i to, kim jestem” – powiedział twórca. Pieśń nie przestaje powracać przy szczególnych okazjach. Śpiewano ją w teatrach Broadwayu po zamachu z 11.09.2001.

Przykładem spontanicznego wybuchu patriotycznego entuzjazmu, w którym to właśnie „God Bless America” sama cisnęła się na usta, był sławetny „cud na lodzie”, kiedy

olimpijska drużyna hokejowa USA zdetronizowała Związek Radziecki odbierając mu „pewne” złoto. Obserwatorzy zimowych igrzysk w Lake Placid w 1980 roku odnotowali, że po granicznym z cudem zwycięstwie, amerykańscy zawodnicy spontanicznie zaintonowali „God Bless America”, zamiast – jak należało oczekiwać – hymnu Stanów Zjednoczonych „The Star Spangled Banner”. Na marginesie: jest jeszcze trzeci kandydat do tytułu amerykańskiego hymnu, piosenka „This Land Is Your Land”, którą napisał Woody Guthrie, największy bard Ameryki (ale to zbyt lewicująca propozycja).

Podczas drugiej wojny światowej aktywność Irvinga Berlina nie była mniejsza. Tworzył kolejne patriotyczne piosenki, a jego największym wkładem w wysiłek militarny był nowy wojenny musical „This Is The Army” (1943). Wystawiony na Broadwayu spektakl pokazano następnie w Waszyngtonie, gdzie obejrzał go sam prezydent Franklin D. Roosevelt. Kompozytor napisał trzydzieści sześć nowych piosenek, a w niektórych inscenizacjach występowało aż trzystu żołnierzy. Irving Berlin miał jeden utwór zarezerwowany wyłącznie dla siebie, komediową piosenkę „Oh! How I Hate to Get Up in the Morning” (Jak ja nie znoszę wstawać rano) napisaną jeszcze w 1918 roku. Przez ponad trzy lata twórca podróżował ze swoim przedstawieniem do Afryki Północnej, na Bliski Wschód i na wyspy Pacyfiku. Nie pobierał żadnego wynagrodzenia, a cały dochód autorski wpłacał na fundację Army Emergency Relief. Szybko powstała hollywoodzka ekranizacja przedstawienia – w filmie „This Is The Army” (1943) wystąpił m.in. Ronald Reagan, późniejszy prezydent USA, który skończył służbę w stopniu kapitana.

Aktywność w czasie wojny wyczerpała kompozytora, ale kiedy jego przyjaciel Jerome Kern zmarł nagle 11 listopada 1945 roku (kolejna rocznica końca poprzedniej wojny), przerywając pracę nad musicaliem „Annie Get Your Gun” (1946) i producenci Rodgers i Hammerstein zwrócili się do niego o dokończenie dzieła – nie odmówił. Okazało się zresztą, że było ono w fazie wstępnej, tak więc Irving Berlin praktycznie pisał musical od początku. Pochodzi z niego m.in. hymn branży rozrywkowej „There’s No Business Like Show Business”. Musical był wielkim sukcesem – zagrano 1147 przedstawień!

Obok kolejnych produkcji na Broadwayu kompozytor tworzył muzykę do filmów. Romans z Hollywood rozpoczął od piosenki „Blue Skies”, która – napisana do musicalu

„Betsy”, czyli wielkiej klapy Rodgersa i Harta z 1926 roku – znalazła się w pierwszym filmie dźwiękowym, „The Jazz Singer” (1927). Piosenki Irvinga Berlina stały się następnie ozdobą wielu popularnych produkcji filmowych, m.in. „Puttin' on the Ritz” (1930), „Top Hat” (1935), „Alexander's Ragtime Band” (1938), „Holiday Inn” (1942), „This Is the Army” (1943), „Blue Skies” (1946), „Annie Get Your Gun” (1950), „There's No Business Like Show Business” (1954) i wreszcie „White Christmas” (1954).

Najważniejszym filmem z muzyką Irvinga Berlina jest „Holiday Inn”, znany w Polsce pod tytułem „Gospoda świąteczna”. To w nim – po raz pierwszy – zabrzmiał utwór „White Christmas”, jedna z najczęściej nagrywanych piosenek w historii fonografii (konkuruje o ten tytuł m.in. z „Amazing Grace”, „Summertime” i „Yesterday”). Warto dodać, że spośród setek wersji piosenki nagranych za życia jej twórcy, Irving Berlin szczerze nie znosił interpretacji Elvisa Presleya. Do tego stopnia, że usiłował zakazać rozpowszechniania płyty „Króla” ze swoim utworem. Rzecz jasna wpłynęło to bardzo korzystnie na jej sprzedaż. W filmie piosenkę „White Christmas” śpiewał Bing Crosby. Wydana na singlu utrzymała się na szczycie amerykańskiej listy przebojów przez dziesięć tygodni, sprzedano ponad 50 milionów egzemplarzy małej płyty. Ten singiel znalazł się niemal w każdym amerykańskim domu.

Utwór „White Christmas” zdobył Oscara, wiąże się z tym zresztą zabawny incydent. Podczas piętnastej ceremonii wręczenia nagród Amerykańskiej Akademii Filmowej, która odbywała się w Hotelu Ambassador w Los Angeles, Irving Berlin stał się jedynym prezenterem w historii, który musiał wyczytać... sam siebie. I sam sobie wręczył Oscara. Dopiero po tej wpadce zmodyfikowano regulamin i od 1944 roku rozdzielono obie role tak, by podobne incydenty nie mogły się powtórzyć. Co do samego utworu, to spełniał on wszelkie warunki przeboju sformułowane przez jego twórcę: miał prostą, wpadającą w ucho melodię, osiem linijek prostego tekstu i mówił o marzeniu, które w okresie świątecznym dzielimy na całym świecie.

Twórczość Irvinga Berlina najkrócej scharakteryzował kolega po fachu i twórca z podobnym – niestety, o wiele krótszym – życiorysem, George Gershwin. „Uważam, że Irving Berlin to największy twórca piosenek, jaki kiedykolwiek żył. W mojej opinii jest

on i pozostanie amerykańskim Schubertem. [...] A co więcej, wywarł wielki wpływ na muzykę amerykańską. Jest pierwszym kompozytorem, który stworzył prawdziwie amerykańską muzykę, a wyzwalał ją z nudnego sentymentalizmu i doskonalił ragtime, dał nam pierwszy klejnot naszej własnej, oryginalnej sztuki”.

Podczas uroczystego koncertu z okazji stulecia Irvinga Berlina, który odbył się 11 maja 1988 roku w Carnegie Hall, słynny dziennikarz telewizyjny, Walter Cronkite, powiedział: „[Irving Berlin] pisał historię naszego kraju, odwołując się do tego, co jest w nas samych i do marzeń, które nadają kształt naszemu życiu”.

LEONARD BERNSTEIN (1918-1990)

[kompozytor, pianista, dyrygent]

Geniusz. Amerykański kompozytor, pianista, dyrygent i nieustrudzony popularyzator muzyki. Jako twórca musicalu „West Side Story” należy do ścisłego grona najważniejszych kompozytorów teatru muzycznego. Ale Leonard Bernstein to o wiele, wiele więcej – jako człowiek i jako artysta należy do najważniejszych postaci XX wieku.

Jako dyrygent – emocjonalny, swobodny w traktowaniu tempa (zwykle zwalniał), wyprawiający taneczne harce na podium – poprowadził imponujący repertuar, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki XIX i XX wieku. Jako „dyrygent gwiazdor” był porównywany jedynie z Herbertem von Karajanem. I był zaprzeczeniem Austriaka – chłodnego perfekcjonisty (pod względem rozmiarów ego mogli sobie podać ręce, ale dyrygent bez ego, to jak tenor bez brzucha). W odróżnieniu od Karajana miał też Bernstein wielki osobisty urok, emanowała z niego głęboka miłość do ludzi i muzyki. Kochał muzykę, ale też uwielbiał dzielić się tą miłością. Prowadził najlepsze koncerty edukacyjne dla dzieci („Young People’s Concerts”) w całej historii muzyki. Nieustrudzony popularyzator, był człowiekiem, dla którego jedno życie to za mało.

Żył więc i pracował za kilku ludzi. Był pierwszym urodzonym w Ameryce dyrektorem New York Philharmonic. Cieszył się ogromną estymą Filharmoników Wiedeńskich, z którymi chętnie występował. W odróżnieniu od Karajana zazwyczaj nie zajmował się operą, natomiast jego nagrania symfoniczne należą często do kanonicznych. Tak jest z symfoniami Mahlera, które potrafił odczytać i poprowadzić jak nikt inny, ale także z dorobkiem wielkich kompozytorów amerykańskich XX wieku: Gershwin, Coplanda, Ivesa. Był nauczycielem wielu dyrygentów nadal działających w XXI wieku, jak Paavo Järvi i Seiji Ozawa. Można śmiało przyjąć, że działalność Bernsteina wywarła największy wpływ na popularyzację muzyki w USA w całym XX wieku. Obecnie w Europie funkcjonuje jeden człowiek o podobnej pasji i jest nim Daniel Barenboim – dyrygent, pianista i popularyzator na miarę Bernsteina (choć sam nie komponuje).

Leonard Bernstein był kompozytorem i to wybitnym, a stosunkowo niewielki dorobek autorski wystawia mu jak najlepsze świadectwo – pod względem jakości jest znakomity, pod względem wagi i wpływu nie do przecenienia. Prymatowi jakości nad ilością towarzyszy u Bernsteina imponujące spektrum gatunkowe. Jego kompozycje obejmują tak różnorodne dziedziny, jak operetka („Kandyd”, 1956), balet („Fancy Free” z choreografią Jerome’a Robbinsa), opera („A Quiet Place”), muzyka filmowa („On the Waterfront”, 1954), utwory chóralne („Chichester Psalms”, 1965), kameralne („Suita taneczna na kwintet dęty”, 1989), orkiestrowe (trzy symfonie, ale również utwory jazzowe), tworzył również znakomite suity orkiestrowe na podstawie własnej muzyki teatralnej i filmowej oraz kompozycje fortepianowe i wokalne. I nie tylko.

Jak wszyscy eklektycy, Bernstein spotkał się z zarzutami, że nie wnosi do muzyki niczego nowego, a tylko łączy umiejętnie istniejące wcześniej elementy. Nie miał tak wyrazistego własnego stylu jak Gershwin – jego artystyczny idol. Miał natomiast dar melodyczny, który przesądził o atrakcyjności jego muzyki. W dekadzie poprzedzającej ekspansję rock’n’rolla zdążył wprowadzić kilka nowych standardów do „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego” – pochodziły z musicalu „West Side Story”, jak „Maria”.

Bo pisał też musicale. Zasłynął i przeszedł do historii, jako twórca „West Side Story”. I słusznie, bo jest to dzieło wybitne, poważny kandydat do tytułu „musicalu wszech czasów”. Lecz Bernstein ma na koncie inne kompozycje dla teatru. Musical „On the Town” (1944), z tekstami słynnej spółki Betty Comden i Adolph Green i z choreografią Jerome’a Robbinsa, zasłynął ze sposobu, w jaki sekwencje taneczne zostały wplecione w fabułę. Było to podejście nowatorskie i stało się wzorcem, tworząc na Broadwayu nową zasadę w produkcji przedstawień: taniec zaczął ilustrować fabułę. Z musicalu „On the Town” pochodzi piosenka „New York, New York”, znaczenie wcześniejsza od utworu pod tym samym tytułem z filmu Martina Scorsese.

Musical „Wonderful Town” (1953), przy którym ponownie pracował zespół Comden, Green i Robbins, zdobył pięć nagród Tony i wylansował przebój „Ohio”, choć jego siła leżała przede wszystkim w wyrafinowanej muzyce instrumentalnej. A że nikt nie jest doskonały, nawet sam Leonard Bernstein musiał zaliczyć wpadkę na Broadwayu – jego

musical „1600 Pennsylvania Avenue” (1976) zdjęto po siedmiu przedstawieniach, co samo w sobie nadaje mu legendarny status. Kompozytor tak dalece nie akceptował zmian dokonywanych w jego koncepcjach, że nie zezwolił na nagranie muzyki z tego spektaklu. Jej fragmenty powracały później w jego innych dziełach, a po śmierci kompozytora w 1990 roku spadkobiercy wyrazili zgodę na powstanie chóralnej kantaty „Biały dom” opartej na fragmentach tej nieudanej produkcji teatralnej.

Bernstein, chociaż młodszy od George’a Gershwina zaledwie o dwadzieścia lat, reprezentował – w stosunku do Kerna czy Berlina – nowe pokolenie amerykańskich muzyków żydowskiego pochodzenia. W odróżnieniu od swoich wielkich poprzedników świadomie i otwarcie sięgał po elementy muzyki żydowskiej, które stały się owym oryginalnym składnikiem, wzbogacającym jego muzykę (np. sekwencja taneczna „The Real Coney Island” z musicalu „On The Town”). Składnik ten jest szczególnie wyraźny w licznych dziełach chóralnych Bernsteina. Kulminacją owych wpływów jest „III symfonia <Kadisz>” (1963), dedykowana pamięci zamordowanego prezydenta Johna F. Kennedy’ego oraz balet „Dybuk” (1974). Dzieła Bernsteina wykonywano wielokrotnie przed papieżem Janem Pawłem II – symfonia „Kadisz” zabrzmiała w Watykanie na koncercie poświęconym pamięci ofiar Holocaustu (7 kwietnia 1994).

Leonard Bernstein pozostaje amerykańskim muzykiem totalnym. To oznacza, że ma w sobie wszystko – blues, swing, jazz nowoczesny i muzykę popularną, ale też całą muzykę europejską oraz jej amerykańskie kontynuacje i konsekwencje. Ma więc w swojej eklektycznej duszy Bessie Smith i Gershwina, ma Basiego i Ellingtona, jazz nowoczesny i najlepszą muzykę kojarzoną z Broadwayem. Ma na koncie nagrania, które tworzą kanon fonografii, jak „Błękitna rapsodia” Gershwina (z brawurowo wykonaną partią fortepianu) i „Przebudzenie wiosny” Strawińskiego. Jako dyrygent zostawił po sobie całe cykle symfonii – od Beethovena, po Sibeliusa. Dwukrotne nagranie cyklu Mahlera (w latach 60. i 80.) spowodowało powrót tej wybitnej muzyki do światowego repertuaru. A że nieśmiertelność zapewni mu musical? Doskonale! Przynajmniej jest to musical, którego można słuchać przez całą wieczność.

## BILLY ELLIOT THE MUSICAL

[musical]

Muzyka: Elton John

Słowa piosenek: Lee Hall

Libretto: Lee Hall

na podstawie filmu „Billy Elliot” (2000)

Premiery:

West End – 11 maja 2005 (4600)

Broadway – 13 listopada 2008 (1312)

Chorzów – 10 kwietnia 2015

Olivier 2006 (4):

najlepszy nowy musical, aktor – nagroda potrójna (James Lomas, George Maguire i Liam Mower), choreografia (Peter Darling) i reżyseria dźwięku (Paul Arditti) oraz dodatkowo Olivier 2013 – nagroda publiczności dla najpopularniejszego spektaklu

Tony 2009 (10):

najlepszy musical, libretto (Lee Hall), aktor – nagroda potrójna (David Álvarez, Trent Kowalik i Kiril Kulish), aktor drugoplanowy (Gregory Jbara), reżyseria (Stephen Daldry), choreografia (Peter Darling), orkiestracja (Martin Koch), scenografia (Ian MacNeil), reżyseria światła (Rick Fisher), reżyseria dźwięku (Paula Arditti)

Piosenki:

The Stars Look Down, Shine, Solidarity, Expressing Yourself, The Letter, Merry Christmas Maggie Thatcher, Electricity, Once We Were Kings

Najlepszy brytyjski musical XXI wieku, światowa sensacja. Spektakl powstał na kanwie filmu fabularnego, którego relacja z muzyką wyrażała się głównie w scenach tańca. Muzyka z epoki – hity połowy lat osiemdziesiątych i wcześniejsze – była także tłem do

akcji tego fabularnego dramatu, który w wersji filmowej nie zdradzał szczególnych założeń na musical. Scenarzysta Lee Hall (później także autor tekstów do piosenek Eltona Johna w przedstawieniu) napisał „Billy’ego Elliota” na podstawie własnej sztuki teatralnej, „Dancer”. Akcja filmu rozgrywa się w północno-wschodniej Anglii w latach 1984-85, podczas wielkiego strajku górników, spowodowanego polityką premier Margaret Thatcher. Kryzys społeczny jest wyrazistym tłem tej opowieści o nastolatku z górniczej rodziny, który chce zostać tancerzem baletowym. Cała historia była silnie inspirowana ważną swojego czasu powieścią A.J. Cronina „Gwiazdy patrzą na nas” (1935). Poza muzyką ilustracyjną Stephena Warbecka (Oscar za muzykę do „Zakochanego Szekspira” w 1998 roku), w filmie można było usłyszeć nagrania zespołów T. Rex („Cosmic Dancer”, „Children of the Revolution”), The Jam („Town Called Malice”) oraz The Clash („London Calling”). Film „Billy Elliot” wyreżyserował twórca związany także z teatrem, Stephen Daldry.

Pierwsza piosenka w musicalu nosi tytuł powieści Cronina: „The Stars Look Down”. Bo podobnie, jak to było w filmie, przedstawienie spleta wątek osobisty z wątkiem rodzinnym. Ten pierwszy, to walka „zbuntowanego” jedenastolatka, który nie chce ćwiczyć boks, jak inni chłopcy, tylko taniec – jak dziewczynki. Ale daremnie szukać w tym ideologii gender, ta opowieść zadaje kłam stereotypom. Drugi wątek, angażujący całą rodzinę, a faktycznie całe środowisko chłopca, to kwestia górniczych strajków.

Owa próba sił miała natężenie XIX-wiecznych ruchów związkowych, taka była skala społecznych kosztów reform thatcheryzmu. W filmie i w musicalu zwycięża jednostka, zbiorowość ponosi porażkę. W tej gorzkiej przestrodze zawiera się tryumf indywidualizmu, przesłanie na nowe czasy. Przyjęcie Billy’ego do Królewskiej Szkoły Baletowej w Londynie staje się wątpliwą nagrodą pocieszenia dla jego rodziny i dla przegranych górników. Życie nie będzie już takie samo, jak było – dla nikogo.

Budżet filmu „Billy Elliot” wynosił 5 milionów funtów, budżet musicalu – 5.5 miliona. Za stworzenie spektaklu odpowiadało wielu realizatorów wersji filmowej, m.in. reżyser Stephen Daldry i choreograf Peter Darling. Londyn nie pamiętał lepszych recenzji, to był zachwyty. Powracało sformułowanie „najlepszy brytyjski musical w historii” i nie było

w nim przesady. Trudno zresztą porównywać „Billy’ego Elliota” do quasi-operowych musicali Lloyd Webbera. Elton John napisał piosenki komentujące fabułę, jest to właściwie dramat z piosenkami, ale siła oddziaływania spektaklu nie ma równych.

W pierwszą rocznicę premiery na scenie pojawili się trzej chłopcy zmieniający się w tytułowej roli, podczas ukłonów dołączył do zespołu Sir Elton. W historii musicalu zapisał się 8 kwietnia 2013 roku, dzień, w którym zmarła Margaret Thatcher. Jedną z najlepiej przyjmowanych piosenek spektaklu ma tytuł „Merry Christmas, Maggie Thatcher” (Wesołych świąt, Małgosiu Thatcher), a w jej tekście znajdują się słowa: „Dzisiaj świętujemy, bo to zawsze o dzień bliżej do twej śmierci”. Przed spektaklem reżyser zapytał widzów, czy piosenka powinna znaleźć się w spektaklu w tym szczególnym dniu. Jedynie trzy osoby zgłosiły zastrzeżenia, więc nie doszło do autocenzury i spektakl pokazano bez zmian. Dnia 3 lipca 2015 roku dwunastoletni Nat Sweeney z Birmingham został czterdziestym pierwszym aktorem występującym w tytułowej roli w Londynie, a zarazem setnym Billym na świecie. W tym czasie „Billy Elliot” wystawiany był już w wielu krajach świata, m.in. Australii, Stanach Zjednoczonych, Korei, Norwegii, Holandii, Danii, Islandii, Estonii, Finlandii i w Polsce. W lutym musical zaprezentowano w Szwecji, następnie w Izraelu (w przekładzie na hebrajski) i na Węgrzech. Kolejne kraje, w których gości „Billy Elliot”, to m.in. Japonia, Meksyk, Panama i Hiszpania. Trwa tryumfalny pochód musicalu przez sceny świata.

Premiera na Broadwayu w 2008 roku spotkała się z równie entuzjastycznym przyjęciem, co na West Endzie, przygotował ją londyński zespół realizatorów. Fama o przedstawieniu dotarła wcześniej, ale suma 20 milionów dolarów zainkasowana przez producentów w przedsprzedaży biletów i tak robiła wrażenie. Zdobywając piętnaście nominacji do nagrody Tony „Billy Elliot” wyrównał rekord „Producentów” – samych nagród otrzymał nieco mniej, niż musical Mela Brooksa (dziesięć do dwunastu). Produkcja musicalu w Nowym Jorku kosztowała 18 milionów dolarów, a zwróciła się już po 14 miesiącach. Spektakl grany był na Broadwayu do 2012 roku, w sumie odbyło się 1312 przedstawień.

Całe clou tego przedstawienia – pomijając wszelkie relacje ludzkie i kontekst społeczny – leży w tańcu. W nieprawdopodobnej sile tańca tytułowego bohatera. I ostatecznie to jeden mały aktor odpowiada za to, czy każdy kolejny spektakl będzie kosmicznym przeżyciem teatralnym, czy uda się zbudować na nowo niezwykle napięcie. Bo zastosowano w tym musicalu jeden trick, absolutnie szatański. Otóż każda z sekwencji tanecznych głównego bohatera jest – i musi być – lepsza od poprzedniej. Trudniejsza. Do niemożliwości. Do kompletnego opadnięcia ostatniej szczęki na wypełnionej po brzegi widowni. Publiczność daje się nabrać, kilka razy. Kiedy wydaje się, że nie może być lepiej – jest lepiej. Kiedy wydaje się, że oglądamy kulminację, jak w przepięknej, „latającej” choreografii do fragmentu „Jeziora łabędziego” Czajkowskiego – to nie jest kulminacja. Lepiej, trudniej, bardziej, więcej, mocniej, dłużej. Bo tak jest zbudowana ta rola. Choreograf sadysta pilnie poszukiwany! Ale choreograf robi swoje i może odejść. A nastolatek na scenie musi wykonać swoje zadania codziennie.

„Billy Elliot” to jeden z najtrudniejszych do obsadzenia musicali. Chodzi oczywiście o rolę tytułową. Fakt, że jest to rola wyjątkowo „kontuzyjna”, wymaga stałego obsadzenia kilku chłopców (w Londynie było ich zwykle czterech). Gorzej, że wcale nie wystarczy, żeby każdy z nich był doskonałym tancerzem. Aby udźwignąć to przedstawienie, jego dramaturgię i sens, aby uczynić wiarygodnym jego przesłanie, nie wystarczy doskonały tancerz. To musi być mały Barysznikow. Razy cztery.

Musical zainkasował należną mu pulę nagród Oliviera i Tony, co nie dziwi. Warto zwrócić uwagę, że „Billy Elliot – the Musical” zebrał imponującą liczbę innych prestiżowych wyróżnień, m.in. Young Artist Award, Theatre World Award, osiem nagród na dziesięć nominacji w rozdaniu Outer Critics Circle Award. A w najważniejszej po Tony rywalizacji Drama Desk Award musical otrzymał dziesięć nagród na dziesięć nominacji. Osobny, jakże ważny Olivier, dołączył do pozostałych nagród w 2013 roku – była to honorowa nagroda przyznawana przez widzów w plebiscycie BBC Radio 2, nagroda publiczności dla najpopularniejszego spektaklu.

Polska premiera musicalu „Billy Elliot” w reżyserii Michała Znanieckiego odbyła się 10 kwietnia 2015 roku w Teatrze Rozrywki w Chorzowie. Przekład Michał Wojnarowski.

## THE BOOK OF MORMON

[musical]

Muzyka: Trey Parker, Robert Lopez, Matt Stone

Słowa piosenek: Trey Parker, Robert Lopez, Matt Stone

Libretto: Trey Parker, Robert Lopez, Matt Stone

Premiery:

Broadway – 24 marca 2011

West End – 25 lutego 2013

Tony 2011 (9):

najlepszy musical, libretto (Trey Parker, Robert Lopez i Matt Stone), piosenki (Trey Parker, Robert Lopez i Matt Stone), aktorka (Nikki M. James), reżyseria (Casey Nicholaw i Trey Parker), orkiestracja (Larry Hochman i Stephen Oremus), scenografia (Scott Pask), reżyseria światła (Brian MacDevitt, reżyseria dźwięku (Brian Ronan)

Grammy 2013:

Best Musical Theater Album

Olivier 2014 (4):

najlepszy musical, aktor (Gavin Creel), aktor drugoplanowy (Stephen Ashfield) i choreografia (Casey Nicholaw)

Piosenki:

Hello, You and Me (But Mostly Me), Hasa Diga Eebowai, All American Prophet, Man Up, Spooky Mormon Hell Dream, I Believe, Baptize Me, Tomorrow Is a Latter Day

Fenomen. Największa sensacja musicalowa XXI wieku, nieoczekiwany hit po obu stronach oceanu. Dlaczego nieoczekiwany? Dlatego, że jest to musical... bluźnierczy.

Powiedzieć, że w „Księdze Mormona” żartuje się z religii to za mało. Tutaj religię wykpiwają twórcy „Miasteczka South Park”. A to nie żarty!

Trey Parker i Matt Stone stworzyli serial animowany „South Park”, satyryczny zamach na obowiązującą w Stanach Zjednoczonych poprawność polityczną. A raczej na jej wszechobecny terror. Trzeci z autorów „The Book of Mormon”, Robert Lopez, wslawił się kilka lat wcześniej, jako współtwórca musicalu „Avenue Q”, a bezpośrednio po premierze „Księgi Mormona” napisał razem z żoną piosenki do filmu Disneya „Frozen” (2013, tytuł polski „Kraina lodu”). Musical powstawał przez siedem lat, ale po premierze zainteresowanie było tak wielkie, że w kasach Eugene O’Neil Theatre, gdzie był wystawiany, pobito rekordy sprzedaży dla tej instytucji, a już w miesiąc po premierze rozpętała się prawdziwa wojna z fałszerzami biletów, co było ostatecznym dowodem popularności przedstawienia. Na domiar złego/dobrego, musical zebrał dziewięć nagród Tony, zaś album z nagraniem oryginalnej obsady otrzymał Grammy Award i doszedł aż do trzeciego miejsca na ogólnej liście sprzedaży Billboardu (czyli konkurując bezpośrednio z płytami z muzyką popularną).

Tak spektakularne przejawy powodzenia nie pozostały bez wpływu na strategię sprzedaży. Zastosowano najbardziej „wyżyłowany” (czytaj: chciwy) system w historii Broadwayu. Popyt kształtuje podaż? Proszę bardzo – najlepsze miejsca w najlepsze dni kosztowały nawet 477 dolarów za bilet! Trzy stówy za wejście stały się standardem, „Księga Mormona” odpowiada dzisiaj za rewolucję cenową na całym Broadwayu, gdzie w konsekwencji jej sukcesu podniesiono ceny biletów na wszystkie popularne spektakle. W listopadzie średnia cena biletu nadal przekraczała 170 dolarów i producenci odzyskali wkład wysokości 11.4 miliona już w dziewięć miesięcy od premiery. A po premierze na londyńskim West Endzie ruszyła jedna z najbardziej inteligentnych kampanii reklamowych w historii musicalu: na dwupoziomowych, londyńskich autobusach, udekorowanych plakatem z „Księgą Mormona” pojawił się slogan, który mówił wszystko: CAN SOMEONE GET ME A TICKET!? Zakup biletów normalną drogą graniczył z niemożliwością...

A o co to całe zamieszanie? Fabuła jest prosta, przynajmniej pozornie. Po przeszkoleniu w centrum Kościoła Jezusa Chrystusa Świętych Dni Ostatnich w stanie Utah, młodzi misjonarze zostają rozesłani po całym świecie z dwuletnim posłannictwem: nawracaj i chrzczij. Bohaterami musicalu są dwaj przypadkowi koledzy, którzy trafiają do... Ugandy. Tam kończą się żarty, a właściwie dopiero się zaczynają. Misjonarze noszą tytuł „starszych”, co jest skrótem tytułu „Starszy Kościoła Jezusa Chrystusa Świętych Dni Ostatnich” (w lekko pośrednim skrócie „starszy w kapłaństwie Melchizedeka”). Według ortodoksyjnego mormonizmu (od którego kościół ten odchodzi, zaznaczmy dla sprawiedliwości) czarny kolor skóry jest karą za grzechy. Tyle na dobry początek.

Komici bez barier, Trey Parker i Matt Stone, igrali już wcześniej z wyznawcami kościoła mormońskiego. Bohaterem swojego filmu „Orgazmo” (1997) – komedii erotycznej w konwencji science-fiction – uczynili mormońskiego misjonarza. W 2003 roku cały odcinek „Miasteczka South Park” poświęcili Mormonom, nosił nawet tytuł „All About Mormons”. Ale przy musicalu poszli na całość. Istnieje kilka mocno osadzonych w popkulturze satyr na religię, pierwsze miejsce wśród nich zajmuje film „Żywot Briana” trupy Monty Pythona. Choćby dlatego, że powstał już w 1979 roku i że cieszy się olbrzymią popularnością. Lecz brytyjscy komici, odważni w swoim czasie, nie posunęli się tak daleko, jak daleko idą amerykańscy twórcy „The Book of Mormon”.

Dwaj młodzi starsi lądują więc z misją w Ugandzie. Mają tam dokonywać nawróceń, których prostą miarą jest liczba przyjętych przez miejscową ludność chrztów. Liczba ta – jak nietrudno odgadnąć – wynosi zero, bez względu na starania misjonarzy, ponieważ „tubylcy” nie są zainteresowani ich opowieściami o proroku Mormonie i przykładowym życiu założyciela ich kościoła, Józefa Smitha. Miejscowa ludność ma własne, realne problemy: AIDS i brak perspektyw. Powoli więc, pełen najlepszych intencji młody starszy, zaczyna tworzyć religię na miarę. Na miarę potrzeb. Kiedy klocki nie pasują do obrazka, jak śpiewał nieodżałowany Wojciech Młynarski, potrzebne są albo nowe klocki, albo nowy obrazek. Na „obraz i podobieństwo” ludności Ugandy powstaje zatem religijna hybryda, która łączy wszystko i satysfakcjonuje wszystkich. Aż do przyjazdu szefa misji, którego inspekcja – sprowokowana przez falę radosnych nawróceń – ujawnia szereg... „drobnych nieprawidłowości”.

Jak na przykład: zstąpienie proroka Moroniego (nazwanego przystępnie Wielkim Czarownikiem), z pokładu statku kosmicznego „Enterprise” (serial „Star Trek”) albo walkę Jezusa z obrzezaniem dziewczynek. Odstępstwa doktrynalne są tak drastyczne, że śmierć Józefa Smitha na czerwonkę wydaje się tylko łagodnym wypaczeniem przyjętych dogmatów. Bo też czerwonka jest zmorą życia w Ugandzie, to natomiast, czy prorocтва Mormona obejmują kontynent amerykański z epoki dinozaurów, niespecjalnie ciekawi miejscową ludność. Pointa? Religia może zdziałać wiele dobrego, kiedy po pierwsze służy ludziom, a nie ludzie jej, po drugie, kiedy traktuje się ją metaforycznie, a nie dosłownie. „Bez dogmatu”, jak pisał Henryk Sienkiewicz, autor „Quo Vadis”. Musical „Księga Mormona” to zamach na wszystkie religie.

Najbardziej bluźnierczym numerem w spektaklu jest „Hasa Diga Eebowai” – pięść podnosi się w nim ku samemu Stwórcy i padają najbardziej nieparlamentarne słowa. Ta obrazoburcza piosenka jest wyraźną stylizacją na etniczną muzykę ze spektaklu „The Lion King”, przypomina radosny utwór „Hakuna Matata”. Cały musical „Księga Mormona” skomponowany jest w duchu parodii klasycznych motywów broadwayowskich. Piosenka „I Believe” nawiązuje do „The Sound of Music”, przezabawne, otwierające spektakl „Hello”, to pastisz „Bye Bye Birdie”, krytycy doszukiwali się licznych powiązań z takimi musicalami, jak „The Pajama Game”, „The King and I” czy „Les Misérables”. To tylko świadome nawiązania, parodie w stylu satyryka (i matematyka) Toma Lehrera. I nie ma mowy o plagiacie, wszystko w musicalu „The Book of Mormon” jest oryginalne. Jak numer „Baptise Me” (Ochrzczij mnie), wykonywany jako ociekający seksem duet misjonarza z czarnoskórą dziewczyną. A zresztą nie ma chyba innego musicalu, z którego publiczność wychodziłaby z okrzykiem: Mam czerwie w mosznie!

ALAIN BOUBLIL (ur. 1941)

[autor tekstów i librecista]

Współtwórca sukcesu musicalu „Les Misérables”, to wystarczająca biografia. Ale rozpoczął pracę w dziale artystycznym wydawnictwa muzycznego. Słuchając radia w samochodzie zakochał się w nieznanej piosence i postanowił skontaktować się z jej autorem. Po słuchawkę sięgnął dwa razy. Zadzwoił do stacji radiowej, a następnie do EMI. Utwór wykonywała niejaka Patricia. Był rok 1968 i dziewczyna miała zaledwie 16 lat. Autorem piosenki okazał się bliżej nieznany Claude-Michel Schönberg.

Pierwszy musical obu autorów, „La Révolution Française” (1973), był zarazem pierwszą francuską rock-operą. Alaina Boublila zainspirowało głośne wówczas w całym świecie dzieło Andrew Lloyda Webbera „Jesus Christ Superstar”, wzorzec rockowego musicalu o symfonicznej formie. „Rewolucję francuską” wystawiono w Paryżu w 1973 roku i ugruntowało to współpracę Boublila z Schönbergiem (kompozytor był też wykonawcą, wcielał się w postać Ludwika XVI). Ich kolejne przedstawienie, „Les Misérables”, miało premierę w Paryżu w 1980 roku. Tym razem kreatywnym impulsem stał się musical Lionela Barta „Oliver!”. Tak wspomina to wydarzenie sam Boublil: „Kiedy na scenie pojawił się Szelma (Artful Dodger), od razu pomyślałem o Gawroszu. I nagle stanęli mi przed oczami wszyscy bohaterowie <Nędzników> Wiktora Hugo: Valjean, Javert, Cosette, Marius i Éponine – śmiejący się, płaczący i śpiewający na scenie.” Ale owi „śpiewający nędznicy” powrócili do rodzinnego miasta dopiero w 1991 roku, po bezprecedensowym światowym sukcesie i licznych inscenizacjach, zapoczątkowanych londyńską produkcją Camerona Mackintosha z 1985 roku. W 2005 roku, dwadzieścia lat po londyńskiej premierze, w plebiscycie BBC Radio 2 wybrano „Les Misérables” ulubionym musicalem Brytyjczyków. Na Broadwayu spektakl miał premierę w 1987 roku i Alain Boublil zdobył dwie nagrody Tony, za najlepszy musical i najlepsze libretto, a także nagrodę płytową Grammy za nagranie Original Broadway Cast. Światowych nagród było znacznie więcej. Musical „Les Misérables” był nieustannie grany w wielu krajach i powrócił na Broadway w 2006 roku.

Kolejnym wspólnym dziełem Boublila i Schönberga był musical „Miss Saigon”, będący uwspółcześnioną wersją opery Pucciniego „Madame Butterfly” z akcją rozgrywającą się na tle wojny wietnamskiej. Premiera odbyła się w Londynie (1989), a następnie w Nowym Jorku (1991). W każdym z tych miast spektakl pozostał na scenie ponad dziesięć lat, zdobywając liczne nagrody. Ze świetnym przyjęciem spotkała się nowa inscenizacja „Miss Saigon” dokonana przez Camerona Mackintosha w 2014 roku w Londynie. Kolejnym dziełem autorskiej spółki był musical „Martin Guerre” (1996), tym razem zainspirowany filmem „Powrót Martine Guerre” (1982) o losach historycznego francuskiego bohatera z XVI wieku. Spektakl został nagrodzony Olivierem 1997 jako „najlepszy nowy musical”. Musical powrócił do Wielkiej Brytanii w nowej produkcji w Newbury w 2007 roku.

Jako samodzielny twórca Alain Boublil napisał spektakl dla dzieci „Abacadabra” (1984) oparty na... piosenkach zespołu Abba i to na długo przed powstaniem musicalu „Mamma Mia!”. Pokazano go w wersji telewizyjnej we Francji i w wersji scenicznej w Londynie w 1983 roku, odnosił także sukcesy w Holandii, Portugalii i Kanadzie.

Alain Boublil jest również autorem sztuki teatralnej „The Diary of Adam and Eve” (1994, Dziennik Adama i Ewy), opartej na opowiadaniach Marka Twaina, a także nagradzanej powieści, „Les dessous de soi”. We współpracy z Michelelem Legrandem w 2003 roku Boublil stworzył adaptację sceniczną filmu Jacquesa Demy „Les Demoiselles de Rochefort” (Panienki z Rochefort) z nowymi piosenkami – spektakl wystawiano w Paryżu w latach 2003–2004. Kolejne wspólne przedsięwzięcie Alaina Boublila i Claude-Michela Schönberga to „The Pirate Queen”, musical oparty na postaci irlandzkiej piratki, Grace O’Malley, która żyła w XVI wieku za panowania królowej Elżbiety I. Spektakl ten wystawiono w Chicago i na Broadwayu w 2006 i 2007 roku. Najnowsze przedstawienie Boublila i Schönberga, tu w roli współautorów libretta, „Marguerite” (2008), powstało według „Damy kameliowej” Aleksandra Dumasa syna, z muzyką Michela Legranda i angielskimi tekstami piosenek Herberta Kretzmera. Akcja tej romantycznej opowieści, rozgrywa się w Paryżu okupowanym przez Niemców w czasie II wojny. Premiera odbyła się w Theatre Royal Haymarket w Londynie.

Alain Boublil był nominowany do nagrody Golden Globe oraz do Oscara za piosenkę „Suddenly”, napisaną przez niego i Claude-Michela Schönberga specjalnie do ekranizacji musicalu „Les Misérables” w 2012 roku. Niestety, piosenka nie robiła wielkiego wrażenia na tle oryginalnych utworów z przedstawienia. W ostatnim czasie Alain Boublil pracuje nad nową inscenizacją musicalu „Martin Guerre”, zapowiadaną przez Camerona Mackintosha niemal od początku drugiej dekady XXI wieku. Autor tekstów stworzył także cykliczny projekt symfoniczny „Do You Hear The People Sing”, w którym piosenki spółki autorskiej Boublil-Schönberg prezentowane są w wersji koncertowej w salach widowiskowych na kilku kontynentach.

Alain Boublil – bez względu na swoje szerokie zainteresowania i liczne projekty, w których się udziela – przejdzie do historii, jako współtwórca musicalu „Les Misérables”. Ale to w zupełności wystarczy.

## THE BRIDGES OF MADISON COUNTY

[musical]

Muzyka: Jason Robert Brown

Słowa piosenek: Jason Robert Brown

Libretto: Marsha Norman

na podstawie książki Roberta Jamesa Wallera „The Bridges of Madison County” (1992)

Premiery:

Broadway – 20 lutego 2014 (137)

Tony 2014 (2):

najlepsze piosenki i najlepsza orkiestracja (Jason Robert Brown)

Piosenki:

Wondering, Look at Me, Falling Into You, Who We Are and Who We Want to Be, Almost Real, One Second and a Million Miles, It All Fades Away, Always Better

Najpierw była książka, wielki światowy bestseller. Od chwili ukazania się w 1992 roku liczba sprzedanych egzemplarzy przekroczyła 50 milionów. Na pewno nie przeszkodziła w tym ekranizacja powieści w reżyserii Clinta Eastwooda z 1995 roku (tytuł polski „Co się wydarzyło w Madison County”). Tym bardziej, że on sam wystąpił w głównej roli i to obok Meryl Streep (tradycyjnie nominowanej za rolę do Oscara). Musical Jasona Roberta Browna ukazuje historię w podobny sposób jak film, a kameralna opowieść dobrze sprawdza się na teatralnej scenie. Niestety, interesujący materiał tego ambitnego twórcy, po raz kolejny nie zdobył uznania szerokiej publiczności.

Akcja rozgrywa się w 1965 roku w stanie Iowa, gdzie w hrabstwie Madison znajdują się zabudowane mosty – konstrukcyjny ewenement i ciekawostka inżynierska, a zarazem jedna z niewielu atrakcji w nudnej, rolniczej okolicy (zabudowa chroni drewniane mosty przed działaniem atmosfery, co przedłuża ich trwałość). Fotograf

magazynu National Geographic przyjeżdża uwiecznić ową atrakcję w reportażu i poznaje niemłodą już kobietę, skazaną na monotonię życia gospodyni domowej ze Środkowego Zachodu. Dwoje dorosłych ludzi przeżywa głęboką, kilkudniową miłość. Miłość, która zmieni ich bezpowrotnie, choć nie będzie miała kontynuacji. Zresztą znamy tę historię doskonale.

Teatralna publiczność też ją znała. Ale w tym przypadku nie ustawiała się w kolejkach, żeby ją sobie przypomnieć. Czyżby to wersja filmowa utrwaliła się tak skutecznie? Musical „The Bridges of Madison County” został ciepło przyjęty przez krytykę. Ponownie chwalono muzykę Jasona Roberta Browna, tu także autora orkiestracji. Premiera na Broadwayu podzieliła krytyków pod wieloma względami – nie do wszystkich przemówiło samo libretto, zarzucano mu nadmierny sentymentalizm, którego udało się uniknąć w filmowej adaptacji książki. Krytyków jednomyślnie zachwycili odtwórcy głównych ról: Kelli O’Hara (jako Francesca, nominowana do nagrody Tony) oraz Steven Pasquale (jako Robert). Równie jednomyślna była ocena muzyki, w której doceniono subtelne wymieszanie gatunków – od akcentów folk i country, po czysty Broadway. Jason Robert Brown przy każdym swoim musicalu tworzy bardzo interesujące partytury, żal doprawdy, że – podobnie jak to było z musicaliem „Parade” – tak niewiele osób może podziwiać je w teatrze.

Na otarcie łez pozostają nagrania płytowe, zapis musicalu „The Bridges of Madison County” ukazał się w wersji Original Broadway Cast w maju 2014 roku. Próba ratowania tematu było krótkie tournée po USA. W ramach osobistego hołdu dla opiewanego w musicalu stanu Iowa (autocytat: nudna, rolnicza okolica) kompozytor osobiście poprowadził orkiestrę w stolicy stanu, Des Moines. Nie zaryzykowano wersji londyńskiej – porażka na Broadwayu przekreśliła tę możliwość.

Niepowodzenie musicalu „The Bridges of Madison County” może być papierkiem lakmusowym nowego zjawiska. Broadway od wielu lat karmi się Hollywood, a zjawisko odwrotne ma nawet dłuższą tradycję. Sukces filmu wiele razy przekładał się na sukces musicalu (vide Disney, ale przykładów są dziesiątki). Co się jednak dzieje, kiedy film jest... zbyt dobry? Kiedy nie pozostawia najmniejszego niedosytu, nie prowokuje do

scenicznego zbliżenia z publicznością, bo jest tak kameralny i intymny, że bliżej się nie da? I kiedy jest tak zagrany jak „Co się wydarzyło w Madison County”? Aktorstwa Meryl Streep oraz Clinta Eastwooda nie przyćmi fakt, że ich teatralni następcy będą śpiewać. A więc nie tędy droga. Miłośnicy teatru muzycznego mogą tworzyć nową listę: filmy, których nie chcemy zobaczyć na musicalowej scenie. Taki ranking mógłby ocalić wiele zainwestowanych na Broadwayu milionów.

SARAH BRIGHTMAN (ur. 1960)

[aktorka]

Aktorka i śpiewaczka w kategorii sopran-i-to-jaki (rodzaj wysokiego głosu kobiecego), profesjonalna tancerka, niezapomniana gwiazda musicalu, choć raczej z niewielkim dorobkiem scenicznym. Ale za to z udaną światową karierą w roli solistki, śpiewającej w wielu językach, w tym tak egzotycznych, jak rosyjski, turecki, kataloński, japoński i mandaryński. Przejdzie do historii musicalu, jako oryginalna Christine w spektaklu „Upiór w operze”, lecz świat muzyki zapamięta ją z dwóch jeszcze powodów – co najmniej. Po pierwsze, jako żonę Lorda Lloyd Webbera. Nie szkodzi, że była, tak samo jak nie szkodzi, że wtedy nie był jeszcze lordem. Po drugie – jako śpiewaczkę o wrodzonej wysokości głosu przekraczającej w górnym rejestrze skalę sopranu.

Na scenie teatralnej debiutowała w londyńskiej produkcji „I and Albert” (1972), ale nie był to udany musical. Zniechęcona do sceny weszła w skład zespołu tanecznego Hot Gossip, z którym wykonała w 1978 roku piosenkę „I Lost My Heart to a Starship Trooper” – wielki przebój „kosmicznego disco” (#6 na brytyjskiej liście przebojów). Warto ją obejrzeć w teledysku inspirowanym kostiumami Abby i choreografią Boney M. Miała wtedy 18 lat, a taneczne popisy zespołu uchodziły za „wyzywające”.

Przełom w karierze nastąpił, kiedy Sarah Brightman stawiała się na casting do musicalu „Cats”. Był rok 1981 i dostała angaż jako kotka Jemima. Po roku opuściła obsadę popularnego musicalu, aby wystąpić w operze komicznej „The Pirates of Penzance”. Dopiero jednak rola w „Słowiku” Charlesa Strouse’a, operze dziecięcej według baśni Andersena, zwróciła na nią uwagę Andrew Lloyd Webbera, który – zaintrygowany entuzjastycznymi recenzjami – wybrał się obejrzeć artystkę na scenie. Co ciekawe, zupełnie nie zwrócił uwagi na Sarah Brightman, kiedy ta występowała w jego „Kotach”. Pobrali się w 1984 roku.

To dla niej kompozytor stworzył swoje „Requiem” – podczas premiery dzieła na Manhattanie partie solowe śpiewali Sarah Brightman i Plácido Domingo. Longplay z

nagraniem mszy stał się brytyjską klasyczną płytą roku. Także z myślą o żonie napisał Lloyd Webber partię Christine w musicalu „The Phantom of the Opera”. W pełni wykorzystał jej rzadkie warunki wokalne, podnosząc poprzeczkę wszystkim kolejnym odtwórczyniom tej roli. W finale tytułowego duetu artystka wydobywa długi dźwięk e3, czyli tercję wielką powyżej przyjętej granicy sopranu. Po niebywałym sukcesie musicalu, kompozytor postawił warunek, że w produkcji nowojorskiej musi także wystąpić Sarah Brightman, co było wbrew regulacjom związków zawodowych na Broadwayu (wyjątek czyniono dla artystów o statusie „uznanych międzynarodowych gwiazd”). Na szczęście uzgodniono kompromis: w kolejnym musicalu Lloyd Webbera, a był to spektakl „Aspects of Love”, wystąpiła na West Endzie artystka amerykańska.

Obsadzenie żony kompozytora na Broadwayu uczyniło z niej natychmiast uznaną międzynarodową gwiazdę. Sarah Brightman stała się artystyczną sensacją i jest nią do dzisiaj (choć krytykowano jej możliwości aktorskie). Płyta z nagraniem oryginalnej obsady londyńskiej ukazała się w formacie CD w 1987 roku i od razu weszła na szczyt brytyjskiej listy płyt długogrających (jako pierwszy Cast Album w brytyjskiej fonografii), a wynik sprzedaży – ponad 40 milionów egzemplarzy – uczynił z „Upiora w operze” najlepiej sprzedający się Original Cast Album w historii musicalu. Album z tego spektaklu ma olśniewającą platynową historię: sześć razy platyna w USA, trzy razy w Polsce, dwa razy w Wielkiej Brytanii, a do tego dwadzieścia jeden razy w Korei i siedemnaście na Tajwanie.

Do separacji artystycznego małżeństwa doszło w 1990 roku. Solowa kariera artystki przyćmiła jej dokonania teatralne. W latach 1988-2013 wydała jedenaście albumów. Ukazało się siedem DVD z jej tras koncertowych (1998-2013). Występowała i nagrywała z wieloma artystami reprezentującymi różnorodne gatunki muzyki, a byli wśród nich Michael Ball, Antonio Banderas, Andrea Bocelli, José Carreras, Michael Crawford, José Cura, Plácido Domingo, John Gielgud, Josh Groban, Ofra Haza, Tom Jones, Ramin Karimloo, Nigel Kennedy, Elaine Paige, Cliff Richard i Colm Wilkinson.

Sarah Brightman zachowała bliskie i przyjazne kontakty z Andrew Lloydem Webberem, co potwierdzają wzajemne zaproszenia artystów na ważne uroczystości i gale. On był

jej gościem na koncercie w Royal Albert Hall w 1997 roku. Ona odwzajemniła się wizytą na gali 20-lecia „Upiora”, kiedy kompozytor nazwał ją żoną „cudowną kobietą” oraz na gali 25-lecia, kiedy to awansowała na „Anioła muzyki”.

Pierwsza dekada nowego milenium przyniosła eksplozję popularności artystki w rejonach – zdawałoby się – tak egzotycznych dla europejskiej muzyki popularnej, jak Ameryka Południowa i Azja. To właśnie tam najpełniej objawił się tryumf jej stylu łączącego elementy klasyki z elementami pop. Oszalała na jej punkcie Japonia, gdzie ukazują się specjalne edycje nagrań artystki przeznaczone tylko na japoński rynek. Sarah Brightman występowała w takich krajach, jak Argentyna, Brazylia i Chile, a nawet Peru, Wenezuela i Kolumbia. Finałem południowoamerykańskiego tournée był słynny „Koncert pod piramidą” w Meksyku na tle spektakularnej architektury piramidy Kukulkana w Chichen Itza, mieście Majów wybranym w 2007 roku jednym z nowych siedmiu cudów świata. Pod koniec dekady artystka wystąpiła w buddyjskim kompleksie świątynnym Tōdai-ji w japońskim mieście Nara. W 2013 roku zaproszono ją do wykonania utworu „The Phantom of the Opera” na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Pekinie.

Sarah Brightman uważana jest za artystkę, która prawdopodobnie zainicjowała, a z pewnością spopularyzowała gatunek muzyki znany jako „crossover” (połączenie muzyki klasycznej i pop). Ona sama nie lubi tego określenia, ale ma świadomość, że należy do szerokiego dziś nurtu. Powołuje się na wpływy wykonawców popularnych z lat 60. i 70., jak David Bowie i grupa Pink Floyd. Z pewnością słychać w jej muzyce zarówno wpływy klasyczne, jak rockowe, a na płytach artystki można znaleźć obok siebie kompozycje Pucciniego i Lloyda Webbera, Dido i grupy Procol Harum. Co więcej, śpiewaczka używa naprzemiennie „obu” swoich głosów: szkolonego operowego i piersiowego. Czasami nawet w jednym nagraniu, jak „Anytime, Anywhere”, opartym na „Adagio” Albinoniego. Interesujące, że jej pierwszy mąż, Andre Graham-Stewart, był menadżerem niemieckiej grupy Tangerine Dream (muzyka elektroniczna), drugi – Andrew Lloyd Webber – kompozytorem musicali. Trzeci partner artystki, Frank Peterson, jest producentem odpowiedzialnym za sukces zespołów Enigma i Gregorian,

a także za kariery takich artystów jak m.in. Ofra Haza i Andrea Bocelli. To się nazywa dywersyfikacja inspiracji.

Sarah Brightman należy do najbardziej popularnych, utytułowanych i bogatych artystek naszych czasów. Jest także najlepiej sprzedającym się sopranem w historii, włączając diwy operowe, czego dowodzą liczby: 30 milionów płyt i 2 miliony edycji DVD sprzedanych w skali światowej. Nagranie duetu „Time To Say Goodbye” z włoskim tenorem Andrea Bocellim dotarło na szczyt list przebojów niemal w całej Europie, a królowało w Niemczech, gdzie pozostając na topie notowań nieprzerwanie przez 14 tygodni pobiło wcześniejsze rekordy. Tylko w tym kraju kupiono 3 miliony kopii płyty, której światowe wyniki sprzedaży przekroczyły 12 milionów (singiel nadal utrzymuje się w notowaniu światowego Top 20). W czterdziestu krajach artystka zgromadziła ponad 180 złotych i platynowych płyt, w samych Stanach Zjednoczonych wyniki sprzedaży jej nagrań wyniosły w sumie 6.5 miliona egzemplarzy. Magazyn branżowy Billboard wymienił ją w 2010 roku, jako jedną z pięciu „najbardziej wpływowych” artystek klasycznych pierwszej dekady XXI wieku. Sarah Brightman pozostaje jedyną śpiewaczką, która wystąpiła dwukrotnie na Igrzyskach Olimpijskich – w Barcelonie w 1992 roku na ceremonii zamknięcia towarzyszył jej hiszpański tenor José Carreras (trzy miliardy przed telewizorami), w Pekinie w 2008 roku na ceremonii otwarcia obok brytyjskiej śpiewaczki wystąpił chiński „Król muzyki pop” Liu Huan (cztery miliardy widzów). W 2012 Sarah Brightman została wybrana „Artystą UNESCO na rzecz Pokoju”. W tym samym roku na konferencji prasowej w Moskwie śpiewaczka ogłosiła zamiar odbycia podróży do Międzynarodowej Stacji Kosmicznej, jednak w 2015 porzuciła plany podając „powody natury osobistej”. Koszt ekspedycji (50 milionów dolarów) nie mógł jej odstraszyć – Sarah Brightman jest „najzamożniejszą artystką muzyki poważnej na świecie”. A czy z tak wysokim głosem można mieć lęk wysokości?

Artystka była gwiazdą świątecznej rewii Royal Christmas Gala, której trasa koncertowa przebiegała w grudniu 2017 roku także przez Polskę (Łódź, Atlas Arena).

## BROADWAY

[ulica-symbol]

Słowo hasło, symbol teatru muzycznego, amerykańska legenda. Ale także realny adres – prawdziwa ulica w prawdziwym mieście. Może nawet w najprawdziwszym. Broadway przebiega przez cały Manhattan z południa na północ i jest jedną z nielicznych dróg wyłamujących się z geometrycznego układu równoległych alej i prostopadłych ulic. Co więcej, Broadway jest długi. Odcinek tej ulicy na terenie Nowego Jorku mierzy blisko 25 km, a kolejne 30 km ciągnie się poza miastem.

A przecież o tym, że Broadway stał się „znakiem towarowym” rozpoznawanym na całym świecie zdecydował odcinek tej ulicy (i kilku jej ciasnych przecznic) o długości zaledwie kilkuset metrów. Te kilkaset metrów przestrzeni i jedno stulecie w czasie złożyły się na fenomen kulturalny, który – podobnie, jak to było z jazzem – doprowadził do narodzin specyficznie amerykańskiego gatunku sztuki: musicalu.

Legenda legendą, dysponujemy jednak całkiem precyzyjną definicją „Broadwayu”, czyli teatralnej stolicy USA (chciałoby się powiedzieć, że stolicy teatralnego świata, ale koledzy z Londynu mogliby się obruszyć). Określa to The Broadway League: poza innymi wymaganiami, teatr określany jako broadwayowski musi mieć przynajmniej pięćset miejsc. Oficjalną listę teatrów broadwayowskich determinuje i aktualizuje wyłącznie Komitet Administracyjny Nagród Tony. Ich liczba waha się w granicach czterdziestu, z czego absolutna większość znajduje się w okolicy Times Square, wyjątkiem jest Vivian Beaumont Theater zlokalizowany w Lincoln Center.

Co ciekawe, The Broadway League – w porozumieniu ze związkiem zawodowym muzyków – określa minimalny skład orkiestry osobno dla każdego broadwayowskiego teatru. Większość zysków z musicali trafia do kieszeni trzech głównych graczy. The Shubert Organization jest właścicielem siedemnastu teatrów. The Nederlander Organization – dziewięciu, Jujamcyn – pięciu. Pozostali jeszcze się opierają.

Najważniejsze teatry na Broadwayu to te, których widownia może pomieścić ponad tysiąc osób. Jest ich w sumie trzydzieści dwa. Największy z nich, Lyric Theatre, może (w zależności od przedstawienia) zaoferować na jeden spektakl aż 1938 biletów. Bo to liczba sprzedanych biletów stanowi o sensie istnienia przemysłu musicalowego na Broadwayu. Podobnie jak – na Zachodnim Wybrzeżu – hollywoodzkiej Fabryki Snów.

Okolica, nazywana także Dzielnicą Teatralną (Manhattan Theater District), stała się w XX wieku jedną z głównych atrakcji turystycznych Nowego Jorku. Przedstawienia na Broadwayu odwiedza dzisiaj ponad 13 milionów ludzi rocznie – wydają oni na bilety około 1.4 miliarda (!) dolarów. Musicales to – poza wszystkim – fenomenalny interes.

Dla porównania: teatralna publiczność londyńskiego West Endu przekroczyła liczbę 14.5 milionów widzów, należy jednak pamiętać, że choć liczba teatrów jest podobna – również około czterdziestu – w Londynie mają one znacznie więcej miejsc na widowni.

Pierwsze oznaki życia teatralnego w Nowym Jorku pojawiły się już w 1750 roku, kiedy amerykańska publiczność mogła się zapoznać ze sztukami Szekspira i takimi hitami epoki jak „Opera żebracza”. Pierwsze teatry powstawały na dolnym Manhattanie. Prezentowano w nich także przedstawienia muzyczne, ale nawet jeżeli teatry usytuowane były przy Broadwayu, od dzisiejszej Dzielnicy Teatralnej dzieliło je wiele kilometrów (Broadway to naprawdę długa ulica). Proces „wspinania się” teatralnego biznesu po mapie Manhattanu był stopniowy i długotrwały.

Okolo roku 1850, w sto lat od narodzin amerykańskiej sceny, teatry na Manhattanie zaczęły skupiać się wokół dwóch placów: Union Square i Madison Square (czyli nadal stosunkowo „nisko” w pionowej osi miasta). Ich właściciele szukali najzwyczajniej tańszych nieruchomości, albo niższego czynszu. Trzeci i ostatni plac – popularny dziś Times Square – stał się ich celem na przełomie XIX i XX stulecia, ale skupienie branży wokół tego miejsca dokonało się dopiero w latach dwudziestych i trzydziestych minionego wieku. I tak już miało zostać. Spektakl, uważany za prekursora współczesnego musicalu, „The Black Crook” (1866), miał co prawda premierę na

Broadwayu, jednak to nie był jeszcze „ten Broadway”, lecz dzielnica Soho, będąca dziś skupiskiem galerii i słynąca ze sztuk plastycznych.

Pierwszy godny odnotowania rekord związany już z właściwym odcinkiem Broadwayu to siedemset przedstawień komedii „Lightin’” w Gaiety Theatre (premiera w 1918). Ta popularna farsa doczekała się w sumie ponad tysiąca przedstawień, nie był to jednak musical. W szalonych latach dwudziestych teatr muzyczny w Nowym Jorku kontynuował tradycje wodewilu, a równocześnie zaczął kształtować własny język.

Stało się to za sprawą kilku znakomitych kompozytorów, ale nie tylko. Po nastaniu filmu dźwiękowego, czyli od premiery „The Jazz Singer” (Śpiewaka jazzbandu) w 1927 roku, Melpomena musiała stanąć do otwartej konkurencji z X muzą. Wtedy wróżyono upadek teatru, kilka dekad później, po rozpowszechnieniu się telewizji, wróżyono upadek kina. To, że teatr się nie poddał, zawdzięczamy między innymi kompozycjom takich twórców jak Jerome Kern, Irving Berlin, George Gershwin czy Cole Porter. Niezapomniane piosenki tych twórców to standardy, stanowiące teraz i zawsze trzon „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego”. Niestety, spektakle, w których je śpiewano, pozostawiały często wiele do życzenia.

W tym samym czasie – dokładnie w 1918 roku – odbyła się premiera o historycznym znaczeniu. Był to wojskowy musical Irvinga Berlina „Yip Yip Yaphank” i to od niego można datować narodziny współczesnego Broadwayu, któremu właśnie stuknęła setka – pierwsza z wielu, przynajmniej dopóki stoi Manhattan.

Dokładnie na progu epoki, bo w 1919 roku, zawiązała się współpraca pomiędzy kompozytorem Richardem Rodgersem i autorem tekstów Lorenzem Hartem. Był to zarazem okres wielkiej i trwającej ćwierć wieku popularności rewii „Ziegfeld Follies”, od roku 1907 do 1931 wystawianej bez przerwy (później były jeszcze wznowienia). Jej twórca, pierwszy geniusz nowoczesnego Broadwayu, Florenz Ziegfeld Jr. był także producentem musicalu „Show Boat” (Statek komediantów), który w 1927 roku zmienił bezpowrotnie teatr muzyczny. Narodził się musical w obecnym sensie.

Jakkolwiek lekkie, łatwe i przyjemne były musicale z utworami Georga Gershwina czy jego największego rywala, Irvinga Berlina, brakowało im w tamtych latach sensownej fabuły, a cała inscenizacja stanowiła jedynie pretekst do wykonania popularnych przebojów i zaprezentowania wyszukanych numerów tanecznych.

Wszystko się zmieniło po premierze „Show Boat”, spektaklu, który nie tylko ustanowił nowe standardy dla musicalu, ale redefiniował gatunek. Po raz pierwszy bowiem, cała inscenizacja podporządkowana była akcji dramatycznej. Po raz pierwszy wszystkie elementy przedstawienia zostały zintegrowane w jednym nadrzędnym celu, jakim była opowieść. Narodził się tzw. book musical, czyli dzieło teatru muzycznego, którego bazą było to, co nazywamy librettem (to włoskie słowo nie znalazło sobie miejsca ani w języku angielskim, ani w amerykańskim). Od tej pory nawet muzyka miała służyć fabule przedstawienia. Nawet taniec. A przede wszystkim piosenki. To była rewolucja.

Rzecz jasna na jej efekty trzeba było poczekać. Transformacja gatunku nie dokonała się od razu, a stojący na jej drodze wielki kryzys lat 1929-33 wyhamował postępy w zakresie musicalu fabularnego – stroskani ludzie potrzebowali lekkiej rozrywki i eskapistycznych historii, które pomogą im zapomnieć o trudach codzienności. Do najważniejszych dzieł tamtego okresu należy musical/opera „Porgy And Bess” Gershwinów (1935), zapowiedź amerykańskiego dramatu muzycznego. Niejako na marginesie broadwayowskiej komercji pojawiły się w owym okresie musicale zaangażowane społecznie i politycznie, tzw. topical shows (jak później topical songs, czyli pieśni protestu). Bracia Gershwin wnieśli znaczący wkład także w ten ruch – ich musical „Of Thee I Sing” (1931) był celną satyrą polityczną i zdobył nagrodę Pulitzera – pierwszą w historii dla przedstawienia muzycznego (autorami libretta byli George S. Kaufman i Morrie Ryskind). Broadway nigdy nie był jednoznaczny.

Musical „Show Boat” pokazano w nowo wybudowanym Ziegfeld Theatre (sam teatr przyćmiewał w owym czasie wszystko, co widziano do tej pory na Broadwayu) 572 razy. I był to historyczny sukces – także u krytyki. Drugim podobnym kamieniem milowym stał się musical Rodgersa i Hammersteina „Oklahoma!” (1943). To długi odstęp w czasie – kryzys ekonomiczny i rozpowszechnienie kina dźwiękowego

spowodowały zahamowanie rozwoju musicalu w latach przed II wojną światową. Część historyków teatru uważa dopiero tę premierę za dzień narodzin nowoczesnego musicalu. Możemy też mówić o bezprecedensowym rekordzie na Broadwayu: „Oklahoma!” przyciągnęła publiczność aż 2212 razy! Rodził się Broadway jako zjawisko, fenomen kulturowy i społeczny, symbol Ameryki dla reszty świata.

Musical „Oklahoma!” otworzył epokę nazywaną dziś „Złotym wiekiem Broadwayu” (The Golden Age) albo „Złotym wiekiem musicalu”, co zresztą najlepiej pokazuje, że pojęcia te stały się tożsame. Przyjmuje się, że obejmowała ona trzy dekady, chociaż na lata 70. nietrudno spojrzeć jako na bezpośrednią konsekwencję „Złotego wieku”. Twórcy spektaklu „Oklahoma!”, Rodgers i Hammerstein, napisali całą serię musicalowej klasyki: „Carousel” (1945), „South Pacific” (1949), „The King and I” (1951), „The Sound of Music” (1959). Ten ostatni, „Dźwięki muzyki”, zagrano 1443 razy na Broadwayu i 2385 razy na West Endzie. Sukces musicalu zaczynał wyznaczać nowy rząd wielkości.

Pojawili się dwaj młodzi geniusze, którzy mieli od nowa zmienić Broadway: Leonard Bernstein i Stephen Sondheim. Stary mistrz, Cole Porter, zdołał stworzyć nowoczesny musical na bazie „Poskromienia złoŃnicy” Szekspira, czyli „Kiss me, Kate” (1948, 1077 spektakli). Literatura stawała się naturalnym tworzywem teatru muzycznego. Tak było w przypadku innego tytułu, również aspirującego do miana pierwszego nowoczesnego musicalu. „My Fair Lady” (1956) to nic innego jak musicalowa wersja „PigmaliŃona” Bernarda Shawa – pokazano ją po premierze na Broadwayu aż 2717 razy. „West Side Story” (1957) Bernsteina i Sondheima nie było natychmiastowym hitem, a dzisiaj często wygrywa plebiscyty na najlepszy amerykański musical w historii. Tym razem współcześni twórcy sięgnęli po epokowy dramat Szekspira, „Romeo i Julia”. Sceny taneczne w „West Side Story”, dzieło choreografa Jerome Robbinsa, stanowiły kolejny historyczny (i artystyczny) przełom na roztańczonym Broadwayu.

Lata 60. to na Broadwayu dekada wielkich tytułów, ale też tematyka musicali i poruszana w nich problematyka niebywale rozszerzała swój zakres, przyciągając coraz szerszą publiczność. Musical już nie tylko opowiadał historie, ale ukazywał bohaterów, z którymi publiczność mogła się utożsamić. Prawdziwych ludzi, którzy bez względu na

czas i miejsce akcji przemawiają wprost do współczesnego widza. W spektaklach muzycznych pojawiło się coś więcej niż dobra opowieść – przesłanie, problem, temat do przemyślenia. Musical wyrastał ponad „czystą rozrywkę”. Oto rekordziści tamtych lat: „Skrzypek na dachu” (1964, 3242 spektakle), „Hello Dolly!” (1964, 2844), „Funny Girl” (1964, 1348) i „Człowiek z la Manchy” (1965, 2328). Tak wymagający spektakl jak „Kabaret” (1966) oglądano aż 1165 razy. Nagle musical mógł być o wszystkim, co najlepiej zobrazował sukces przedstawienia „Fiddler on the Roof” – prawdziwego prekursora nowoczesnego musicalu, tak jak to rozumiemy obecnie.

Musical nieustannie się rozwijał. Z jednej strony Stephen Sondheim tworzył najbardziej wyrafinowaną artystycznie, osobną odmianę teatru muzycznego, z drugiej – dochodzili do głosu twórcy reprezentujący pokolenie rock’n’rolla. Skoro musical zabierał głos na temat wojny w Wietnamie musiał posłużyć się muzyką rockową. Przełomowy pod wieloma względami „Hair” debiutował na Broadwayu w 1968 roku i gościł na nowojorskiej scenie przez cztery lata (1750 spektakli).

Szeroko pojęta tematyka społeczna pojawiała się na Broadwayu co najmniej od czasu „Statku komediantów” i „Porgy and Bess”, co jasno przekonuje, że nie ma konfliktu pomiędzy „komercją” i „misją” (a proporcje między nimi nie muszą być wyrównane). Spektakle z Broadwayu nie obawiały się poruszania problemów rasowych („South Pacific”), etnicznych („West Side Story”), a nawet mówienia wprost o mniejszościach seksualnych („La Cage aux Folles”, 1983). Musical Stephena Sondheima „Sweeney Todd” (1979), zwany też czarną operą, ukazywał sceny kanibalizmu. Na Broadwayu.

Koniec XX wieku nie był szczęśliwy dla legendy Broadwayu, chociaż publiczność nie mogła narzekać. W latach 80. nastąpiła w musicalu „brytyjska inwazja” (podobna do tej, jaką zafundowały Ameryce brytyjskie zespoły rockowe dwie dekady wcześniej). Andrew Lloyd Webber wykonał prawdziwe wejście smoka z „Kotami”, a następnie z „Upiorem w operze”. Oba musicale szczyły się pozycją najdłużej granego tytułu w historii Broadwayu. „Upiór” utrzymuje tę pozycję do dzisiaj, wyprzedzając wszelką konkurencję o trzy głowy (czyli o ponad trzy tysiące spektakli). Kiedy dołączył do niego

Claude-Michel Schönberg z „Les Misérables”, Amerykanie mogli tylko śpiewać „nic się nie stało”. Na Broadwayu początku lat 90. rządzili Anglik i Francuz.

Stan obecny wygląda następująco. Trzy musicale wszech czasów – „Upiór w operze”, „Koty” oraz „Les Misérables” – zajmują odpowiednio miejsce pierwsze, czwarte i piąte. Rozdzieliły je dwa musicale, amerykańskie do szpiku kości: „Chicago” (miejsce drugie) oraz „Król lew” (miejsce trzecie). Europejską obecność w czołówce podkreśla mocna, ósma pozycja musicalu „Mamma Mia!” (najdłużej granego jukebox na Broadwayu).

I nagle coś się zmieniło. Pojawiły się nowoczesne musicale autorskie („Rent”), ponownie z powodzeniem adaptowano literaturę („Jekyll & Hyde”, „Ragtime”), rozwijały skrzydła produkcje Walt Disney Company, firmy, która miała zawojować Broadway („Beauty And The Beast”, „The Lion King”). Sukces odniósł nowatorski musical afroamerykański „Bring in `da Noise, Bring in `da Funk”. W coraz bardziej eklektycznym repertuarze odnalazł się nawet rockowy „The Who’s Tommy”.

Bo właśnie eklektyzm to klucz do Broadwayu nowego milenium. Dobiegły końca rozgrywki amerykańsko-europejskie. Poza znakomitym musicaliem „Billy Elliot” Europa nie zachwyliła niczym nowym na wielką skalę (ale na mniejszą już tak, jak choćby musicalami familijnymi „Matilda” i „Charlie and the Chocolate Factory”). Doprawdy trudno uwierzyć, że musical tak odważny i literacki jak „Spring Awakening” (Przebudzenie wiosny) narodził się na Broadwayu. Oparta na operze „Aida” z muzyką Eltona Johna i „Newsies” Disneya z genialnymi piosenkami Alana Menkena, przebojowy „Hairspray”, satyryczne „Avenue Q” czy „The Full Monty” (Goło i wesoło), odjechany „Urinetown”, afroamerykański „Memphis”, punkowy „American Idiot” – oto bogactwo teatru muzycznego XXI wieku.

A przecież jest jeszcze poruszający „Once”, według kameralnego, europejskiego filmu, ale w nowatorski sposób stosujący muzykę na żywo. Są „Jersey Boys” – najbardziej udany jukebox ostatnich lat, historia amerykańskiej grupy The Four Seasons. Są też „Producenci” Mela Brooksa – żaden musical w historii Broadwayu nie zebrał tylu nagród Tony. Jest wreszcie największy nowoczesny klasyk familijny, czyli „Wicked”.

Ale nie koniec na tym. Druga dekada nowego wieku to okres ponownego rozkwitu Broadwayu. Pojawiły się mega-hity, które nie tylko podbiły Nowy Jork, ale poszły w świat, jak z pewnością najbardziej bluźnierczy, ale też najśmieszniejszy musical w historii „The Book of Mormon”, „Kinky Boots” z muzyką Cindy Lauper, „Aladdin” Disneya (w pełnym dwuaktowym formacie). A także „Beautiful: The Carol King Musical” – kolejny znakomity jukebox opowiadający o życiu artystki. Zasłużoną sensacją stał się musical „Hamilton”, opowiadający amerykańską historię w rytm hip-hopu.

Historia Broadwayu to sinusoida. Bywało lepiej, bywało gorzej. Obecnie jest znowu lepiej, to cieszy. Nikt już chyba nie kwestionuje nieśmiertelności musicalu, gatunku, którego twórcy konsekwentnie potwierdzają jedną podstawową zasadę: nie ważne co, ważne jak. Skoro powstał musical o kotach, to znaczy, że musical może być o wszystkim. Wystarczy genialny pomysł, melodyjne piosenki i inscenizacja, która powali publiczność – choreografią, światłem, dźwiękiem. Broadway czeka.

JASON ROBERT BROWN (ur. 1970)

[kompozytor, autor tekstów i librecista]

Ambitny i oryginalny twórca, który stara się przywrócić współczesnemu musicalowi tematykę serio – czy to w kwestiach historycznych („Parade”), czy w relacjach damsko-męskich („The Last Five Years”). Twórca scenicznej adaptacji książki, która była pierwowzorem filmu Clinta Eastwooda „The Bridges of Madison County” (2014).

Utalentowany muzycznie, wcześniej rozpoczął edukację, jest profesjonalnym pianistą. Często pełni funkcję kierownika muzycznego własnych przedstawień, a także dyryguje orkiestrą. Powiedział kiedyś, że o jego wyborze kariery zdecydowały dwa spektakle, które obejrzał w młodości: „Sweeney Todd” i „Sunday in the Park with George” (oba Stephena Sondheim’a). Gdyby nie one, poszedłby raczej w ślady Billy’ego Joela. Chociaż należy do zupełnie innej epoki, karierę artystyczną rozpoczynał podobnie do swoich wielkich poprzedników z początku XX wieku. Grał na fortepianie i śpiewał w klubach i barach Manhattanu, a zlecenia zdobywał głównie jako aranżer i dyrygent.

Pierwsze własne przedstawienie, „Songs for a New World” (1995) zrealizował off-Broadway. Składało się z jego wczesnych „kabaretowych” piosenek (sam tworzy muzykę i słowa), a reżyserką była Daisy Prince, córka wielkiego Harolda Prince’a, co miało wpływ na dalszą karierę młodego twórcy. Atrakcyjna, eklektyczna muzyka, z elementami jazzu, a nawet gospel, skłoniła krytyka magazynu Variety, do porównania twórcy z Alenem Menkenem. Ten nieskomplikowany pod względem inscenizacyjnym spektakl cieszy się szczególnym zainteresowaniem miłośników scen „offowych” i wystawiany jest do dziś w wielu krajach (w tym nawet we Francji). „Stars and the Moon” należy do najlepiej rozpoznawanych piosenek Jasona Roberta Browna.

Córka przedstawiła ojcu zdolnego kolegę. Harold Prince był pod wrażeniem i zamówił u niego piosenki do premierowego projektu, nad którym sam miał pracować (jak miało wyjść na jaw, propozycję reżysera odrzucił wcześniej Stephen Sondheim). Był to musical „Parade” (1998). Powstał ambitny, zaangażowany spektakl z porywającą

muzyką, niestety jego tematyka nie zachwycała szerokiej publiczności. Opowiadał o głośnej sprawie sądowej, jaka odbyła się w Atlancie w 1913 roku. Żydowski właściciel fabryki zostaje oskarżony o gwałt i morderstwo trzynastoletniej pracownicy. Prawdopodobnie niewinny, zostaje skazany na dożywocie, porwany z policyjnego transportu i zlinchowany w rodzinnym miasteczku dziewczyny. Nagłośniony na całe Stany proces i tragiczny finał miały poważne konsekwencje, mobilizując żydowską społeczność w USA do samoobrony. Jeden z głównych producentów musicalu, kanadyjska agencja teatralna Livent (wstrząsana wewnętrznymi problemami i znajdująca się w przededniu bankructwa), wycofała się z finansowania inscenizacji. Twórcy samodzielnie zbierali środki na nagranie albumu z musicalu. Zagrano jedynie 84 spektakle, co nie przeszkodziło w przyznaniu nagród Tony za libretto i piosenki (musical wystawiano dwukrotnie w Londynie, w latach 2007 i 2011). Tak więc Jason Robert Brown otrzymał pierwszą nagrodę Tony za musical, który nie odniósł sukcesu.

Jego następne przedstawienie, „The Last Five Years” (2002) to spektakl stuprocentowo autorski – Jason Robert Brown napisał muzykę, słowa piosenek i libretto. Ten kameralny musical na dwoje aktorów ma bardzo ciekawy skład instrumentalny: fortepian, gitara, kontrabas, dwie wiolonczele i skrzypce (część muzyków gra także na innych instrumentach). Opowieść o małżeństwie, które rozpada się po pięciu latach związku, przedstawiona jest z dwóch punktów widzenia w „skrzyżowanej chronologii”. Mąż prezentuje swoją relację chronologicznie, żona w odwróconym porządku – od chwili rozstania do poznania. Ich historie krzyżują się i splatają w jednej tylko „weselnej” piosence w geometrycznym środku przedstawienia. Ze względu na samą koncepcję spektakl zaprezentowano off-Broadway, co nie przeszkodziło w uhonorowaniu twórcy dwiema prestiżowymi nagrodami Drama Desk za muzykę i słowa. Musical cieszy się powodzeniem w wielu krajach, doczekał się nawet ekranizacji – w nieco rozszerzonej wersji – w 2014 roku w reżyserii Richarda LaGravenese. Musical „Pięć ostatnich lat” miał premierę w Polsce 16 stycznia 2016 roku na Novej Scenie Teatru Muzycznego ROMA. Reżyserował Wojciech Kępczyński, przekład Michał Wojnarowski.

Biorąc sprawy w swoje ręce Jason Robert Brown wydał w 2005 roku udany album solowy, „Wearing Someone Else’s Clothes”, na którym śpiewa własne piosenki, gra na fortepianie, jest aranżerem całości i prowadzi zespół o zabawnej nazwie The Caucasian Rhythm Kings. Płyta zawiera wiele utworów rozproszonych, a jej autor i wykonawca wpisuje się we wspaniałą tradycję znaną na Broadwayu od czasów Cole’a Portera i wcześniejszych – grając współczesną muzykę. Gdyby zamiast sceny teatralnej artysta wybrał karierę solową, na pewno odniósłby nie mniejszy sukces.

Pytanie brzmi, czy podbije wreszcie publiczność na Broadwayu? Trudno to przewidzieć. Zwłaszcza po jego kolejnej „udanej, ale niekomercyjnej” produkcji, jaką była sceniczna adaptacja bestsellerowej książki Roberta Jamesa Wallera „The Bridges of Madison County”. Poprzedziła ją ekranizacja z Meryl Streep i Clintem Eastwoodem z 1995 roku. Premiera musicalu na Broadwayu odbyła się w 2014 roku, ale zagrano zaledwie 137 przedstawień. Ponownie nie przeszkodziło to, aby Jason Robert Brown zdobył nagrody Tony – tym razem dwie, za piosenki i za orkiestrację (w obu tych kategoriach otrzymał także Drama Desk Awards). I co z nim zrobić?

Kolejny musical tego twórcy, „Honeymoon In Vegas” (2015), według filmu pod tym samym tytułem, podzielił niestety los poprzednich i grany był niecałe trzy miesiące...

Zafascynowany sztuką Stephena Sondheim’a, pomimo tego, że w najmniejszym stopniu nie naśladuje mistrza, Jason Robert Brown podziela podobne co on problemy. Tworzy sztukę wyrafinowaną, niełatwą. Pisze muzykę bardzo atrakcyjną, ale dla wyrobionego słuchacza. Ma charakterystyczny styl komponowania, wynikający wprost z jego zaawansowanych umiejętności pianistycznych. Stawia wysokie wymagania przed wokalistami, jego partie chóralne odznaczają się zaskakującą harmonią, trudne są proponowane podziały metrum. Wyłania się z tego dylemat: nagrody czy...bilety?

A przecież kiedy sam wykonuje piosenki „Someone to Fall Back On” czy „Nothing in Common” słucha się go jak najlepszych wykonawców muzyki popularnej, takich jak Paul McCartney, Elton John czy właśnie Billy Joel. Kto wie, może faktycznie okazałby się jego następcą, tym bardziej, że aktywność autorska popularnego piosenkarza w

ostatnich latach osłabła. A może powinni się na jakiś czas zamienić? Billy Joel nosi w sobie musical. Jason Robert Brown nosi w sobie przebojową płytę.

## CABARET

[musical]

Muzyka: John Kander

Słowa piosenek: Fred Ebb

Libretto: Joe Masteroff

na podstawie noweli Christophera Isherwooda „Goodbye to Berlin” (1939) i sztuki teatralnej Johna Van Drutena „I Am a Camera” (1951)

Premiery:

Broadway – 20 listopada 1966 (1165)

West End – 28 lutego 1968

Wrocław – 26 czerwca 1992

Tony 1967 (8):

najlepszy musical, piosenki (John Kander i Fred Ebb), aktor drugoplanowy (Joel Grey), aktorka drugoplanowa (Peg Murray), reżyseria (Hal Prince), choreografia (Ron Field), scenografia (Boris Aronson) i kostiumy (Patricia Zipprodt)

Olivier 1994, London revival:

najlepsza aktorka drugoplanowa (Sara Kestelman)

Tony 1998, Broadway revival (4):

najlepszy revival, aktor (Alan Cumming), aktorka (Natasha Richardson), aktor drugoplanowy (Ron Rifkin)

Olivier 2006, London revival (2):

aktorka drugoplanowa (Sheila Hancock), choreografia (Javier de Frutos)

Piosenki:

Willkommen, Don't Tell Mama, Mein Herr, Tomorrow Belongs To Me, Maybe This Time, Money, If You Could See Her (The Gorilla Song), Cabaret

Jeden z musicali wszech czasów, porywający i przełomowy. Poważne rozszerzenie broadwayowskiej tematyki, bo choć zagrożenie faszyzmem pojawiło się już w musicalu Rodgersa i Hammersteina „The Sound of Music” (1959), to dopiero „Kabaret” odmalował to zjawisko z całą jego brutalnością i... atrakcyjnością. Musical dla dorosłych, „ociekający dekadencją” na tyle, na ile było to możliwe w 1966 roku na scenie. W znakomitej ekranizacji z 1972 roku pozwolono sobie na znacznie więcej.

Akcja przedstawienia rozgrywa się w Berlinie w 1931 roku, a więc na kilka lat przed dojściem Hitlera do władzy i przed wprowadzeniem ustaw norymberskich. Ale faszyzm „wisi już w powietrzu”, co obserwuje amerykański pisarz Cliff, zakochany w dziewiętnastoletniej brytyjskiej artystce kabaretowej, Sally Bowles – jednej z głównych atrakcji Kit Kat Klub. Kabaret staje się w przedstawieniu metaforą społeczeństwa Republiki Weimarskiej z jego rosnącą obsesją pogardy i siły. Narratorem opowieści jest demoniczny konferansjer, krzykliwy i wyuzdany. On sam jest symbolem dekadencji, w jaką stacza się Berlin, ale dokoła wykluwa się już plan „oczyszczenia” atmosfery i uzdrowienia społeczeństwa. I świata.

Tworzywem literackim późniejszego „Kabaretu” zainteresował się najpierw Sandy Wilson, brytyjski kompozytor i autor tekstów, wsławiony musicaliem „The Boy Friend” (1953). W tym samym czasie prawa do musicalu zabezpieczył reżyser Harold Prince i zaprosił do napisania libretta Joe Masteroffa. Twórcy skontaktowali się ze sobą, jednak muzyka, nad którą Wilson już pracował, zupełnie nie pasowała Amerykanom. Musical długo się wykluwał, a realizatorzy dokonywali kolejnych zmian – przede wszystkim w postaciach, którym nadawano coraz bardziej symboliczne znaczenie. W końcu narodziły się dwie równoległe fabuły, obie osadzone w kabarecie. Jedna rozgrywa się na scenie i komentuje „świat zewnętrzny”. Druga rozgrywa się w relacjach pomiędzy artystami i bywalcami kabaretu.

Nowatorska inscenizacja Harolda Prince’a zaskoczyła teatralną publiczność. Widzów, zajmujących miejsca, dziwiło to, że kurtyna jest podniesiona, zaś scenę zajmuje wielkie

lustro, w którym mogą oglądać samych siebie. Spektaklu nie poprzedzała uwertura, rozpoczynał go werbel. Zestawienie dwóch narracji oraz kontrapunkt, jaki nieuchronnie tworzyły, nie były zrozumiałe dla publiczności od początku przedstawienia. Mistrzostwo reżysera sprawiło jednak, że w kolejnych scenach forma stawała się coraz bardziej czytelna, opowieść fascynująca, a pod koniec nikt już nie miał wątpliwości, że jest świadkiem artystycznego wydarzenia. Po premierze na Broadwayu musical pozostał na scenie przez wiele lat, po premierze na West Endzie podbił publiczność londyńską (choć pierwotnie pokazano tylko 336 spektakli), zaś po ekranizacji w 1972 roku – cały filmowy i teatralny świat.

Na Broadwayu wielką kreację stworzył Joel Grey w roli konferansjera. Stał się gwiazdą tego musicalu i zaproszono go do powtórzenia roli w filmie. Ozdobą pierwszej obsady londyńskiej była Lila Kedrova, nadal popularna po niedawnym zdobyciu Oscara za rolę drugoplanową w filmie „Grek Zorba” (1964). Joel Grey powrócił, jako konferansjer, w pierwszym wznowieniu na Broadwayu w 1987 roku. Atrakcją wznowienia na West Endzie w 1993 roku był reżyser Sam Mendes, który nadał nowy wymiar postaci konferansjera, akcentując jego seksualność. Po androgenicznym Joelu Greyu w tę demoniczną postać wcielił się otwarcie biseksualny Alan Cumming.

Drugi revival na Broadwayu powstał w 1998 roku i wzorowany był na ostatniej wersji londyńskiej. Sam Mendes odcisnął piętno na większości późniejszych produkcji, a musical ponownie nabrał wiatru w żagle i opłynął cały świat. Po tej trzeciej już nowojorskiej premierze w dniu 19 marca 1998 roku musical pokazano 2377 razy, co sprawiło, że „Cabaret” stał się trzecim najdłużej granym wznowieniem na Broadwayu (po „Oh! Calcutta” i „Chicago”). Wspaniałą kreację, jako Sally, stworzyła Natasha Richardson i to jej przypadła w udziale jedna z czterech nagród Tony przyznanych tej produkcji (nominacji było aż dziesięć). Warto także odnotować kameralną inscenizację w nowojorskim teatrze Studio 54 w 2014 roku, w której w roli Sally Bowles występowała między innymi zjawiskowa Emma Stone – reżyserował ponownie Sam Mendes.

Film „Kabaret” (1972) wyreżyserował sam Bob Fosse, lecz związki jego obrazu z musicaliem były luźne. Tradycja musicalowa nakazuje oddać głos ważniejszym postaciom, które przedstawiają własny punkt widzenia. W filmie wszystkie utwory śpiewają Sally i konferansjer i są one wykonywane w kabarecie. Jedynym wyjątkiem jest pamiętna scena z piosenką „Tomorrow Belongs to Me” (Jutro będzie moje), sfilmowana w restauracji na zewnątrz. Scenarzyści Jay Presson i Hugh Wheeler sięgnęli ponownie do literackich pierwowzorów, by przywrócić opowieści złagodzoną wymogami Broadwayu pikanterię. Do filmu powróciły więc wątki homoseksualne, motyw antysemityzmu, a także seksualne wyuzdanie bohaterów. W trosce o realizm, a może także o coś więcej, reżyser Bob Fosse nakręcił cały film w Niemczech.

Zważywszy na popularność tego utworu zdarza się przeoczyć fakt, że piosenka „Mein Herr” została napisana dopiero do wersji filmowej. Zmieniła się także funkcja piosenki „Money”, śpiewanej w wersji teatralnej przez konferansjera, a dopiero w filmie przez niego razem z Sally Brown („Money, Money”). Wspaniała Liza Minnelli, na zawsze kojarzona z rolą w „Kabarecie”, startowała w castingach do wersji teatralnej, ale została pominięta. Historia mogła się powtórzyć z reżyserem. Bob Fosse miał za sobą wielką finansową klępkę, jaką poniosła jego ekranizacja musicalu „Sweet Charity” z 1969 roku. Producenci filmu woleli kogoś „bardziej znanego”. Ale wizja reżysera zwyciężyła i powstało filmowe arcydzieło. „Kabaret” zebrał osiem Oscarów (w tym dla reżysera i dla Lizy Minnelli). Przed samym rozdaniem nagród Akademii Filmowej, Bob Fosse otrzymał dwie nagrody Tony – za reżyserię i choreografię musicalu „Pippin” (1972). Wkrótce powtórzył ten wyczyn – jego reżyseria i choreografia programu telewizyjnego „Liza with a Z” (z wiadomą Lizą, tą przez zet) przyniosła mu kolejne dwie nagrody, tym razem Emmy.

Pierwsze nagranie płytowe oryginalnej obsady z Broadwayu pozostaje kanoniczne, tym bardziej, że w edycji na płycie kompaktowej znalazły się – jako materiał dodatkowy, acz nadzwyczaj interesujący – piosenki, które nie weszły do przedstawienia w wersji na głos i fortepian w wykonaniu duetu Kander i Ebb. Na uwagę zasługuje oczywiście soundtrack z filmu, choćby ze względu na Lizę Minnelli, jednak repertuar filmu w dużej części odbiega od sekwencji numerów z musicalu. Pełny zapis piosenek i utworów

instrumentalnych można znaleźć na nagraniu studyjnym z 1999 roku w dwupłytyowym wydaniu, na którym wyróżnia się Jonathan Pryce w roli konferansjera (w obsadzie znalazła się również Judi Dench).

Ciekawostką tego spektaklu jest wykorzystanie dwóch zespołów muzycznych. Jeden z nich to grupa muzyków „występujących w kabarecie”, grających na „scenie na scenie”, czyli widocznych dla publiczności. Jest ich pięciu w składzie: trąbka, saksofon, puzon, fortepian i perkusja. Orkiestron skrywa zespół składający się z 14-15 muzyków.

Polska premiera musicalu odbyła się we Wrocławiu, 26 czerwca 1992 roku w Teatrze Muzycznym – Operetce Wrocławskiej (obecnie Teatr Muzyczny Capitol) w reżyserii Jana Szurmieja (przekład: Wojciech Młynarski i Kazimierz Piotrowski). Od tamtego czasu spektakl prezentowany był w naszym kraju, m.in. w Chorzowie (Teatr Rozrywki, 1992), w Gdyni (Teatr Muzyczny, 1993) i w Poznaniu (Teatr Muzyczny, 2009). W ostatnim czasie musical „Kabaret” zaprezentował Teatr Dramatyczny w Warszawie – premiera 8 stycznia 2016 roku, reżyserowała Ewelina Pietrowiak.

## LA CAGE AUX FOLLES

[musical]

Muzyka i słowa piosenek: Jerry Herman

Libretto: Harvey Fierstein

na podstawie farsy Jeana Poireta „La Cage aux Folles” (1973)

Premiery:

Broadway – 21 sierpnia 1983 (1761)

West End – 7 maja 1986

Gdynia – 26 stycznia 2001

Tony 1984 (6):

najlepszy musical, libretto (Harvey Fierstein), piosenki (Jerry Herman), aktor (George Hearn), reżyser (Arthur Laurents), kostiumy (Theoni V. Aldredge)

Tony 2005, Broadway revival (2):

najlepszy revival, najlepsza choreografia (Jerry Mitchell)

Tony 2010, Broadway revival (2):

najlepszy revival, najlepszy aktor (Douglas Hodge)

Olivier 2009, London revival (2):

najlepszy revival, najlepszy aktor (Douglas Hodge)

Piosenki:

We Are What We Are, Song on the Send, La Cage aux Folles, I Am What I Am, Masculinity, Look Over There, Cocktail Counterpoint, The Best of Times

Francuska farsa miała premierę w 1973 roku w Théâtre du Palais-Royal w Paryżu. Jej autor, Jean Poiret, był przede wszystkim aktorem i to on wcielił się w główną rolę w

swoim spektaklu. A było to aktorskie wyzwanie. Sztuka opowiada o perypetiach pary gejów z Lazurowego Wybrzeża. Jeden z nich prowadzi klub w Saint-Tropez, drugi zaś – jest główną atrakcją tego klubu specjalizującego się w pokazach „drag queens”. Kiedy syn głównego bohatera, owoc krótkiego, heteroseksualnego romansu, przyprowadza narzeczoną wraz z jej konserwatywnymi rodzicami, rozpoczyna się komedia omyłek. Już w 1978 roku powstała francusko-włoska ekranizacja przedstawienia. Reżyserował Édouard Molinaro, autora sztuki zastąpił w głównej roli Ugo Tognazzi. Kompozytorem muzyki do filmu był Ennio Morricone, ale nie miało to nic wspólnego z musicaliem.

Europejska komedia odniosła tak znaczący sukces (m.in. trzy nominacje do Oscara), że zaowocowała dwiema kontynuacjami (1980 i 1985). Amerykański remake powstał dopiero w 1996 roku, ale za to w gwiazdorskiej obsadzie. Reżyserował mistrz Mike Nichols, w rolach głównych wystąpili Robin Williams i Nathan Lane oraz Gene Hackman (a także, akcent polski, Christine Baranski). Akcję przeniesiono do South Beach w Miami. I tym razem nie był to film muzyczny, chociaż sięgnięto po kompozycje Stephena Sondheim – znane oraz premierowe. Film oraz musical, który powstał na jego kanwie, to jeden z nielicznych udanych utworów o tematyce LGBT przed przedstawieniem „Kinky Boots”.

Musical według oryginalnej francuskiej farsy „La Cage aux Folles” narodził się w 1983 roku. Autorem libretta był Harvey Fierstein, aktor wsławiony autorskim dramatem „Torch Song Trilogy” z 1982 roku, w którym śmiało poruszył temat odmierności – bohaterem jego trylogii jest żydowski „drag queen” i wokalista mieszkający w Nowym Jorku. Opracowując musicalową adaptację „La Cage aux Folles”, amerykański artysta pozostał przy realiach francuskich, utrzymując akcję na francuskiej Riwierze.

Autorem piosenek – muzyki i słów – był Jerry Herman, twórca jednego z najpopularniejszych musicali, „Hello Dolly” z 1964 roku. Pomysłodawcą projektu był Allan Carr, producent filmowej wersji musicalu „Grease” (1978). To właśnie on rozpoznał w „La Cage aux Folles” musicalowy potencjał. Nie udało mu się jednak zdobyć praw do europejskiego filmu i musiał zadowolić się prawami do oryginalnej

sztuki (w wersji filmowej pojawiła się świetna postać matki jednego z bohaterów). Mogło się wydawać, że czas nie sprzyja odważnemu pomysłowi. To były początki epidemii AIDS i nasiliły się postawy homofobiczne, zwłaszcza w wielkich skupiskach miejskich, takich jak Nowy Jork.

Jeżeli kiedykolwiek musical wykiełkował z jednej piosenki, to właśnie w przypadku „La Cage aux Folles”. Zaproszony do współpracy Arthur Laurents nie był zachwycony tematyką przedstawienia. Ten zasłużony twórca teatralny, autor i reżyser (m.in. librecista „West Side Story” oraz reżyser „Gypsy”) – usłyszał pierwszą piosenkę napisaną do przedstawienia i zrozumiał, że sukces jest na wyciągnięcie ręki. Był to utwór „I Am What I Am” (Jestem, kim jestem), czyli finał pierwszego aktu przedstawienia. Piosenka zdobyła światową popularność, kiedy po premierze musicalu na Broadwayu wydała ją na singlu Gloria Gaynor. Utwór stał się tanecznym hitem i zdobył status „hymnu gejów”.

Piosenka „I Am What I Am” doczekała się kolejnych nagrań (m.in. Shirley Bassey), także w różnych językach, ale prawdziwą sensację wzbudziła, kiedy – utworzone w 2004 roku – Gejowskie i Lesbijskie Królestwo Wysp Morza Koralowego (Gay and Lesbian Kingdom of the Coral Sea Islands) przyjęło ją za oficjalny hymn „narodowy” (jest to samozwańcze państwo, a właściwie komuna LGBT zasiedlająca wysepki rozsiane na wschód od Wielkiej Rafy Koralowej i należące administracyjnie do Australii).

Twórcy musicalu zgodzili się, co do sprawy najważniejszej. Trudną, najczęściej bolesną tematykę odmienności, najlepiej zaprezentować szerokiej publiczności w formie lekkiej, roztańczonej komedii. Fierstein, Herman i Laurents nie zamierzali wywoływać dyskusji na temat praw homoseksualistów. Wystarczyło przedstawić bohaterów sztuki, jako ludzi, których nietrudno polubić. A faktem jest, że bohaterów „La Cage aux Folles” nie sposób traktować bez sympatii, bo to raczej „konserwatyści” prezentują się jako dziwolągi na tle parady uroczych odmieńców w szpilkach a la kinky boots.

Pomimo niepokoju twórców już bostońska publiczność gorąco przyjęła „La Cage aux Folles” podczas próbnych przedstawień. Premiera na Broadwayu 21 sierpnia 1983 roku podbiła serca widzów. Główne role zagrali George Hearn i Gene Barry i obu aktorów nominowano do nagrody Tony (w rozdaniu to Hearn dostał nagrodę). W sumie musical otrzymał dziewięć nominacji i zebrał sześć nagród Tony, włącznie z nagrodą za najlepszy musical. Głównym konkurentem był genialny, ale nieroztańczony i absolutnie nie lekki, dramat muzyczny Stephena Sondheim’a „Sunday in the Park with George”.

Gorzej rzecz się miała w Londynie. Premierę, która odbyła się na West Endzie 7 maja 1986 roku przygotowali realizatorzy z Broadwayu. Dzięki porozumieniu związków zawodowych w angielskiej inscenizacji wystąpił George Hearn (doszło do wymiany, brytyjski aktor Robert Lindsay zagrał na Broadwayu w musicalu „Me and My Girl”). Nie powtórzył się jednak sukces oryginalnego spektaklu, musical „La Cage aux Folles” zszedł z londyńskiego afisza po 301 przedstawieniach, nie odrabiając wkładu finansowego. Porażkę przypisywano nasilającemu się poczuciu zagrożenia epidemią AIDS.

Od tamtej pory musical regularnie powraca na sceny w wielu krajach. Powodzeniem cieszyły się obie kolejne inscenizacje na Broadwayu (2004 i 2010) i na West Endzie (2008). Po raz pierwszy w historii nowojorskiej sceny musicalowej dwie kolejne produkcje tego samego tytułu zdobyły Tony Award w kategorii najlepszy revival. Broadway 2010 revival (transfer z Londynu) otrzymał aż 11 nominacji. Pokazywano „La Cage aux Folles” w takich krajach, jak Australia i Niemcy (1985), Kolumbia (1991), Meksyk (1993), Estonia (1999), Hiszpania i Polska (2001), Portugalia (2009), Holandia (2010), Korea (2012), Dania, Panama, Puerto Rico i Nowa Zelandia (wszystkie w 2013 roku), Węgry i Korea (2014), Filipiny i ponownie Meksyk (2015) oraz Szwecja (2015, spektakl grano w Uppsali do marca 2016).

„La Cage aux Folles” dosłownie oznacza „klatkę z szalonymi kobietami”, aczkolwiek słowo „folles” we francuskim slangu odnosi się także do „drag queens” i w ogóle do zniewieściałych homoseksualistów. Musical zaprezentowano w Polsce pod tytułem „Klatka wariatek”. Premiera odbyła się 26 stycznia 2001 roku w Teatrze Muzycznym w

Gdyni w reżyserii Marcina Krowina (przekład piosenek Małgorzata Ryś). Nową inscenizację wyreżyserował Grzegorz Chrapkiewicz w stołecznym Teatrze Komedia (2013).

## CAMELOT

[musical]

Muzyka: Frederic Loewe

Słowa piosenek: Alan Jay Lerner

Libretto: Alan Jay Lerner

na podstawie cyklu „Był sobie raz na zawsze król” Terence Hanbury’ego White’a, według legendy arturiańskiej „Le Morte d’Arthur” opisaney przez Thomasa Malory’ego

Premiery:

Broadway – 3 grudnia 1960 (873)

West End – 1 sierpnia 1964

Tony 1961 (4):

najlepszy aktor (Richard Burton), scenografia (Oliver Smith), kostiumy (Adrian i Tony Duquette), kierownictwo muzyczne (Franz Allers)

Piosenki:

Camelot, Follow Me, The Lusty Month of May, How to Handle a Woman, The Jousts, If Ever I Would Leave You, I Loved You Once In Silence, Guenevere

Legenda o królu Arturze to dobry pomysł na musical. Zwłaszcza na przełomie lat 50. i 60. kiedy musicalowe pomysły zaskakiwały coraz bardziej i z roku na rok rozszerzała się formuła gatunku. Pomysł tym lepszy, że skomponowania dzieła podjął się Frederick Loewe, bezpośrednio po olbrzymim powodzeniu musicalu „My Fair Lady” (1956, sześć nagród Tony) i filmu „Gigi” (1958, dziewięć Oscarów). Musical „Camelot” był zarazem ostatnią częścią tryptyku – niezwiązanych tematycznie, niemniej bezprecedensowych – sukcesów teatralnych i filmowych spółki autorskiej Frederica Loewe’a i autora tekstów Alana Jay Lenera. Musical kojarzony jest z prezydenturą Johna F. Kennedy’ego, ale dopiero po tragicznym zamachu w 1963 roku zaczęło się nazywać jego przerwana kadencją „czasem Camelotu” – pierwsza uczyniła to wdowa po

prezydencie, Jacqueline Kennedy, cytując fragment musicalu w wywiadzie dla magazynu Life.

Po triumfie musicalu „My Fair Lady” oczy teatralnego świata zwrócone były na spółkę autorską Loewe i Lerner. Oczekiwania były wysokie. Początkowo kompozytor nie był entuzjastą pomysłu stworzenia przedstawienia według średniowiecznej legendy. Przechodził zresztą kryzys osobisty, który nadszarpnął jego zdrowie. Na propozycję producentów zgodził się warunkowo, zakładając, że w przypadku niepowodzenia będzie to jego ostatni musical. Jak miało się okazać, był to jego ostatni musical, niezależnie od powodzenia, z jakim się spotkał.

Kiedy próbną wersję musicalu zaprezentowano w Toronto, spektakl miał długość czterech i pół godziny. Autor tekstów Alan Jay Lerner skomentował ironicznie, że „tylko <Tristan i Izolda> mogą się równać z ich dziełem, jako test wytrzymałości pęcherza” (chodziło oczywiście o operę Wagnera, która nie jest jednak aż tak długa). Po wielu cięciach musical pokazano w Bostonie, ale nadal był za długi, przynajmniej w kategoriach Broadwayu, nie Wagnera. Twórcy panikowali, przedstawienie powoli wymykało się spod kontroli i uratował je – obsadzony w głównej roli – Richard Burton. To jego opanowanie, a przede wszystkim wiara w jakość dzieła, pomogły doprowadzić je na Broadway.

Producenci musicalu otrzymali niespodziewany prezent od Eda Sullivana, gospodarza najbardziej popularnego programu telewizyjnego w Stanach Zjednoczonych (tego samego, który już za kilka lat przedstawi Ameryce zespół The Beatles). Sullivan zamierzał poświęcić specjalny segment piątej rocznicy musicalu „My Fair Lady”, ale Loewe i Lerner przekonali go do innego pomysłu. Nie tylko sami przyszli do studia telewizyjnego, ale przyprowadzili głównych aktorów swojej nowej produkcji. Richard Burton (jako Artur), Julie Andrews (oryginalna Ginewra) oraz Robert Goulet (Sir Lancelot), wykonali cztery numery z „Camelota” i już nazajutrz rozpętała się gorączka przed kasami teatru. Musical ten pobił wszelkie rekordy przedsprzedaży, zbierając trzy i pół miliona dolarów – i to „tamtych” dolarów, rok był 1960. Promocja telewizyjna okazała się najlepszym instrumentem reklamowym, a „Camelot” odniósł wielki sukces.

Niezależnie od promocji i nadal niekonwencjonalnej, jak na Broadway, tematyki, „Camelot” miał cały szereg zalet, które czynią go jednym z najlepiej napisanych musicali w historii. Frederic Loewe po raz kolejny udowodnił, że jest geniuszem teatralnej muzyki. Jego partytura zawiera zarówno romantyczną muzykę symfoniczną, jak i delikatne odniesienia do brytyjskiego folkloru, a wszystkie numery wokalne napisane są magiczną kantyleną. O tym, że z perspektywy czasu „Camelot” ustępuje pierwszeństwa „My Fair Lady”, prawdopodobnie zdecydowała tematyka. Współczesna publiczność lepiej się identyfikuje z ironią George’a Bernarda Shawa, niż z rycerskimi ideałami rycerzy okrągłego stołu. A może szkoda?

Album z oryginalną obsadą musicalu na Broadwayu był w USA płytą numer jeden, a co więcej – utrzymał się na szczycie listy Top LP przez sześćdziesiąt tygodni! Piosenkę nimfy wodnej „Follow Me” z I aktu przedstawienia nagrała w 1980 roku amerykańska grupa Blondie (album „Autoamerican”).

Sukces musicalu zaowocował ekranizacją. W filmie „Camelot” (1967) w reżyserii Joshui Logana (scenariusz napisał współtwórca musicalu, Alan Jay Lerner) wystąpili Richard Harris, jako Artur, i Vanessa Redgrave, jako Ginewra. Pełna wersja reżyserska przed cięciami trwała 179 minut. Film pogłębił związki legendy arturiańskiej z prezydenturą JFK, wdowa po prezydencie podkreślała je wielokrotnie, wywołując wrażenie, że jej mąż oddany był dobrej sprawie i przywracał nadzieję – podobnie jak rycerze okrągłego stołu pod wodzą króla-idealisty. Na tej samej fali popularności filmu, a wcześniej musicalu, próbował popłynąć następca Kennedy’ego, prezydent Johnson, zupełnie inaczej interpretując przesłanie legendy. Jego zdaniem niektóre odezwy króla Artura mogły być zastosowane współcześnie, aby... zachęcać Amerykanów do walki w Wietnamie. Może nie pamiętał, że John F. Kennedy i Alan Jay Lerner byli kolegami z tego samego roku na Harvardzie?

## CAN YOU FEEL THE LOVE TONIGHT

[piosenka]

Film: „The Lion King” (1994)

Muzyka: Elton John

Słowa: Tim Rice

Oscar, 1995

Jedną z korzyści bycia Eltonem Johnem jest to, że można powiedzieć reżyserowi, że się myli. Artysta skorzystał z tego przywileju przy pracy nad filmem „Król lew” i dobrze na tym wyszliśmy. Chodziło o utwór „Can You Feel The Love Tonight”, a konkretnie o sposób umiejscowienia go w filmie. Twórcy filmu planowali wykorzystać piosenkę do sceny z udziałem surykatki Timona i guźca Pumby – reżyserzy miewają niedorzeczne pomysły. Elton John wyraził sprzeciw, ponieważ charakter utworu nie licował jego zdaniem z komizmem sceny. Jego zamiarem było nawiązanie do „tradycji wielkich piosenek miłosnych Disneya”. No i miał rację, stworzył disnejowski klasyk.

Utwór „Can You Feel The Love Tonight” znalazł właściwe miejsce w miłosnej sekwencji z udziałem Simby i Nali. Takiej po disnejowsku miłosnej – romantycznej i platonicznej. Uwaga: w ścieżce dźwiękowej filmu Elton John wykonuje piosenkę jedynie na końcowych napisach, wcześniej śpiewają ją obsadzeni aktorzy i chór. Piosenka zamyka tryptyk utworów Eltona Johna z filmu i musicalu, stanowiąc naturalny finał opowieści zapoczątkowanej przez „Circle of Life”.

Piosenka – niezależnie od sukcesów na ekranie i na scenie – fruwała wysoko także na falach radiowych. Czternaste miejsce w Wielkiej Brytanii. Czwarte, trzecie i pierwsze w Stanach w różnych rankingach magazynu Billboard (na sam szczyt wspięła się na liście Adult Contemporary). To całkiem nieźle, zważywszy z utworami jakich artystów musiała rywalizować (m.in. Boyz II Men). A że pamiętamy ją dziś o wiele lepiej, niż piosenki-rywalki, to już inna sprawa. We Francji, stała się nawet hitem numer jeden i to po wielotygodniowych rządach świetnego duetu Youssou N'Dour & Neneh Cherry.

Piosenką „Can You Feel The Love Tonight” Elton John wyśpiewał sobie hat-tricka: zdobył Oscara za najlepszą piosenkę, Złoty Glob za najlepszą piosenkę i nagrodę Grammy za najlepsze męskie wykonanie wokalne utworu muzyki popularnej.

## CANDIDE

[operetka]

Muzyka: Leonard Bernstein

Słowa piosenek: Richard Wilburn, John Latouche, Dorothy Parker, Lillian Hellman, Stephen Sondheim, Leonard Bernstein

Libretto: Lillian Hellman i Hugh Wheeler na podstawie powiastki filozoficznej Woltera „Kandyd, czyli optymizm”

Premiery:

Broadway – 1 grudnia 1956 (73)

West End – 30 kwietnia 1959

Łódź – 18 czerwca 2005

Tony 1974, Broadway revival (4):

najlepsze libretto (Hugh Wheeler), reżyseria (Harold Prince), scenografia (Franne i Eugene Lee), kostiumy (Franne Lee)

Tony 1997, Broadway revival:

najlepsze kostiumy (Judith Dolan)

Olivier 2000, West End revival (2):

najlepszy revival, aktor (Simon Russell Beale)

Piosenki:

Overture, The Best of All Possible Worlds, It Must Be So (Candide's Meditation), The Paris Waltz, Glitter and Be Gay, Bon Voyage, Make Our Garden Grow

Musical według Woltera? Czemu nie. A może lepiej opera komiczna? Może i lepiej. Czyli w zasadzie operetka? Tak, coś w tym rodzaju. To w końcu musical czy operetka? Musical. Albo operetka. Ale taka musicalowa.

Podobne dialogi towarzyszą „Kandydowi” Leonarda Bernsteina od czasu powstania tego dzieła. Dzieła teatru muzycznego, co można stwierdzić z pewnością. Ale faktycznie wymykającego się kategoryzacji. I tym lepiej. Bernstein stworzył rzecz klasyczną, jakkolwiek zechcemy ją szufladkować. Porywająca muzyka, zabawne libretto, świetne piosenki – sola, duety, nawet kwartety. No i ta jego kosmiczna uwertura...

Autorką pomysłu była Lillian Hellman, amerykańska scenarzystka i dramatopisarka. Początkowo miała to być sztuka teatralna według książki Woltera i poprosiła Bernsteina o muzykę instrumentalną. Kompozytor zapalił się do projektu, a pisarka zamiast sztuki teatralnej opracowała libretto – sama mówiła, że to „opera komiczna”, a wyszło... no właśnie. Z biegiem lat „Kandyd” zagościł na scenach musicalowych i operowych, jest więc dziełem „ponad podziałami”. I pogodził melomanów, bo doprawdy trudno o lepszy przykład współczesnego teatru muzycznego, wykorzystującego dostępne środki artystycznej ekspresji w sposób jednocześnie tradycyjny (operetka) i nowatorski (musical). Bernstein stworzył zarazem znakomity pastisz europejskiej muzyki XVIII-wiecznej, potraktowanej z szacunkiem i z ironią. Pod względem języka muzycznego „Kandyd” to istna wieża Babel.

W premierowej obsadzie na Broadwayu wyróżniała się Barbara Cook w roli Kunegundy. To w dużym stopniu dzięki jej udziałowi oryginalne nagranie z 1956 roku należy do broadwayowskiego kanonu. Nadal trudno o lepsze (podobnie zresztą, jak w przypadku oryginalnego nagrania z „West Side Story”). Do samej muzyki, a także do libretta, wracał Bernstein wielokrotnie, co świadczy o wielkiej wadze, jaką przywiązywał do swojego dzieła. Poprawiał je kilka razy, ostateczna wersja powstała w 1989 roku.

Obfitujące w znakomitą i zróżnicowaną muzykę dzieło nie przyniosło „hitów” w broadwayowskim znaczeniu tego słowa. Daremnie szukać tu przebojów na miarę utworów z „West Side Story”, musicalu, który Leonard Bernstein tworzył równoległe do „Kandyda”. Jednak dwie kompozycje zdobyły osobny status i stanowią dziś wizytówki dzieła. Pierwsza z nich, „Uwertura”, weszła do żelaznego repertuaru światowych orkiestr i należy do najczęściej wykonywanych utworów napisanych przez

jakiegokolwiek amerykańskiego kompozytora XX wieku. Na „Uwerturę” składa się kilka oryginalnych linii melodycznych oraz wariacje na tematy arii z musicalu. Orkiestrowy fragment „Glitter and Be Gay” stał się tematem popularnego programu telewizyjnego „The Dick Cavett Show”, nadawanego od 1968 roku. Kiedy na koncercie poświęconym pamięci zmarłego kompozytora (i byłego dyrektora) „Uwerturę” wykonała w 1990 roku orkiestra New York Philharmonic podium dyrygenta pozostało puste. Stało się to kultywowaną po dziś dzień tradycją tej znakomitej orkiestry, która „Uwerturę” Bernsteina grała z pamięci nawet w Korei Północnej. Drugim słynnym utworem z „Kandyda” jest aria Kunegundy z I aktu, „Glitter and Be Gay” – jeden z najtrudniejszych utworów wokalnych w całej muzyce zachodniej. Tylko dla orlic.

Zróznicowanie poszczególnych numerów muzycznych z „Kandyda” wymaga indywidualnych opisów. „Bon Voyage” to czysta operetka. „What’s the Use?” z pozoru także, ale ociera się o perwersyjność Sondheima, zresztą wyprzedzając muzykę Sondheima o całe lata, bo w tym czasie twórca ten pisał głównie teksty. „Venice Gavotte” to gawot, jak sama nazwa wskazuje. Tymczasem ten prosty z pozoru utwór rozrasta się do kwartetu. Jeżeli pobrzmiewają gdzieś zapowiedzi musicalu „West Side Story”, to najbardziej w finale II aktu „Make Our Garden Grow”. Ale i tutaj sprawy się komplikują...

Skomplikowana jest zresztą sama fabuła powiastki filozoficznej, na podstawie której stworzono libretto. Oświeceniowa satyra francuskiego filozofa pełna jest fantastycznych wydarzeń i nagłych zwrotów akcji. Tytułowy bohater w połowie XVIII wieku odbywa podróż po kilku kontynentach, a rezultatem jego nieplanowanej misji są wnioski na temat ludzkiej natury. I zgodnie z przekonaniem Voltaire’a nie są one zbyt optymistyczne... „Kandyd” to europejski kanon literacki, książka miała ogromny wpływ na współczesnych, ale także na pisarzy naszych czasów, takich jak Aldous Huxley, Kurt Vonnegut czy przedstawiciele teatru absurdu (m.in. Samuel Beckett). Tak bogate dzieło nie jest łatwym tworzywem dla teatru muzycznego.

Oryginalna produkcja na Broadwayu otrzymała pięć nominacji do nagrody Tony, ale na nominacjach się skończyło. Potem było lepiej. Należy odłożyć spory gatunkowe,

dyskusję czy to musical czy operetka uznać za akademicką i zasłuchać się w muzykę. Oto Bernstein tuż przed „West Side Story”, ale nic nie wskazuje na to, że już za chwilę skomponuje „Mambo”. Dwaj różni kompozytorzy? Takie wrażenie nietrudno odnieść, ale jest ono mylące. Kompozytor swobodnie wymieniał tematy pomiędzy dwoma dziełami. Duet „One Hand, One Heart” skomponował pierwotnie jako arię dla Kunegundy, muzyka „Gee, Officer Krupke” przeznaczona była do sceny weneckiej w „Kandydzie”. Oba tematy trafiły w końcu do „West Side Story”. Reszta jest aranżacją, instrumentacją i kontekstem.

To, że jest „Kandyd” dziełem muzycznym i teatralnym, którego odbiór w miarę upływu czasu tylko się poprawia, dowodzą także nagrody przyznawane wznowieniom operetki. Tony i Olivieri posypały się dopiero w wiele lat po premierze. A dzisiaj wystawiają „Kandyda” najlepsze teatry operowe. Długa była droga tej musicalowej operetki na polską scenę. Premiera odbyła się dopiero w 2005 roku w Teatrze Wielkim w Łodzi w reżyserii Tomasza Koniny (przekładu libretta dokonał Bartosz Wierzbęta).

## CAST ALBUM

[termin]

Albo Cast Recording, czyli nagranie i edycja płytowa materiału muzycznego z musicalu w wersji przeznaczonej do oficjalnej dystrybucji. Zwykle jest to wybór piosenek ze spektaklu, czasami określany jako „highlights” (najważniejsze utwory). Rzadziej cały spektakl, ale zdarzają się pełne wydania nawet z dialogami. Kolejne obowiązujące formaty zapisu umożliwiły poszerzanie repertuaru albumu, dzięki wydłużaniu czasu jego trwania.

Zaczyna się zawsze od Original Cast Recording (OCR), czyli od nagrania premierowej obsady przedstawienia. Często są to jedyne dostępne nagrania, ale w przypadku popularnych tytułów dokonuje się kolejnych. Podstawowy kanon to, rzecz jasna, „original Broadway cast recording” albo „original London cast recording”, ale w przypadku światowej kariery musicalu zaczynają się pojawiać nagrania z innych miast i krajów, nierzadko dokonywane w innych językach (tradycyjnie najwięcej w Japonii).

Cast Album to prawie zawsze nagranie studyjne, w którym artyści starają się odtworzyć swoje sceniczne interpretacje w warunkach nieporównanie bardziej perfekcyjnych, niż te na scenie. Są dwie szkoły dotyczące powstania takich nagrań. Pierwsza wymaga przygotowania płyty na premierę spektaklu, a zatem nagrań dokonuje się nieco wcześniej, na etapie prób. Jej plusem jest dostępność płyty od dnia premiery, korzystna ze względów handlowych. Minusem – dodatkowa presja w gorącym okresie poprzedzającym premierę, a także pewna „surowość” partii wokalnych. Druga szkoła mówi, żeby nagrywać płytę w pewien czas po premierze, kiedy artyści okrzepną już w swoich rolach, a ich interpretacja będzie bardziej zbliżona do scenicznej. Plusem jest większy artyzm interpretacji. Minusem – opóźnienie sprzedaży. Podstawowa funkcja płyty – produkcja musicali nie jest działalnością misyjną – to zapewnienie widzom „pamiątki ze spektaklu”. Cast Album znajdziemy więc w teatralnym sklepiku obok koszulek, kubków i innych „pamiątek ze spektaklu”, określanych wspólnie angielskim słowem „merchandise”, co oznacza towar. Na wolnym rynku sztuka jest towarem.

W trosce o prawdę historyczną nie wypada przemilczeć, że Amerykanie pozwolili się wyprzedzić Anglikom w musicalowej fonografii. Jednym z pierwszych zarejestrowanych spektakli jest „Show Boat” w wersji londyńskiej z 1928 roku. A choć był to musical z Broadwayu, gdzie premiera odbyła się rok wcześniej, nie istnieje zapis „original Broadway cast recording”. Podobnych przykładów jest więcej. Zmorą wczesnych nagrań amerykańskich było wykorzystywanie w studio przypadkowych często artystów, a kiedy nawet soliści pochodzili z broadwayowskiej obsady, towarzyszyli im muzycy studyjni i chór z łapanki. Za narodziny formuły Cast Recording na Broadwayu uważa się dopiero nagranie musicalu „Oklahoma!” dla wytwórni Decca w 1947 roku. Spełnia ono wszystkie warunki obowiązujące do dnia dzisiejszego: oryginalnej obsadzie towarzyszy oryginalny chór, akompaniuje orkiestra znana ze spektaklu, a do tego pod batutą dyrygenta, który prowadzi musical w teatrze. I nawet aranżacje się zgadzają, bo i z tym różnie bywało. Ustanowiono więc wzorzec. Musical „Oklahoma!” był w owym czasie największym hitem w historii Broadwayu i sprzedaż albumu przekroczyła milion egzemplarzy, a były to wielopłytkowe edycje na 78 RPM (szybkość nie używaną we współczesnych gramofonach, choć kultowy Technics SL-1200 GAR zrobił w tym zakresie chwalebny wyjątek). Wznowienia „Oklahomy!” na kolejnych nowych formatach – najpierw był to longplay, następnie płyta kompaktowa (a po drodze kasety) – z wielokrotniły pierwotną sprzedaż. Cast Recording okazał się złotą żyłą fonografii. Za przykładem wytwórni Decca poszły natychmiast konkurencyjne firmy: Capitol, RCA Victor, a wreszcie Columbia, która stała się wiodącym graczem na rynku płyt musicalowych w późniejszych dekadach. Pamiętajmy również o wytwórni tak „niszowej”, jak Disney Records – niewielki katalog przynosi tu olbrzymią sprzedaż.

W latach 50. i 60. zdarzało się, że płyty z musicalami królowały na listach. Cast Albums z musicali „My Fair Lady”, „The Music Man”, „Funny Girl” i „Hello, Dolly!” zajmowały pierwsze miejsce w klasyfikacji magazynu Billboard. Ekspansja muzyki rockowej w latach 60. bezpowrotnie zmieniła oblicze mediów, co wpłynęło nie tylko na spadek zainteresowania płytami z repertuarem musicalowym, ale na nieobecność tej muzyki na falach radiowych. Rock i pop zdominował antenę, w USA wielką popularnością cieszy się niezmiennie muzyka country. Musical wypadł z obiegu, zaś albumy Original

Cast przestały się pojawiać nawet w Top 200 (pierwsza dwusetka sprzedaży, regularnie ogłaszana przez Billboard). Nawet kiedy w nowym wieku zdarzył się wyjątek i w 2004 roku na 77. miejsce Top 200 wskoczył nieoczekiwanie album „Wicked”, piosenki z popularnego musicalu nadal nie zainteresowały stacji radiowych. Druga strona medalu: musical stał się tak dochodowym interesem, że rozgłośnie radiowe postrzegają utwory z Broadwayu jako reklamę spektakli, zresztą słusznie. A jak wiadomo, za reklamę się płaci. I to słono. Skutek? Cisza w eterze.

Osobnym zjawiskiem w musicalowej fonografii jest tzw. concept album, czyli album tematyczny z materiałem do planowanej produkcji musicalowej, wydawany wcześniej. Za pierwszego artystę, który stosował tę formułę, uchodzi Frank Sinatra, którego płyty już w latach 40. i 50. nosiły cechy albumów koncepcyjnych ze względu na tematy przewodnie, np. „In the Wee Small Hours” (1955) czy „Frank Sinatra Sings for Only the Lonely” (1958). Później jednak pojęcie concept album zostało związane niemal na zasadach wyłączności z muzyką rockową. Przykłady rockowych płyt tematycznych, to m.in. „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” The Beatles (1967) i „Tommy” The Who (1969). Formułę tę w udany sposób zaadoptował Andrew Lloyd Webber, „testując” w ten sposób planowane produkcje musicalowe: „Jesus Christ Superstar” (1970 album, 1971 Broadway) i „Evita” (1976 album, 1978 West End). Inne musicale, które narodziły się jako albumy tematyczne, to m.in. „Chess” (1984) i „American Idiot” (2004). Były także albumy z materiałem o charakterze musicalowym, który nie wyszedł nigdy poza zapis studyjny i nie doczekał się inscenizacji. Przykładem takiego projektu jest płyta „Jeff Wayne’s Musical Version of The War of the Worlds” (1978), zawierająca muzykę i słowa do przedstawienia opartego na powieści H.G. Wellsa „Wojna światów”. Jako narrator wystąpił Richard Burton. Album cieszy się wielką popularnością (w Wielkiej Brytanii znajduje się w Top 40 najlepiej sprzedających się płyt wszech czasów), ale nie znalazł się producent gotowy podjąć ryzyko teatralnej inscenizacji science fiction.

Na polskim rynku fonograficznym nie ma wielu nagrań z musicali. Albumy z „oryginalną polską obsadą” licencyjnych tytułów wydaje regularnie Teatr Muzyczny ROMA. Co ciekawe, odnoszą one sukcesy w sprzedaży, czego przykładem mogą być Platynowe

Płyty dla edycji z musicali „Taniec wampirów”, „Upiór w operze” i „Mamma Mia!” (część z nich to już podwójne, a nawet potrójne „platyny”).

## CATS

[musical]

Muzyka: Andrew Lloyd Webber

Słowa: Thomas Stearns Eliot (literacka nagroda Nobla 1948)

Libretto: Andrew Lloyd Webber (współpraca Trevor Nunn)

na podstawie zbioru wierszy „Old Possum’s Book of Practical Cats” T.S. Eliota (1939)

Premiery:

West End – 11 maja 1981 (8949)

Broadway – 7 października 1982 (7485)

Warszawa – 10 stycznia 2004

Olivier 1981 (2):

najlepszy musical; wybitne osiągnięcia w choreografii (Gillian Lynne)

Tony 1983 (7):

najlepszy musical, libretto (T.S. Eliot), piosenki (Andrew Lloyd Webber, T.S. Eliot), aktorka (Betty Buckley), reżyser (Trevor Nunn), kostiumy (John Napier), reżyseria światła (David Hersey)

Piosenki:

Prologue: Jellicle Songs for Jellicle Cats, The Rum Tum Tugger, Gus: The Theatre Cat, Shimbleshanks: The Railway Cat, Macavity: The Mystery Cat, Mr. Mistoffelees, Memory, The Ad-Dressing of Cats

„Koty” – pod takim tytułem zaprezentowano musical w Polsce – to nie tylko jeden z najbardziej znanych spektakli w historii teatru muzycznego, ale jeden z najbardziej oryginalnych. Pozbawione linearnej akcji przedstawienie nie zawiera wyraźnego wątku romantycznego, tak więc jego twórcy zignorowali dwie podstawowe zasady musicalu. I właśnie dzięki temu rozszerzyli formułę gatunku, dowodząc w brawurowy sposób, że

we współczesnym teatrze muzycznym ważniejsze jest „jak”, niż „co”. A przy tym dowiedli, że w ramach tak rozszerzonej formuły można stworzyć teatr na wskroś artystyczny. Musical o kotach opowiadających swoje historie na wielkomiejskim śmietniku? Toż to absurdalne!

A jednak. Od dnia premiery przed kasami ustawiały się tłumy, a musical obsypano nagrodami (m.in. 7 nagród Tony dla inscenizacji nowojorskiej, w tym za najlepszy musical i najlepsze piosenki). Pokazano go w ponad trzydziestu krajach, przetłumaczono na dwadzieścia języków, na całym świecie obejrzało go niemal 75 miliony widzów! Piosenkę „Memory”, największy przebój z musicalu, natychmiastowy standard muzyki popularnej, nagrało ponad stu pięćdziesięciu artystów, a do tego oba albumy z oryginalnymi obsadami (londyńską i nowojorską) sprzedały się w olbrzymich nakładach.

Niekonwencjonalny projekt, tyleż genialny, co szalony, był dziełem dwóch przyjaciół, którzy weszli w świat musicalu na własnych zasadach: Andrew Lloyd Webbera i Camerona Mackintosha, producenta. Młodzi entuzjaści postawili wszystko na jedną kartę i zaangażowali najlepszych mistrzów sceny – zarazem fachowców i artystów. Spektakl wyreżyserował Trevor Nunn, jego asystentką i autorką niespotykanej choreografii była legenda brytyjskiego baletu i teatru muzycznego, Gillian Lynne. Scenografię stworzył John Napier, artysta związany z Royal Shakespeare Company.

Andrew Lloyd Webber zaczął pracować nad muzyką do wierszy Eliota już w 1977 roku. Libretto również jest dziełem kompozytora, który pierwszy „zobaczył” sceniczny potencjał „Kotów”. Istotny wkład w ostateczną wersję przedstawienia miał reżyser. On też zmodyfikował nieco tekst do utworu „Memory”, bazując głównie na wierszu Eliota „Rapsodia wietrznej nocy”. Miniatura „The Moments of Happiness” pochodzi z natchnionego cyklu poetyckiego „Cztery kwartety”, ostatniego dzieła noblisty. Kompozytor zaprezentował nowe piosenki po raz pierwszy na festiwalu w Sydmonton w 1980 roku. Zaproszona wdowa po wielkim poecie, pani Valerie Eliot, nie kryła zachwytu i wyraziła zgodę na produkcję musicalu.

Musical „Koty” to w zasadzie cykl aktorskich autoprezentacji, w których poznajemy kolejnych członków klanu Jellicle Cats. Jest wśród nich Bustopher Jones, bywalec, smakosz i znawca. Jest złowieszczy Macavity, o którego niecznych postępkach dowiadujemy się z ust przerażonych, ale jednocześnie zafascynowanych jego postacią kotek, Demeter i Bombaluriny. Fascynujących postaci jest tu zresztą więcej i poznajemy je w kolejnych songach, z których każdy staje się osobną inscenizacją teatralną. Spoiwem, elementem łączącym te wszystkie opowieści, jest postać upadłej damy, Grizabelli – jej bolesne wykluczenie przez pobratymców i ciernista droga do „kocięgo nieba”, metaforycznego odkupienia. Osobnym i zgoła nieoczekiwanym elementem jest w tym kocim spektaklu... spektakularna bitwa psów.

Wiersze T.S. Eliota, jednego z największych poetów XX wieku, laureata literackiej nagrody Nobla w 1948 roku, ożywają i przemawiają do współczesnego odbiorcy nowym językiem dzięki muzyce Andrew Lloyd Webbera. Wiersze o kotach, wydane pierwotnie w 1939 roku, poza walorami czysto rozrywkowymi – wszystkie noszą znamiona wyrafinowanej zabawy literackiej – są błyskotliwymi studiami nad kocią naturą, nie stronią również od subtelnych aluzji na temat słabostek i przywar natury ludzkiej (ale wybitny poeta zgrabnie unika prostej, bajkowej alegoryczności). Jako piosenki „kocie wiersze” dostają skrzydeł – to połączenie poezji najwyższego lotu z niekonwencjonalną muzyką stanowi o sukcesie musicalu. Osobnym walorem każdej inscenizacji „Kotów” jest specyficzna aura, w której rozwija się akcja.

Rozpoczynający spektakl utwór „Jellicle Song for Jellicle Cats” prezentuje koci klan i jego filozofię. Następnie poznajemy całą galerię kocich postaci, a wspólnym mianownikiem opowieści są losy kotki Grizabelli, wyklętej za zdradę, której przed laty dopuściła się z miłości. Każdy z bohaterów wierszy czy songów jest postacią wyrazistą, a zarazem złożoną – nietuzinkową, wielowymiarową, niebanalną. Rozszyfrowujemy trójstopniowy system nadawania kocich imion („Naming of Cats”). Tak jak cały klan, czekamy na pojawienie się kota o imieniu Old Deuteronomy, nestora, patriarchy rodu (deuteronomium to po łacinie „powtórzone prawo”, jak w Księdze Powtórzonego Prawa, ostatniej z Pięcioksiągu Mojżeszowego). Koty szykują się bowiem na doroczny bal. Pośród licznych kocich postaci, które poznajemy, jest między innymi kotka

Jennyanydots (postrach myszy), para kocich przyjaciół Mungojerrie i Rumpleteazer (koty-rozrabiaki), jest nawet kot uderzająco przypominający gwiazdę rocka: Rum Tum Tugger (po polsku Ramtamtamek). Nagłe pojawienie się Grizabelli psuje nastrój zabawy – jej lament „Memory” to największy przebój z tego spektaklu.

Osobne miejsce zajmuje w musicalu prezentacja Gusa, kota teatralnego. Nie tylko wspomina on swoje pamiętne role sceniczne, ale inscenizuje na naszych oczach porywającą opowieść o kotach piratach. W drugim akcie musicalu poznajemy m.in. kota kolejowego, wielkie owacje zdobywa zawsze kot magik. Finałowe przesłanie zdradza istotę samego przedstawienia: jaka jest naprawdę kocia natura i czy człowiek jest w stanie zrozumieć skomplikowane relacje obowiązujące w kocim klanie.

Musical „Koty” ma niepowtarzalny nastrój, przyciągający szeroką publiczność do teatrów świata, stanowi on – obok muzyki i wierszy – jeden z głównych walorów przedstawienia. Kolejny z nich to ruch, koci ruch. Nigdy wcześniej, ani później, choreografia musicalowa nie była tak niezwykła, jako że łączy sceny taneczne z nieustającą kinetyką, nieprzerwaną kocią „mobilnością” – giętką, zwinną, płynną. I to właśnie inność tego „ryzykownego” projektu, przesądziła o ponadczasowym sukcesie musicalu „Koty”.

Londyńską premierę poprzedziły dramatyczne wydarzenia w zespole. Znana aktorka Judi Dench, obsadzona w roli Grizabelli, zerwała na próbie ścięgno Achillesa i zastąpiła ją Elaine Page. Ta druga artystka, która wcześniej dała się poznać jako Eva Peron w tytułowej roli w musicalu „Evita”, została na długo utożsamiona właśnie ze swoją „kocią” rolą. Musical „Cats” pobił rekord West Endu nie schodząc z afisza przez dwadzieścia jeden lat. Ostatni spektakl odbył się dokładnie w 21. urodziny musicalu i był transmitowany na żywo na wielkim ekranie w Covent Garden, gdzie oglądały go tysiące fanów. Na Broadwayu sukces był podobny, spektakl przygotował zresztą ten sam zespół realizatorów. 19 czerwca 1997 roku „Koty” stały się najdłużej granym musicaliem w historii Broadwayu, w roku 2017 nadal zajmowały wysokie czwarte miejsce w rankingu. W 1998 roku Lloyd Webber zgodził się wydać oficjalnie na DVD telewizyjną wersję spektaklu z Elaine Page w roli Grizabelli nagrany w Adelphi Theatre.

„Koty” powróciły na londyńską scenę w 2014 roku, przygotowane przez zespół oryginalnych realizatorów – pani Gillian Lynne miała wtedy 88 lat. Powstała także wersja objazdowa, która zakończyła tournée na West Endzie w styczniu 2016. W tym samym czasie trwały już przygotowania do inscenizacji revivalu na Broadwayu. Odbływały się pod ścisłą kontrolą Andrew Lloyd Webbera, który równolegle pracował w Nowym Jorku nad premierowym musicaliem według filmu „School of Rock” z 2003 roku (premiera: 6 grudnia 2015). Premiera odnowionych Kotów” odbyła się 31 lipca 2016 roku. Obwieszczono przy okazji, że powstanie ekranizacja musicalu dla Universal Pictures, reżyserem ma być Tom Hooper, odpowiedzialny m.in. za filmową wersję musicalu „Les Misérables” (2012).

Polską premierę musicalu w reżyserii Wojciecha Kępczyńskiego zaprezentował Teatr Muzyczny ROMA 10 stycznia 2004 roku (przekład Daniel Wyszogrodzki). Nasi realizatorzy uzyskali zgodę Camerona Mackintosha na „spolszczenie” kocich imion, a także na polskie tłumaczenie tytułu. We wszystkich krajach świata musical grany jest jako „Cats”, a próba pokazania go publiczności meksykańskiej pod hiszpańskim tytułem nie przyjęła się – meksykanie nie ekscytowali się musicaliem „Gatos”. Album z polską obsadą musicalu, pod kierownictwem muzycznym Macieja Pawłowskiego. zdobył status złotej płyty (Universal, 2004).

## CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY

[musical]

Muzyka: Marc Shaiman i Scott Wittman

Słowa piosenek: Marc Shaiman i Scott Wittman

Libretto: David Greig

na podstawie powieści Roalda Dahla „Charlie i fabryka czekolady” (1964)

Premiery:

West End – 25 czerwca 2013

Broadway – 23 kwietnia 2017

Olivier 2014 (2):

najlepsze kostiumy (Mark Thompson), reżyseria światła (Paul Pyant)

Piosenki:

Almost Nearly Perfect, It Must Be Believed to Be Seen, Simply Second Nature, Juicy!,  
Vidiots, Pure Imagination, A little Me

Sam Mendes to bardzo zajęty reżyser i to zarówno w służbie Melpomeny, jak i dziesiątej muzy. Kiedy przygotowywał premierę „Charliego” w 2013 roku, miał właśnie za sobą „Ryszarda III” i „Skyfall”, a przed sobą „Króla Leara” i „Spectre”. Czyli Szekspir i Bond. A pomiędzy nimi musical familijny według znanej książki dla dzieci i młodzieży. W ogólnej ocenie agent 007 wygrał z wielkim dramaturgiem. Ale nawet, jeżeli efekty wizualne (specjalne, ale także olśniewająca scenografia) zdominowały dramaturgię, „Charlie i fabryka czekolady” należy do najbardziej udanych musicali brytyjskich ostatnich lat.

Powieść „Charlie i fabryka czekolady” to historia o chłopcu z domu tak biednego, że czekoladę dostaje do zjedzenia tylko raz w roku, w dniu swoich urodzin (o warunkach społecznych tej rodziny najlepiej świadczy fakt, że czworo dziadków chłopca zajmuje

jedno łóżko, jedyne w domu). Biedny Charlie znajduje w śniegu monetę, za którą kupuje batonik, potem drugi, a w tym drugim znajduje... zaproszenie do fabryki czekolady pana Wonki. Chłopiec nie ma pojęcia, co go tam czeka.

Książkę Roalda Dahla dwukrotnie przenoszono na ekran. Po raz pierwszy w 1971 roku pod tytułem „Willy Wonka i fabryka czekolady” (reż. Mel Stuart). Tytułowym bohaterem nie był więc mały Charlie, tylko fabrykant, co nie podobało się autorowi powieści. Na szczęście pana Wonkę zagrał charyzmatyczny Gene Wilder (znany m.in. z filmu „Producenci”). Bliższa oryginałowi, a zarazem oszałamiająca inscenizacyjnie, jest ekranizacja z 2005 roku, wyreżyserowana przez czarodzieja kina, Tima Burtona. Tym razem w pana Wonkę przeistoczył się, znany z fantastycznych wcieleń aktor, Johnny Depp, a i tytuł pozostał taki, jak trzeba. Można przypuszczać, że to właśnie ta wersja natchnęła realizatorów musicalu do przeniesienia na londyńską scenę przygód chłopca, dla którego czekolada stała się synonimem szczęścia.

Twórca muzyki do przedstawienia, Marc Shaiman, to kompozytor z bogatym dorobkiem w zakresie muzyki filmowej. Napisał ścieżki dźwiękowe do ponad pięćdziesięciu filmów, za kilka z nich (m.in. „The American President” z 1995 roku), otrzymał nominacje do Oscara. Świat teatru kojarzy go z musicalem „Hairspray” (2002), którym podbił publiczność w kilkunastu już krajach. „Charlie i fabryka czekolady” to jego pierwszy musical napisany specjalnie na scenę londyńską, tam właśnie – i to w prestiżowym Theatre Royal, Drury Lane – odbyła się premiera widowiska wg książki Roalda Dahla.

Musical został bardzo dobrze przyjęty przez londyńską publiczność. Wytrawny reżyser przygotował atrakcyjny spektakl rodzinny, a ten gatunek to jeden z filarów teatru muzycznego. Głosy krytyczne zarzucały przerost formy nad treścią, ale była to najnowocześniejsza forma, jaką oglądano od lat na West Endzie. A treść... W świecie anglojęzycznym wszyscy doskonale znają tę książkę. Sam Mendes stworzył barwny świat fantazji, scenograf skutecznie zabawił się proporcjami, a latająca winda z dwoma pasażerami (cała przy tym przezroczysta), dołączyła do długiej listy „musicalowych wabików” obok żyrandola i helikoptera. Muzyka Marca Shaimana bez zarzutu spełniła swoją rolę, choć przebojem-sygnaturką tego musicalu jest stara piosenka „Pure

Imagination” znana z filmu „Willy Wonka i fabryka czekolady” z 1971 roku (muzyka Anthony Newley, słowa Leslie Bricusse). A to kolejny dowód na to, że w udanym musicalu nie wystarczy, żeby muzyka była „bez zarzutu”.

Potwierdzając po części krytyczne oceny, nagrody Oliviera – przy siedmiu nominacjach – dostały się jedynie w ręce reżysera światła i kostiumologa (ten drugi to zarazem nominowany do nagrody scenograf). Nie był to więc „najlepszy musical”, ale familijnej publiczności mógł się podobać. Premiera na Broadwayu 23 kwietnia 2017 roku (w amerykańskiej wersji znalazło się więcej piosenek z filmu, m.in. „The Candy Man”) wywołała mieszane opinie, ale początkowa sprzedaż biletów wróżyła „Charliemu” długowieczność, na którą zdawał się zasługiwać. Niestety, stało się inaczej. Nowojorska publiczność nie wykazała trwałego zainteresowania tym familijnym musicaliem i „Fabryka czekolady” zawiesiła działalność już w styczniu 2018 roku po zaledwie 305 przedstawieniach.

KRISTIN CHENOWETH (ur. 1968)

[aktorka]

Amerykańska aktorka teatralna, filmowa i telewizyjna. Pochodzi z Oklahomy i wcale się tego nie wypiera, a nawet zorganizowała w rodzinnym mieście Broken Arrow koncert dla telewizji PBS (CD i DVD „Coming Home”, 2014). Zasłynęła, jako pierwsza odtwórczyni roli Glindy w musicalu „Wicked” (2003), chociaż nagrodę Tony zdobyła już wcześniej – za rolę Sally Brown w musicalu „You’re a Good Man, Charlie Brown” (1999). Artystka jest w jednej czwartej Czirokezką, ale nie wiadomo dokładnie w której. Znana jest natomiast skala jej głosu, osiąga bowiem nadludzko wysokie f3 – efekt odwrotnie proporcjonalny do jej wzrostu, który wynosi 150 cm. Jest klasycznie szkolonym sopranem koloraturowym, od najmłodszych lat śpiewała także muzykę gospel w lokalnych chórach. Kiedy wystąpiła na Broadwayu w kolejnej produkcji musicalu „Promises, Promises” (2010-2011), do roli Fran Kubelik specjalnie dla niej dołożono dwie piosenki duetu Bacharach/David: „I Say a Little Prayer” i „A House Is Not a Home”, nieobecne w oryginalnej wersji spektaklu. Aktorka znana jest doskonale telewizjom, choćby z ról w serialach „Prezydencki poker” i „Gdzie pachną stokrotki” (nagroda Emmy, 2009), jak również „Świętoszki z Dallas”. Zapisła się w pamięci milionów widzów serialu „Glee” udziałem w siedmiu odcinkach, w których wcieliła się w komediową postać alkoholiczki. Nie przeszkodziło jej to w wykonaniu aż dwunastu piosenek (głównie w duetach z członkami obsady), m.in. „Happy” Pharrella Williamsa w duecie z Gwyneth Paltrow.

Kristin Chenoweth ma na koncie dokonanie artystyczne, związane pośrednio tylko z teatrem muzycznym, które i tak zagwarantowało jej miejsce w historii musicalu (Glinda to bułka z masłem). Jest to wykonanie jednej tylko piosenki. Tyle, że ta piosenka nosi tytuł „The Girl in 14 G”. I powstała specjalnie dla Kristin Chenoweth.

Skomponowała ją Jeanine Tesori (m.in. „Shrek – The Musical”), autorem tekstu jest Dick Scanlan (m.in. „Thoroughly Modern Millie”), a piosenka opowiada o skromnej i cichej dziewczynie, która jest mołem książkowym i która po przyjeździe do Nowego

Jorku wprowadziła się do wynajętego mieszkania – to jest właśnie owo tytułowe 14 G (w amerykańskim systemie oznaczania lokali oznacza to mieszkanie pod literą G na trzynastym piętrze). Dziewczyna zachwyca się widokiem z okna na park i otwiera książkę Jane Austin, kiedy... No, właśnie. W tym momencie zaczyna się cała ta fantastyczna historia. Piętro niżej (13G) nagle zaczyna ćwiczyć operowa diva... Po nieprzespanej nocy dziewczynę budzi o poranku głos dobiegający z piętra wyżej (15G) – tym razem jest to wokalistka jazzowa. Cała istota interpretacji utworu „The Girl in 14 G” sprowadza się do tego, że artystka wykonuje wszystkie trzy partie! Z dołu dochodzi koloratura Królowej nocy, piętro wyżej szaleje aspirantka na Elle Fitzgerald. Tylko zawodowi wokaliści mogą potwierdzić, jakich akrobacji aparatu wokalnego wymagają podobne popisy. Nie wchodząc w szczegóły: w operze i w jazzie wszystko układa się inaczej, od brody po podniebienie. A struny, te nieszczęsne struny głosowe... Całość jest śpiewana w absolutnie zwariowanym tempie, dosłownie na złamanie karku. A może raczej na złamanie krtani (w Polsce wykonuje ten utwór Paulina Janczak).

Piosenka „The Girl in 14 G” znalazła się na debiutanckim albumie Kristin Chenoweth „Let Yourself Go” (2001). Lepiej jednak obejrzeć artystkę wykonującą utwór na żywo. Nieszczęsna Kristin cierpi przy tym na chorobę Ménière'a, która objawia się napadowymi zawrotami głowy i zaburzeniami równowagi. Powiadają, w małym ciele wielki duch...

Nikogo nie powinno dziwić, że Kristin Chenoweth ma także w repertuarze arię Kunegundy „Glitter and Be Gay” z musicalu/operetki „Kandyd” Leonarda Bernsteina. Jest to niewątpliwie najtrudniejszy utwór pochodzący ze spektaklu wykonywanego przez teatry muzyczne (z pominięciem sceny operowej, chociaż wiele śpiewaczek operowych połamało sobie na tej arii struny głosowe). Aria Bernsteina – napisana tak, jakby kompozytor chciał zrobić na złość wszystkim sopranom świata – prezentuje głównie trudności związane z techniką wokalną, choć Kunegunda nie wykonuje jej beczynn timer. „Dziewczyna z trzynastego piętra” stawia przed wykonawczynią bardzo wysokie wymagania aktorskie. Wcielanie się w trzy role w tym samym czasie przy jednoczesnym prezentowaniu trzech różnych głosów – własnego, operowego i jazzowego... Istnieje zapis wykonania „The Girl in 14 G” przez Kristin Chenoweth na

recitalu z Boston Pops Orchestra (dyryguje Keith Lockhart) w 2004 roku. To trzeba zobaczyć, żeby uwierzyć. Albo najpierw uwierzyć, żeby zobaczyć.

CHESS

[musical]

Muzyka: Benny Andersson i Björn Ulvaeus

Słowa piosenek: Tim Rice i Björn Ulvaeus

Libretto: Tim Rice (West End), Richard Nelson (Broadway)

Premiery:

West End – 14 maja 1986

Broadway – 28 kwietnia 1988

Gdynia – 8 stycznia 2000

Piosenki:

The Story of Chess, Hymn to Chess, 1956 – Budapest is Rising, Heaven Help My Heart, Anthem, One Night in Bangkok, I Know Him So Well, You and I

„Szachy” to najbardziej upolitycznione przedstawienie teatru muzycznego. W pamięci widzów (i słuchaczy, ale o tym za chwilę) „Chess” to dwie sprawy: piosenki „facetów z Abby” i zimna wojna. Wojna bez wystrzałów prowadzona przez USA i ZSRR przez kilka dekad i na wielu frontach. Jednym z takich nietypowych „frontów” były pojedynki szachowe arcymistrzów, które doprowadziły do ogromnej popularności tego elitarnego sportu w latach 70. Ani wcześniej, ani później opinia publiczna nie podniecała się tymi mało widowiskowymi rozgrywkami (delikatnie rzecz ujmując) w takim stopniu, jak działo się to podczas odbywającego się pod ogromną presją polityczną meczu Bobby Fisher contra Borys Spasski, który odbył się w 1972 roku w stolicy Islandii, Reykjavíku. Na szachownicy w tym neutralnym kraju skupiło się całe zimnowojenne napięcie, narastające od lat w stosunkach amerykańsko-radzieckich. Nastąpiła sublimacja, przemieszczenie celu – nie podbijemy USA/ZSRR, ale możemy wygrać z Fisherem/Spasskim. Mecz stulecia, jak nazwano pojedynek szachowych gigantów, zakończył się zwycięstwem Amerykanina. Bobby Fisher odebrał mistrzowski tytuł Rosjanom po raz pierwszy od 24 lat. Jak miało się okazać, nie na długo.

Porażka Borysa Spasskiego, która w konsekwencji zrujnowała mu życie i zmusiła do emigracji, była odebrana w Związku Radzieckim jako narodowa hańba. Władze ZSRR wiązały z meczem nadzieje na pokazanie światu rosyjskiej przewagi intelektualnej nad Amerykanami. Czyli, jak się to w tamtej epoce mówiło, wyższości „człowieka radzieckiego”. A w domyśle – wyższości socjalizmu nad kapitalizmem.

Inną możliwą inspiracją mógł być dla twórców musicalu pojedynek szachowy, który odbył się w 1978 roku pomiędzy niezwyciężonym Anatolijem Karpowem, a innym rosyjskim arcymistrzem, Wiktorem Korcznojem. W tym wypadku sytuacja była bardziej skomplikowana, ponieważ Korcznoj uciekł ze Związku Radzieckiego i zamieszkał w Szwajcarii. Dla władz ZSRR był więc zdrajcą i dyskredytowano go na wszelkie sposoby. Mecz odbył się na Filipinach i zwyciężył Karpow. Do rewanżu doszło trzy lata później we włoskim Merano. Przed turniejem władze radzieckie aresztowały syna Korcznoja, wywierając dodatkową presję na szachistę. I tym razem Karpow pokonał przeciwnika.

Takie było tło historyczne fabuły, która posłużyła za tworzywo pierwszego musicalu dwóm wielkim twórcom muzyki popularnej. Benny Andersson i Björn Ulvaeus napisali wszystkie piosenki grupy ABBA, zespołu definitywnie rozwiązanego w 1982 roku. Sam pomysł sięgnięcia po tematykę zimnowojenną pochodził od Tima Rice’a. Uznany autor miał już w dorobku uwikłaną w politykę muzyczną opowieść o Evie Peron. Ale musical „Evita” rozgrywa się w świecie wielkiej, nawet jeśli nieco egzotycznej, polityki. Tymczasem „Chess” to historia romantyczna z polityką w tle – opinia publiczna dopatrywała się w rozgrywce arcymistrzów czegoś więcej niż pojedyńku umysłów.

Podobnie jak to było z musicalami „Jesus Christ Superstar” i „Evita”, na początku powstała płyta, tzw. concept album. Tim Rice nauczył się tej strategii od Lloyd Webbera, z którym współtworzył poprzednie dzieła. Ale kompozytor pracował właśnie nad musicalem „Cats” i nie potrzebował autora tekstów, pisał muzykę do wierszy T.S. Eliota. Tim Rice był fanem Abby, wiedział też, że twórcy jej repertuaru myślą po rozwiązaniu grupy o „czymś większym”. Do spotkania angielskiego autora ze szwedzkimi kolegami doszło 15 grudnia 1981 w Sztokholmie. Machina ruszyła.

Międzynarodowa współpraca na linii Londyn-Sztokholm wyglądała w ten sposób, że Tim Rice opisywał nastrój utworu i określał jego rolę w spektaklu, Andersson tworzył muzykę, Ulvaeus wymyślał słowa wpisujące się w linię melodyczną. Część z tych słów weszła zresztą do ostatecznych wersji piosenek, stąd ich podwójne autorstwo. Wersje demo wracały do Tima Rice'a, który rozszerzał teksty. Twórcy wysyłali sobie taśmy z nagraniami, epoka była zamierzchła. Prace trwały w ten sposób w latach 1982 i 1983, a taśmy demo zamieniono powoli na wersje studyjne.

Album z piosenkami do planowanego musicalu ukazał się jesienią 1984 roku. Koperta do dwupłytywowej edycji winylowej zawierała streszczenie fabuły. Nagrania podstawowych ścieżek klawiszowych i rytmicznych zarejestrowano w legendarnych Polar Studios w Sztokholmie, tam gdzie powstały wszystkie piosenki Abby. Partie chóralskie i orkiestrowe nagrano w Londynie z udziałem tak znakomitych zespołów, jak The Ambrosian Singers i London Symphony Orchestra, a wśród solistów wyróżniała się Elaine Page. Album przyjęto bardzo dobrze, krytyk New York Timesa, doszukując się inspiracji leżących u źródeł tej eklektycznej muzyki, na jednym oddechu wymieniał takie zjawiska, jak Gilbert i Sullivan, Rodgers i Hammerstein, włoska opera i syntezatorowy pop. Posypały się single. Duet „I Know Him So Well” przez cztery tygodnie królował na brytyjskiej liście przebojów, piosenkę tę miały w przyszłości nagrać takie gwiazdy, jak Barbra Streisand czy Whitney Houston. Inny utwór z planowanego musicalu, „One Night in Bangkok”, doszedł do trzeciej pozycji na liście amerykańskiej. Do pięciu piosenek z „Chess” powstały teledyski, wydane na kasecie VHS „Chess Moves”, czyli... ruchy szachowe.

Romantyczną historię, o zwrotach przypominających ruchy konika szachowego, odsłoniła w pełni dopiero premiera musicalu w Londynie. W niedawnej przeszłości, w świecie podzielonym na dwa obozy przez zimną wojnę, odbywa się turniej szachowy z przedstawicielami obu skonfliktowanych stron. Asystentka Amerykanina, wychowana na Zachodzie Węgierka, której rodzice wyemigrowali po rewolucji 1956 roku, zakochuje się w szachiście rosyjskim, a historia komplikuje się znacznie bardziej, kiedy do radzieckiego mistrza przyjeżdża żona. Do tego jest jeszcze nieodzowny agent KGB,

agenci podgrzewali temperaturę zimnej wojny. Jak nietrudno odgadnąć, po wygranej w turnieju rosyjski szachista zostaje na Zachodzie. Realia były prawdopodobne, lecz związki między postaciami niejasne, a drugoplanowe wątki utrudniały zrozumienie akcji. Ojciec węgierskiej asystentki miał być kolaborantem. Widzowie z wolnego świata, a zwłaszcza Amerykanie, nie są szczególnie czuli na podobne niuanse.

Londyńska publiczność pokochała musical, który wystawiano na West Endzie przez trzy lata, pomimo mieszanych opinii krytyków. „Chess” nominowano do Oliviera w trzech kategoriach – najlepszy musical, najlepszy aktor (Tommy Körberg) i najlepsza aktorka (Elaine Page), ale spektakl pominięto przy rozdaniu nagród. Publiczność za oceanem była trudniejsza do zadowolenia, a może zimnowojenny kontekst i jego subtelności umykały Amerykanom. Dokonano gruntownych zmian w librecie, dostosowując je do specyfiki amerykańskiej publiczności, ale to nie pomogło. Treść przedstawienia nadal była zbyt skomplikowana, a krytycy nie pozostawili na nim suchej nitki. Frank Rich, wyrocznia w tych sprawach, napisał, że musical stanowi „suitę ataków histerycznych przy dźwiękach muzyki rockowej”.

Musical „Chess” poniósł na Broadwayu klęskę. Było siedemnaście przedstawień przedpremierowych, po których spektakl skracano codziennie do ostatecznego czasu 3 godzin i 15 minut, co na warunki nowojorskie było i tak za długo (górną granicę „wysiedzenia” wyznaczył tam dopiero musical „Les Misérables”). Zaprezentowano go zaledwie 68 razy. Od tamtej pory spektakl poszerza swoją publiczność i pokazano go już w kilkudziesięciu miastach. Spopularyzowała się także wersja koncertowa. Ale nadal nie doczekał się powrotu w Londynie i nic nie zapowiada drugiej szansy na Broadwayu. Problemem tego musicalu było i pozostaje libretto, muzyka jest bardzo atrakcyjna.

Po porażce na Broadwayu twórcy „Chess” na długo zniechęcili się do teatru. A szkoda, bo panowie z grupy Abba mają wybitny dar pisania atrakcyjnych piosenek. A może to nie wystarczy? Na kolejny musical Benny’ego Anderssona i Björna Ulvaeusa, „Kristina från Duvemåla” (według powieściowej sagi „Emigranci”, szwedzkiego autora Vilhelma Moberga) trzeba było czekać aż do 1995 roku. Premiera przedstawienia z librettem i piosenkami w języku szwedzkim odbyła się w Malmö Opera i spektakl odniósł wielki

sukces – publiczność zgotowała artystom dziesięciminutowe owacje na stojąco, a krytycy świętowali „narodziny szwedzkiego musicalu”. Szwedzki tekst przetłumaczyli na angielski Björn Ulvaeus i Herbert Kretzmer, autor angielskiej wersji „Les Misérables”. Od tamtej pory musical, który wystawiono niemal na wszystkich ważniejszych scenach teatralnych Szwecji, rozpoczął funkcjonowanie w anglojęzycznej wersji koncertowej. Nikt nie chciał zaryzykować produkcji teatralnej „Kristiny”, ani na West Endzie, ani na Broadwayu. Wersję koncertową zaprezentowano w pełnej gali w słynnej Carnegie Hall w Nowym Jorku w 2009 roku i w londyńskiej Royal Albert Hall w 2010. Krytyk dziennika The Independent nazwał Anderssona „szwedzkim Griegiem”. Musical „Kristina från Duvemåla” był od początku przeznaczony dla szwedzkiej publiczności, więc – w przeciwieństwie do oczekiwań wiązanych z „Chess” – trudno traktować obojętność Broadwayu jako porażkę. Szwedzka diaspora w USA żyje głównie w Minnesocie. Na pocieszenie dla obu twórców, kiedy BBC Radio 2 ogłosiło w 2005 roku „narodowy plebiscyt” na ulubiony musical słuchaczy, „Chess” znalazło się w pierwszej dziesiątce. Musical Benny’ego Anderssona i Björna Ulveausa zajął siódme miejsce, wyprzedzając m.in. „Follies” i „Hair”. Pierwszy od trzydziestu lat revival zapowiedziany jest w Londynie na wiosnę 2018 roku i na pewno będzie gorąco przyjęty przez brytyjską publiczność. Najwyższy czas, żeby musical „Chess” powrócił do łask. W tym spektaklu jest wielki potencjał,

Udzielając wywiadu gazecie San Francisco Chronicle w 2001 roku, Tim Rice, autor piosenek i libretta, szczerze skomentował porażkę musicalu „Chess”. Po pierwsze, wyznał, że był to jego ulubiony musical, a jego względna porażka zniechęciła go na długo do teatru. A potem, nie owijając w bawełnę, dodał: „Zapewne fabuła wymaga od przeciętnego człowieka zbyt wiele wysiłku umysłowego”.

Polska premiera musicalu „Szachy” odbyła się w Teatrze Muzycznym w Gdyni w dniu 8 stycznia 2000 roku. Reżyserował Maciej Korwin, przekład: Klaudyna Rozhin.

## CHICAGO

[musical]

Muzyka: John Kander

Słowa piosenek: Fred Ebb

Libretto: Fred Ebb i Bob Fosse

na podstawie sztuki teatralnej Maurine Dallas Watkins „Chicago” (1926)

Premiery:

Broadway – 3 czerwca 1975 (936)

West End – 27 kwietnia 2006

Gliwice – 3 marca 2000

Tony 1997, Broadway revival (6):

najlepszy revival, aktor (James Naughton), aktorka (Bebe Neuwirth), reżyseria (Walter Bobbie), choreografia (Ann Reinking), reżyseria światła (Ken Billington)

Grammy 1998:

Best Musical Theater Album

Olivier 1997, London revival (2):

najlepsza produkcja musicalowa, najlepsza aktorka (Ute Lemper)

Piosenki:

All That Jazz, Cell Block Tango, When You're Good to Mama, Roxie, I Can't Do It Alone, My Own Best Friend, Mr. Cellophane, Razzle Dazzle

„Chicago” zajmuje drugą pozycję na liście najdłużej granych na Broadwayu musicali. Pierwszy pozostaje „Upiór w operze” i stan ten jeszcze długo się nie zmieni. Z trzeciej pozycji „atakują” kandydat na przyszły musical wszech czasów „The Lion King”. Co nie zmienia faktu, że sukces „Chicago” jest spektakularny. Ale nie stało się tak od razu.

Chociaż w oryginalnej produkcji na Broadwayu w podwójnej roli reżysera i choreografa wystąpił legendarny Bob Fosse, spektakl nie zachwyił krytyki. Publiczność była innego zdania i „Chicago” grano z powodzeniem przez dwa lata. Ale dopiero revival uczynił z tego musicalu sensację, jaką jest do dzisiaj. Zarówno nowojorski revival „Chicago” (1996), jak wznowienie londyńskie (1997) zdecydowały o sukcesie tego przedstawienia i o tym, że od tamtej pory wystawiane jest w teatrach całego świata. Na Broadwayu spektakl grany jest nadal, od chwili wznowienia w 1996 roku pokazano go już ponad 8800 razy, bije więc kolejne rekordy.

Nowojorskie przedstawienie „Chicago” to obecnie: (1) najdłużej grane wznowienie na Broadwayu, (2) najdłużej grany musical, którego premiera odbyła się na Broadwayu (ustępuje tylko sprowadzonemu zza oceanu „Upiorowi w operze”) i (3) najdłużej grany spektakl amerykański (co na jedno wychodzi). Zważywszy na przepaść pomiędzy pierwszą i drugą pozycją w tym wyścigu – „Chicago” ustępuje „Upiorowi” o prawie cztery tysiące spektakli – nie należy spodziewać się zmiany na pozycji lidera. Niebezpiecznie zbliża się tylko „Król lew” i tutaj prędzej czy później nastąpi zmiana na podium (można się zresztą spodziewać, że „Chicago” zejdzie kiedyś z afisza, zaś „Król lew” raczej nigdy). Dokładnie w dniu 23 listopada 2014 roku odbyło się 7486 przedstawienie „Chicago”, a tym samym musical ten „przeskoczył” utrzymujący się od lat na drugim broadwayowskim miejscu musical „Cats”. Listę nagród zdobytych przez wznowione „Chicago” (a było jeszcze sześć Drama Desk Awards), poszerza Grammy Award w kategorii Best Musical Theater Album, przyznana w 1998 roku.

Musical „Chicago”, którego akcja rozgrywa się w rzeczonym mieście w czasach prohibicji, powstał na podstawie sztuki teatralnej pod tym samym tytułem z 1926 roku. Jej autorką była Maurine Dallas Watkins, a rzecz dotyczyła – aktualnego także w naszych czasach – problemu „kryminalistów celebrytów”. Satyra na aparat sprawiedliwości okazała się ponadczasowa. Niestety.

Autorka sztuki pracowała jako reporter sądowy dla gazety Chicago Tribune, dla której pisała między innymi o głośnych sprawach, w których kobiety oskarżone były o morderstwo. Sprawy te jednocześnie bulwersowały i fascynowały opinię publiczną,

gazeta zaś była podstawowym źródłem informacji. Na dwóch autentycznych postaciach, których procesy odbywały się w 1924 roku Maurine Dallas Watkins zbudowała fikcyjne bohaterki swojej sztuki o imionach Velma i Roxanne („Roxie”). Procesy obu kobiet były tak nagłośnione, że wytworzyła się specyficzna moda na morderczynie, które zdobywały sympatię społeczną urastając wręcz do rangi bohaterek – ich ofiarami padali zwykle uciekający się do przemocy kochankowie, a mężowie brali udział w procesach, czasami nawet finansowali obronę niewiernych żon. Oba procesy, które dały inspirację sztuce i musicalowi zakończyły się uniewinnieniem podejrzanych (de facto sprawczyń zarzucanych im czynów).

To była epoka jazzu i sufrażystek, zmieniało się postrzeganie roli kobiety w społeczeństwie, tymczasem aparat sprawiedliwości był nadal systemem ściśle patriarchalnym, anachronicznym z dzisiejszego punktu widzenia, ale i w owym czasie zdawano sobie sprawę, że wymaga on zmian. Karą za udowodnione morderstwo było powieszenie i sądy starły się unikać najwyższego wymiaru kary, choćby ze względów „wizerunkowych”. Szybko rozeszła się fama, że w Chicago kobieta, która zamorduje mężczyznę, może wyjść wolna. Zwłaszcza, kiedy jest to kobieta młoda i atrakcyjna.

Chicago Tribune trzymało stronę prokuratury, domagając się sprawiedliwości. Dzienniki z konkurencyjnego imperium Hearsta (m.in. Chicago American i Chicago Herald and Examiner) patrzyły na oskarżone kobiety łaskawszym okiem. Reporterki sądowe starały się zdobyć wszelkie możliwe szczegóły z ich życia osobistego i detale na temat popełnionych zbrodni. Podobnie podzielona była opinia publiczna, a sprzedaż gazet rosła. Kolumna sądowa, prowadzona przez Maurine Dallas Watkins w Chicago Tribune, stała się tak popularna, że młoda reporterka napisała sztukę opartą na dwóch autentycznych procesach. Przedstawienie spodobało się i trafiło nawet na Broadway w 1926 roku, gdzie zagrano 172 spektakle „Chicago” (ale nie był to jeszcze musical).

Powstały dwie ekranizacje – niema w 1927 roku i kolejna pod tytułem „Roxie Hart” w 1942 (w tej drugiej w tytułową bohaterkę wcieliła się Ginger Rogers). Wiele lat później, bo już w 1960 roku, amerykańska aktorka i tancerka, Gwen Verdon, zasugerowała mężowi, że „Chicago” to dobry temat na musical. A jej mężem był Bob Fosse... I tak

się to wszystko zaczęło od nowa, chociaż nie od razu. Przeszkodą na drodze do powstania musicalu okazała się sama autorka sztuki, Maurine Dallas Watkins. Leciwa już pani stała się bardzo religijna i odcinała się od swojego dzieła, utrzymując, że gloryfikuje ono „grzeszny tryb życia”. Podobnych skrupułów nie mieli spadkobiercy autorki. Po jej śmierci w 1969 roku od razu sprzedali prawa producentowi Richardowi Fryerowi oraz małżeństwu Verdon i Fosse. Do napisania musicalu zaproszono kompozytora oraz autora tekstów, którzy kilka lat wcześniej stworzyli teatralną sensację, „Cabaret” (1966). Była to spółka John Kander i Fred Ebb. Choreografią i reżyserią zajął się oczywiście sam Bob Fosse, także współautor libretta.

Punktem wyjścia dla twórców musicalu stała się profesja obu oskarżonych kobiet. W spektaklu są one artystkami wodewilowymi, a więc dominującą stylistyką stał się wodewil – zgodnie zresztą z duchem epoki. Musical rozbrzmiewa zatem rytmemi ery swingu i przenosi widza w czasy prohibicji, które – w świadomości Amerykanów – urosły do rangi mitycznej „belle époque” (z Chicago zamiast Paryża). W premierowej obsadzie w rolę Roxie wcieliła się Gwen Verdon, zaś Vilnę zagrała Chita Rivera.

Musical nie najlepiej wstrzebił się w czas. Rok 1975 na Broadwayu to przede wszystkim tryumf „A Chorus Line”, współczesnego spektaklu o współczesnej problematyce. I głównie za sprawą tego tytułu „Chicago” poległo w rozdaniu nagród Tony. Oczywiście ponad dziewięćset spektakli to sukces, nie można mówić o porażce, nie był to jednak sukces, na miarę tego, jaki czekał „Chicago” w przyszłości. Musical o mały włos nie zszedł z afisza, kiedy Gwen Verdon poddała się operacji gardła, po przypadkowym połknięciu pióra w finałowym numerze (ptasiego, nie wiecznego). Z własnej inicjatywy zastąpiła ją na scenie Liza Minnelli, żarliwa miłośniczka tego spektaklu. Grała rolę Roxie tylko przez miesiąc, ale sprawiła, że zainteresowane musicale gwałtownie wzrosło. Sytuacja w Londynie miała się powtórzyć. Pierwsza produkcja na West Endzie była sukcesem (ok. 600 przedstawień), ale nie tak spektakularnym, jak produkcja wznawieniowa. „Chicago” musiało powrócić w dekadzie, kiedy musical znowu bawił.

Tytuł pierwszej wersji musicalu to w pełnym brzmieniu „Chicago: A Musical Vaudeville”. Producenci nowej inscenizacji w 1996 roku zmienili go na „Chicago: The Musical”. I od

razu zrobiło się ciekawiej. Minął dopiero rok od sprawy O.J. Simpsona, sportowca i aktora oskarżonego o zamordowanie żony i jej kochanka. Cała Ameryka żyła tym procesem. Nikt właściwie nie wątpił w winę celebryty, a jednak udało mu się ujść bezkarnie. Zbrodnia miała także silny kontekst rasowy – aktor był czarnoskóry, żona i kochanek biali. W oczach wielu Afroamerykanów popularny i lubiany O.J. Simpson stał się bohaterem. A przecież o tym właśnie opowiada musical „Chicago”.

Filmowa wersja „Chicago” z 2002 roku należy do najbardziej udanych musicalowych ekranizacji w historii kina. Reżyserował Rob Marshall, w rolach głównych wystąpiły Renée Zellweger jako Roxie i Catherina Zeta-Jones jako Velma, a towarzyszyli im m.in. Queen Latifah, Richard Gere i Christine Baransky. W roli prostytutki Nicky pojawiła się Chira Rivera, oryginalna Velma z 1975 roku. Na ekranizację „Chicago” spłynął deszcz nagród, w tym sześć Oscarów (z trzynastu nominacji) – za najlepszy film (sensacja: poprzedni film muzyczny, który zdobył to trofeum to „Oliver!” z 1968 roku), aktorkę drugoplanową (Catherina Zeta-Jones), scenografię, kostiumy, montaż i dźwięk.

Musical „Chicago” wystawiany był w Polsce wielokrotnie. Po premierze, która odbyła się w Gliwickim Teatrze Muzycznym 3 marca 2000 roku w reżyserii Katarzyny Deszcz (przekładu piosenek dokonał Wojciech Młynarski), przedstawienie zaprezentowała Operetka Wrocławska (2000, Teatr Muzyczny Capitol) i Teatr Komedia w Warszawie (2002) Teatr Muzyczny w Gdyni (2002) oraz Teatr Variété w Krakowie (2017).

## A CHORUS LINE

[musical]

Muzyka: Marvin Hamlisch

Słowa piosenek: Edward Kleban

Libretto: James Kirkwood Jr. i Nicholas Dante

Premiery:

Broadway – 25 lipca 1975 (6137)

West End – 22 lipca 1976

Wrocław – 3 października 2008

Tony 1976 (9):

najlepszy musical, libretto (James Kirkwood Jr. i Nicholas Dante), aktorka (Donna McKechnie), aktor drugoplanowy (Sammy Williams), aktorka drugoplanowa (Kelly Bishop), piosenki (Marvin Hamlisch i Edward Kleban), reżyseria (Michael Bennett), choreografia (Michael Bennett i Bob Avian), reżyseria światła (Tharon Musser)

Pulitzer 1976 w kategorii dramatu

Tony 1984:

nagroda specjalna dla najdłużej granego musicalu na Broadwayu

Olivier 1976:

najlepszy musical

Olivier 2013, London revival:

najlepszy aktor drugoplanowy (Leigh Zimmerman)

Piosenki:

Hope I Get It, I Can Do That, At the Ballet, Sing!, One, What I Did For Love

Jeden z najbardziej popularnych, najdłużej granych i najbardziej obsypanych nagrodami musicali w historii. A zarazem ostatni wielki tryumf amerykańskiego teatru muzycznego przed „brytyjską inwazją” lat 80. Musical „A Chorus Line” rozbił bank broadwayowskich statystyk. Dwanaście nominacji do Tony, z tego dziewięć zainkasowanych nagród. Drama Desk Award? Dziewięć nagród na dziewięć nominacji. W rok po premierze „A Chorus Line” zdobył Pulitzera w kategorii dramatu, jako jeden z dziewięciu musicali, które wyróżniono tą prestiżową nagrodą literacką. A była jeszcze złota płyta dla oryginalnej obsady (1978, Columbia), były Olivieri w Londynie, był wreszcie „specjalny Tony” w 1984 roku dla – uwaga, uwaga – najdłużej granego musicalu w dziejach Broadwayu. Bo i w tej odwiecznej rywalizacji „A Chorus Line” zapisał się w historii. Po premierze zagrano aż 6137 przedstawień, musical zszedł z afisza dopiero 28 kwietnia 1990 roku. W dniu 29 września 1983 „A Chorus Line” stał się najdłużej granym musicaliem na Broadwayu. Z podium strąciły go dopiero „Koty” w 1997 roku i dwa kolejne brytyjskie mega-tytuły: „Upiór w operze” i „Les Mis” (oba w 2002 roku). A potem „A Chorus Line” długo jeszcze chlubił się tytułem najdłużej granego musicalu amerykańskiego, oddając go dopiero „Chicago” w 2011 roku.

Przyczyny sukcesu? Na pierwszy miejscu trzeba wymienić libretto, czyli sam pomysł i opowieść. To kolejny dowód na to, że we współczesnym musicalu najbardziej liczy się historia. A czasami także prawda, bo musical „A Chorus Line” opowiada o ludziach prawie prawdziwych. A to, że wszyscy z nich są tancerzami, nie przeszkodziło publiczności w identyfikacji z ich losami. Bohaterowie tego przedstawienia są „prawie prawdziwi”, bo są postaciami wykreowanymi na podstawie autentycznych opowieści artystów, ubiegających się o miejsce w zespole tanecznym w musicalu. Musical „A Chorus Line” to opowieść o castingu do musicalu. Teatr od kulis, publiczność to lubi.

Casting to jedno z najbardziej upokarzających doświadczeń, na jakie człowiek może się dobrowolnie narazić. Kandydat do roli daje z siebie wszystko, pokazuje się od najlepszej możliwej strony, obnaża się, prezentuje swoje umiejętności, za którymi stoi zazwyczaj życie pełne poświęceń. Okazuje się, że to za mało, żeby dostać rolę. Poczucie własnej wartości kandydata zostaje zdeptane, a on schodzi ze sceny i kieruje

się do drzwi. Unicestwiony. Rozczarowanie, zawód, rozpacz, gniew i żal – te wszystkie emocje dopiero się pojawią. Na początku nie ma go, człowiek przestał istnieć. Casting to doświadczenie odrzucenia – bezwzględne i okrutne. Odrzucenia nie tylko przez reżysera castingu. Eksplozja emocji, którą wyzwała odrzucenie, zostaje przeniesiona i zgeneralizowana na całe otoczenie, na cały świat, wszystkich ludzi. Nawet najbliższych. Oczywiście u tych kilku kandydatów, którzy otrzymują rolę, eksplozja pozytywnych emocji nie jest mniejsza. Przeżywają euforię. Casting to hazard. Rosyjska ruletka.

I o tym jest to przedstawienie. O reżyserze – władcy absolutnym – i o grupie tancerzy, starających się o angaż na Broadwayu. Mamy więc teatr w teatrze i jest to spektakl o nadziei. Z kilkunastu osób, jakie zostały po wstępnych eliminacjach, reżyser zamierza zaangażować osiem: cztery kobiety i czterech mężczyzn. Zanim jednak podejmie ostateczną decyzję postanawia ich lepiej poznać, zachęca ich do autoprezentacji. Poznajemy losy zwykłych ludzi, których wiele dzieli, ale łączy to samo marzenie.

Spektakl narodził się na castingach, zorganizowanych specjalnie w celu dopracowania libretta, a uczestniczący w nich tancerze byli przeświadczeni, że biorą udział w tworzeniu zespołu tanecznego. Ośmioro uczestników trafiło do premierowej obsady musicalu, a więc nie była to pełna mistyfikacja. Zaproszono do współpracy znanego choreografa, Michaela Bennetta. Ten błyskawicznie przejął stery i został reżyserem i jednym z dwóch choreografów przedstawienia (drugim był Bob Avian). W przyszłości miało to doprowadzić do zakwestionowania autorstwa spektaklu i procesów sądowych – Michael Bennett uważał się za ojca spektaklu. A było o co walczyć, musical zarabiał fantastyczne pieniądze.

W latach 90. kilku twórców „A Chorus Line” – znalazł się wśród nich Michael Bennett, który żył tylko 44 lata – dotknęła plaga przedwczesnych zgonów, spowodowanych w wielu wypadkach komplikacjami związanymi z AIDS. Kompozytor Marvin Hamlisch zmarł w 2012 roku, a chociaż teatr nigdy nie był jego domeną, za sam fakt stworzenia musicalu „A Chorus Line” Broadway uczcił jego pamięć we wzruszający, tradycyjny już sposób: przyciemniając na minutę światła wszystkich teatrów.

Marvin Hamlisch to ciekawa postać. Genialne dziecko, zanim skończył siedem lat został przyjęty do Juilliard School Pre-College Division. Jego pierwszą pracą była pozycja pianisty akompaniującego Barbrze Streisand na próbach do musicalu „Funny Girl” (1963). Do swoich ulubionych musicali zaliczał m.in. „My Fair Lady”, „Gypsy” i „West Side Story”. Po ukończeniu dwudziestego roku życia pisał już przebojowe piosenki i muzykę do filmów, z których pierwszym był „The Swimmer” (Pływak, 1968) z Burtem Lancasterem. Następnie napisał muzykę do kilku wczesnych filmów Woody’ego Allena. To właśnie Marvin Hamlisch odpowiadał za słynną ścieżkę dźwiękową do filmu „The Sting” (w Polsce znanym pod niefortunnym tytułem „Żądło”, 1973), adaptując ragtime Scotta Joplina „The Entertainer” (dwa miliony sprzedanych płyt).

W 1974 roku kompozytor zdobył aż trzy Oscary w jeden wieczór (jako drugi człowiek w historii, pierwszym był reżyser Billy Wilder w roku 1961) – za muzykę do „Żądła”, za muzykę do filmu „The Way We Were” i za piosenkę tytułową z tego ostatniego. Marvin Hamlisch należy także do ekskluzywnego klubu EGOT, dołączając do czterech trofeów piąte – nagrodę Pulitzera za „A Chorus Line” (od czasu niesławnego pominięcia George’a Gershwin w 1932 roku przy nagrodzie za libretto do musicalu „Of Thee I Sing”, dołącza się kompozytora do grona laureatów spektakli muzycznych). Podczas pogrzebu kompozytora jego piosenki wykonywały Liza Minnelli, Aretha Franklin i Barbra Streisand. Ta ostatnia, podczas ceremonii rozdania Oscarów 2013, zaśpiewała piosenkę „The Way We Were”, poświęcając występ pamięci kompozytora.

Na ironię zakrawa, że wybitny twórca muzyki filmowej doczekał się tak niedobrej ekranizacji swojego największego musicalu – film „A Chorus Line” (1985) w reżyserii Richarda Attenborough w bezprecedensowy sposób zjednoczył widzów i krytyków, którzy byli okrutnie jednomyślni. Ekranizacja musicalu zebrała baty równie zasłużone, co nagrody dla produkcji teatralnej. Po pierwsze, wielu amerykańskich reżyserów odmówiło udziału w produkcji. Po drugie – dokonano licznych zmian w scenariuszu i w samej muzyce. Po trzecie, film zupełnie nie przekazywał emocji postaci, a to prawdziwe, ludzkie uczucia zdecydowały o sukcesie przedstawienia. I tak dalej i tak dalej. Na domiar złego brak w filmie niezwyklej energii, jaka emanowała ze sceny.

Brytyjski reżyser, Richard Attenborough, niezupełnie chyba wiedział, co reżyseruje... Aktorka i tancerka Kelly Bishop – grała Sheilę w oryginalnej produkcji na Broadwayu – była zniesmaczona, kiedy usłyszała jak reżyser mówi w telewizji, że jest to „opowieść o dzieciakach, które próbują się przebić do show businessu”. Opowiada, że o mały włos nie wyrzuciła telewizora przez okno. „Co za idiota! To jest opowieść o doświadczonych tancerzach, którzy starają się o ostatnią być może pracę w życiu, zanim będzie za późno, by jeszcze w ogóle tańczyli. Nic dziwnego, że film był do dupy!”

Richard Attenborough nakręcił filmową wersję „A Chorus Line” w 1985 roku, dokładnie pomiędzy dwiema znakomitymi filmowymi biografiami: Gandhiego („Gandhi”, 1982 – osiem Oscarów, w tym za najlepszy film i dla najlepszego reżysera) i Biko, działacza niepodległościowego z RPA („Cry Freedom”, 1987). Zasłużonemu twórcy filmowemu najwyraźniej nie leżała ta formuła, nie pomógł nawet Michael Douglas, obsadzony w roli Zacha – nadczłowieka, który decyduje o losach kandydatów.

Polska premiera musicalu „A Chorus Line” odbyła się we wrocławskim Teatrze Capitol w dniu 3 października 2008 roku w oryginalnej reżyserii i choreografii odtworzonej przez Mitzi Hamilton, artystkę, która występowała w produkcji na Broadwayu, następnie zaś zrealizowała przedstawienie w ponad trzydziestu miastach na całym świecie (przekład Tymon Tymański).

## CIRCLE OF LIFE

[piosenka]

Musical: „The Lion King” (1994)

Muzyka: Elton John

Słowa: Tim Rice

Pierwsza część nieśmiertelnego tryptyku piosenek Eltona Johna z filmu i spektaklu „Król lew” (piosenek było więcej, ale trzy ponadczasowe utwory w jednym filmie/spektaklu to wspaniałe osiągnięcie). Piosenka ta otwiera zarówno film, jak i spektakl, i nadaje ton opowieści, w której każde indywidualne istnienie w każdym gatunku żyjącym na naszej planecie, jest częścią wielkiego i nieprzerwanego cyklu życia. Autor tekstu, Tim Rice, odsłonił kulisy powstania melodii – szybkość pracy kompozytora zupełnie go zaskoczyła. „Dałem mu słowa na samym początku sesji nagraniowej, około drugiej po południu. O trzeciej trzydzieści nagrał kapitalne demo gotowej piosenki”. Elton John zarejestrował własną wersję „Circle of Life” z towarzyszeniem London Community Gospel Choir i zabrzmiała rewelacyjnie. Piosenka była nominowana do Oscara 1994 i przegrała z siostrzaną „Can You Feel The Love Tonight”. Zważywszy, że do konkurencji stawała także „Hakuna Matata”, można przyjąć, że w 1994 spółka autorska Elton John i Tim Rice miała pewniaka. Piosenka zajęła 11. miejsce na liście brytyjskiej i 18. na amerykańskiej. Ciekawostka: Disney zacytował fragment tej piosenki na początku znacznie późniejszego filmu, „Chicken Little” (Kurczak mały, 2005). Parodii zaprezentowanej w parodii South Park lepiej nie przypominać („cykl życiowy” potraktowano w niej zbyt dosłownie, w porywach naturalistycznie), tym bardziej, że „Circle of Life” to teraz hymn Królestwa Zwierząt w głównym parku tematycznym Walt Disney World Resort na Florydzie (ponad 50 milionów odwiedzających rocznie). W 2011 roku, podczas dorocznego spotkania prezydenta USA z korespondentami zagranicznymi (White House Correspondents’ Dinner), Barak Obama zaprezentował film wideo, na którym Simba unosi się w powietrzu, a utwór „Circle of Life” słychać w tle. Była to aluzja do domniemanego miejsca urodzenia prezydenta w Kenii, co zdaniem jego oponentów powinno było otworzyć procedurę impeachmentu (tradycją tych

spotkań jest pokazywanie filmu, na którym prezydent żartuje z siebie). W 2015 roku Sam Robson – wokalista i geniusz muzyczny (oboje rodzice są skrzypkami London Symphony Orchestra) – stał się sensacją na YouTube, kiedy zaprezentował własne nagranie „Circle of Life” w aranżacji na głosy oraz instrumenty perkusyjne. A teraz uwaga: linii wokalnych jest ponad pięćdziesiąt i wszystkie partie wykonuje sam artysta! Elton John niewątpliwie wzrusza, ale w przypadku Sama Robsona to już są ciary.

## COMPANY

[musical]

Muzyka: Stephen Sondheim

Słowa piosenek: Stephen Sondheim

Libretto: George Furth

Premiery:

Broadway – 26 kwietnia 1970 (705)

West End – 18 stycznia 1972

Tony 1971 (6):

najlepszy musical, libretto (George Furth), muzyka (Stephen Sondheim), słowa piosenek (Stephen Sondheim), reżyseria (Harold Prince), scenografia (Boris Aronson) – tylko w 1971 roku przyznano osobne nagrody za muzykę i za słowa piosenek

Olivier 1995, London revival (3):

najlepszy aktor (Adrian Lester), aktorka drugoplanowa (Sheila Gish) i reżyser (Sam Mendes)

Tony 2006, Broadway revival:

najlepszy revival

Piosenki:

Company, The Little Things You Do Together, Have I Got a Girl for You, Getting Married Today, The Ladies Who Lunch, Being Alive

Mężczyzna, który nie może się zdecydować na stały związek i na pewno nie w głowie mu małżeństwo. Znamy temat? To tyle. I mamy musical. Bo jest już rok 1970 i teraz musicale w zasadzie mogą być o wszystkim, kwestia tylko, jak się je napisze. Przy tym projekcie Stephen Sondheim połączył siły z aktorem i dramaturgiem, Georgem

Furthem. Odchodząc od prostej opowieści fabularnej, twórcy posłużyli się „winiętami”, obrazkami, niejako hasłami do scen, podzuczając widzom impresje na styku formy i treści, narzucając wspólną grę, w prekursorskim zrywie – jeżeli nie wyprzedzając, to przynajmniej zapowiadając – teatr postmodernistyczny. Na Broadwayu.

Pan ma na imię Bobby, żeby nie sugerować jego wyjątkowości. Bobby obchodzi właśnie trzydzieste piąte urodziny. Spotyka się z tej okazji z najlepszymi przyjaciółmi. Jest wśród nich kilka par i kilka dziewcząt. Tematyka zgoła nie musicalowa, może się wydawać, że „Company” to raczej pomysł na film obyczajowy, jakich w tamtych latach powstawało w USA wiele. Stephen Sondheim, który zawsze traktował widza serio, nawet pisząc komediowy musical, uznał, że publiczność na Broadwayu nie ustępuje w niczym kinowej, a zatem jest gotowa. Kompozytor ujął to tak: „Podstawowa część widowni teatralnej Broadwayu, to wyższa klasa średnia, czyli ludzie z problemami wyższej klasy średniej. Przychodzą do teatru, żeby się od nich oderwać. A my z naszym <Company> uderzamy ich tymi problemami prosto w twarz”.

To, że „Company” nie jest musicalem eskapistycznym, nie ulega wątpliwości. Kiedy tytułowe towarzystwo zbiera się na scenie, widzowie mogą poczuć się, jak na typowym nowojorskim przyjęciu, na jakich regularnie bywają. Ale nagle okazuje się, że rozmowy zaczynają dotyczyć spraw bardzo osobistych. Związków, rozstań, odpowiedzialności. Czy na pewno chcemy tego słuchać? My, wyższa klasa średnia. O tak, bo to wciąga. O takich sprawach raczej się nie rozmawia na „typowych nowojorskich przyjęciach”. A już z całą pewnością się o nich nie śpiewa.

George Furth napisał serię dramatycznych miniatur, którymi zainteresował się Anthony Perkins, aktor znany m.in. z filmu Hitchcocka „Psychoza” z 1960 roku. Postanowił je wyreżyserować i pokazał materiały Sondheimowi (panowie byli przez pewien czas partnerami). Ten z kolei pokazał je reżyserowi z prawdziwego zdarzenia, jakim jest niewątpliwie Harold Prince. Kiedy Perkins zrezygnował z projektu, zajęty reżyserią innej sztuki, Prince przekonał Sondheim, że to interesujący temat na musical. A konkretnie, na musical, w którym jedna postać komentuje rozmaite nowojorskie związki, odsłaniając ich powierzchowność i skrywane słabości. Ta postać to właśnie Bobby.

Wyjątkowej muzyce Sondheim'a towarzyszy w „Company” fabuła raczej nietypowa dla musicalu, angażująca jednak widza emocjonalnie, wręcz wbijająca w siedzenie. Autor pozwolił sobie na spore ryzyko: główny bohater nie wzbudza sympatii, a to wbrew odwiecznym regułom Broadwayu. Historia opowiadana jest fragmentarycznie, bez zachowania ciągłości akcji. A sama akcja jest wielowątkowa, postrzępiona.

Pokazy przedpremierowe w Bostonie nie wypadły zachęcająco. Pojawiły się nawet komentarze, że „Company” to przedstawienie dla gejów i mizoginów. Z pewnością reprezentuje ono męski punkt widzenia, przede wszystkim jednak jest to przedstawienie o samotności. Muzyczna komedia o samotności pośród ludzi. Tylko Stephen Sondheim mógł napisać coś takiego, przynajmniej wtedy (podobne wątki ukazuje kameralny współczesny musical „Last Five Years” Jasona Roberta Browna, ograniczając się jednak do jednej pary małżeńskiej). Na Broadwayu poszło dużo lepiej – wyższa klasa średnia Nowego Jorku bez większego trudu rozpoznała w lustrze sceny swój własny portret z początku lat siedemdziesiątych.

Musical „Company” zapisał się w broadwayowskiej historii przypadkową ciekawostką. Kiedy nagrywano album z premierową obsadą, w studio pojawił się reżyser-dokumentalista D.A. Pennebaker (wsławiony m.in. kultowym dokumentem „Don't Look Back” o brytyjskim tournée Boba Dylana w 1965 roku). Miał nakręcić pierwszy z serii filmów, o tym, jak nagrywa się płyty na Broadwayu. Niestety projekt upadł i jedynie sesje fonograficzne do „Company” doczekały się utrwalenia na taśmie filmowej. Powstał fascynujący dokument „Original Cast Album: Company” (1970). Stephen Sondheim przy pracy.

Na przestrzeni lat musical „Company” doczekał się wielu produkcji na całym świecie. Londyn i Sydney to standard, ale problemy nowojorskiej wyższej klasy średniej wzbudziły zainteresowanie w miejscach tak odległych od Manhattanu, jak Brazylia, Filipiny, Norwegia, Izrael, Peru, Singapur i Argentyna. Istnieje obecnie kilka nagrań płytowych musicalu. Ważnym wydarzeniem w historii „Company” było wykonanie koncertowe Filharmoników Nowojorskich w 2011 roku. W postać Bobby'ego wcielił się

gwiazdor Neil Patrick Harris. Ze względu na wybitne walory artystyczne muzyki Sondheim'a wytworzyła się tradycja koncertowych prezentacji dorobku kompozytora przez orkiestrę New York Philharmonic. Zapis takiego koncertu ukazał się w wersji DVD, po wcześniejszej prezentacji filmu w amerykańskich kinach. Najnowszy revival to inscenizacja na West Endzie we wrześniu 2018 roku. Za zgodą Sondheim'a postać Bobby'ego zastąpiono bohaterką kobietą o imieniu Bobbie, a w jednej z głównych ról można oglądać Patti LuPone.

Wiele rankingów na najlepszy musical Stephena Sondheim'a (temat szeroko dyskutowany w świecie teatru muzycznego) wygrywa właśnie „Company”. Pomimo szaleństwa „Sweeney Todd” i arcyzmu „Sunday in the Park with George”. Musical „Company” ustanowił rekord Broadwayu, otrzymując czternaście nominacji do nagrody Tony (zdobył sześć nagród). Publiczność teatralna lubi czasem uciec jak najbliżej.

## CONSIDER YOURSELF

[piosenka]

Musical: „Oliver!” (1960)

Muzyka i słowa: Lionel Bart

Wyjątkowa piosenka w musicalu, który składa się z samych wyjątkowych piosenek. Czas i miejsce akcji jest precyzyjnie określone. Po ucieczce od grabarza i tygodniowej wędrowności Oliver dociera do Paddington Green, a wtedy są to jeszcze przedmieścia Londynu. Pierwszą osobą, jaką spotyka, jest młody ulicznik Artful Dodger (Szelma). Ten od razu diagnozuje problemy przybysza (uciekinier, pierwszy raz w Londynie, bez dachu nad głową, bez rodziny i znajomych, głodny). I oferuje mu pomoc w słowach, które nawet największego nieszczęśnika mogą natchnąć otuchą: „Od dzisiaj i ty masz kąpiel, od dzisiaj i ty zgraną ferajnę masz”. Radosna, podnosząca na duchu, marszowa piosenka, doczekała się, w filmowej wersji musicalu (1968), jednej z najsłynniejszych w kinie i najlepiej zrealizowanych scen zbiorowych wszech czasów. Do obu chłopców po kolei dołączają koledzy z bandy, przekupki, handlarze, policjanci, kominiarze i cały tłum przechodniów – śpiewając i tańcząc. Ekranizacja sekwencji „Consider Yourself” stała się następnie wyznacznikiem dla wszystkich kolejnych inscenizacji teatralnych.

Sama piosenka była wielokrotnie wykonywana i wykorzystywana w różnych, ale zawsze przyzwoitych, celach. Śpiewała ją Judy Garland w świątecznym odcinku swojego programu telewizyjnego w 1963 roku, towarzyszyły jej własne dzieci, m.in. Liza Minnelli. Śpiewano ją w pilotażowym odcinku „Ulicy Sezamkowej”, śpiewały ją Muppety, a w nowym milenium znani aktorzy w kampanii świątecznej BBC w 2011.

Ale jest dalszy ciąg historii „Consider Yourself”. I to w kinie. Słynna brytyjska trupa komediowa Monty Pythona z wyraźną czułością sparodiowała całą sekwencję w scenie, w której rodzina katolików wychodzi na ulice po przyjściu na świat kolejnego nieplanowanego dziecka. Błuznierczy song „Every Sperm Is Sacred” (Każdy plemnik jest święty) z niezapomnianym refrenem „Kiedy plemnik się marnuje, Bóg się bardzo

irytuje” to zarazem hołd dla wspaniałej musicalowej tradycji. „Pytoni” nie parodiowali  
byle czego.

MICHAEL CRAWFORD (ur. 1942)

[aktor]

Angielski aktor teatru muzycznego wślawiony tytułową rolą Upiora w premierowych inscenizacjach musicalu Andrew Lloyd Webbera „The Phantom of the Opera” na West Endzie i na Broadwayu. Świetny śpiewak, aktywny po obu stronach oceanu również jako osobowość radiowa i telewizyjna, a nawet komik.

Był genialnym dzieckiem. Od najmłodszych lat wykazywał wybitne zdolności wokalne i dał się poznać, jako utalentowany sopran chłopięcy. Mutacja nie tylko nie zakończyła jego kariery, ale wyszedł z tej ryzykownej przemiany z potężnie wzmocnionym głosem. Debiutował w szkolnej inscenizacji „Zróbmy operę” Benjamin Brittena w głównej roli Małego Kominiarczyka – łańcuch sprzyjających okoliczności sprawił, że otrzymał tę rolę od samego kompozytora w zawodowej produkcji tego dzieła w Sca Theatre w Londynie (obecnie nie istnieje). W młodocianej karierze nie przeszkodziło mu nawet to, że początkowo przegrał casting z innym chłopięcym sopranem, Davidem Hemmingsem (aktorem znanym później m.in. z głównej roli w filmie Antonioniego „Powiększenie”).

Kiedy w 1958 roku znalazł się w obsadzie opery Brittena „Noe i potop” (jako Jafet), postanowił zostać profesjonalnym aktorem. Wychowywany przez samotną matkę i rodzinę zastępczą, wcześniej osierocony, chłopak nie miał czasu na formalną edukację. Jego szkołą były więc kolejne role w radio i telewizji, których otrzymywał aż w nadmiarze na bazie wrodzonego talentu, sympatycznej natury i ogromnej chęci do pracy. Kiedy debiutował na wielkim ekranie w wieku dwudziestu lat miał już na koncie setki (!) występów radiowych i telewizyjnych. Był to zaledwie epizod w amerykańskim filmie wojennym, ale już rok później grał pierwszoplanowe role w filmach brytyjskich. Słynny reżyser Richard Lester powierzył mu ważne role w trzech kolejnych filmach: „Sposób na kobiety” (1965), „Zabawna historia wydarzyła się w drodze na forum” (1966, ekranizacja musicalu Stephena Sondheim) oraz w „Jak wygrałem wojnę” (1967). W tym ostatnim Michael Crawford nie tylko występował obok Johna Lennona,

ale tak zaprzyjaźnił się z Beatlesem, że zamieszkał na czas zdjęć w jego londyńskim domu.

Jeszcze w tym samym 1967 roku Michael Crawford debiutował na Broadwayu w „Czarnej komedii” Petera Shaffera. Jego rola wymagała wielkiej sprawności fizycznej, co docenił, oglądając przedstawienie, sam Gene Kelly. I to właśnie legendarny tancerz zaprosił angielskiego debutanta do Hollywood, gdzie młody aktor otrzymał rolę w ekranizacji musicalu „Hello, Dolly”. Nazwisko Michaela Crawforda pojawiło się na afiszu obok nazwisk Barbry Streisand i Waltera Matthaua. Wyglądało to więc na prawdziwe wejście smoka, tymczasem amerykańska fabryka snów złamała karierę młodego aktora. I nie było w tym żadnej premedytacji, po prostu z dnia na dzień przestał płynąć na fali, która wyniosła go tak wysoko. Zaczął dostawać coraz gorsze role, pieniądze z „Hello, Dolly” stracił na skutek nieuczciwych operacji agenta i znalazł się bez pracy. Lecz Michael Crawford jest typem mężczyzny, który nie ugina się pod niepowodzeniami – po prostu rzucił aktorstwo i z dnia na dzień zajął się... wypychaniem poduszek w pracowni tapicerskiej swojej żony (co i tak nie uratowało małżeństwa). Na szczęście zła passa nie trwała długo.

Wybawienie przyszło z drugiej strony – oceanu. Michael Crawford dostał rolę w niezwykle popularnym serialu komediowym nadawanym przez BBC: „Some Mothers Do 'Ave 'Em” (tytuł polski: „Cudowny dzieciak”). Właściwie to dopiero ta rola – wcielił się w uroczonego nieudacznika, Franka Spencera – sprawiła, że aktor stał się powszechnie rozpoznawalny w całej Wielkiej Brytanii. Jego numer na wrotkach – wykonany bez kaskadera, jak wszystkie – to dzisiaj klasyka telewizji, a Michael Crawford wzniósł się do poziomu swojego idola ślapsticku, Bustera Keatona.

Miłośnikom musicalu z innych krajów trudno to sobie wyobrazić, ale dla wielu Anglików, w premierowej produkcji Lloyd Webbera, jako Upiór występował nie Michael Crawford, ale... Frank Spencer. Wcześniej jednak aktor odniósł dwa znaczące sukcesy. Na ekranie w filmie Disneya „Condorman” (1981), w wielu aspektach prekursorze tak dziś popularnych kinowych komiksów o super-bohaterach. A na scenie – w londyńskiej produkcji musicalu Cy Colemana „Barnum”, w którym zagrał tytułową postać „ojca

amerykańskiego cyrku". Fakt, że było to ulubione przedstawienie zarówno Elżbiety, królowej matki, jak i premier Margaret Thatcher, nie powinien rzucać cienia na wyczyny Michaela Crawforda, który demonstrował w spektaklu imponującą sprawność fizyczną, według komentatorów – na poziomie zawodowych gimnastyków. Ten wszechstronny artysta – wokalista i aktor – mógł śmiało dopisać w dossier sprawność kaskadera. A rola cyrkowego giganta przyniosła mu pierwszą w karierze prestiżową nagrodę – londyńskiego Oliviera.

Paradoksalnie, najśłynniejsza rola w karierze Michaela Crawforda należy do najbardziej statycznych. Ale nie od razu został Upiorem. Choć aktor i kompozytor Andrew Lloyd Webber znali się towarzysko i rozmawiali o potencjalnej współpracy, twórca musicalu postawił początkowo na brytyjskiego wokalistę rockowego, Steve'a Harleya. Lloyd Webber wyprodukował nawet próbne nagranie wideo, na którym tytułowy duet z powstającego musicalu wykonywała jego ówczesna żona, Sarah Brightman i właśnie Harley. Niestety, głos rockmana nadawał materiałowi bardzo współczesne brzmienie, niepasujące do większości powstającej muzyki, bardziej operetkowej i klasycznej, niż tytułowy duet utrzymany w konwencji pop-rock. Lloyd Webber pożałował pierwotnego wyboru. Sarah Brightman i Crawford pobierali lekcji śpiewu u tego samego nauczyciela, więc kontakt nastąpił błyskawicznie. Równie szybka była decyzja kompozytora o powierzeniu tytułowej roli „Upiora w operze” Michaelowi Crawfordowi. Wybór ten nie był wszakże potraktowany jako trafiony. Po pierwsze, Crawford zbyt mocno kojarzył się z postacią Franka Spencera. Po drugie – rola Upiora wydawała się dla niego zbyt wymagająca wokalnie i aktorsko. Artysta potraktował ją z istic kaskaderską brawurą. Zagrał w premierowej obsadzie musicalu w Londynie, następnie w premierowej obsadzie w Nowym Jorku, wreszcie w Los Angeles. Wystąpił w swojej roli życia ponad 1300 razy, otrzymał za nią kolejnego londyńskiego Oliviera, nowojorską Tony (Broadway docenił go szczególnie, przyznając także Drama Desk Award i Outer Critics Circle Award), natomiast w roku 1990 doceniono go również w Kalifornii, gdzie odebrał Los Angeles Drama Critics Circle Award. Brytyjski artysta dostąpił zaszczytu zaśpiewania utworu „The Music of the Night” na gali inauguracyjnej amerykańskiego prezydenta w Waszyngtonie w dniu własnych urodzin, czyli 19 stycznia 1989 roku

(Michael Crawford kończył w tym dniu 47 lat). Niestety, prezydentem obejmującym urząd był George W. Bush, ale trudno za to winić jego gości.

Michael Crawford wytrzymał w masce Upiora ponad trzy lata. Kiedy miał ją zdjąć po raz ostatni, opuszczając obsadę musicalu na własną prośbę, pozwolił sobie na subtelny zmianę tekstu. Śpiewając swoje ostatnie, pożegnalne słowa do Christine w scenie finałowej w podziemnej kryjówce, zamiast „Christine, I love you”, zaśpiewał „Christine, I loved you” – informując publiczność, że już więcej nie zobaczy go w tej roli.

Artysta przyjął propozycję wystąpienia w wielkiej produkcji rozrywkowej organizowanej przez wytwórnię MGM w Las Vegas, w owym czasie było to najdroższe widowisko świata. Nazywało się „EFX”, ukazywało „potencjał ludzkiego mózgu” w konwencji science-fiction i odniosło spodziewany sukces. Pech chciał, że Michael Crawford miał poważny wypadek na scenie (spadł z dużej wysokości), musiał zostać poddany leczeniu i terapii, przeżył także operację wymiany stawu biodrowego. Nie musiało to oznaczać końca kariery aktora i wokalisty, ale w pewnym stopniu ów koniec zasygnalizowało. Nie przyniosła artyście chwały rola Von Krolocka w poronionej inscenizacji „Tańca wampirów” na Broadwayu (2002). Nie wytrzymał też długo w roli otyłego księcia Fosco w premierowej londyńskiej produkcji musicalu Lloyd Webbera „The Woman in White” (2004). Kostium monstrualnej tuszy, w którym aktor, pocąc się niemiłosiernie, występował co wieczór na scenie, doprowadził go do niebezpiecznego odwodnienia. W rezultacie stwierdzono u niego zespół chronicznego zmęczenia i Michael Crawford po raz pierwszy w życiu złożył broń. Przeniósł się do Nowej Zelandii i poddał rekonwalescencji. Powodem przeprowadzki była także bliskość córki, mieszkającej z rodziną w Australii. Od tamtej pory artysta bardzo selektywnie przyjmował zaproszenia, ale jak widać zachował najlepsze wspomnienia ze swoich „upiornych” lat. W 2006 roku pojawił się na widowni rekordowego „Upiora” na Nowym Jorku w dniu, kiedy musical stał się najdłużej granym przedstawieniem w historii Broadwayu. Zasiadł obok Lorda Lloyd Webbera na dziesięcioletnim spektaklu na West Endzie w 2010 roku.

Michael Crawford zagrał jeszcze Czarnoksiężnika w londyńskiej produkcji musicalu „The Wizard of Oz”. Pokazał się także na gali „The Phantom of the Opera at the Royal Albert Hall” w październiku 2011 roku, kiedy to musical świętował ćwierćwiecze. Nigdy nie rezygnując do końca artysta przyjął propozycję zagrania w musicalu „The Go-Between” (premiera: West End, 27 maja 2016 roku) według powieści L.P. Hartleya wstawionej ekranizacją Josepha Loseya „Posłaniec” z 1971 roku (według scenariusza Harolda Pintera z niezapomnianą muzyką Michela Legranda). Michael Crawford zebrał dobre recenzje, a krytycy zauważyli, że choć nie jest to już głos Upiora – mijają dokładnie trzydzieści lat od premiery musicalu „The Phantom of the Opera” – dodaje to wiarygodności kreowanej przez aktora postaci.

Michael Crawford odbył wiele solowych tras koncertowych, niektóre z nich dedykowane były muzyce Andrew Lloyd Webbera. Wydał kilkanaście solowych albumów, nie licząc kilku słynnych nagrań z musicali, w tym oryginalnego „Upiora w operze”. Artysta znany jest z szerokiej działalności charytatywnej, w której wspiera chore dzieci. To właśnie aktywność na tym polu przyniosła mu Order Imperium Brytyjskiego (oficerem orderu został w 1988 roku, komandorem w 2014). A czy przejdzie do historii jako tajemniczy Upiór z musicalu, czy jako fajtłapowaty Frank Spencer z serialu – pokaże czas. Chociaż, jak wiedzą teatromani, czas sprzyja raczej wampirom i upiorom.

## CRAZY FOR YOU

[musical]

Muzyka: George Gershwin

Słowa piosenek: Ira Gershwin

Libretto: Ken Ludwig

na podstawie musicalu George'a i Iry Gershwinów „Girl Crazy” (1930)

Premiery:

Broadway – 19 lutego 1992

West End – 3 marca 1993

Warszawa – 29 stycznia 1999

Tony 1992 (3):

najlepszy musical, choreografia (Susan Stroman), kostiumy (William Ivey Long)

Olivier 1993 (3):

najlepszy nowy musical, choreografia (Susan Stroman), scenografia (Robin Wagner)

Olivier 2012, London revival (2):

najlepszy revival, kostiumy (Peter McKintosh)

Piosenki:

I Got Rhythm, But Not For Me, Embraceable You (oryginalnie pochodzące z musicalu „Girl Crazy”) oraz Slap That Bass, They Can't Take That Away From Me (z musicalu „Shall We Dance”), Nice Work If You Can Get It (musical „A Damsel In Distress”) oraz Someone To Watch Over Me (musical „Oh, Kay!”)

Wybitny kompozytor, George Gershwin, i jego literacko uzdolniony brat, Ira, stworzyli niemal dwadzieścia musicali w zwariowanej epoce lat dwudziestych i trzydziestych na Broadwayu. Gdy zbierzemy dziesiątki przebojów napisanych do tych przedstawień,

powstaje ważny, osobny rozdział „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego” – zbioru ponadczasowych standardów wykonywanych i nagrywanych do dzisiaj przez artystów muzyki popularnej i jazzu. Jednym z tych spektakli był musical „Girl Crazy” (1930) i to on stał się bazą współczesnej musicalowej produkcji „Crazy For You” z nowym librettem Kena Ludwiga. W oryginalnym przedstawieniu znalazły się m.in. utwory „Embraceable You”, „I Got Rhythm”, „But Not For Me”. Twórcy „Crazy For You” sięgnęli również po piosenki z innych przedstawień, wpisując w nową, zabawną intrygę, wiele z największych i najlepiej znanych standardów braci Gershwinów.

Powstał jednak musical, a nie rewia przebojów, a to za sprawą ciekawej fabuły – utrzymanej w stylistyce lat 30., adresowanej jednak do współczesnego widza. To doprawdy nadzwyczajne, że spektakl „Crazy For You” zdobył nagrodę Tony w kategorii „najlepszy musical” w 1992 roku, czyli... w 55 lat po śmierci kompozytora! Słynny krytyk teatralny New York Timesa, Frank Rich, napisał po premierze: „Kiedy historycy przyszłości będą szukać przełomowego momentu, w którym Broadway odrodził się na tyle, by odebrać palmę pierwszeństwa Brytyjczykom, mogą dojść do wniosku, że rewolucja rozpoczęła się wczoraj wieczorem”. I rzeczywiście – w czasach defensywy musicalu amerykańskiego i ekspansji europejskich twórców na scenach Broadwayu (Andrew Lloyd Webber, Claude-Michel Schönberg), najlepszą receptą okazało się sięgnięcie do klasyki, do czasów, kiedy to właśnie Broadway pokazywał całemu światu, czym jest musical. Twórczość Gershwinów definiowała tamtą epokę.

Rewanż Broadwayu był tym bardziej dobitny, że londyńska produkcja „Crazy For You” wystawiona w rok po premierze nowojorskiej, zagościła na scenie West Endu na całe trzy lata i zdobyła trzy nagrody Oliviera (zaś revival z 2011 roku kolejne dwie). Obecnie musical prezentowany jest w wielu krajach świata, co jest najlepszym dowodem nieprzemijalności muzyki George'a Gershwina. Współczesny spektakl nie tylko demonstruje, jak wyglądał (albo mógł wyglądać) Broadway w latach sprzed II wojny światowej, ale – przede wszystkim – odtwarza atmosferę owych radosnych, roztańczonych, beztroskich lat. Zwariowanych jak stary film.

Akcja rozpoczyna się... na Broadwayu. A konkretnie w teatrze prowadzonym przez słynnego producenta, Belę Zanglera. Popisuje się przed nim aspirujący tancerz, a zarazem nieszczęśliwy urzędnik bankowy, Bobby Child. Niestety, zarówno matka, jak narzeczona, nie życzą sobie kariery estradowej młodego mężczyzny i wysyłają Bobby'ego na Dzikie (jeszcze trochę) Zachód. Tam ma się wykazać zaradnością i udowodnić swoje kwalifikacje biznesowe, przejmując dla banku upadający teatr.

Potem następuje typowa komedia omyłek. Jest piękna panna Polly, tak się składa, że córka właściciela teatru. Nasz bohater zakochuje się w niej od pierwszego wejrzenia. Jest próba reanimowania sceny na pustyni – początkowo zakończona niepowodzeniem, choć historia Las Vegas dowodzi, że nie był to bynajmniej projekt wzięty z księżycy. Jest zmiana tożsamości i związane z nią komplikacje. Jest wreszcie „nalot” z Nowego Jorku: słynnego producenta i porzuconej narzeczonej. A żeby było jeszcze weselej pojawia się para ekscentrycznych angielskich globtroterów... Jak wybrnąć z tego zamieszania i zamienić je w happy end? Są dwa miejsca na świecie, które mają sprawdzone remedium na podobne problemy: Hollywood i Broadway.

Powodzenie musicalu „Crazy For You” oznaczało renesans ery swingu, zaznaczało także ciągłość historii gatunku, jakże ważną w przypadku formy relatywnie młodej. Amerykański musical przyjmował pod koniec XX wieku rozmaite postacie, ale to w takich spektaklach jak ten mógł z dumą odwoływać się do własnych źródeł.

Polska premiera musicalu „Crazy For You” odbyła się 29 stycznia 1999 roku w Teatrze Muzycznym ROMA w Warszawie w reżyserii Wojciecha Kępczyńskiego (przekład Antoni Marianowicz). Choreografię przygotował Janusz Józefowicz. Był to zarazem pierwszy musical zaprezentowany po reformie Teatru ROMA przeprowadzonej przez dyrektora Wojciecha Kępczyńskiego i stopniowym odchodzeniu od repertuaru operetkowego, jaki wcześniej dominował na tej scenie. Nakładem TM ROMA ukazał się album płytowy z polską obsadą musicalu (Sony Music, 2000 – kierownictwo muzyczne Maciej Pawłowski).

## DEFYING GRAVITY

[piosenka]

Musical: „Wicked” (2003)

Muzyka i słowa: Stephen Schwartz

„Defying Gravity” (Na przekór grawitacji) to najbardziej znana piosenka z musicalu „Wicked”. Śpiewa ją w finale I aktu główna bohaterka, Elfaba, zwana Złą Czarownicą z Zachodu, w dwóch fragmentach towarzyszy jej przyjaciółka Glinda. W oryginalnej obsadzie były to odpowiednio Idina Menzel i Kristin Chenoweth. W ostatnich taktach dołączają chóralnie mieszkańcy Oz. Elfaba, poznając prawdziwą naturę „potężnego” Czarnoksiężnika i jego nieczne plany, wypowiada mu wojnę i przysięga uciec się w tym celu do wszelkich sposobów i złamać wszelkie zasady. Pierwsza, jaką – widowiskowo – łamie, to prawo powszechnego ciężenia. Na oczach zdumionej i rozwścieczonej „gawiedzi” (mieszkańców Oz) oraz zachwyconej publiczności (turystów), młoda czarownica rzuca zaklęcie lewitacji na miotłę i wlatuje w powietrze. To, co następuje, należy do najbardziej widowiskowych scen teatru muzycznego. Wspomagana złożoną kombinacją efektów specjalnych aktorka grająca Elfabę dosłownie „odlatuje na miotle”, co utwierdza mieszkańców w przekonaniu o jej wrogich intencjach, zresztą niesłusznie. Idina Menzel i Kristin Chenoweth wykonały piosenkę na ceremonii TONY Awards 2004, wywołując zbiorową euforię. Kiedy Idina Menzel ponownie wcieliła się w rolę Elfaby w produkcji londyńskiej, ukazał się jej singiel z piosenką w popularnej aranżacji, poddanej następnie licznym „remiksom”. Słowo stało się ciałem, kiedy „Na przekór grawitacji” zabrzmiało w kosmosie podczas 33. misji wahadłowca Discovery do Międzynarodowej Stacji Kosmicznej (ISS). W kwietniu 2010 roku astronautka Dorothy Metcalf-Lindenburger zamówiła tę właśnie piosenkę w charakterze pobudki, nadawanej zwykle z Ziemi przez NASA przed wyjściem pilotów w przestrzeń kosmiczną. Na orbicie ziemskiej, czy na Ziemi, jest to jeden z najbardziej spektakularnych finałów w historii musicalu. I nic nie szkodzi, że dopiero I aktu. Cały „Wicked” to przecież prequel.

## DEMOGRAFIA BROADWAYU

[statystyka]

Kto właściwie przychodzi na Broadway? Stephen Sondheim zauważył z goryczą, że stricte teatralna publiczność Nowego Jorku i okolic wyczerpywała się najczęściej w trzecim sezonie najbardziej nawet udanego przedstawienia. Popularne tytuły zaczęły przekraczać liczbę tysiąca przedstawień za sprawą turystów i to oni są dziś główną siłą napędową Broadwayu, a także West Endu. Jak zatem wygląda struktura widowni w ostatnich latach? Dokładne dane na ten temat publikuje The Broadway League.

Najważniejsze dane za sezon 2015-16. Broadway odwiedziło rekordowe 13.3 miliona widzów. Procentowy udział turystów wśród musicalowej publiczności wyniósł 63%. Ciekawe, że – wbrew powszechnej opinii – większość turystów stanowią Amerykanie, a nie obcokrajowcy. Ci pierwsi zakupili 45% wszystkich biletów na Broadwayu, ci drudzy natomiast – zaledwie 18%. Najważniejsze jednak, że to turyści zakupili łącznie 8.52 miliona biletów. Wracając zaś do refleksji Sondheima, okazuje się, że „nowojorczyści” (pojęcie to obejmuje zwykle trzy stany: Nowy Jork, New Jersey i Connecticut) stanowią już tylko 30% publiczności.

Aż 67% bywalców musicali to kobiety. Aż 77% to ludzie biali. Co więcej, są to zamożne białe kobiety – przeciętny roczny dochód bywalców Broadwayu kształtuje się wysoko ponad średnią krajową. Podobnie przedstawia się sprawa wykształcenia – większość miłośników musicalu posiada wyższe wykształcenie: 80% na poziomie licencjatu, 40% na poziomie tytułu magistra (dotyczy to osób po 25 roku życia).

Bywalcy Broadwayu chętnie oglądają przedstawienia kilka razy w roku, statystycznie cztery. Grupa naprawdę zdeteminowanych maniaków (naprawdę zdeteminowanego maniaka określa obejrzenie piętnastu lub więcej spektakli rocznie) to zaledwie 5.5% publiczności, ale za to kupuje ona 31% wszystkich biletów, czyli 4.1 miliona.

O wyborze przedstawienia na Broadwayu decyduje przede wszystkim rekomendacja ustna. W kategorii źródeł informacji wpływających na wybór musicalu na drugim miejscu wymieniany jest aktualnie portal Broadway.com. Około 25% widzów przyznaje, że na ich decyzję wpłynęła jakaś inna forma reklamy tytułu.

Obecnie 46% widzów kupuje bilety przez Internet i tendencja ta stale wzrasta. Przeciętny okres „przedsprzedaży” to 36 dni – na tyle wcześniej kupuje bilet statystyczny widz na Broadwayu. Rzecz jasna w przypadku przedstawień premierowych okres przedsprzedaży jest najczęściej znacznie dłuższy.

Przeciętny wiek widza wynosi ostatnio 44 lata i jest nieco wyższy od przeciętnego wieku widza w okresie poprzednim. Broadway wymaga odmłodzenia!

## DIRTY DANCING: THE CLASSIC STORY ON STAGE

[musical]

Muzyka: różni autorzy

Słowa piosenek: różni autorzy

Libretto Eleanor Bergstein

na podstawie własnego scenariusza do filmu „Dirty Dancing” (1987)

Premiery:

West End – 23 października 2006

Piosenki:

(I’ve Had) The Time of My Life, Hungry Eyes, Yes, a także This Magic Moment, There Will Never Be Another You, Do You Love Me?, Besame Mucho, Save the Last Dance for Me, In The Still of the Night i inne przeboje z przełomu lat 50. i 60.

Po pierwsze, to nie jest musical. To jedynie sceniczna adaptacja popularnego filmu. Po drugie, nawet jeżeli przyjąć, że jest to musical, jego adresatem pozostają wyłącznie fani wersji ekranowej. Bo jeżeli ktoś nie zrywa się z miejsca po tekście „Nobody puts Baby in a corner”, to nie jest spektakl dla niego. Rolę Baby zagrała w filmie Jennifer Grey – jej ojcem jest aktor Joel Gray, niezapomniany Konferansjer z filmu „Kabaret”.

Popularność filmu była zaskoczeniem nawet dla jego twórców. A może przede wszystkim dla nich. Autobiograficzna historia nastolatki z Nowego Jorku, która w czasie wakacji z rodzicami wdaje się w romans z instruktorem tańca (nie tylko obraza boska, ale w dodatku megalomanią), doczekała się statusu dzieła kultowego. Dlaczego? Można to tłumaczyć na wiele sposobów, pozostajmy przy identyfikacji – film szczególnie upodobały sobie kobiety, a fakt, że w roli instruktora wystąpił Patrick Swayze, miał podobno coś na rzeczy. Miasteczko Lake Lure w stanie Karolina Północna, gdzie nakręcono film, od 2009 roku jest gospodarzem dorocznego „Dirty Dancing Festival”.

Oczywiście film, który przyniósł ponad dwieście milionów dolarów dochodu przy budżecie sześciu, zasługuje nie tylko na festiwal, ale na pomnik.

Pierwowzorem postaci zwanej w filmie Baby (tej, której nie sadza się w kącie) jest autorka pomysłu, scenariusza, a w konsekwencji także libretta, Eleanor Bergstein. „Dirty Dancing” to jej wspomnienie z lat młodości, a zarazem jedyne dzieło kina i teatru, z jakim się utożsamia i jakim zarządza (musical pozostaje jej własnością i to ona administruje jego licencjami). Pochłonęła ją w młodości magia tańca (sama była przez pewien czas instruktorką) i nadal jest perfekcjonistką w doborze obsady. Pani Bergstein w każdej produkcji osobiście wybiera parę głównych tancerzy (ciekawostka: autorka nie wierzy w umiejętności zwycięzców programów telewizyjnych).

Odpowiednią decyzją był na pewno wybór choreografa: Kenny Ortega, który stworzył niezapomniane układy taneczne w filmie (w tym skok w piosence finałowej), miał w przyszłości przygotować choreografię do filmu „Newsies” (1992), wyreżyserował także film dokumentalny „Michael Jackson’s This Is It” (2009). A to właśnie taniec przesądził o powodzeniu „Dirty Dancing”. Taniec oraz prosta historia, z którą – dowodzą tego zaskakująco atrakcyjne przykłady – utożsamiają się kobiety w każdym wieku.

Opowieść to z pozoru banalna. Grzeczna dziewczynka i córeczka tatusia z dobrego domu zakochuje się na wakacjach w instruktorze tańca – młodym mężczyźnie z innego świata. Pod powierzchnią tego romansu kryje się jednak coś więcej. Ona odnajduje w tańcu swoją budzącą się kobiecość, a decydując się na taniec z kochankiem w czasie występów w hotelu, symbolicznie przecina pępowinę łączącą ją z ojcem. On tymczasem dowiaduje się, że jest wartościowym człowiekiem, który nie musi szukać potwierdzenia tego faktu u kolejnych, wykorzystywanych przez siebie kobiet, a raczej kobiet, którym pozwala się wykorzystywać. On uczy ją tańczyć, a ona jego – szanować siebie. Czyli każde uczy drugie tego, co samo potrafi. Film nazwano złośliwie „pornografią dla dziewcząt”, ale jest w tym określeniu pewna psychologiczna trafność – pod warunkiem, że nie potraktuje się go dosłownie. Bohaterowie obnażają się pozostając w ubraniach.

Popularność filmu była zaskoczeniem również dla wytwórni płytowej. Soundtrack wywołał modę na nagrania z epoki, a zapotrzebowanie na płytę było takie, że wytwórnia RCA Records otrzymała z amerykańskich sklepów zamówienie przekraczające o ponad milion egzemplarzy pierwsze tłoczenie. Dodrukowany album spędził osiemnaście tygodni na szczycie listy sprzedaży płyt długogrających i pokrył się platyną aż jedenaście razy. Całkowita sprzedaż płyty w świecie przekroczyła liczbę 32 milionów egzemplarzy, więc wytwórnia nie traciła czasu i już kilka miesięcy po premierze wydała sequel: „More Dirty Dancing”. Trzy piosenki z filmu wzięły szturmem listę przebojów: „(I’ve Had) The Time of My Life” (#1), „She’s Like the Wind” (#3) i „Hungry Eyes” (#4). Drugą wykonywał Patrick Swayze, trzecią Eric Carmen.

Pod względem muzycznym spektakl opiera się na jednym oryginalnym hicie i jest to piosenka „(I’ve Had) The Time of My Life”. W filmie wykonuje ją duet dwojga świetnych wokalistów: Jennifer Warnes i Bill Medley. Ona, to głos z wielu płyt Leonarda Cohena, ale ma własną, interesującą karierę solową i warunki wokalne anioła na amfie (Cohen powiedział o niej, że ma „najlepsze rury w branży”). On natomiast, to połowa duetu The Righteous Brothers (m.in. „Unchained Melody”). Oboje wyśpiewali numer, który w 1987 roku zdobył zasłużonego Oscara, a w rok później dołączył do swojej kolekcji Golden Globe i Grammy dla najlepszego duetu wokalnego. Narodził się standard. Jego autorami są Franke Previte (muzyka), John DeNicola (słowa) i Donald Markowitz (poprawki). Początkowo utwór mieli wykonywać Donna Summer i Joe Esposito.

Piosenka „(I’ve Had) The Time of My Life” w spektaklu – podobnie jak w filmie – nie jest śpiewana przez głównych bohaterów, tylko przez parę ich przyjaciół w czasie finałowej sekwencji tanecznej. Główne role w spektaklu „Dirty Dancing” powierza się tancerzom na mistrzowskim poziomie i trudno byłoby wymagać od nich również mistrzowskich umiejętności wokalnych. Duet i taniec stanowią kulminację musicalu.

„Dirty Dancing” to przykład na to, że nawet najgorsze recenzje nie powstrzymają podekscytowanej publiczności. Zaczęło się w 2004 roku od Australii, a dwieście tysięcy sprzedanych biletów to bardzo dobry wynik na Antypodach. Musical podobał się także w Niemczech, jednak prawdziwą furorę wywołał dopiero w Londynie, gdzie pobli

absolutny rekord przedsprzedaży na West Endzie: 6 milionów funtów. Bilety były wyprzedane na pół roku przed premierą, a przedstawienie widziało ponad milion osób. Po pięcioletnim przebiegu musical „Dirty Dancing” zszedł z afisza, tylko po to, by powrócić na kolejne dwa lata w innym teatrze. Oszałeli na jego punkcie mieszkańcy Toronto i wydali ponad 2 miliony na bilety. Od tamtej pory podróżuje w wersji tour, także po Stanach Zjednoczonych, ale chociaż po drodze zagościł nawet w Nowym Jorku, to ciągle nie może się doczekać premiery na Broadwayu. Nie przestaje za to powracać na West Endzie, najczęściej jako brytyjska wersja objazdowa – ostatnio w latach 2015, 2016 i 2017. Rok 2017 przyniósł nową wersję telewizyjną w reżyserii Wayne Blaira z Australii. W roli Baby wystąpiła Abigail Breslin (ur. 1996).

„Dirty Dancing” zajął pierwsze miejsce w plebiscycie przeprowadzonym w 2007 roku w Wielkiej Brytanii na film najbardziej popularny wśród kobiet. Wyprzedził w nim kolejno: trylogię „Star Wars”, „Grease”, „The Sound of Music” i „Pretty Woman”. A podobne powodzenie przekłada się na sukces musicalu, z którego przez te wszystkie lata właśnie w Londynie tłumnie wychodzi zadowolona publiczność.

Co ciekawe, publiczność wychodzi zachwycona, chociaż w spektaklu: (1) niewiele jest oryginalnych piosenek; (2) muzyka na żywo pojawia się sporadycznie; (3) kto inny tańczy, a kto inny śpiewa główne numery. Za to powiedzenie „nikt nie trzyma Baby w kąciku” (wymawiamy „bejby”) weszło do języka potocznego i stosuje się je w sytuacji, w której jakaś osoba – najczęściej kobieta – nie spotyka się z uwagą, jakiej powinna się spodziewać. Ale to tylko na marginesie. Musical „Dirty Dancing”, spektakl bez nagród i – co gorsze – nawet bez premiery na Broadwayu, stał się w teatralnym świecie taką właśnie „Baby”. Niby nikt nie zwraca na nią uwagi, a jednak zawsze znajdzie się ktoś, kto wyciągnie ją z kąta.

I już zupełnie na marginesie – Dirty Dancing” to jedyny musical, w którym można usłyszeć dwa najważniejsze utwory amerykańskiego protest-songu: „This Land Is Your Land” oraz „We Shall Overcome”. Choć nie mają one związku z akcją, słyszymy je w „ogniskowym” wykonaniu grupy bohaterów podczas wieczornego pikniku. Jednak Woody Guthrie i Pete Seeger (odpowiednio autor pierwszej i współautor drugiej pieśni)

raczej nie przewracają się z tego powodu w grobach. Użycie słynnych hymnów oddaje ducha epoki, bo były to czasy, kiedy pieśni folk zdobywały serca młodych zapaleńców i cieszyły się popularnością na miarę radiowych hitów. Z tym że do nich się nie tańczyło.

Bezpośrednio po premierze film „Dirty Dancing” pokazywano w kinach w PRL pod tytułem „Wirujący seks”. W niechlubnej kolekcji najbardziej nieszczęśliwych polskich tytułów zagranicznych filmów, ten dzierży palmę pierwszeństwa i długo jej nie odda. Musical nie doczekał się jeszcze polskiej inscenizacji. Pewną namiastką było widowisko taneczne „Tribute to Dirty Dancing” w reżyserii Jacka Lisewskiego, przygotowane z okazji 30. rocznicy powstania filmu przez Sollus Entertainment.

## DON'T CRY FOR ME ARGENTINA

[piosenka]

Musical: „Evita” (1978)

Muzyka: Andrew Lloyd Webber

Słowa: Tim Rice

Najbardziej znana piosenka z musicalu „Evita” powstała już 1976 roku i znalazła się na albumie, którego wydanie poprzedziło realizację musicalu. Zaśpiewała ją Julie Covington. W przedstawieniu utwór pojawia się dwukrotnie i jest głównym tematem przypisanym tytułowej bohaterce musicalu. Kiedy Eva Peron wykonuje go jako duch, po swojej śmierci, piosenka stanowi jej apel do ludności Argentyny, aby nie popadała w rozpacz z powodu jej odejścia. W spektaklu utwór znajduje lustrzane odbicie w piosence „Oh What a Circus” – ta sama melodia niesie słowa ostrej krytyki narratora (Che) w stosunku do stylu życia Evity. To właśnie życie ukochanej pani prezydentowej porównywane jest w nim do cyrku.

Premierze albumu towarzyszyła szeroka kampania reklamowa, jednak to sukces singla zdecydował o olbrzymim zainteresowaniu, z jakim spotkała się późniejsza produkcja musicalu. Piosenka „Don't Cry for Me Argentina” tak skutecznie promowała album, że została w Wielkiej Brytanii hitem numer jeden (singiel sprzedano w liczbie przekraczającej milion egzemplarzy). Pierwsze miejsce na liście przebojów stało się udziałem tego utworu w wielu krajach, włącznie z Australią i Nową Zelandią. Jego twórcy, Andrew Lloyd Webber (muzyka) i Tim Rice (słowa), zdobyli prestiżową nagrodę im. Ivora Novello za piosenkę.

Kiedy „Evita” miała już utorowaną drogę na scenę teatralną, z projektu zrezygnowała Julie Covington i rola przypadła w udziale Elaine Paige. Przebój „Don't Cry for Me Argentina” śpiewali następnie piosenkarze z wielu krajów. Na długiej liście wykonawców tego musicalowego przeboju znajdziemy takich artystów, jak Joan Baez, Olivia Newton-John, Petula Clark, Shirley Bassey, Patti LuPone, Marti Webb, Donna

Summer, Sinéad O'Connor, Sarah Brightman, Judy Collins, Cilla Black oraz jedyny śpiewający mężczyzna na tej liście, Tom Jones. Utwór „Don't Cry for Me Argentina” nagrały zespoły The Carpenters i The Shadows, a instrumentalną wersję na wiolonczelę zaproponował Julian Lloyd Webber. Popularnej piosenki nie oszczędził nawet pan Gheorghe Zamfir, wirtuoz fletni pana. Obok „Memory” z musicalu „Koty” i tytułowego duetu z „Upiora w operze” jest to najlepiej rozpoznawany utwór z bogatego dorobku kompozytorskiego Andrew Lloyd Webbera.

Kiedy w 1996 roku reżyser Alan Parker stworzył ekranizację musicalu, obsadzając w tytułowej roli Madonnę, przebój „Don't Cry for Me Argentina” powrócił na singlu. Początkowo Madonna była niepewna swoich możliwości wokalnych, a nagrywanie znanego numeru w obecności kompozytora dodatkowo ją spinało. Piosenkarka brała lekcje śpiewu specjalnie na potrzeby filmu, świadoma, że ograniczone możliwości wokalne, wystarczające, aby zapewnić jej popularność na listach przebojów i koncertach, to zbyt mało wobec wymagań musicalu. Poza tym w Argentynie wybuchły protesty na wieść, że „Madonnę biednych” ma grać ktoś tak wyzywający, jak... Madonna.

Zawsze oryginalna, piosenkarka odcisnęła własne piętno na znanym od dwudziestu lat standardzie. Wykonała go szybciej, w aranżacji pojawił się bandoneon, zaś promocja filmu wywindowała jej singiel na trzecie miejsce w Wielkiej Brytanii i – nienajgorsze, zważywszy na panującą wówczas modę – ósme miejsce w Stanach Zjednoczonych. Popularnością na dyskotekach cieszył się Miami Mix „Don't Cry for Me Argentina” (remix), Madonna zarejestrowała również taneczną wersję dwujęzyczną, znaną jako Miami Spanglish Mix.

Piosenka „Don't Cry for Me Argentina” była wykonywana także i w Polsce. Znalazła się w repertuarze Zdzisławy Sośnickiej pod tytułem „Nie czekaj mnie w Argentynie”, ale polskie słowa Bogdana Olewicza nie były tłumaczeniem wersji oryginalnej. Nagranie utworu w telewizyjnym Studio 2 stało się czymś w rodzaju teledysku, którego liczne emisje dodatkowo spopularyzowały musicalowy przebój w PRL.

## DREAMGIRLS

[musical]

Muzyka: Henry Krieger

Słowa piosenek: Tom Eyn

Libretto: Tom Eyn

na podstawie historii grupy The Supremes i wytwórni płytowej Motown

Premiery:

Broadway – 20 grudnia 1981 (1521)

West End – 14 grudnia 2016

Tony 1982 (6):

najlepsze libretto (Tom Eyn), aktor (Ben Harney), aktorka (Jennifer Holliday, aktor drugoplanowy (Cleavant Derricks), choreografia (Michael Bennett i Michael Peters), reżyseria światła (Tharon Musser)

Grammy 1983 (2):

Best Musical Theater Album, Best Female R&B Vocal Performance (Jennifer Holliday w piosence „And I Am Telling You I’m Not Going”)

Piosenki:

Cadillac Car, Dreamgirls, And I Am Telling You I’m Not Going, Love Love Me Baby, I Am Changing, One Night Only, I’m Somebody, Listen

Pierwsza kwestia: Motown. Prozaicznie rzecz ujmując, wytwórnia płytowa. Ale proza nie była jej przypisana. Motown to symbol – fabryki przebojów, imponującej „stajenki” artystów, emancypacji „czarnej” branży muzycznej, która zdobyła upragnioną niezależność. Motown to wreszcie osobny styl muzyczny, będący konglomeratem soul i popularnych trendów, jedno z najważniejszych zjawisk w muzyce pop lat 60. Motown to oryginalne brzmienie, podobnie jak mówił się o brzmieniu Liverpoolu, Nashville,

Filadelfii, czy – dekady później – Nowego Jorku albo Seattle. Ale brzmieniu Motown również przypisany jest punkt na mapie i jest nim miasto Detroit. Stąd zresztą pochodzi nazwa wytwórni, ten gigant przemysłu samochodowego (niegdyś), nosi przydomek „Motor Town”. Wytwórnię założył na początku dekady Berry Gordy Jr. W latach 1960-69 siedemdziesiąt dziewięć singli firmowanych przez Motown znalazło się w pierwszej dziesiątce amerykańskiej listy przebojów. Nieoceniona jest również rola Motown w popularyzacji muzyki Afroamerykanów poza Stanami Zjednoczonymi. Pochodzące z Detroit przeboje były o wiele łatwiejsze do przyjęcia dla słuchaczy na innych kontynentach, niż oryginalne, surowe style czarnej muzyki, jak blues, Rhythm & Blues, czy mocny, czysty soul.

Motown oznaczało jeszcze coś – autorów i muzyków. Wytwórnia przyciągała i zatrzymywała wiodące talenty swojego stylu i swojego środowiska. Spółka producencko-autorska Holland-Dozier-Holland to twórcy hitów na miarę tandemów Lennon-McCartney czy Jagger-Richards. Niewiele osób zdaje sobie sprawę, kto stoi za takimi przebojami, jak na przykład „Baby Love” (The Supremes), „Reach Out I’ll Be There” (The Four Tops) czy „How Sweet It Is (To Be Loved By You)” (Marvin Gaye, a po latach James Taylor). Rozpoznamy wykonawców, nie wnikając, kto stworzył ich materiał. Podobnie pozostają w cieniu muzycy wytwórni, a był to jeden z najlepszych zespołów w historii. Nazywali się zwyczajowo The Funk Brothers, choć daremnie szukać tej nazwy w katalogach nagrań. Byli anonimowi (do 1971 roku, kiedy to na okładkach Motown zaczęły pojawiać się składy instrumentalne), chociaż wyznaczali trendy w całej światowej muzyce. Wyznacznikiem stylu Motown była melodia i rytm – połączenie obu muzycznych tradycji, białej i czarnej. W nagraniach spotkały się muzyczne skrajności: wzmocniona, a często nawet zdublowana stopa perkusisty i sekcja smyczkowa. Afryka i Europa. W melodyjne utwory wpisywano wywodzącą się z Negro Spirituals i z muzyki gospel tradycję wokalną „call-and-response” (chórek powtarzający teksty solisty). Nowatorską grę sekcji rytmicznej Motown studiowali muzycy na całym świecie, przede wszystkim rockowi. Osobna legenda otoczyła postać basisty – James Jamerson to jeden z najbardziej wpływowych muzyków drugiej połowy XX wieku. Na jego kunszt powoływali się tacy mistrzowie, jak Jack Bruce (Cream), Rick Danko (The Band), Paul McCartney (The Beatles), John Entwistle (The Who), John

Paul Jones (Led Zeppelin), a nawet wirtuoz jazzowej gitary basowej, Jaco Pastorius (Weather Report). Studyjny zespół The Funk Brothers grał na większej liczbie płyt numer jeden (singli) niż Elvis, The Beatles, The Rolling Stones i The Beach Boys... razem wzięci.

Wytwórnia Motown stała się mekką czarnoskórych talentów z całego kraju, młodzi artyści nie tylko dostawali szansę na wydanie płyty, ale otoczeni byli profesjonalną opieką (włącznie z klasami edukacji muzycznej) i – co być może najważniejsze – otrzymywali genialny materiał. Lista wykonawców, którzy święcili artystyczne i komercyjne sukcesy pod auspicjami Motown Records, to cały rozdział w historii muzyki popularnej. Znajdziemy wśród nich zespoły: The Marvelettes, The Supremes, Four Tops, The Temptations, Smokey Robinson & The Miracles, a także The Jackson 5, w którym rozpoczynał karierę sześciolatek Michael Jackson. Byli także soliści i to wielcy, jak młody Stevie Wonder czy Marvin Gaye. Gorzej, że wraz z sukcesem nasilała się wojna ego i z zespołów wyłaniali się soliści. Tak się stało z grupą znaną jako Diana Ross & The Supremes, taki los podzielili The Miracles, kiedy zaczął ich firmować Smokey Robinson (druga strona medalu: nazwisko solisty w nazwie zespołu uzasadniały również względy marketingowe). Ten nieuchronny proces znalazł odbicie w musicalu „Dreamgirls”.

Druga kwestia: The Supremes. Żeńska grupa wokalna, która stała się synonimem brzmienia Motown (jej męskimi odpowiednikami były formacje The Four Tops i The Temptations). Początkowo kolektyw, trzy czarnoskóre dziewczyny pochodzące z nienajlepszych rewirów Detroit. Młode, piękne i cudownie śpiewające dziewczęta wychowały się w tej samej dzielnicy. Związały się z Motown już na początku dekady. Szef wytwórni trafnie ocenił potencjał wokalistek, budując wizerunek The Supremes, jako zespołu kobiecego z akcentem na tym właśnie słowie. Subtelne głosy, szykowne stroje, zmysłowa choreografia – to wszystko stało się wizytówką tria. Reszta była muzyką, a dziewczęta od początku kariery lansowały hit za hitem. Na przełomie lat 1964/65 wydały jeden po drugim pięć singli, które zdobywały szczyt listy przebojów: „Where Did Our Love Go?”, „Baby Love”, „Come See About Me”, „Stop! In the Name of Love” i „Back in My Arms Again”. A na liście artystów z największą liczbą przebojów

numer jeden The Supremes zajmują obecnie szóste miejsce ex aequo z Madonną – dwanaście hitów, zaledwie o jeden mniej od Michaela Jacksona (listę otwierają The Beatles z dwudziestoma). Do dzisiaj, ponad pół wieku po powstaniu, The Supremes są najpopularniejszą amerykańską grupą wokalną. W połowie lat 60. rywalizowały na listach tylko z The Beatles.

Tak spektakularna kariera musiała wpłynąć na postawy życiowe młodych artystek. Już w 1967 roku Berry Gordy Jr. zmienił nazwę zespołu na Diana Ross & The Supremes. Była najładniejsza, była także wybijającą się osobowością w trio, chociaż początkowo wokalistki demokratycznie dzieliły się partiami solowymi. Po takiej zmianie stało się jasne, że trio przeistoczy się w solistkę z chórkami. Ruch krótkowzrostowy, bo zaledwie trzy lata później Diana Ross odeszła z zespołu, by rozpocząć karierę solową, nota bene bardzo udaną. Artystka ma na swoim koncie sześć solowych hitów numer jeden, m.in. „Ain’t No Mountain High Enough”, „Touch Me in the Morning”, „Upside Down” oraz niezapomniany duet z Lionelem Richiem, „Endless Love” z 1981 roku. Po jej odejściu z zespołu w Motown kilka razy zmieniano skład The Supremes, ale hity powoli przestawały płynąć. Czasy się zmieniały.

Musical „Dreamgirls” opowiada historię fikcyjnej grupy wokalnej The Dreams i jej drogę do sławy, ukazując zarazem kulisy działania branży muzycznej w USA w środowisku Afroamerykanów. Grupa wzorowana jest na The Supremes, branża – na działalności wytwórni Motown. Podobieństwa są tak oczywiste, że twórcy musicalu wydali specjalne oświadczenie, stwierdzając kategorycznie, że nie ma żadnych podobieństw. Chodziło oczywiście o uniknięcie sprawy sądowej, jaką mogła ewentualnie wytyczyć nadal istniejąca wytwórnia Motown, jej nadal aktywny szef Berry Gordy Jr. (ur. 1929) i – przede wszystkim – nadal reprezentowane prawnie The Supremes, zespół o zastrzeżonej nazwie. Przynajmniej część tych obaw okazała się na wyrost. Jedną z założycielek oryginalnego trio, Mary Wilson, tak bardzo polubiła musical, że swoją biografię zatytułowała „Dreamgirl: My Life As a Supreme” (1986). Co więcej, sama Diana Ross włączyła do repertuaru piosenkę z musicalu – wykonanie utworu „Family” była sensacją na jej koncercie w Central Parku w 1983 roku.

Podobieństwa są oczywiste. Zarówno The Supremes (w życiu realnym), jak The Dreams (w życiu teatralnym) zaczynały od obowiązujących pod koniec lat 50. nazw kończących się na – ettes, czyli odpowiednio The Primettes i The Dreamettes. W obu grupach śpiewa początkowo więcej niż jedna solistka. Oba zespoły nagrywają chórki dla innych artystów, zanim zabłyszczą pod własnym sztandarem. W obu wypadkach wytwórnia wybiera na liderkę dziewczynę o najbardziej komercyjnym głosie. W obu wypadkach szef wytwórni ma romans z wybraną liderką i angażuje się w jej solową karierę kosztem przyszłości grupy. Realna solistka nazywa się Diana Ross, musicalowa – Deena Jones. Wytwórnia płytowa w obu wypadkach domaga się od przedstawicieli mediów tytułowania artystek Miss Ross i Miss Jones. Pozostałe Supremes, tak samo jak pozostałe Dreams, są zazdrosne o koleżankę i czują się odepchnięte. Co więcej, jedna z wokalistek zaczyna zaniedbywać się w pracy, opuszcza nagrania i występy, przybiera na wadze i w konsekwencji zostaje wyrzucona z zespołu – w życiu i na scenie. I uwaga, gdyby ktoś jeszcze nie był przekonany. Podczas występów w Las Vegas w 1967 roku nazwa prawdziwego zespołu zostaje zmieniona na Diana Ross & The Supremes. Nazwa fikcyjnego zespołu zostaje zmieniona w Las Vegas w 1967 roku na Deena Jones & The Dreams. Nadal nie ma żadnych podobieństw, tak głosi oficjalne oświadczenie (dla przyzwoitości trzeba zaznaczyć, że The Dreams pochodzą z Chicago, a nie z Motor Town). I na koniec: po odejściu z The Supremes w 1970 roku Diana Ross debiutowała na wielkim ekranie wcielając się w Billie Holiday w filmie biograficznym „Lady Sings the Blues” (1972). Jej brawurowa kreacja została nawet nominowana do Oscara. W musicalu solistka Deena Jones odchodzi z The Dreams w 1972 roku, żeby... poświęcić się karierze filmowej. Tyle podobieństwa fabularne. Cała muzyka jest w „Dreamgirls” stylizowana na Motown i jest to stylizacja doskonała. Przeboje z musicalu brzmią jak hity z Detroit w latach 60. W pełni zasłużona nagroda Grammy dla płyty z obsadą z Broadwayu na gorąco potwierdziła jakość muzyki ze spektaklu.

Premiera musicalu „Dreamgirls” odbyła się na Broadwayu 20 grudnia 1981 roku. Przedstawienie utrzymało się na afiszu przez ponad trzy lata, zagrano 1521 spektakli. W jedną z piosenek grupy The Dreams wcieliła się aktorka i wokalistka Jennifer Holliday. Jej solowe nagranie pochodzącej z musicalu piosenki „And I Am Telling You I’m Not Going” było w 1982 roku singlem numer jeden na liście Billboard R&B. Artystka

została także wyróżniona indywidualną nagrodą Grammy ze wersją piosenki pochodzącą z Original Cast Recording. Już od 1983 roku musical pokazywano w innych stanach USA w wersji objazdowej, stał się jednym z najpopularniejszych, stale powracających tytułów. Wznawiany kilka razy na Broadwayu, dopiero w 2016 roku trafił na londyński West End.

W 2006 roku powstała ekranizacja musicalu „Dreamgirls” w gwiazdorskiej obsadzie. Reżyserował Bill Condon (scenarzysta filmu „Chicago”). W filmie wystąpili m.in. Beyoncé Knowles, Jamie Foxx, Eddie Murphy i debiutująca na ekranie Jennifer Hudson. Film został świetnie przyjęty przez publiczność i krytykę. Otrzymał osiem nominacji do Oscara, stanęło na dwóch nagrodach: dla Jennifer Hudson (aktorka drugoplanowa) i dla ekipy miksującej dźwięk (Best Sound Mixing). Ekranizacja „Dreamgirls” zwyciężyła w rywalizacji o Złote Globy (najlepszy film muzyczny i komedia), nagrodzono także aktorkę drugoplanową (Jennifer Hudson) i aktora drugoplanowego (Eddie Murphy). Napisana specjalnie do filmu nowa piosenka „Love You I Do” zdobyła nagrodę Grammy 2008 (najlepsza piosenka z filmu). Łyżeczkę dziegciu dokładała do tej słodkiej ucztę Jennifer Holliday. Niekwestionowana gwiazda „Dreamgirls” na Broadwayu skarżyła się w mediach na pominięcie jej w obsadzie. Co gorsza, w promocji filmu wykorzystano jej nagranie „And I Am Telling You I’m Not Going” z 1982 roku.

I ostatnia sprawa: warto pamiętać, że legendarnej wytwórni poświęcono osobny musical. Tytuł „Motown: The Musical” mówił wszystko, a jakość materiału muzycznego predysponowała spektakl do miana najlepszego amerykańskiego jukeboxu. Niestety, pięćdziesiąt wykorzystanych utworów pojawiało się tylko we fragmentach, ponadto zabrakło angażującej fabuły. Przedstawienie oparto na autobiografii Berry Gordy Jr. „To Be Loved: The Music, the Magic, the Memories of Motown”. Po premierze na Broadwayu w dniu 14 kwietnia 2013 roku musical zaprezentowano 738 razy, co nie jest klęską. Ciekawostką produkcji było wizualne odtwarzanie popularnych zespołów ze stajenki Motown w latach sześćdziesiątych – ich wizerunek wszedł na stałe do kultury popularnej naszych czasów. Najwięcej emocji budziła grupa Jackson 5 z małym Michaeliem w wielkim afro.

„Motown: The Musical” miał londyńską premierę 11 lutego 2016 roku, wyprzedzając o niemal rok premierę „Dreamgirls”. Co ciekawe, oba tytuły jeszcze w 2018 roku nadal ze sobą rywalizują na West Endzie, co świadczy o niesłabnącej mocy „brzmienia Motown”. Brytyjska prasa krytycznie odniosła się do fabuły „Motown: The Musical”, pod niebiosa wychwalając muzykę. Faktem jest, że Cast Recording z Broadwayu to lista największych światowych hitów, których znajomość stanowi dzisiaj ABC muzyki popularnej. Tak jak w słowach starego przeboju grupy Jackson 5: „ABC, it’s easy as 1-2-3, as simple as do-re-mi”. Elementarz.

## DYSONANSE

[kontrowersje]

Teatr muzyczny nie jest wolny od kontrowersji. Dotyczyły zwykle tematyki musicali – ich strony obyczajowej albo religijnej. Kontrowersje są stare jak Broadway, zawsze zresztą odważniejszy od kina i telewizji. Kiedy Hollywood cenzurował się sam według Kodeksu Hayesa, nowojorskie teatry dotykały takich tematów, jak seks w ogóle (nie do pomyślenia), a seks homoseksualny w szczególności (sodoma i gomora). Ale to, że teatr był gotowy na podjęcie dyskusji ze społeczeństwem, nie oznaczało wcale gotowości społeczeństwa. Pikiety „szerokiej publiczności”, naloty oraz groźby karalne pod adresem artystów wpisywały się w historię Broadwayu, tak jak premiery i nagrody.

Pierwszą skandalistką Broadwayu była aktorka (a także autorka, o czym nie zawsze się pamięta), seksowna Mea West. Seksowna tak bezpruderyjnie, że jej sztuka z 1926 roku nosiła tytuł „Sex”. Dopiero po dziesięciu miesiącach (!) burmistrz Nowego Jorku zorientował się, co się dzieje pod jego nosem i zarządził nalot – aresztowano całą obsadę, a Mea West popisywała się potem w wywiadach, że przez całe osiem dni spędzonych w celi miała na sobie jedwabną bieliznę. Nie wiemy, czy ją zmieniała.

Pierwszym musicaliem, który naprawdę namieszał, był „Hair” (1968). I mniejsza o to, że poruszał całą listę drażliwych w tamtym czasie tematów, od wojny w Wietnamie i narkotyków, po miłość wolną, a nawet homoseksualną. Spektakl uderzał w piętę achillesową amerykańskiego społeczeństwa, jaką jest... golizna. I to właśnie ona, golizna, ta z finału I aktu, kiedy rozbiera się cała obsada (nic nie szkodzi, że tylko na chwilę, a do tego za woalem), wywołała niepohamowane protesty świętoszków.

Znacznie dalej poszli twórcy przedstawienia „Oh! Calcutta!” (1971). Tym razem była to już orgia nagości, a tematyka dotyczyła – nomen omen – orgii, wymiany żonami i różnych form fetyszyzmu. Ale rozpoczynała się dekada, w której każde kontrowersje przekładały się na wzrost sprzedaży i spektakl nadal należy do największych hitów w historii Broadwayu. Podwójnego przeciwnika znalazł musical Andrew Lloyd Webbera

„Jesus Christ Superstar” (także 1971). Chrześcijan oburzyło heretyckie podkreślenie ludzkiej natury Jezusa, kosztem boskiej strony jego istoty. Odezwali się także żydzi, uznając, że spektakl przedstawia w niekorzystnym świetle hebrajskich kapłanów i obarcza ich wyłączną odpowiedzialnością za ukrzyżowanie. Podobnie jak to wyglądało z powrotem „Hair” na afisz, kolejne inscenizacje dzieła Lloyd Webbera większych kontrowersji nie wzbudzały, co jest pocieszającą obserwacją w zakresie postępującej liberalizacji społeczeństw – amerykańskiego i brytyjskiego (bo i w Londynie nie obyło się bez pikiet). Nie należy zapominać o Południowej Afryce, gdzie zastosowano sprawdzoną metodę zapobiegania kontrowersjom i zakazano wystawienia „Jesus Christ Superstar”, zanim musical zdążył kogoś zbulwersować.

O tym zaś, że niektóre osoby zbulwersować może prawie wszystko, przekonali się twórcy musicalu „Avenue Q” (2003). W tym przypadku chodziło tylko o to, że seks na scenie uprawiały... lalki. Pikanterii dodaje fakt, że przypominają one do złudzenia te z „Ulicy Sezamkowej”, uświęconego tradycją programu dla dzieci. Poza tym rozmawiają na bardzo dorosłe tematy, a powiedzieć, że nie stronią od wulgaryzmów to eufemizm. Kiedy objazdowa wersja spektaklu „Avenue Q” występowała w Colorado Springs, nie pozwolono na rozwieszenie plakatu z... dekoltem jednej z lalek! Inna sprawa, że w spektaklu nazywa się ona Lucy T. Slut, czyli coś jak „Lucynka Zdzira”. Słodziutko.

Kontrowersje innego rodzaju wzbudził musical, którego samo zamieszczenie w tym wykazie może się wydawać kontrowersyjne. Nie zdążył nawet właściwie zaistnieć na Broadwayu, właśnie za sprawą kontrowersji. „The Capeman” (1998) – legendarna porażka Paula Simona – to musical, którego niekonwencjonalnym tematem jest życie Salvadora Agrona (1943-86), młodocianego latynoskiego mordercy, skazanego na karę śmierci zamienioną na dożywocie. Współautorem tekstów piosenek i libretta był w tym chybionym projekcie Derek Walcott, poeta karaibski nagrodzony Noblem w 1992 roku. Pomijając drobny fakt, że przedstawienie prawie nikomu się nie podobało, fatalną atmosferę stworzyły wokół niego (i to już na etapie spektakli przedpremierowych) pikiety rodzin dwóch nastolatków zamordowanych w ulicznej bójce na Manhattanie w 1959 roku. Sprawa okazała się zbyt świeża, bo uczynić z mordercy bohatera.

Nowe znaczenie słowa „kontrowersja” mogła, a może nawet powinna była, nadać produkcja musicalu „The Book of Mormon” (2011). Znani z (bardzo) kontrowersyjnej telewizyjnej animacji „South Park” twórcy spektaklu obrażają w nim bezlitośnie nie tylko tzw. uczucia religijne publiczności, ale ośmieszają bezpardonowo wszelkie formy zinstytucjonalizowanej religii. I to posuwając się do wulgaryzmów adresowanych do samego „Ebowai”. Przy wyśpiewywanych w tym spektaklu bluźnierstwach Szatan grający w piekle na elektrycznej gitarze to już doprawdy dobranocka.

W Polsce przeszedł swobodnie „Jesus Christ Superstar” (jeszcze w PRL, a może właśnie dlatego), przeszedł „Taniec wampirów” z jego nietzscheańskim songiem „Umarł Bóg, nie potrzebuje go nikt”. Nikogo nie zgorszyły „Avenue Q” ani „Spamelot” w świetnych polskich przekładach. A czy można sobie wyobrazić wystawienie w Polsce musicalu „Księga Mormona”? Można, ale tylko jeden raz.

## EGOT

[klub laureatów]

Piłkarski hat-trick to jeszcze nic. Zawodników, którzy zdobyli trzy bramki w jednym meczu, są dzisiaj dziesiątki. A tylko dwanaście osób w historii zdobyło każdą z czterech najważniejszych nagród amerykańskiego show-businessu: Emmy, Grammy, Oscara i Tony. To od tych nazw pochodzi akronim, choć zdobycie wszystkich czterech nazywane jest także „Wielkim Szlemem show-businessu”. Bo są to trofea za osiągnięcia na polu telewizji, muzyki, filmu i teatru. Kim zaś są ci geniusze? Warto wymienić ich wszystkich: Richard Rodgers, Helen Hayes, Rita Moreno, John Gielgud, Audrey Hepburn, Marvin Hamlisch, Jonathan Tunick, Mel Brooks, Mike Nichols, Whoopi Goldberg, Scott Rudin i Robert Lopez. Większość z nich kojarzymy ze światem musicalu. Richard Rogers skomponował „The Sound of Music”, Rita Moreno zagrała w ekranizacji „West Side Story”, Marvin Hamlisch napisał muzykę do „A Chorus Line”, zaś mistrz filmowych komedii, Mel Brooks, jest twórcą kinowej i musicalowej wersji „The Producers”. Najmłodszy na tej liście, Scott Rudin (ur. 1958) i Robert Lopez (ur. 1975), stoją m.in. za sukcesem „The Book of Mormon”, ten ostatni jest także współtwórcą musicalu „Avenue Q” oraz – wspólnie z żoną, Kristen Anderson-Lopez – autorem piosenki „Lei It Go” z filmu Disneya „Frozen” (w polskiej wersji językowej „Mam tę moc”). Oczywiście „Frozen” czeka już w kolejce do Broadwayu – powstanie musicalu oficjalnie potwierdzono.

Pięcioro artystów może się poszczycić posiadaniem „honorowego EGOT-a”, a to oznacza, że jedną z czterech wymaganych nagród zdobyli poza konkursem, jako nagrodę honorową. Są to Barbra Streisand (specjalna Tony), Liza Minnelli (specjalna Grammy), James Earl Jones (honorowy Oscar), Alan Menken (honorowa Emmy) oraz Harry Belafonte (honorowy Oscar). Barbra (bez A) i Liza (przez Z) zapisały się tak pięknie w historii musicalu, że ich „zwykły hat-trick” w zupełności satysfakcjonuje.

Dwaj artyści wymienieni powyżej są także laureatami Pulitzera – Richard Rodgers i Marvin Hamlisch. Stanowią więc osobną kategorię, którą można nazwać PEGOT-em.

Podobnych osobnych kategorii nietrudno stworzyć więcej. Na przykład George Bernard Shaw otrzymał zarówno Oscara, jak i literackiego Nobla. Wybitny dramaturg i prozaik irlandzki został laureatem Nobla już w 1925 roku, natomiast w roku 1938 zdobył Oscara za najlepszy scenariusz adaptowany ekranizacji swojego dramatu „Pigmalion” (i powiedział, że Nagroda Akademii to obelga, bo w Hollywood najpewniej nikt o nim nie słyszał). Drugim autorem w historii, który otrzymał zarówno literackiego Nobla, jak i Oscara, jest Bob Dylan. To zupełnie nowy „klub”, ciekawe, kto zostanie jego trzecim członkiem. I kiedy, bo raczej nieprędko. Trzeba podkreślić, że Bob Dylan ma na koncie Pulitzera (Special Award), trzynaście nagród Grammy, a także nagrodę Golden Globe. Gdyby dodać do tego nagrody zagraniczne (m.in. Polar Music Prize, Nagrodę Księcia Asturii i Legię honorową) oraz Medal Wolności i doktoraty honorowe, okazałoby się, że Bob Dylan to w ogóle kategoria sama w sobie. Ale w klubie Oscar-Nobel jest razem z nim George Bernard Shaw. Najnowszy geniusz z Broadwayu, Lin-Manuel Miranda, ma już Pulitzera, a do zestawu EGOT brakuje mu tylko Oscara, co jest niewątpliwie tylko kwestią czasu (w 2017 roku miał już nominację za piosenkę z filmu „Moana” (w krajach Unii Europejskiej film nosi tytuł „Vaiana: Skarb oceanu”).

Nagrody otrzymują ludzie, ale można je także przypisać konkretnym artystycznym przedsięwzięciom. I tak oto zaszczytnym kompletem EGOT mogą się pochwalić twórcy takich tytułów, jak „The Lion King”, „Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street”, „The Wizard of Oz”, „Aladdin” oraz „The Sound of Music”. Lista produkcji – teatralnych i filmowych, bo musi to iść w parze – które mają na koncie trzy z tych prestiżowych nagród jest bardzo długa. A to oznacza, że z czasem i klub EGOT będzie się rozrastać. Ale kompletu EGOT i Nobla jak dotąd nie ma nikt.

## ELISABETH

[musical]

Muzyka: Sylvester Levay

Słowa piosenek: Michael Kunze

Libretto: Michael Kunze

na podstawie życia Elżbiety Bawarskiej

Premiera:

Wiedeń – 3 września 1992

Piosenki:

Ich Gehöre Nur Mir, Wenn ich tanzen will, Mayerling-Walzer, Boote in der Nacht, Der Schleier fällt

Najbardziej znany w świecie musical spoza strefy anglojęzycznej. Kilkadziesiąt produkcji w kilkunastu miastach i ponad dziesięć milionów widzów. Absolutny przebój na Dalekim Wschodzie, a zarazem kolejny dowód na to, że w musicalu nie liczy się co, tylko jak. Cesarzowa Sisi miała interesujące życie, to fakt, lecz sukces tego musicalu leży w sposobie potraktowania historycznego tworzywa – nowoczesnym, nawet nowatorskim. Pozbawionym sentymentów, a zarazem oddającym ducha epoki, jej schyłkowy klimat, romantyczne ideały w zderzeniu z nadchodzącą epoką modernizmu. „Elisabeth” to nowoczesny musical historyczny, w którym subiektywny punkt widzenia narratora kształtuje formę.

Owym subiektywnym narratorem jest sama Sisi. Cesarzowa Austrii i królowa Węgier, sfrustrowana żona Franciszka Józefa – panującego ponad pół wieku ostatniego cesarza Austrii (zmarł w 1916) – wdaje się w spektaklu w przewrotny romans ze śmiercią. Elżbieta Bawarska (1837-1898) zginęła z rąk zamachowca, którego poznajemy już w prologu musicalu. Spektakl jest publicznym sądem nad mordercą, który twierdzi, że spełnił jedynie życzenie samej cesarzowej i przywołuje na swoją obronę postaci z jej

życia. Oglądamy je więc niejako oczami samej Sisi – osoby ceniącej swoją prywatność, a zatem męczącej się na cesarskim dworze, nękaną przez teściową, szukającą samotności w ciągłych konnych eskapadach, które stały się jej obsesją (spędzała na koniu nawet osiem godzin dziennie). Uważana za najpiękniejszą kobietę Europy, obsesyjnie dbała o ciało i pielęgnowała urodę. Jej dieta i ćwiczenia fizyczne wyprzedziły o sto lat standardy zdrowego życia sformułowane pod koniec XX wieku.

Życie cesarzowej obfitowało w tragiczne wydarzenia, z których najsłynniejsze wstrząsnęło ówczesną Europą – samobójstwo jej syna Rudolfa (odebranego matce i wychowanego przez teściową) w posiadłości Mayerling. Sprawa była zagadkowa, teorie spiskowe mnożą się do dzisiaj, a jej wyjaśnienie nie jest już raczej możliwe (interesującą rolę odegrał opis zwłok księcia sporządzony przez polskiego malarza, Zygmunta Ajdukiewicza, który wykonał portret pośmiertny cesarskiego syna). Cesarzowa była urodzoną buntowniczką, miała liberalne poglądy, nie znosiła dworu, ceremoniału, etykiety. Jednocześnie podporządkowała się im, rozumiejąc i akceptując swoją rolę „pierwszej damy”.

I to właśnie jej konflikt wewnętrzny jest osią dramatyczną musicalu „Elisabeth”. Twórcy tego spektaklu to artyści dobrze znani na kontynencie europejskim, choć nie tylko. Węgierski kompozytor Sylvester Levay może się poszczycić amerykańskim hitem numer jeden (notowania w kategorii dance), napisał piosenkę „Fly, Robin, Fly”, która w wykonaniu niemieckiej grupy Silver Convention stała się w 1975 roku wielkim światowym przebojem. Ale jego muzyka teatralna daleka jest od stylu disco. Levay tworzy nowoczesną muzykę orkiestrową, zakorzenioną w tradycji romantycznej, ale w nawiązaniu do muzyki pop, podobnie jak to robi Claude-Michel Schönberg. Napisał m.in. musicale „Mozart!” (1999), „Rebecca” (2006) i „Marie Antoinette” (2006, premiera w Tokio).

Autorem libretta i słów piosenek jest Michael Kunze. Znany w Polsce głównie jako twórca musicalu „Taniec wampirów”, artysta jest aktywny także jako autor piosenek (przeboje taneczne pisał pod pseudonimem Stephan Prager). Urodzony w Pradze, dorastał w południowych Niemczech, aktywnie działając na scenie muzycznej. W latach

siedemdziesiątych jego piosenki zdominowały listy przebojów w Niemczech, Austrii i Szwajcarii. Współpracował z takimi artystami, jak Lulu, Nana Mouskouri, Caterina Valente, Herbie Mann, Julio Iglesias, Gilbert Bécaud, oraz zespół Sister Sledge.

Michael Kunze jest także tłumaczem tekstów wielu znanych musicali na język niemiecki, są wśród nich m.in. „Evita”, „Cats”, „Song and Dance”, „A Chorus Line”, „The Phantom of the Opera”, „Sunset Boulevard”, „Kiss of a Spider Woman”, „The Lion King”, „Wicked”, jak również wielokrotnie wystawiany „Mamma Mia!”. Jest zapalonym miłośnikiem twórczości Stephena Sondheim’a i przetłumaczył na niemiecki jego dramaty muzyczne „Into the Woods”, „Follies” oraz „Assassins”. Ten wybitny niemiecki autor ma na koncie nagrodę Grammy (1975), za utwór „Fly, Robin, Fly” stworzony z Sylvestrem Levayem, niemal sześćdziesiąt złotych płyt i ponad dwadzieścia platynowych. Został także nagrodzony ECHO Lifetime Award 2005 (niemiecki odpowiednik Grammy), za całokształt dorobku artystycznego.

„Elisabeth” jest musicalem, który od czasu premiery nieustannie powraca na teatralne sceny dwóch kontynentów: Europy i Azji. Premiera odbyła się 3 września 1992 roku w wiedeńskim Theater an der Wien, gdzie spektakl grany był niemal nieprzerwanie przez pięć lat. Od tamtej pory w samym Wiedniu powracał już dwukrotnie: w 2003 (revival) i w 2012 roku (nowa produkcja). Musical ten inscenizowany był wielokrotnie w Niemczech, Holandii i na Węgrzech, a także w Finlandii, Szwajcarii, Szwecji, we Włoszech. W latach 2015-16 prezentowano wersję objazdową po Austrii i Niemczech.

Prawdziwym fenomenem jest popularność „Elisabeth” w krajach Dalekiego Wschodu – w Japonii, Korei Południowej, a także w Chinach. Zakochani w Sisi Japończycy mogli obejrzeć już kilkanaście (!) produkcji, powracających na przestrzeni lat do Tokio i do Osaki. Kilka produkcji oglądano także w Seulu, przedstawienie zaprezentowano nawet w opornym na musicalowy gatunek Szanghaju. Musical „Elisabeth” pozostaje w repertuarze słynnego japońskiego centrum kulturalnego Takarazuka Grand Theatre i Tokyo Takarazuka Theatre nieprzerwanie od 1996 roku.

Niemal równie liczne, jak produkcje teatralne, są edycje płytowe muzyki z „Elisabeth”. Kultowy status musicalu w Europie i Azji doprowadził już do powstania ponad dwudziestu nagrań płytowych i ośmiu zapisów przedstawienia wydanych w wersji DVD (nie wliczając w to edycji CD i DVD upamiętniających każdą z siedmiu produkcji musicalu przygotowanych przez Takarazuka Revue w Japonii). Istnieje również wybór nagrań z przedstawienia zarejestrowanych w wersjach koncertowych. Musical „Elisabeth” to międzynarodowy fenomen, europejska historia dobrze się sprzedaje. Autorzy spektaklu, Sylvester Levay i Michael Kunze, zrealizowali specjalne zamówienie tworząc dla japońskiego producenta musical „Marie Antoinette” (2006). Ciekawe, kiedy „Elisabeth” trafi do Polski, do której ma tak blisko. Ciekawe, kiedy polski musical odkryje „swoją Elisabeth” – historyczny temat zasługujący na nowoczesną formę, zaprezentowany w uniwersalnym języku teatru muzycznego.

## EVITA

[musical]

Muzyka: Andrew Lloyd Webber

Słowa piosenek: Tim Rice

Libretto: Tim Rice

na podstawie życia i działalności Evy Perón (1919-1952)

Premiery:

West End – 21 czerwca 1978 (3176)

Broadway – 25 września 1979 (1567)

Chorzów – 11 grudnia 1994

Oliver 1978 (2):

najlepszy musical, najlepsza aktorka (Elaine Paige)

Tony 1980 (7):

najlepszy musical, piosenki (Andrew Lloyd Webber i Tim Rice), libretto (Tim Rice), aktorka (Patti LuPone), aktor (Mandy Patinkin), reżyseria (Harold Prince), reżyseria światła (David Hersey)

Piosenki:

Requiem for Evita, Oh What a Circus, On This Night of a Thousand Stars, Another Suitcase in Another Hall, Don't Cry For Me Argentina, You Must Love Me

Kompozytor Andrew Lloyd Webber znany jest z podejmowania ryzykownych, jak na musical, tematów. Charakteryzowało go to zresztą od początku kariery. Rozpoczął od Starego Testamentu („Józef”), by od razu sięgnąć po Nowy („Jezus”), stworzył pierwszy „zwierzęcy” musical dla dorosłych („Koty”), a pomiędzy Biblią i wierszami Eliota zmieścił biografię Evy Perón. Co mogła obchodzić anglojęzyczną publiczność druga żona argentyńskiego prezydenta, zresztą nieżyjąca od kilku dekad? No właśnie.

Pomysł poświęcenia musicalu tej właśnie postaci pochodził od autora tekstów i librecisty, Tima Rice'a. Podobno naszedł go w taksówce, po wysłuchaniu fragmentu audycji radiowej poświęconej pani Perón. Był rok 1973, a zainteresowanie stopniowo przerodziło się w obsesję. Autor wielokrotnie oglądał film dokumentalny Carlosa Pasiniego Hansena „Queen of Hearts” o Evie Perón, odbył podróż do Buenos Aires, aby na miejscu zapoznać się z archiwami, nadał nawet swojej córce imię Eva. Po latach Tim Rice odważnie przyznał się do młodzieńczej fascynacji wizerunkiem Ewy Perón na argentyńskich znaczkach pocztowych. Lloyd Webber początkowo odrzucił propozycję.

Kiedy jednak skomponowany w tym czasie musical „By Jeeves” (1975), do tekstów i z librettem Alana Ayckbourne'a, okazał się całkowitą porażką, skruszony partner powrócił do Tima Rice'a i przystąpili do pracy nad musicaliem. Najpierw projekt przyjął postać albumu tematycznego, tak jak to było z ich poprzednią wspólną produkcją, musicaliem „Jesus Christ Superstar”. Płyta i teraz została dobrze przyjęta, a singiel „Don't Cry For Me Argentina” wspiął się na szczyt brytyjskiej listy przebojów.

Krytycy zarzucali opowieści Tima Rice'a brak obiektywizmu. Eva Perón jawi się w jego tekstach, jako kobieta zepsuta, niemal zdeprawowana władzą, która ją upajała, jako cyniczna populistka sterująca uwielbieniem tłumu, którym w gruncie rzeczy pogardzała, ponieważ wywodziła się ze społecznych nizin. Powoływano się w krytyce albumu, później zaś musicalu, na książkę Mary Main „The Woman with the Whip” (Kobieta z pejczem) z 1953 roku, nieprofesjonalną i nierzetelną, napisaną w duchu modnego w tamtej dekadzie antyperonizmu. Podobno miała ona decydujący wpływ na ocenę Tima Rice'a. Osobne zastrzeżenia budziła stworzona przez autora postać Che – obiektywnego narratora, krytycznego wobec głównej bohaterki, ale bohatera całkowicie fikcyjnego. Zarówno imię, jak i kraj pochodzenia sugerowały Che Guevarę, co nie ma żadnego historycznego uzasadnienia. Późniejsze produkcje musicalu oraz jego ekranizacja unikały podkreślania powiązań Che z rewolucjonistą. Reżyserem premierowej inscenizacji był Harold Prince i to on prowadził postać Che w stronę argentyńskiego buntownika, który miał dwadzieścia cztery lata, gdy zmarła Eva Perón.

Album „Evita” w wielu krajach odniósł sukces większy, niż „Jesus Christ Superstar”. Nie stało się tak jednak w Stanach, więc Lloyd Webber wysłał płytę amerykańskiemu reżyserowi Haroldowi Prince’owi z propozycją współpracy przy inscenizacji musicalu. Reżyser miał podobno stwierdzić, że „żadna opera, która rozpoczyna się od pogrzebu, nie może być taka zła”, co oznaczało przyjęcie zlecenia (musical otwiera „Requiem dla Evity”, dalsza część przedstawienia jest retrospekcją). Po przybyciu do Londynu reżyser zasugerował twórcom spektaklu dopisanie utworu, który będzie ukazywał dojście Peróna do władzy. Tak powstała piosenka „The Art of the Possible”, przedstawiająca awans późniejszego prezydenta poprzez eliminację konkurentów – inscenizacja opierała się na „grze w krzesła”.

Gwiazda edycji płytowej, Julie Covington, odmówiła udziału w spektaklu, ponieważ nie identyfikowała się z postacią i nie chciała kreować osoby, której nie lubi. Nie jest to postawa profesjonalna i aktorka miała w przyszłości żałować nierozważnej decyzji. Zastąpiła ją Elaine Paige i stworzyła kreację, która zapisała się w historii teatru muzycznego. W premierowej inscenizacji jej partnerem był piosenkarz i aktor, David Essex, występujący jako Che. Londyńska produkcja musicalu „Evita” okazała się wielkim sukcesem artystycznym i komercyjnym. Chwalono zwłaszcza eklektyczną muzykę Lloyd Webbera i udane stylizacje latynoskie, o jakie się pokusił, między innymi w takich utworach, jak „Buenos Aires” czy „On This Night of a Thousand Stars”. Do legendy spektaklu przeszły rozwiązania scenograficzne, inspirowane w wielu przypadkach przez reżysera, Harolda Prince’a. Proscenium teatru pokryły murale w stylu Diego Rivery, ukazujące trudy codziennego życia argentyńskich rolników. Amerykański reżyser rozesłał cały zespół do sklepów z używaną odzieżą, żeby stworzyć jak najbardziej realistyczne „tło” dla głównych bohaterów. W pamiętnej scenie na balkonie musicalowa Evita miała na sobie białą suknię, wzorowaną na sukni, w jakiej Eva Perón przemawiała do tłumu z balkonu pałacu prezydenckiego w Buenos Aires. Figurę woskową do sceny pogrzebu przygotowała pracownia słynnego muzeum Madame Tussauds. Jako wzór postaci zmarłej pierwszej damy posłużyła Elaine Paige.

Inscenizację nowojorską przygotował ten sam zespół głównych realizatorów, co w Londynie. Reżyserował ponownie Harold Prince. Pomimo starań, reżyserowi nie udało

się pokonać związkowych zakazów i sprowadzić Elaine Paige na Broadway. W roli Evity wystąpiła Patti LuPone, w Che wcielił się charyzmatyczny Mandy Patinkin. Pomimo świetnego przyjęcia przez widzów i recenzentów, Patti LuPone nie czuła się dobrze w skórze Evy Perón. Po latach wyznała, że „Evita” była jej najgorszym życiowym doświadczeniem. „Przez cały spektakl zdzierałam sobie głos w partii, którą napisał facet nienawidzący kobiet. I nie miałam żadnego wsparcia ze strony producentów, którzy wymagali gwiazdorskiej roli na scenie, ale poza sceną traktowali mnie, jakbym była nikim” – zdradziła słynna aktorka.

Ekranizację musicalu planowano od samego początku, a przynajmniej mówiono o niej. Wymarzonym reżyserem wydawał się Ken Russell, wizjoner kina, który stworzył w latach 70. cały cykl filmów o życiu wielkich kompozytorów, Czajkowskiego, Mahlera i Liszta, przeniósł także na ekran rock-operę grupy The Who „Tommy”. Kandydatkami do tytułowej roli były Barbra Streisand i Liza Minnelli, jako Che miał wystąpić Barry Gibb albo nawet Elton John. Sam reżyser widział w filmie inną Evitę, miała ją zagrać Karla DeVito, która wspaniale wypadła na zdjęciach próbnych. Nie zgodził się na jej udział Tim Rice, nalegający na obsadzenie Elaine Paige (miał wtedy romans z aktorką). Po odmowie niezainteresowanej rolą Barbry Streisand i po odrzuceniu przez Rice’a doskonałej – zdaniem Kena Russela, który przeprowadził zdjęcia próbne – Lizy Minnelli, reżyser wycofał się z projektu. Podobno jeszcze wiele lat później zwracał się do Karli DeVito słowami „moja Evita”.

Film „Evita” powstał dopiero w 1996 roku. Reżyserował Alan Parker, prosto po sukcesie świetnego filmu muzycznego, „The Commitments” (1991). W gwiazdorskiej obsadzie znalazła się piosenkarka Madonna (jako Eva Perón), Antonio Banderas (jako Che) i Jonathan Pryce (jako prezydent Perón). Film nominowano do pięciu Oscarów, zdobył jednego – za nową piosenkę „You Must Love Me”, napisaną przez Andrew Lloyd Webbera i Tima Rice’a specjalnie do filmu i specjalnie dla Madonny (od tamtego czasu bywa ona włączana do przedstawienia, m.in. w inscenizacji poznańskiej z 2015 roku).

Można stwierdzić, że musical „Evita” podbił cały świat. Pierwszą realizacją w innym języku była produkcja hiszpańska w Madrycie (1980). W krajach anglojęzycznych

spektakl prezentowano nieomal nieustannie w wersji objazdowej. W sezonie 2017/2018 oryginalna wersja „Evity” (ta w reżyserii Hala Prince’a i z choreografią Larry’ego Fullera) podróżowała nawet po Południowej Afryce i krajach Dalekiego Wschodu. Polska premiera odbyła się 11 grudnia 1994 w Teatrze Rozrywki w Chorzowie w reżyserii Marcela Kochańczyka (przekład: Andrzej Ozga). Jako Evita wystąpiła Maria Meyer, w rolę Che wcielali się na zmianę Michał Bayor i Paweł Kukiz. Od tamtej pory musical powracał na krajowe sceny dwukrotnie: w Teatrze Muzycznym w Gdyni (1997) w reżyserii Macieja Korwina oraz w Teatrze Muzycznym w Poznaniu (2015) w reżyserii Sebastiana Gonciarza.

## FALLING SLOWLY

[piosenka]

Film: „Once” (2007)

Muzyka i słowa: Glen Hansard i Markéta Irglová

Oscar 2008

Największy przebój z filmu, który stał się tworzywem musicalu. A zarazem piosenka, której piękno jest nieoczywiste, wręcz „nie musicalowe”. Powiew świeżości i prawdy – dwóch najbardziej poszukiwanych cech współczesnej sztuki, dwóch najbardziej deficytowych. Teatr muzyczny wyrastał w ostatnich dekadach ze wszystkich gatunków muzyki popularnej, w tym przypadku jest to gatunek określany jako indie folk.

Innymi słowy – współczesna ballada, piosenka wykonywana przy akompaniamencie gitary akustycznej. Co zresztą samo się tłumaczy w kontekście opowieści. Jej bohater, muzyk z ambicjami, to „basker”, uliczny grajek. Piosenka wykonywana jest w filmie i w musicalu przez parę bohaterów, dwoje zakochanych ludzi, którzy nigdy nie wyznają sobie uczucia. Ona jest czeską pianistką, on – irlandzkim gitarzystą, który pisze piosenki. To w musicalu i w filmie. A jak było w prawdziwym życiu?

On, to Glen Hansard, wokalista, gitarzysta i twórca repertuaru irlandzkiego zespołu The Frames. Kinomani poznali go już wcześniej – był gitarzystą niezapomnianego składu grupy The Commitments z filmu Alana Parkera z 1991 roku (film powstał według powieści Roddy’ego Doyle’a pod tym samym tytułem, zaadaptowanej także na musicalową scenę w 2013 roku). Ona, to Markéta Irglová, Czeszka, pianistka i kompozytorka. Miała 13 lat, kiedy poznała Glena Hansarda – jej ojciec, organizator festiwalu, zaprosił do Czech zespół The Frames. Był rok 2001 i czeska nastolatka widziała w irlandzkim artyście jedynie mentora. Sytuacja zmieniła się na planie filmu „Once” pięć lat później. Glen Hansard bronił się przed uczuciem, wyznał: „Byłem w niej zakochany od dawna, ale powtarzałem sobie, że to tylko dziecko”. Narodziny tego uczucia wpisały się w akcję filmu, nadając romantycznej historii wiarygodność

dokumentu, ale także nieuchwytną, ulotną aurę uczucia zbyt nieśmiałego, aby się określić.

Piosenka powstała już w trakcie produkcji filmu. Scenarzysta i reżyser, John Carney, rozpisywał akcję wokół utworów dostarczanych przez Glena i Markétę. Centralne miejsce w fabule zajmował utwór „When Your Mind’s Made Up” (znakomity), stanowiący oś sceny w studio nagraniowym (znakomitej). „Falling Slowly” – przebój zgoła nieoczekiwany – połączył w filmie dwoje bohaterów w scenie w sklepie muzycznym. Para artystów zaczęła regularnie wykonywać piosenkę poza planem, podczas klubowych występów na terenie całej niemal Europy. Wersja studyjna nagrania znalazła się w 2006 roku na dwóch różnych płytach – zarówno grupy The Frames, jak i duetu The Swell Season, powołanego do życia przez Hansarda i Irglová. Nazwę formacji artyści zaczerpnęli z tytułu ulubionej książki czeskiego pisarza, Josefa Škovrecký’ego „Prima sezóna” (w polskim przekładzie „Fajny sezon”).

Sukces piosenki okazał się spektakularny. Pierwotne notowania na listach przebojów były niezłe, ale niepowalające. Wersja The Frames doszła do 16. miejsca, wersja The Swell Season do 28. Ale był grudzień 2007 roku i dopiero po chwili posypały się prestiżowe nominacje: Oscar i Grammy. W tej drugiej rywalizacji „Falling Slowly” przegrało z utworem z ekranizacji musicalu „Dreamgirls”. Lecz jeden Oscar lepszy jest od wszystkich innych nagród wziętych razem, a piosenka zdobyła Oscara wprawiając w zdumienie świat medialny (i przywracając nadszarpniętą wiarygodność Akademii). Reakcją na ten niespodziewany sukces był powrót singla „Falling Slowly” na listy przebojów. Na irlandzkiej piosenka doszła w marcu 2008 do drugiego miejsca, amerykańscy słuchacze kupili milionowy nakład w wersji elektronicznej. Glen Hansard i Markéta Irglová stali się sławni.

Jako związek przetrwali kilka kolejnych lat. Nagrali razem trzy płyty (Glen Hansard współpracował równolegle z The Frames). W wystąpieniu na ceremonii rozdania Oscarów wzruszona i sparaliżowana treścią Markéta Irglová zdołała wykrztusić, że „Falling Slowly” to „(...) piosenka o nadziei, a nadzieja jest tym, co nas łączy, bez względu na wszystkie różnice”. Oczywiście sukces tak niekonwencjonalny nie mógł się

powtórzyć, to był wyjątek, żeby nie powiedzieć „wypadek przy pracy”. Akademia Filmowa raczej nie nagradza artystów niezależnych, a piosenki typu indie folk nie są w guście jej członków.

Glen Hansard nadal nagrywa i występuje z The Frames, zaczął także wydawać płyty solowe. Markéta Irglová związała się z mężczyzną z Islandii i mieszka w Reykjavíku, gdzie urodziła dwoje dzieci. A na czym polegał fenomen czesko-irlandzkiej pary? Tych dwojga niszowych artystów, których połączył niskobudżetowy film i trampolina do Oscara? Wszystko tłumaczy piosenka „Falling Slowly”, tak, wystarczy jej posłuchać jeden raz. Wysłuchana w Internecie wzrusza. Obejrzana w filmie i na teatralnej scenie – miążdży. Pozostając najbardziej nie musicalowym przebojem z musicalu. Doskonale funkcjonuje zresztą poza teatralną sceną. Wielkie wrażenie robi każde jej publiczne wykonanie przez Glena Hansarda i Eddiego Veddera, wokalistę zespołu Pearl Jam, który występuje okazjonalnie na koncertach „w roli Markéty”.

Nawiązując do słów napisanych kiedyś o innym irlandzkim zespole – sławnym U2 – są w tej piosence „trzy akordy i prawda”. Jak się okazało, może to być nawet receptą na musical (przy wszystkich wspaniałych rzeczach, jakie wyprawiają na owych akordach muzycy-aktorzy grający w spektaklu). A gdyby się nad tym zastanowić, to akordów może, ale nie musi być więcej. Pozostaje więc prawda, tej zawsze mało.

## THE FANTASTICS

[musical]

Muzyka: Harvey Schmidt

Słowa piosenek: Tom Jones

Libretto: Tom Jones

na podstawie „Romantycznych” Edmonda Rostanda (1891/1894)

Premiery:

off-Broadway – 3 maja 1960

West End – 7 września 1961

Warszawa – 23 czerwca 1983

Tony 1992:

Tony Honors for Excellence in Theatre za 33 lata off-Broadway (Tom Jones i Harvey Schmidt)

Piosenki:

Try To Remember, Methaphor, Soon It's Gonna Rain, Rape/Abduction Ballet, Happy Ending, This Plum Is Too Ripe, Round and Round, They Were You

Najdłużej grany musical w historii. A dlaczego nie konkuruje z takimi tytułami, jak „Upiór w operze”, „Chicago” czy „Król lew”, rekordzistami z Broadwayu? Z definicji. „The Fantastics” jest bowiem off-Broadway. To skromne, kameralne przedstawienie, zaprezentowano w niewielkim teatrzyku nowojorskiej dzielnicy Greenwich Village, Sullivan Street Playhouse. Premiera odbyła się 3 maja 1960 roku. Od tamtej pory wystawiono je nieprzerwanie przez 42 lata, dając w sumie 17 162 przedstawienia! I jest to rekord świata w kategorii musicalu. Na marginesie: rekordzistą wśród spektakli dramatycznych, czyli najdłużej wystawianą sztuką w dziejach teatru, pozostaje „The Mousetrap” (Pułapka na myszy) Agaty Christie, grana nieprzerwanie w Londynie od 25 listopada 1952 roku i prezentowana już niemal 27 000 razy.

Musical „The Fantastics” należy do najchętniej wystawianych przedstawień, a jego popularność obejmuje dziś niemal cały świat. Jest ulubionym tytułem teatrów szkolnych i studenckich w krajach anglojęzycznych. Niewielka obsada, mała grupa muzyków (nawet dwóch albo trzech) i minimalna scenografia sprawiają, że jest to wyjątkowo przyjazna produkcja. A zarazem esencjonalnie „teatralna”, gdyż cała siła tego przedstawienia zawarta jest w tekście, muzyce i grze aktorskiej. „The Fantastics” zaprezentowano w niemal siedemdziesięciu krajach świata i nadal przygotowuje się około dwustu pięćdziesięciu inscenizacji rocznie (profesjonalnych i amatorskich). Spektakl „The Fantastics” wystawiono już ponad 12 000 razy w trzech tysiącach miast. Nie ma drugiego takiego spektaklu. Był prezentowany w Białym Domu, przed Korpusem Pokoju w Afryce, a nawet na specjalnym pokazie w Parku Narodowym Yellowstone. Wystawiła go Opera Pekińska, gdzie wykonywany był w języku mandaryńskim, a w roku 1990 – pod auspicjami Departamentu Stanu USA – pokazano go po raz pierwszy w Rosji.

Przedstawienie oparte jest luźno na sztuce „Romantyczni” (Les Romanesques) pisarza i poety, a także popularnego dramaturga francuskiego neoromantyzmu, Edmonda Rostanda (1868-1918), autora między innymi tragikomedii „Cyrano de Bergerac”. Twórcami musicalowej adaptacji są kompozytor Harvey Schmidt i autor tekstów Tom Jones – niemający nic wspólnego z „tym” Tomem Jonesem (a raczej z „tamtym”). Fabuła jest komediowym odwróceniem tragicznej intrygi z „Romea i Julii”. W przedstawieniu rodzice dwojga młodych zamierzają doprowadzić do ich małżeństwa, a znając i rozumiejąc ludzką naturę, udają, że nie chcą do małżeństwa dopuścić. Reszta jest komedią, niepozbawioną jednak aspektów serio – młodzi ludzie oddalają się od siebie, poznają świat i powracają dojrzałsi, odmienieni. I dopiero dzięki temu gotowi do związania się ze sobą na zawsze – z własnej woli, a nie na skutek intrygi rodziców.

Oryginalna produkcja powstała w specyficznym miejscu i czasie. Greenwich Village to dzielnica Nowego Jorku skupiona wokół uniwersytetu, a jej liczne kafejki, teatryki i kluby składają się na artystyczny charakter tego miejsca. Ale był rok 1960, a więc jeszcze przed folkowym boorem, który uczynił z Greenwich Village mekkę młodych

muzyków z całego USA. To była nadal spokojna dzielnica, a nieśmiałe eksperymenty teatralne lokalnych scen uznawano za awangardowe, jeżeli tylko nawiązywały do europejskich trendów. Inscenizacja „The Fantastics” łączyła elementy teatru muzycznego w tradycyjnym, operetkowym stylu oraz commedia dell’arte z wyraźnymi wpływami rozrywkowego nurtu Broadwayu, popisami cyrkowymi, a nawet z atrybutami japońskiego dramatu nō. Producenci nie starali się ukryć niskiego budżetu, to nie był teatr nastawiony na efekty. Wydali około półtora tysiąca dolarów na scenografię i kostiumy, w czasie, kiedy budżet przeznaczany na te elementy na Broadwayu wynosił ćwierć miliona. Jeden człowiek, Ed Wittstein, był jednocześnie scenografem, kostiumologiem, ale także inspicjentem i operatorem światła. Otwartą scenę wypełniał wóz wędrownych kuglarzy, pomalowany po obu stronach w kolorach słońca i księżyca. Za „orkiestrę” służył fortepian, okazjonalnie wspomagany harfą. Wycięte z kartonu słońce i księżyc zwisły z sufitu oznaczając odpowiednie pory dnia i nocy.

Oryginalna produkcja w Sullivan Street Playhouse zeszła z afisza 13 stycznia 2002 roku. Pośród aktorów, którzy na przestrzeni lat przewinęli się przez obsadę „The Fantastics”, byli m.in. Liza Minnelli, Elliott Gould, F. Murray Abraham, Glenn Close, Kristin Chenoweth oraz Lore Noto (producent spektaklu).

Popularny musical doczekał się kilku adaptacji telewizyjnych, a wreszcie pełnej ekranizacji kinowej. Niestety, chociaż reżyserował doświadczony Michael Ritchie (m.in. twórca głośnego „Kandydata” z 1972 roku), film „The Fantastics” okazał się artystyczną i komercyjną kląpą. Ekranizacja powstała w 1995 roku, ale była tak nieudana, że wytwórnia United Artists zwlekała z jej premierą przez kolejnych pięć lat. Na osobiste życzenie Francisa Forda Coppoli obraz skrócono o prawie pół godziny. Film znalazł się w ograniczonej dystrybucji w 2000 roku i przyniósł pełną stratę budżetu wynoszącego 10 milionów dolarów. To, że w roli jednego z ojców wystąpił Joel Grey nie pomogło kameralnej, teatralnej opowieści, ukazanej na tle bezkresnych pejzaży Arizony. Film zatracił atmosferę oryginalnego spektaklu.

Polska premiera przedstawienia „The Fantastics” odbyła się 23 czerwca 1983 w Teatrze Ateneum w Warszawie. Reżyserowała Jagienka A. Zychówna (przekład piosenek:

Wojciech Młynarski). Musical powracał na polskie sceny kilka razy, między innymi w Teatrze Bagatela (Kraków, 1983), w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym (Koszalin, 1984), w Teatrze Powszechnym im. Jana Kochanowskiego (Radom, 1992) oraz dwukrotnie w Teatrze Muzycznym w Gdyni (1984 i 1996).

## FIDDLER ON THE ROOF

[musical]

Muzyka: Jerry Bock

Słowa piosenek: Sheldon Harnick

Libretto: Joseph Stein

na podstawie książki Szolema Alejchema „Dzieje Tewji Mleczarza” z 1894 roku

Premiery:

Broadway – 22 września 1964 (3242)

West End – 16 lutego 1967 (2030)

Łódź – 5 maja 1983

Tony 1965 (9):

najlepszy musical, libretto (Joseph Stein), aktor (Zero Mostel), aktorka (Maria Karnilova), producent (Harold Prince), reżyser (Jerome Robbins), piosenki (Jerry Bock i Sheldon Harnick), choreografia (Jerome Robbins), kostiumy (Patricia Zipprodt)

Tony 1972:

nagroda specjalna dla najdłużej granego musicalu na Broadwayu

Tony 1991, Broadway revival:

najlepszy revival

Piosenki:

Tradition, Matchmaker Matchmaker, If I Were a Rich Man, To Life, Sunrise Sunset, Do You Love Me?, Anatevka

Na musical „Skrzypek na dachu” – jeden z najbardziej popularnych w dziejach gatunku – można spojrzeć z dwóch, całkowicie przeciwstawnych perspektyw. I oba spojrzenia będą równie uparwnione. Pierwsze, to ryzyko związane z tematem. Realizm opowieści

oraz jej osadzenie w tak egzotycznym (dla amerykańskiej publiczności) rejonie świata jak Europa Wschodnia nie wróżyły powodzenia. Nie jest to zresztą rejon, który wywołuje pozytywne konotacje. Z drugiej strony, to właśnie stamtąd, ze wschodnich rubieży Europy, wywodzili się wielcy twórcy amerykańskiego teatru muzycznego. Musical dawał wgląd w świat bezpowrotnie stracony, tak właśnie wyglądała kolebka wielu aktorów, autorów i kompozytorów z Broadwayu i z Hollywood. Wskazywało to zatem na szczególny potencjał musicalu. I sentymenty wygrały, egzotyka urzekła.

Ale nie same sentymenty i nie sama egzotyka. „Fiddler on the Roof” to jeden z najlepiej napisanych musicali w historii. Libretto powstało na kanwie cyklu stworzonych w języku jidysz opowieści „Dzieje Tewji Mleczarza”. Ich autor podpisywał się Szolem Alejchem, co oznacza „pokój wam” w tym właśnie języku. Naprawdę nazywał się Salomon Rabinowicz (1859-1916) i należy do klasyków literatury jidysz. Wychował się na Ukrainie (zmarł na emigracji w Nowym Jorku), chociaż więc akcja powieści rozgrywa się w fikcyjnej wiosce Anatewka, można przyjąć, że chodzi o tereny Europy Wschodniej, nazywane historycznie „Strefą osiedlenia”. Była to zachodnia część imperium rosyjskiego, w której wolno było osiedlać się Żydom zgodnie z ustanowieniem Katarzyny II z 1791 roku. Wyodrębnienie specjalnej strefy miało powstrzymać imigrację polskich Żydów w głąb Imperium Rosyjskiego.

W owej Anatewce żyje sobie mleczarz, ubogi, choć odczytany w Piśmie – podobnie jak wielu jego pobratymców. Ma pięć córek, które chcą wyjść za mąż z miłości, zamiast oddać swoje losy w ręce swatki, jak każe tradycja. Kochający ojciec jest rozdarty pomiędzy szczęściem swoich dzieci, a postępowaniem zgodnym z odwiecznymi wymogami społeczności. Idą zmiany, niespokojne i nieoczekiwane nowe czasy, rodzą się nastroje rewolucyjne. Jeden z kandydatów na zięcia, rewolucjonista 1905 roku, zostaje zesłany na Syberię. Córka bez wahania rusza za nim...

Musical kończy się wysiedleniem wszystkich Żydów, skazaniem mieszkańców Anatewki na tułaczkę w nieznaną. Różne są nastroje tych ludzi, ale jednego mogą być pewni: świat już nigdy nie będzie taki sam. Mogło się wydawać, że „Skrzypek na dachu” ma w sobie więcej wątków, niż musical może udźwignąć. Jest żydowski folklor, jest starcie

tradycji z nowoczesnością, jest miłość, a nawet kilka – Tewjego otaczają przecież dorastające córki. Jest humor i jest groza, którą uosabiają rosyjscy żołnierze. Jest wdzierająca się w życie zwykłych ludzi historia, a to zwykle nie oznacza niczego dobrego. Jest uniwersalna prawda, w niczym nie przeszkadza, że musical dzieje się w środowisku ortodoksyjnych Żydów.

To właśnie „Skrzypek na dachu” przełamał raz na zawsze tematyczny schematyzm obowiązujący na Broadwayu. Bo skoro można zrobić udany musical na tak „niszowy” temat, to znaczy, że można na każdy inny. Gdyby wypisać tematy musicali o równie niszowych bohaterach – jak na przykład hipisi, kanibale czy transwestyci – „Skrzypek” zawsze będzie pierwszy, będzie otwierać listę. Prekursorski (i znacznie wcześniejszy) był „The King and I” Rodgersa i Hammersteina, ale tam egzotyka była zaledwie tłem dla dworskiej opowieści. Egzotyczny był syjamski dwór, zaś historia o starciu nowoczesności z konserwatyzmem znana i przewidywalna. A w „Skrzypku na dachu” nie ma nawet happy endu.

Reakcje na musical były różne. Wybitny pisarz Philip Roth, nazwał go „kiczem z żydowskiej wioski” (shtetl kitsch). Krytykowano złagodzoną wersję historii, w której rosyjski oficer okazuje sympatię wysiedlanym Żydom, kiedy w rzeczywistości przelała się przez te wschodnie ziemie fala pogromów. Zarazem był to jednak pierwszy wpisany szeroko w kulturę popularną opis żydowskiego świata sprzed Zagłady, świata, który całkowicie przestał istnieć. Scenografię – podobnie jak tytuł musicalu – zainspirowało malarstwo Marca Chagalla (któremu zresztą nie podobało się przedstawienie). Reżyserował, odpowiedzialny także za choreografię, Jerome Robbins. Była to ostatnia pełna produkcja wybitnego twórcy na Broadwayu. Obsadzony w głównej roli aktor i komik Zero Mostel okazał się przebojem przedstawienia. A przebojów muzycznych było w nim co najmniej kilka. Najbardziej znany to „Gdybym był bogaty” (If I Were a Rich Man), absurdalna i wzruszająca fantazja biednego Mleczarza. Musical otwierał mocny prolog, „Tradition”, ta żydowska „cepelia” z dalekiego shtetla nadawała ton opowieści od pierwszej chwili. Była zabawna piosenka trzech córek, apel do swatki o odpowiedniego męża, „Matchmaker, Matchmaker”. Emocje i sentymenty świata, który na naszych oczach przestaje istnieć, najlepiej oddawała nostalgiczna, chóralna

piosenka „Sunrise Sunset”. Po nowojorskiej premierze publiczność była zachwycona, a to publiczność i jej wybór stanowi na Broadwayu o sukcesie lub o porażce. A także o tym, czy spektakl zagości na West Endzie.

Londyn czekał na „Skrzyпка” ponad dwa lata, ale i tam publiczność przyjęła musical z zachwytem. Pokazano go ponad dwa tysiące razy. Główną rolę grał Chaim Topol, izraelski aktor, który zdobywał doświadczenie sceniczne występując w amatorskich przedstawieniach organizowanych przez wojsko. Na początku lat 60. założył w Tel Awiwie własny teatr. Międzynarodowa publiczność zobaczyła go po raz pierwszy w izraelskim obrazie „Sallah Shabati” (1964), nominowanym do Oscara w kategorii filmu nieanglojęzycznego. Wiele lat później wystąpił jako grecki (sic!) sprzymierzeńca Jamesa Bonda w filmie „For Your Eyes Only” (1981). Nazywał się w nim Milos Colombo, w środowisku znany był jako „Gołąb”.

„Fiddler on the Roof” to jeden najbardziej popularnych musicali złotego wieku na Broadwayu. Był pierwszym musicaliem w historii, który przekroczył liczbę 3000 przedstawień premierowej produkcji – utrzymał ten rekord przez niemal dziesięć lat, ustępując dopiero musicalowi nowej ery, „Grease”. Bardzo udana była także jego ekranizacja z 1971 roku. Za sterami stanął doświadczony reżyser Norman Jewison, a w roli Tewji wystąpił Topol, odtwórca głównej roli z inscenizacji londyńskiej. Była to kontrowersyjna decyzja. Rolę Tewji mleczarza oryginalnie wykreował Zero Mostel, artysta utożsamiany z tą właśnie postacią przez amerykańską publiczność. Ale reżyser filmu obawiał się, że jego dominująca osobowość – świetnie sprawdzająca się na scenie – zburzy subtelność równowagę wymaganą od ekranizacji. Prawdopodobnie miał rację. Jako Max Bialystok w fabularnym filmie Mela Brooksa „Producenci” (1968), Zero Mostel był prawdziwym potworem. I trudno się z nim pracowało.

Film był nominowany do ośmiu Oscarów, zdobył trzy: za aranżację, najlepsze zdjęcia i najlepszy dźwięk. Ciekawostka: jako aranżer i dyrygent pracował przy muzyce do filmu młody John Williams, a jego wkład został doceniony Oscarem – pierwszym z pięciu w imponującym dorobku kompozytora.

Polska premiera musicalu odbyła się 5 maja 1983 roku w Teatrze Muzycznym w Łodzi, reżyserowała Maria Fołtyn (przekład: Antoni Marianowicz). W postać Mleczarza wcielali się Bernard Ładysz i Zbigniew Macias. Spektakl doczekał się w naszym kraju ponad dwudziestu pięciu inscenizacji, a prezentowały go m.in. Teatr Wielki w Poznaniu (1984), Teatr Muzyczny w Gdyni (1984), Opera Nova w Bydgoszczy (1992), Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie (1993), Teatr Rozrywki w Chorzowie (1993), Teatr Muzyczny w Lublinie (1994), ponownie Teatr Muzyczny w Łodzi (1999), Teatr Żydowski w Warszawie (2002), Opera na Zamku w Szczecinie (2002), Teatr Bagatela w Krakowie (2003), Teatr Muzyczny w Poznaniu (2005), Opera Wrocławska (2008), Opera Krakowska (2014) oraz – w ostatnich latach – Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku (2014).

## ELLA FITZGERALD (1917-1996)

[wokalistka]

Kiedy w Stanach mówi się o Elli Fitzgerald, wystarczy powiedzieć Ella. I wszystko jasne. Dyskografia tej wybitnej wokalistki jazzowej zapewnia doskonały sposób zapoznania się z musicalową klasyką „na skrót”. A zarazem jest to ścieżka, która przebiega przez wyjątkowo piękne okolice. Ella Fitzgerald jest wśród śpiewających kobiet tym, kim Frank Sinatra wśród mężczyzn: wzorem frazowania i nie bójmy się tego słowa, wzorem niedościgłym. Jej frazowanie to esencja jazzu, całej amerykańskiej muzyki, sposobu wykonywania standardów. Wokalistka wslawiła się wirtuozowską techniką wokalną, była nieporównaną mistrzynią śpiewu scatem, miała wyrazistą osobowość sceniczną i ujmujący charakter. Radosna, ciepła – kochała muzykę i kochała dzielić się tą miłością ze słuchaczami. I dokonała wyjątkowego w fonografii dzieła: nagrała serię ośmiu śpiewników (songbooks) poświęconych najważniejszym twórcom „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego”. Na każdy z tych albumów składały się dwie płyty długogrające, oprawą muzyczną zajęli się najlepsi amerykańscy aranżerzy, a całe przedsięwzięcie zajęło osiem lat – od 1956 do 1964 roku. Ella Fitzgerald zarejestrowała w tym projekcie ponad 900 minut muzyki! W nagraniach, obejmujących ponad 250 piosenek, wzięła udział śmietanka amerykańskich muzyków jazzowych. Producentem całości był Norman Granz, a płyty ukazywały się nakładem wytwórni Verve.

Można powiedzieć, że jest tam „wszystko”, to znaczy najbardziej znane standardy z czasów, kiedy źródłem przebojów był albo broadwayowski musical, albo hollywoodzki film. Artystka wydawała kolejno śpiewniki następujących twórców: Cole Porter (1956, aranżacja Buddy Bregman), Rodgers i Hart (1956, aranżacja Buddy Bregman), Duke Ellington (1957, aranżacja Duke Ellington i Billy Strayhorn), Irving Berlin (1958, aranżacja Paul Weston), George i Ira Gershwin (1959, aranżacja Nelson Riddle), Harold Arlen (1961, aranżacja Billy May), Jerome Kern (1963, aranżacja Nelson Riddle) i Johnny Mercer (1964, aranżacja Nelson Riddle). Uzupełnieniem tej imponującej kolekcji stał się wydany w 1981 roku album z piosenkami twórcy „wielkiego śpiewnika brazylijskiego”, Antonio Carlosa Jobima, które zagościły na trwałe w repertuarze

anglojęzycznym, m.in. dzięki nagraniom Elli Fitzgerald i Franka Sinatry. Ale to inna muzyczna bajka i tym razem nie z Broadwayu.

Najlepszą recenzję wystawił interpretacjom artystki sam Ira Gershwin, mówiąc „Nie wiedziałem, że nasze piosenki są aż tak dobre, dopóki nie usłyszałem, jak śpiewa je Ella Fitzgerald”. Profesjonalna ocena (średnia z recenzji prasowych) wynosi pięć gwiazdek na pięć możliwych w przypadku ośmiu dwupłytowych albumów, co bezdyskusyjnie dowodzi ich wyjątkowej jakości. Nie wolno wszakże zapominać o niebywalej przyjemności, jaką jest obcowanie z tą muzyką. I o jej wartości edukacyjnej – oto skrót do „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego”, oto Broadway w pigułce.

Nagrania te uważane są za kanon amerykańskiej fonografii XX wieku i doczekały się wielu reedycji. Kompletne wydanie wytwórni Verve z 1994 roku „The Complete Ella Fitzgerald Song Books” (16 CD) zdobyło nagrodę Grammy w kategorii „najlepszy zapis historyczny”. Obecnie dostępne są w wielu wersjach i na różnych nośnikach.

Z okazji stulecia urodzin artystki, przypadającego w dniu 25 kwietnia 1917 roku, ukazał się w Polsce numer magazynu Jazz Forum 4-5 2017 (redaktor naczelny Paweł Brodowski) z portretem Elli Fitzgerald na okładce. W dniu 21 kwietnia 2017 roku ukazała się czteropłykowa antologia „100 Songs For A Centennial” (Decca/Verve), zawierająca sto nagrań z całego dorobku wokalistki. Przy okazji wytwórnia Verve zapowiedziała wznowienie zestawu „The Complete Original Songbooks”.

## FOLLIES

[musical]

Muzyka: Stephen Sondheim

Słowa piosenek: Stephen Sondheim

Libretto: James Goldman

Premiery:

Broadway – 4 kwietnia 1971 (522)

West End – 21 lipca 1987

Tony 1972 (7):

najlepsze piosenki (Stephen Sondheim), najlepsza aktorka (Alexis Smith), reżyseria (Harold Prince i Michael Bennett), choreografia (Michael Bennett), scenografia (Boris Aronson), kostiumy (Florence Klotz), reżyseria światła (Tharon Musser)

Oliver 1987:

najlepszy musical

Piosenki:

Beautiful Girls, Broadway Baby, I'm Still Here, Too Many Mornings, One More Kiss, Could I Leave You?, Loveland, Losing My Mind, Live Lough Love

Drugi po „Company” (1970) z serii musicali Stephena Sondheima w reżyserii Harolda Prince’a. Akcja rozgrywa się w upadającym teatrze na Broadwayu, głównymi bohaterkami są byłe tancerki rewiowe, a spektakl jest pokrętnym artystycznym hołdem dla amerykańskiego teatru muzycznego. Pokrętnym, bo składanym przez ludzi, których życie „pozateatralne” stało się pasmem rozczarowań i niepowodzeń. Dramatyczny konflikt spektaklu przebiega po linii, na której terażniejszość boleśnie zderza się z przeszłością. Relacje pomiędzy bohaterami tworzą typowo sondheimowską płątaninę.

Dwie tancerki mają za sobą bajeczną przeszłość w rewii muzycznej wzorowanej na „Ziegfeld Follies”. Ich życie w latach międzywojennych było amerykańskim snem. Ale już od dawna nim nie jest. Akcja rozgrywa się „współcześnie”, czyli na początku lat 70. Aktorki i aktorzy w rolach głównych byli w czasie premiery w okolicy pięćdziesiątki – urodzili się w latach 20. Obecnie (współcześnie) tancerki i ich partnerzy spotykają się na sentymentalnym „reunion”, ale w terażniejszość niemal od razu wdzierają się duchy przeszłości. Publiczność poznaje w spektaklu losy dwóch par, a zdzieranie kolejnych masek ze związanych ze sobą ludzi, przypomina przyspieszoną sesję psychoanalizy.

Kompozytor stworzył jeden ze swoich najlepszych musicali. Po porażce spektaklu „Do I Hear a Waltz?” (1965), stworzonego wspólnie z Richardem Rodgersem, Sondheim postanowił, że już nigdy więcej nie będzie autorem tekstów do muzyki innego twórcy. Jego muzyczny teatr osobny rozwijał się, ale losy przedstawień zależały w dużym stopniu od reżyserów, z którymi współpracował. Harold Prince był pierwszym z dwóch reżyserów, z którymi Sondheim stworzył swoje najwybitniejsze dzieła (sześć musicali w latach 1970-1981). Drugim był James Lapine (trzy musicale w latach 1984-1994).

Punktem wyjścia do stworzenia przedstawienia „Follies” był artykuł w New York Timesie opisujący reunion – spotkanie po latach – byłych tancerek rewiowych z Broadwayu. Kiedy kompozytor i autor libretta, James Goldman, przystąpili do pracy, narodziła się sieć wielowymiarowych związków pomiędzy postaciami. Reżyser Hal Prince miał powiedzieć, że tematem musicalu są „obsesje, nerwice, zachowania kompulsywne i zwykłe fanaberie”. A należy do tego dodać hipokryzję i próby – rozpaczliwe, a w porywach żałosne – ocalenia odrobiny godności i nadania sensu życiu.

Skonfrontowanie dwóch planów czasowych stało się dla kompozytora doskonałym pretekstem do stworzenia dwóch odmiennych partytur. Pierwsza, współczesna, związana jest z aktualnym planem czasowym, ilustruje bezpośrednią akcję. Druga stanowi wyszukany pastisz muzycznych stylów powracających w retrospekcjach i towarzyszących „duchom” bohaterów. Kulminacyjna sekwencja musicalu, „Loveland”, to esencja Broadwayu z domieszką LSD.

Powstaniu „Follies” towarzyszyły narodziny gwiazdy amerykańskiej krytyki. Frank Rich, w owym czasie student Uniwersytetu Harvarda, napisał rozszerzoną recenzję próbnej wersji musicalu pokazywanej w Bostonie. Wydrukowana w słynnej gazecie studenckiej The Harvard Crimson (wydawanej przez studentów od 1873 roku), odbiła się szerokim echem i zwróciła uwagę na przenikliwego recenzenta, który pierwszy przewidział, że „Follies” staną się amerykańską klasyką.

Oryginalna produkcja na Broadwayu, chociaż pokazywana przez niemal dwa lata, przyniosła znaczące straty finansowe. Ale, jak bywa z dziełami o wyjątkowej wartości artystycznej, musical zaczął z czasem nie tylko odrabiać straty, doczekał się wręcz statusu teatralnej klasyki. Zaczęło się od „złotego dotyku” Camerona Mackintosha, tego Midasa teatralnej sceny. Produkcja na West Endzie, chociaż spóźniona o ponad piętnaście lat, zdobyła nagrodę Oliviera, jako najlepszy musical sezonu (zagrano 644 spektakli). W londyńskiej obsadzie pojawiła się nawet amerykańska gwiazda, Eartha Kitt. Na sugestię producenta Sondheim i Goldman poprawili libretto, powstały także cztery nowe piosenki, jednak inscenizacja Camerona Mackintosha podzieliła krytyków – Frank Rich uznał, że poprawiona wersja londyńska jest „zbyt optymistyczna”.

Potem się posypało. Powstawały inscenizacje „regionalne” w Stanach Zjednoczonych, niemal wszystkie z uwzględnieniem poprawek z West Endu. W wersji koncertowej wystawiano „Follies” w Dublinie, Londynie i Sydney w latach 90. Początek nowego milenium przyniósł revivals i w Nowym Jorku i w Londynie. A jednak dopiero inscenizacja z Broadwayu w 2011 roku w reżyserii Erica D. Schaeffera objawiła, czym może być musical „Follies”, jaki kryje w sobie potencjał. Zasługa przypada w znacznej części doborowej obsadzie, w której błyszcząły Bernadette Peters oraz Elaine Page. Interpretacja była mroczna, jak w oryginalnym zamyśle, za to relacje bohaterów – czytelne. Równie dobra aktorsko była inscenizacja National Theatre w Londynie w sezonie 2017/18, wystąpili w niej Imelda Staunton i Janie Dee.

W plebiscycie przeprowadzonym w 2005 roku wśród słuchaczy BBC Radio 2, „Follies” znalazły się w pierwszej dziesiątce najpopularniejszych musicali w Wielkiej Brytanii (wyprzedzając nawet „Hair”). Na osobną wzmiankę zasługuje fakt wystawienia

musicalu „Follies” we Francji przez Opéra de Toulon. I to nie dlatego, że inscenizację przygotowała opera, w przypadku dzieł Stephena Sondheim’a to nie dziwi. Dziwi zainteresowanie tym musicalem Francuzów, tradycyjnie niekochających gatunku.

BOB FOSSE (1927-1987)

[choreograf i reżyser]

Choreograf amerykański, jeden z najważniejszych twórców musicalu. A także reżyser filmowy z Oscarem za „Kabaret” (1972), scenarzysta, tancerz, aktor. Zdobył aż osiem nagród Tony za choreografię, więcej niż ktokolwiek w historii Broadwayu, plus jedną za reżyserię („Pippin”, 1972). A kiedy dodamy do tego Emmy Award za zrealizowany dla telewizji film koncertowy Lizy Minelli „Liza with a Z” (1972), okaże się, że Fosse to pierwszy (i jak dotąd jedyny) artysta nagrodzony trzema prestiżowymi nagrodami w tym samym roku (1973). Twórca unieśmiertelnił się za życia, kręcąc autobiograficzny film „All That Jazz” (1979), wyświetlany w Polsce pod tytułem „Cały ten zgiełk” (prawdopodobnie nie rozpoznano tytułu piosenki z musicalu „Chicago”, w reżyserii Fosse’a właśnie). A nie był to bynajmniej pomnik z brązu.

Urodzony w 1927 roku artysta zaczął tańczyć tak wcześnie, że – powołany do wojska – od razu został przydzielony do rewii występującej przed amerykańskimi żołnierzami na Pacyfiku. Po odbyciu służby szukał pracy w Nowym Jorku, gdzie miał zamiar stać się „drugim Fredem Astairem” (jego własne słowa). Jego występy w Pierre Hotel zwróciły uwagę Deana Martina i Jerry’ego Lewisa – Fosse podpisał kontrakt z MGM. Wystąpił w kilku filmach, m.in. w ekranizacji musicalu „Kiss Me, Kate” (1953), jako Hortensjo. Krótka sekwencja taneczna w filmie, do której pozwolono mu stworzyć choreografię, zwróciła uwagę producentów z Broadwayu. W ten sposób młody artysta z Chicago zaczął oscylować pomiędzy wybrzeżami USA: wschodnim (teatralnym) i zachodnim (filmowym). Powrócił na Broadway, na szczęście nie zrywając na dobre związków z Hollywood. I wykonał klasyczne wejście smoka, tworząc choreografię kolejno do musicali „The Pajama Game” (1954) i „Damn Yankees” (1955). Za oba zdobył nagrody Tony. Kolejny krok w spektakularnej karierze Fosse’a, to musical „Redhead” (1959), gdzie przejął obowiązki choreografa i reżysera. W następnych latach artysta dzielił albo łączył obie te dziedziny, m.in. w przedstawieniach „How to Succeed in Business Without Really Trying” (1961), „Sweet Charity” (1966). Okazjonalnie wykonywał także pracę librecisty. Tak było w przypadku musicalu

„Pippin” (1972), chociaż nie odnotowano wkładu Fosse’a w tym zakresie. I wreszcie, w spektaklu utożsamianym na zawsze z nazwiskiem Boba Fosse’a, spektaklu który był jego najpełniejszym osiągnięciem na Broadwayu – oryginalnej inscenizacji musicalu „Chicago” (1975).

Hollywood po raz pierwszy powierzyło mu obowiązki reżysera w 1969 roku, kiedy zrealizował ekranizację musicalu „Sweet Charity” z własną choreografią. Drugi film w reżyserii Fosse’a jest arcydziełem. To „Kabaret” z 1972 roku, nagrodzony ośmioma Oscarami, w tym za reżyserię dla Fosse’a, który pokonał w tej kategorii Francisa Forda Coppolę z jego „Ojcem chrzestnym”. Kolejny film reżysera (i wyjątkowo nie choreografa), to „Lenny” (1974), biografia Lenny’ego Bruce’a, amerykańskiego komika, który walczył i poległ w walce z „amerykańskim establishmentem” i z osobistymi demonami (w tytułowej roli wystąpił Dustin Hoffman).

„All That Jazz” (1979) to tryumf Boba Fosse w roli reżysera, choreografa oraz scenarzysty. Chory na serce twórca podobno wymyślił film w szpitalu, kiedy wracał do zdrowia po niebezpiecznej operacji. W porównywanej do „Osiem i pół” Felliniego luźnej, onirycznej autobiografii, reżyser obsadził Roya Scheidera. Przedstawił swoje miłosne podboje, swoje uzależnienia (także od pracy) i przewidział swoją śmierć. Film wyświetlano w Polsce pod tytułem „Cały ten zgiełk” – nawiązanie do tytułu utworu z musicalu „Chicago” było jednakowo nieczytelne dla dystrybutora i dla widzów.

Ostatni film w reżyserii Boba Fosse to „Star 80” z Mariel Hemingway w roli głównej – mocna i świetnie zrealizowana opowieść o tragicznie krótkim życiu Dorothy Stratten, „Dziewczyny roku 1980” (Playmate of the Year) magazynu Playboy, zamordowanej przez męża w wieku 20 lat. Fosse miał kilka kolejnych pomysłów na podobne filmy, zaangażowane społecznie opowieści o tragicznych postaciach amerykańskiej kultury popularnej (m.in. Edie Sedgwick ze stajenki Andy’ego Warhola), planował również wersję filmową swojego musicalu „Chicago”. Niestety, śmierć twórcy na zawał serca w wieku 60 lat pokrzyżowała te plany. Musical czekał na ekranizację do 2002 roku.

Po sukcesie musicalu „Chicago” artysta zrealizował jeszcze dwie produkcje teatralne na Broadwayu: „Dancin’” (1978) i „Big Deal” (1986). Oba stanowiły apoteozę tańca. W pierwszym z nich libretto było jedynie pretekstem do powiązania kolejnych numerów tanecznych, nawiązujących do różnych dekad i różnych stylów. Fosse powiedział, że ma już dość nocnych nasiadówek z innymi realizatorami, więc będzie „nasiadywać” ze sobą samym. W pierwszym spektaklu nie było premierowych kompozycji, a wśród znanych utworów nie zabrakło nawet dzieł Bacha i Mozarta. Akcja drugiego musicalu rozgrywała się w Chicago w latach 30. Paradoksalnie, pierwszy z nich był wielkim hitem (ponad 1750 przedstawień), drugi natomiast poniósł sromotną porażkę (69). Co nie zmienia faktu, że był Fosse jednym z najbardziej oryginalnych twórców na Broadwayu.

Jego styl był niezwykle eklektyczny, czerpał z całej historii tańca i ukazywał ją z własnej perspektywy. Jedną z najważniejszych innowacji wprowadzonych przez Fosse’a na scenę Broadwayu, było połączenie różnych stylistyk w jednym spektaklu – stało się tak w „Redhead” (1959), gdzie zestawiał w kolejnych sekwencjach takie style, jak jazz, kankan, taniec cygański, układy marszowe i choreografię rodem z tradycyjnego angielskiego music-hallu. Fascynował go „kontekst”, więc podsuwał tancerzom tematy do myślenia. Używał świateł do sterowania oczami widzów – starał się kontrolować uwagę publiczności, kierować jej wzrokiem.

Podobno doskonaląc własną technikę taneczną w 1957 roku, Bob Fosse powiedział: „Śpiewać powinno się wtedy, kiedy poziom emocji staje się zbyt wysoki, aby mówić. Natomiast tańczyć zaczynamy, kiedy emocje stają się zbyt silne, by o nich śpiewać”.

FOSSE

[rewia]

Muzyka: różni autorzy

Słowa piosenek: różni autorzy

Libretto: Richard Maltby Jr, Chet Walker i Ann Reinking  
na podstawie spektakli z choreografią Boba Fosse'a.

Premiery:

Broadway – 14 stycznia 1999 (1093)

West End – 8 lutego 2000

Tony 1999 (3):

najlepszy musical, orkiestracja (Ralph Burns i Douglas Besterman) i reżyseria światła (Andrew Bridge)

Oliver 2001:

najlepsza choreografia (Bob Fosse i Ann Reinking)

Piosenki:

Life Is Just a Bowl of Cherries, Bye Bye Blackbird, From This Moment On, Steam Heat, I Gotcha, Glory, Mein Herr, Razzle Dazzle, Mr. Bojangles, Sing Sing Sing

Oto jak nazwisko staje się marką. Trzyaktowa rewia, wyprodukowana na Broadwayu w 1999 roku, była uhonorowaniem artysty, którego twórczość zrewolucjonizowała choreografię w teatrze muzycznym. Autorem pomysłu był tancerz Chet Walker, wieloletni współpracownik choreografa („dance captain” w licznych produkcjach słynnego twórcy). Z własnej inicjatywy stworzył w Nowym Jorku warsztaty, angażując tancerzy do odtworzenia pamiętnych układów Fosse'a. Warsztaty przeobraziły się w rewię, którą pokazywano na tournée zanim trafiła na Broadway. Trasa rozpoczynała się w Toronto i to właśnie tam, w studiach The National Ballet of Canada, przebiegały

dwumiesięczne próby. Następnie przez cały czerwiec 1998 roku prezentowano rewię w sali obecnego Toronto Center for the Arts. Przed końcem roku rewia „Fosse” występowała w Bostonie i w Los Angeles. I to właśnie na Zachodnim Wybrzeżu dokonano ostatecznych zmian w widowisku, które było zbyt długie jak na Broadway.

W Nowym Jorku pokazano dwadzieścia jeden spektakli przedpremierowych i rewia uzyskała kształt ostateczny. Została doskonale przyjęta. Od śmierci choreografa minęło dwanaście lat, ale w powstaniu spektaklu „Fosse” w większości brali udział ludzie, którzy znali go osobiście i pracowali z nim. Tancerka i choreograf Ann Reinking wystąpiła w filmie „All That Jazz” (1979). Jej wkład w rewię doceniono w Londynie, gdzie otrzymała nagrodę Oliviera po premierze na West Endzie. Rewia „Fosse” grana była w Londynie przez jedenaście miesięcy (znakomity wynik, jak na show taneczny). Największą atrakcją przedstawienia było przypomnienie oryginalnych układów tanecznych mistrza.

Intencją twórców musicalu nie było stworzenie „składanki” najlepszych scen z różnych musicali. Rewia miała spójny, jednorodny charakter. Dominowały czarno-białe kostiumy, nie zabrakło nieodzownych u Fosse’a kapeluszy. Scenografia była prosta, wręcz minimalistyczna – cała uwaga publiczności miała się skupiać na tancerzach. Amerykańscy krytycy mówili o energii, o pasji, nawet o hormonach. Sekwencje Fosse’a naładowane były erotyzmem, jego układy damsko-męskie pulsowały na granicy tego, co uznawano za przyzwoite w czasach rewolucji seksualnej. Ale też nigdy tej granicy nie przekraczały.

Wielkie wrażenie robił numer „From This Moment On” z filmowej adaptacji musicalu Cole’a Portera „Kiss Me, Kate” (1953). Był to debiut Fosse’a w show-bussinesie, ale przeszedł do historii jako przełom. Choreografia nigdy już nie była taka sama. W filmie sekwencję zatańczył Bob Fosse z udziałem nieodżałowanej Carol Haney (1924-1964). Po latach, w rewii poświęconej choreografowi, zaszczyt odtworzenia układu przypadł parze Andy Blankenbuehler i Lainie Sakakura. Pas de deux redefiniowane. Klasyka i nowoczesność w jednym. Uświęcona tradycja i Broadway XX wieku.

W rewii „Fosse” pojawiły się sekwencje taneczne z następujących musicali z choreografią Boba Fosse’a: „Cabaret”, „Chicago”, „Damn Yankees”, „Kiss Me, Kate”, „Pippin”, „Sweet Charity” oraz „The Pajama Game”. Reprezentowane były także trzy słynne widowiska: „Big Deal”, „Dancin’” i „Liza with a Z”. Osobną gratką dla koneserów stało się przypomnienie układów choreograficznych „Cool Hand Luke” z programu telewizyjnego Boba Hope’a z 1968 roku oraz trzy specjalne pas de deux pochodzące z filmu „All That Jazz”.

Rewia taneczna to gatunek z dawno minionej epoki. Jej powodzenie na przełomie poprzednich stuleci nie miało innego uzasadnienia, jak wyjątkowy artyzm i wyjątkowy szacunek dla twórcy choreografii – podzielany jednako przez profesjonalistów i przez publiczność. Ale fakt, że współczesna widownia przychodziła tłumnie na trzyaktowy show taneczny tłumaczy tylko jedno: Bob Fosse tworzył choreografię, którą ogląda się jak najlepszą fabułę i lepiej, niż wiele współczesnych musicali, sztucznie ożywianych nadmiarem efektów specjalnych.

## FROM HERE TO ETERNITY

[musical]

Muzyka: Stuart Brayson

Słowa piosenek: Tim Rice

Libretto: Bill Oakes

na podstawie powieści Jamesa Jonesa „Stąd do wieczności” (1951)

Premiera:

West End – 23 października 2013

Piosenki:

G Company Blues, Thirty Year Man, Fight The Fight, Run Along Joe, More Than America, Love Me Forever Today, From Here To Eternity, The Boys of '41

Jeden z najbardziej oczekiwanych musicali ostatnich lat. Powodów było kilka. Po pierwsze – książka. Kultowa powieść Jamesa Jonesa, która wstrząsnęła amerykańską opinią publiczną w latach 50. i w brutalny sposób odbrazowała etos amerykańskiego żołnierza. „Stąd do wieczności” – literacki debiut weterana II wojny światowej (a później reportera wojennego w Wietnamie) – to jedna z kilku najlepszych powieści amerykańskich XX wieku. Mistrzowska proza, która zainspirowała nie mniej doskonałe kino. Reżyser Fred Zinnemann (wcześniej m.in. „W samo południe”) pokusił się o ekranizację już w dwa lata po publikacji książki. Jego film to dziś także żelazna klasyka z niezapomnianymi rolami Montgomery’ego Clifta, Burt Lancastera i Franka Sinatry.

Osobnym powodem zainteresowania powstającym musicaliem był powrót Tima Rice’a. Słynny autor tekstów nie napisał nic znaczącego od premiery musicalu „Aida” w 2000 roku – były to najwyżej „dodatkowe piosenki” do takich produkcji, jak nowa inscenizacja musicalu „The Wizard of Oz” (2011), czy disnejowski „Aladdin” (2014). Już samo zaangażowanie tego twórcy ogniskowało uwagę mediów i miłośników teatru muzycznego. Musical „Stąd do wieczności” miał oczywisty potencjał, choć pomysł

prowokował krytyczne pytania: Dlaczego właśnie teraz, przeszło pół wieku po publikacji powieści i nakręceniu filmu? Czy świat początku XXI wieku ma cokolwiek wspólnego z bohaterami Jamesa Jonesa? I co nowego może wnieść muzyka?

Jeden z najbardziej oczekiwanych musicali ostatnich lat przyniósł – niestety – jedno z największych rozczarowań. To było fiasko. Ale nie musiało nim być i dlatego warto o tym tytule pamiętać. Warto się także zastanowić nad przyczynami niepowodzenia, bo stanowią dobry przykład dla realizatorów teatralnych. To jest musical, na którym nie tylko można się wiele nauczyć, warto go ponownie wystawić. Spektakl „Stąd do wieczności” to książkowy przykład zmarnowania przyzwoitego materiału niewłaściwą inscenizacją. Tym razem było „co”, natomiast zabrakło „jak”.

Przede wszystkim, bardzo dobrą robotę wykonał autor libretta Bill Oakes. Książka Jamesa Jonesa w czasie pierwszej publikacji została ostro ocenzurowana. Powieść autora, który znał armię od środka, zgotowała amerykańskim czytelnikom wystarczający szok obyczajowy z racji niemoralnej miłości sierżanta i żony kapitana, która stała się główną atrakcją filmu. Ocenzurowano język, obsceniczny, czyli realistyczny – nadal nie do pomyślenia na początku lat 50. Złagodzone liczne sceny erotyczne. Lecz to wszystko i tak drobiazg w porównaniu z wątkiem homoseksualnej prostytucji, uprawianej regularnie przez amerykańskich żołnierzy dla podreperowania budżetu. Akcja książki dzieje się w przededniu japońskiego ataku w bazie amerykańskiej floty i lotnictwa w Pearl Harbour. A zatem Hawaje, rok 1941. Powieść Jamesa Jonesa ukazała się dokładnie w dziesięć lat później, czyli w Ameryce prezydenta Trumana, w Ameryce żywo jeszcze pamiętającej dni wojennej chwały.

James Jones zmarł w 1977 roku. Córka pisarza czekała kilka kolejnych dekad, zanim odważyła się spełnić wolę ojca i opublikować pełną, nieocenzurowaną, autorską wersję powieści. Ukazała się ona w 2009 roku jako e-book i w 2013 w formie drukowanej. To właśnie ta wersja zainspirowała młodego kompozytora, Stuarta Braysona, do stworzenia adaptacji musicalowej. Jego entuzjazm nieoczekiwanie podzielił Tim Rice – uznany mistrz zgodził się na współpracę z debiutantem. Obaj twórcy udźwignęli niełatwy temat i z pewnością to nie oni ponoszą odpowiedzialność za porażkę

przedstawienia, zaś obecna na premierze córka pisarza, Kaylie Jones, powiedziała, że jej ojciec „byłby zachwycony”.

Muzyka jest co najmniej eklektyczna, to fakt. Ale jako soundtrack do tej realistycznej literackiej opowieści sprawdza się znakomicie. Są w niej echa bluesa i R&B, stylizacje na popularne utwory lat 40. Jest swing, a nawet zapowiedź rock’n’rolla. Są zbiorowe śpiewki żołnierskie naładowane energią i testosteronem. Teksty Tima Rice’a mają w przedstawieniu funkcje prowadzenia akcji i mniej w nich liryzmu, niż przyzwyczaił słuchaczy pisząc dla Eltona Johna. Ale piosenka taka jak „Fight the Fight” to emocjonujący numer, który zbierałby oklaski w każdej musicalowej produkcji. W tym zaś musicalu i właśnie w tej piosence heroizm i ból bohatera poruszały do głębi. Pierwotnie to Stuart Brayson sam tworzył muzykę i słowa. Tim Rice przejął od niego pisanie tekstów, ale też napisał szereg piosenek na bazie pierwotnych pomysłów kompozytora. Doświadczony autor tłumaczył to w ten sposób: „Teksty Stuarta były bardzo dobre, lecz nie były teatralne, a to ważna różnica. Wielu autorów potrafi napisać dobrą piosenkę, ale ja wiem, jak wpisać słowa w kontekst sceniczny”.

Musical „From Here to Eternity” miał również inne zalety. Świetnej choreografii zawdzięczał karkołomne sceny w koszarach oraz perwersyjne, rozpasane sekwencje w gejowskim klubie. Jednak scenografia była nierówna – od interesujących wewnątrz baraków, po nudne, zupełnie pozbawione charakteru sceny zewnętrzne. No i była jeszcze nieunikniona scena na plaży...

Szokującą ówczesną widownię kinową, kultową sceną z czarno-białego filmu z 1953 roku, były namiętne, bezwstydnne pocałunki sierżanta z żoną jego dowódcy – para turlała się po piasku w kostiumach kąpielowych na pustej hawajskiej plaży, a fale obmywały ciała kochanków niczym przeszywające ich dreszcze rozkoszy. Historia kina. Burt Lancaster i Deborah Kerr. Repertuar obowiązkowy. Niestety, obowiązkowy także w wersji musicalowej... Scena na plaży, tu finał pierwszego aktu, wywoływała śmiech albo wzruszenie ramion.

Problemem musicalu „Stąd do wieczności” była reżyseria i obsada. Niewiarygodni aktorzy w rolach „dorosłych”, rzucali cień na świetnych artystów, którzy portretowali młodych bohaterów. Historia dotyczy dwóch par. Główny bohater książki, filmu i musicalu, szeregowiec Prewitt, zakochany w prostytutce i szykanowany przez całą kompanię, dogłębnie zapisał się w pamięci dzięki roli debiutującego w musicalu Roberta Lonsdale’a. Tim Rice powiedział, że to „wybitny talent”.

Okazało się, po raz nie wiadomo który, że musical, to taki mechanizm, w którym wszystko musi działać doskonale. Każda śrubka, każdy element spektaklu. O sukcesie przedstawienia – poza materiałem, bo ten musi być najwyższej jakości – decyduje optymalizacja wszystkich elementów, na każdym etapie, na każdym kroku. Jedna zła rola, rozczarowanie. Dwie złe role – fiasko. Niewłaściwa reżyseria, scenografia, cokolwiek z gruntu niewłaściwego, to absolutna klęska przedstawienia. Nie ma taryfy ulgowej. I taki los spotkał musical „Stąd do wieczności”. A szkoda, wielka szkoda.

Krytycy byli podzieleni, niektórzy nie oszczędzili spektaklowi typowo brytyjskich złośliwości. Do historii West Endu przeszła recenzja, której krytyk – na dzień po październikowej premierze – dał tytuł: „Stąd do listopada”. Zarazem jednak, co pocieszające, „From Here to Eternity”, zaczyna się pojawiać w plebiscytach na musicale, które londyńska publiczność chciałaby zobaczyć ponownie. Zapewne jest to jedynie kwestią czasu, ale jeżeli musical „Stąd do wieczności” ma powrócić na londyńską scenę, to musi to być całkowicie nowa inscenizacja. Revival.

## FUNNY GIRL

[musical]

Muzyka: Jule Styne

Słowa piosenek: Bob Merrill

Libretto: Isobel Lennart

na podstawie historii życia aktorki Fanny Brice

Premiery:

Broadway – 26 marca 1964 (1348)

West End – 13 kwietnia 1966

Piosenki:

I'm the Greatest Star, People, You Are Woman, Don't Rain On My Parade, Rat-Tat-Tat-Tat, Who Are You Now?, The Music That Makes Me Dance

Fanny Brice (właściwie Fania Borach) była gwiazdą amerykańskiej burleski. Aktorka, piosenkarka i kobieta-komik (co w jej czasach nie było bynajmniej powszechne), żyła w latach 1891-1951. Poza talentem scenicznym artystka miała dar do prowadzenia interesującego życia, co organizowała sobie przy pomocy kolejnych mężów. Jedynie za pierwszym razem wydała się za fryzjera, lecz była jeszcze nastolatką, co wiele usprawiedliwia. Jej drugim mężem był zawodowy hazardzista i hochsztapler. Fanny przez ponad rok odwiedzała go regularnie co tydzień w więzieniu Sing Sing i to jeszcze zanim się pobrali. Trzecim mężem artystki był uznany producent i autor, Billy Rose. Dzieląc swoje życie pomiędzy branżę rozrywkową, a przestępczą, Fanny Brice z pewnością się nie nudziła. Musical „Funny Girl”, oparty na jej życiu, narodził się z przekonania twórców, że publiczność też nie będzie się nudzić. Zresztą słusznego.

Producentem przedstawienia był Ray Stark, zięć Fanny Brice. W niezwykłą gwiazdę Broadwayu wcieliła się wschodząca gwiazda teatru i filmu, Barbra Streisand. Fabuła stanowi retrospekcję burzliwego życia artystki. Akcja rozgrywa się w Nowym Jorku w

czasie I wojny światowej. Fanny Brice jest gwiazdą rewii „Ziegfeld Follies” i oczekuje na wyjście męża z więzienia. Wspomina swoją karierę i miłość. Niestety, spotkanie małżonków kończy się decyzją o separacji. Aktorka jest zdruzgotana.

Zięć był perfekcjonistą. Jego pobudki nie są do końca jasne, a podejrzenia o chęć wzbogacenia się na biografii teściowej mogą być krzywdzące. Ray Stark pierwotnie zamówił książkę, opartą na nagraniach poczynionych przez Fanny Brice. Rezultat nie zadowolił go jednak i musiał zapłacić za niepublikowanie gotowej wersji 50 tysięcy dolarów, co na początku lat 60. stanowiło znaczną sumę. Po tej nieudanej próbie zięć przetestował jedenastu autorów. I nic. Dopiero autorka Isobel Lennart stworzyła pracę, która odpowiadała jego wizji. I nie tylko jego. Szefowie Columbia Pictures zaoferowali 400 tysięcy dolarów za prawa do fabuły. Plus udział procentowy w zyskach. Ray Stark był niegłupim zięciem.

Historia życia Fanny Brice zainteresowała aktorkę Mary Martin, mężę Rodgersa i Hammersteina, jako materiał na musical, więc to jej zawdzięczamy pomysł przeniesienia opowieści na scenę. Skomponowanie muzyki zaproponowano Stephenowi Sondheimowi, ale twórca miał obiekcje. Uważał, że w roli Fanny Brice nie powinna występować artystka, która nie jest Żydówką. Domagał się „kogoś etnicznego”. Tymczasem Mary Martin straciła zainteresowanie projektem. Rolę zaproponowano odpowiednio „etnicznej” Anne Bancroft, która była entuzjastką przedstawienia, nie poradziła sobie jednak wokalnie z piosenkami, nad którymi zaczął pracować Jule Styne, świetnie notowany po sukcesie musicalu „Gypsy”. Po kilku równie nieudanych podejściach, ktoś poinformował producenta o dziewczynie, występującej w klubie na Greenwich Village. Nazywała się Barbra Streisand.

„Wyglądała okropnie” – wspominał Ray Stark. „Miała na sobie ciuchy z lumpeksu”. Producent zaproponował jej angaż na pierwszym spotkaniu. Barbra Streisand miała już za sobą teatralny debiut. W wieku dziewiętnastu lat wystąpiła w komedii muzycznej „I Can Get It For You Wholesale” (1962), zresztą obok swojego przyszłego męża, którym był aktor Elliott Gould. Broadway od razu zauważył młodą artystkę, dostała

nominację do Tony. Ale wtedy nic więcej się nie wydarzyło i imponująca kariera Barbry Streisand – aktorska i wokalna – zaczyna się dopiero od „Funny Girl”.

Równie nieskuteczne okazało się polowanie na reżysera. Zgadzała się, po czym kolejno odmawiali, Jerome Robbins i Bob Fosse (Robbins powrócił przed samą premierą, jako konsultant choreografii). Powstanie musicalu prześladowały również problemy z librettem. Chociaż wersja Isobel Lennart była jedyną, oficjalnie zaaprobowaną przez producenta vel zięcia, to życiorys Fanny Brice jej pióra nie najlepiej przekładał się na język teatru. Libretto wymagało nieustannych poprawek.

Na szczęście przyjęcie musicalu było entuzjastyczne. Oryginalna produkcja „Funny Girl” nominowana była w ośmiu kategoriach do nagrody Tony, ale nie otrzymała ani jednej – to był rok „Hello Dolly” i spektakl ten pobił rekord Broadwayu zdobywając aż dziesięć statuetek. Można dyskutować ów wybór, chociaż Barbra Streisand wzięła odwet, przyjmując... główną rolę w ekranizacji „Hello Dolly” (1969).

W dwa lata po premierze na Broadwayu przedstawiono „Funny Girl” w Londynie. Barbra Streisand powróciła jako Fanny Brice, po pewnym czasie zastąpiła ją zmienniczka – młoda gwiazda była w ciąży. Musical nie powracał zbyt często na scenę. Furorę zrobiła wersja koncertowa przygotowana w 2002 roku na rzecz organizacji Actor’s Fund – wystąpiły w niej m.in. Kristin Chenoweth i Whoopi Goldberg. Pełny revival „Funny Girl” miał miejsce w Londynie w latach 2015-16, a zainteresowanie przerosło i oczekiwania i plany producentów. Trzeba było przenieść przedstawienie do większego teatru.

Macierzysta wytwórnia Barbry Streisand, Columbia Records, z niepojętych przyczyn odmówiła wydania płyty z oryginalną obsadą musicalu. „Funny Girl – Cast Album” ukazał się więc nakładem konkurencyjnej Capitol Records. Płyta doszła do drugiego miejsca w notowaniu longplayów, co było sensacją. Pokryła się złotem. Specjalna, wzbogacona edycja, ukazała się w 2014 roku z okazji pięćdziesięciolecia premiery.

W 1968 roku trafiła do kin ekranizacja musicalu. Barbra Streisand powtórzyła swoją rolę i otrzymała za nią Oscara (wspólnie z Katharine Hepburn nagrodzoną za film „Lew w zimie”). W męża Fanny Brice, to zakrawa co najmniej na ironię, zważywszy, że był on zawodowym hazardzistą, wcielił się egipski aktor Omar Sharif (słynący z uzależnienia od hazardu). Piosenka „People”, zajmuje 13. miejsce na liście „100 najlepszych piosenek filmowych” w rankingu AFI (Amerykańskiego Instytutu Filmowego). W 1975 roku powstał film „Funny Lady” – sequel, opowiadający o drugim małżeństwie Fanny Brice. Cieszył się chwilową popularnością dzięki ponownemu udziałowi Barbry Streisand, ale szybko o nim zapomniano.

Barbra Streisand już nigdy więcej nie powróciła na Broadway. Zrobiła fenomenalną karierę, jako piosenkarka i aktorka filmowa. W 1976 roku wystąpiła w filmie „A Star Is Born”, a była to już trzecia wersja tego obrazu – w dwóch pierwszych zagrały Janet Gaynor (1937) i Judy Garland (1954). W połowie lat 70. należała do najbardziej uznanych i popularnych artystek amerykańskich. Ale jej prawdziwe narodziny, narodziny gwiazdy, która nazywa się Barbra Streisand, odbyły się w brodwayowskim teatrze w dniu premiery musicalu „Funny Girl”. I nic tego nie zmieni.

GEORGE GERSHWIN (1898-1937)

[kompozytor]

Geniusz. Jedyiny spośród twórców „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego”, który miał zarówno ambicje, jak i predyspozycje do tworzenia muzyki wykraczającej poza ramy Broadwayu i Hollywood. Niestety, ledwie zaczął je wykorzystywać – przedwczesna śmierć kompozytora w wieku 38 lat sprawiła, że pozostawił po sobie jedynie kilka dzieł z zakresu sztuki uważanej za „wyższą”. Jego imponujący dorobek w ramach sztuki niższych lotów (podział umowny), to dziesiątki standardów, piosenek znanych i nieustannie grywanych na całym świecie. Utwory takie jak „Fascinating Rhythm”, „Oh, Lady Be Good!” czy „The Man I love” są równie nieśmiertelne, jak opera „Porgy and Bess” czy „Błękitna rapsodia”. Utwór „Summertime” znają wszyscy.

Urodził się na Brooklynie w 1898 roku, jako drugie dziecko emigrantów z Rosji. Jego dwa lata starszy brat, Ira, był utalentowanym autorem tekstów i to razem stworzyli większość najbardziej znanych piosenek. Bracia Gershwinowie mieli równie skromne początki, jak ich utalentowani rówieśnicy z Dolnego Manhattanu, gdzie cała rodzina przeprowadziła się, kiedy chłopcy byli jeszcze mali. Podobnie jak inne dzieci żydowskich emigrantów Ira i George buszowali po rewirach znanych jako Yiddish Theater District – tradycje przywiezione z Europy Wschodniej nieuchronnie jednak dogasały i młodzież szybko się asymilowała, co oznaczało koniec przedstawień w języku jidysz.

Pierwotnie to starszy z braci, Ira, miał grać na zakupionym pianinie, tymczasem chłopak wolał pisać artykuły do szkolnych gazetek. Młody George początkowo nie interesował się muzyką, za to wielkie zdolności w tym zakresie wykazała ich młodsza siostra, Frances, urodzona w 1906 roku. Po karierze cudownego dziecka nadal uprawiała zawód muzyka, odniosła także sukcesy jako malarka. Wyszła za mąż za syna Leopolda Godowskiego, zwanego „Buddą fortepianu”, największego wirtuoza epoki (a jej mąż, Leopold Godowsky Jr., był wynalazcą kolorowego filmu Kodachrome).

Kiedy George miał około dziesięciu lat zorientował się, jak ważną rolę odgrywa muzyka w jego środowisku, także wśród rówieśników – nastąpił przełom. I od tej chwili ujawnił się jego niebywały talent. Na formalną edukację muzyczną było zbyt późno. Przez całe dalsze życie artysta odczuwał z tego powodu frustrację, w pełni świadomy braków w wykształceniu i wynikających z tego ograniczeń. Chłopiec pobierał lekcje u prywatnych nauczycieli. Najważniejszym z nich był Charles Hambitzer, który nie tylko zapoznał ucznia z tradycją muzyczną, ale zachęcił go do udziału w koncertach muzyki klasycznej. Po powrocie do domu z takich „poważnych” koncertów młody George wprowadzał rodzinę w zdumienie grając – z pamięci i bez zapisu nutowego – usłyszane utwory.

Tin Pan Alley przyciągała takich chłopców, jak George Gershwin. I rzadko uwalniała ich ze swojej orbity. On także zaczynał, podobnie jak tylu innych wybitnych kolegów, jako tzw. song plugger, czyli pianista demonstrujący piosenki potencjalnym klientom. Tin Pan Alley – przy całej legendzie – była przede wszystkim „sklepem z piosenkami”.

George Gershwin opublikował swój pierwszy utwór w wieku siedemnastu lat. Nosił on tytuł świadczący, że młody twórca wiedział już co nieco o życiu, lecz bardzo niewiele o branży rozrywkowej: „When You Want 'Em, You Can't Get 'Em, When You've Got 'Em, You Don't Want 'Em”. Był rok 1916. Kiedy trzy lata później napisał – zasadnicie ograniczając tytuł do jednego słowa – piosenkę „Swanee”, był to jednoznaczny początek imponującej kariery. Utwór włączył do repertuaru piosenkarz Al Jolson, co wtedy oznaczało tyle, że George Gershwin z dnia na dzień stał się sławny.

Gershwin pracował także jako pianista dla produkującej pianole Aeolian Company. Aranżował utwory i nagrywał je na rolki, prawdopodobnie dokonał setek nagrań (niewielka część z nich przetrwała i jest regularnie wznawiana na płytach CD). Pod koniec drugiej dekady XX wieku kompozytor spróbował sił na Broadwayu. Początkowo jego partnerem musicalowym był autor piosenek i reżyser, William Daly. Spektakle, jakie razem stworzyli, nie zapisały się w historii teatru muzycznego, jednak przyjaźń obu artystów przetrwała i Gershwin w przyszłości chętnie zlecał Daly’emu aranżacje i orkiestracje swoich utworów. Na początku lat 20. współpracownikiem Gershwina był autor tekstów, Buddy DeSylva. Napisałi jednoaktową operę „Blue Monday” (1922),

której akcja rozgrywała się w środowisku czarnoskórych mieszkańców Harlemu. Uważa się ją za zapowiedź późniejszej, przełomowej opery, „Porgy and Bess” (1934).

Dopiero w tym okresie zacieśniła się współpraca pomiędzy kompozytorem, a jego bratem. W 1924 roku napisali wspólnie piosenki do pierwszego musicalu, który miał im przynieść rozgłos na Broadwayu, „Lady, Be Good”. Znalazły się w nim tematy tak popularne, jak „Fascinating Rhythm” i „Oh, Lady Be Good!”. A potem prezentowali już jeden musical za drugim: „Oh, Kay!” (1926), „Funny Face” (1927), „Strike Up the Band” (1930). Róg obfitości został otwarty i wysypywały się z niego przeboje utalentowanych braci: „Someone To Watch Over Me”, „S Wonderful”, „The Man I Love”, „Soon”.

O oryginalności Gershwin-kompozytora świadczyła jego niebywała zdolność do przyswajania najróżniejszych wpływów i używania ich do tworzenia własnej muzyki. Cały jazz z jego synkopami, zwariowaną rytmiką i skomplikowaną harmonią – to było zaledwie tworzywo do muzyki, jaką pisał George Gershwin. Jego największym darem był talent melodyczny, to dzięki temu nuczimy te piosenki sto lat później. A choć to samo można powiedzieć o twórczości Irvinga Berlina czy Jerome’a Kerna, wszak oni również w pionierski sposób sięgali po tradycję muzyki afroamerykańskiej, to jednak nie przetwarzali jej tak dalece, nie czynili jej – aż tak dalece – własną.

Potwierdzały to kolejne produkcje braci Gershwinów na Broadwayu. „Girl Crazy” (1929) przyniósł przeboje „Embraceable You”, „I Got Rhythm” oraz „But Not For Me”. Najambitniejszym do tej pory przedstawieniem z muzyką George’a Gershwina stał się „Of Thee I Sing” (1931), „topical show”, polityczna satyra, ukazująca amerykańską kampanię prezydencką w odważnie prześmiewczy sposób. Jest to zarazem pierwszy musical w historii nagrodzony Pulitzerem – przełomowe wyróżnienie, w którym uznano wartość dzieła literackiego niezależnie od jego przynależności gatunkowej.

W 1924 roku George Gershwin skomponował swoje pierwsze dzieło „klasyczne”, a zarazem jeden ze swoich najlepiej rozpoznawalnych utworów, „Błękitną rapsodię” (Rhapsody in Blue). Forma koncertowa została zapożyczona wprost z tradycji europejskiej (fortepian i orkiestra), natomiast cała treść kompozycji była na wskroś

amerykańska. Jest w tym niebywale zróżnicowanym utworze pierwsza znacząca synteza muzyki amerykańskiej – znajdziemy w nim echa bluesa, jest ragtime, echa muzyki wodewilowej, a nawet filmowej. Wszystko to się spleta w fajerwerku melodycznej inwencji Gershwina. W „Błękitnej rapsodii” melodia goni melodię, a błyskotliwa partia fortepianu wiecie dialog z orkiestrą, w której blachy ryczą jak w najlepszych teatrach Broadwayu. Przy okazji: istnieje wiele zapisów fonograficznych „Błękitnej rapsodii” i kusi, aby podzielić je na dwie kategorie. Pierwsza, to nagranie Leonarda Bernsteina, który od fortepianu dyryguje Columbia Symphony Orchestra (1959). Druga kategoria, to... nagrania dodatkowe. To samo można powiedzieć o wykonaniu suit „Amerykanin w Paryżu” pod batutą Bernsteina (1958), w tym wypadku przez New York Philharmonic. Oba nagrania praktycznie zamykają temat.

Rok po „Błękitnej rapsodii” Gershwin skomponował „Koncert fortepianowy F-dur”, bezpośrednio wpisując się w tradycję klasyczną (forma koncertowa), aczkolwiek i tym razem materiał muzyczny był oryginalnym przetworzeniem jazzowej harmonii ze śmiałym wykorzystaniem nieklasycznych rytmów. „Concerto in F” pozostaje jednym z najciekawszych dzieł koncertowych XX wieku i jest poważnym wyzwaniem dla pianistów, porównywanym z „Koncertem fortepianowym G-dur” Maurice’a Ravela. Jak zwykle bywa, dzieło podzieliło krytyków. Na szczęście w podobnych przypadkach można się odwołać do niekwestionowanych autorytetów. I tak Igora Strawińskiego koncert zachwyił i uznał go za dzieło geniusza. Natomiast Siergieja Prokofiewa zupełnie nie zauroczył, miał się nawet wyrazić, że „nie podobał mu się nad wyraz”.

George Gershwin, rozdarty sprzecznymi opiniami na temat swojej twórczości i nadal niepewny własnych umiejętności kompozytorskich, udał się do Europy. Tam z pełną pokorą próbował kontynuować muzyczną edukację pod auspicjami mistrzów, jednak wszyscy mu odmówili. Istnieje na ten temat anegdota rozpowszechniana zazwyczaj w dwóch wersjach. W pierwszej mistrzem, do którego zwrócił się Amerykanin, jest Maurice Ravel. Wybitny kompozytor miał odpowiedzieć Gershwinowi: Dlaczego ma pan być drugorzędnym Ravelem, skoro jest pan pierwszorzędnym Gershwinem? W drugiej wersji tej samej opowieści mistrzem jest Arnold Schönberg, a odpowiedź brzmi:

Zrobiłbym z pana co najwyżej gorszego Schönberga, a jest pan przecież takim dobrym Gershwinem. Impresjonista i ekspresjonista. Ale przesłanie takie samo.

Europejscy mistrzowie mieli rację, George Gershwin był artystą w pełni ukształtowanym, a swoje „braki” skutecznie przekuwał na atuty. Najlepszym zaś dowodem jego oryginalności jest brak dzieł utrzymanych w podobnej stylistyce. Wielcy amerykańscy kompozytorzy – przy całym eklektyzmie twórców tak oryginalnych, jak Aaron Copland i Charles Ives – nie chcieli, a może nie potrafili równie radykalnie zatrzeć granicy pomiędzy muzyką klasyfikowaną jako poważna, a muzyką popularną. Jedynym artystą o podobnych horyzontach, twórcą, jak Gershwin, całkowicie pogrążonym w tradycji amerykańskiej, ale aspirującym do europejskiej, był kompozytor, dyrygent i pianista, Leonard Bernstein. Drugi geniusz Broadwayu, albo po prostu muzyki.

Cechy muzyki Gershwina idealnie oddaje charakter, powstałego częściowo w Europie, dzieła orkiestrowego „Amerykanin w Paryżu” (1928). Ten poemat symfoniczny – tym razem bez instrumentu solowego – jeszcze śmieiej wykorzystuje elementy bluesa, jazzu, muzyki konkretnej, a także muzyki baletowej rodem wprost z Broadwayu.

Ostatecznym tryumfem „metody Gershwina” (geniusz + amerykański eklektyzm) stała się opera „Porgy and Bess” (1935). Poza kolejnymi standardami, jak „Summertime”, w muzyce tej odnaleźć można fugę, passacaglię, użycie zarówno atonalności, jak politonalności, polirytmie, a nawet elementy serializmu. I to właśnie George Gershwin, twórca „Porgy and Bess”, jest tym kompozytorem, którego stracił świat w dwa lata później. Guz mózgu przerwał jego życie 11 lipca 1937. „Porgy and Bess”, opus magnum Gershwina, uzmysławia, jak niewyobrażalna była to strata. W pewnym sensie dopiero zaczynał komponować na serio. Jakim dziełem mogła być jego kolejna opera?

Brat Ira przeżył George’a o niemal pół wieku i doprawdy trudno sobie wyobrazić, co jeszcze mogli napisać razem obaj twórcy, gdyby kompozytor nie odszedł tak wcześnie. Śmierć George’a Gershwina to jedna z najbardziej niepowetowanych strat w całej historii zachodniej muzyki – obok Pergolesiego, Schuberta czy Belliniego. Albowiem, wnioskując na podstawie „Porgy and Bess”, „Błękitnej rapsodii” i „Amerykanina w

Paryżu”, jak również „Koncertu fortepianowego”, muzyka George’a Gershwina dopiero zaczynała eksplorować rejony niedostępne dla najbardziej utalentowanych kompozytorów jego epoki.

## GLEE

[serial telewizyjny]

Telewizja: FOX (Stany Zjednoczone)

Czas emisji: 19 maja 2009 – 20 marca 2015

6 sezonów, 121 odcinków (czas każdego ok. 45 minut)

Twórcy: Ryan Murphy, Brad Falchuk i Ian Brennan i in.

Produkcja i reżyseria: Ryan Murphy i in.

6 nagród Emmy, 4 Złote Globy

Serial telewizyjny „Glee” to fenomen. Nawet gdyby pominąć wszystkie wartości tej produkcji, jako – po prostu – serialu telewizyjnego, jego zasługi w zakresie popularyzacji musicalu byłyby nieocenione. Fakt, że jest to produkcja znakomita, jako – po prostu – serial telewizyjny, sprawia, że zasługi „Glee” w zakresie popularyzacji musicalu nie mają równych. W ciągu sześciu świetnych sezonów w serialu zaprezentowano ponad siedemset piosenek wykonywanych przez bohaterów filmowej opowieści. Na repertuar składały się popularne przeboje oraz broadwayowskie hity z musicali. Popularność „Glee” zaowocowała między innymi imponującą sprzedażą nagrań z serialu. Tylko do 2011 roku w wersji cyfrowej kupiono ponad 36 milionów singli i ponad 11 milionów albumów z piosenkami z „Glee”.

Już w 2009 roku obsada „Glee” mogła się poszczycić dwudziestoma pięcioma singlami na głównej liście przebojów Billboard Hot 100 (najwięcej, od kiedy The Beatles w 1964 roku mieli w „gorącej setce” trzydzieści jeden piosenek). Już w lutym 2011 obsada „Glee” pobiła ponadczasowy rekord Elvisa Presleya, należy jednak pamiętać, że pod hasłem „obsada Glee” kryje się wielu artystów. Telewizyjne wykonania przynosiły wymierne skutki w sprzedaży płyt oryginalnych artystów. Na przykład po emisji piosenki „Take a Bow” sprzedaż singla Rihanny podskoczyła o 189 procent.

Pośród musicalowych przebojów wykonywanych w „Glee” znalazły się takie teatralne standardy, jak „I Could Have Danced All Night” i „I Dreamed a Dream”, ale także

„Defying Gravity” i „No One Is Alone”. To była prawdziwa panorama broadwayowskiego repertuaru. A także repertuaru popularnego – lista piosenek wykonywanych w serialu to współczesny telewizyjny podręcznik muzyki popularnej. Dość powiedzieć, że z samych tylko utworów The Beatles wykonywanych w programie, powstał osobny album zatytułowany „Glee Sings the Beatles” (Columbia, 2013). Dyskografia związana z serialem obejmuje siedemnaście niezależnych albumów, wiele składanek i ponad dwie setki singli.

W miarę rosnącej z odcinka na odcinek popularności serialu kolejne epizody „Glee” stawały się magnesem przyciągającym znane gwiazdy teatru i kina. Aktorki i aktorzy albo byli sobą, albo też wcielali się w serialowe postaci. Najważniejsze jednak, że prawie wszyscy śpiewali, śpiewali i śpiewali. A byli to między innymi: Britney Spears, Gloria Estefan, Gwyneth Paltrow, Helen Mirren (jako „głos wewnętrzny”), Jeff Goldblum, Josh Groban, Kate Hudson, Kristin Chenoweth, Lindsay Lohan, Neil Patrick Harris, Olivia Newton-John, Patti LuPone, Ricky Martin, Sarah Jessica Parker, Shirley MacLaine oraz Whoopi Goldberg.

Popularny serial nominowano do ponad stu pięćdziesięciu nagród. Do 2017 roku otrzymał ponad siedemdziesiąt, w tym 6 Emmy (przy 32 nominacjach), 4 Złote Globy (przy 9 nominacjach) oraz 5 Satellite Awards (przy 11 nominacjach). Do tego dochodzą nieprzeliczone nagrody publiczności.

Pomysł na serial był prosty. Nauczyciel hiszpańskiego z liceum w stanie Ohio reaktywuje szkolny zespół wokalny, tzw. glee club. Określenie to ma w języku angielskim długą, bo sięgającą XVIII wieku tradycję. Pierwotnie określało niewielkie chóry amatorskie, wyparte z czasem przez stowarzyszenia śpiewacze. Serial przywrócił ten termin i przypomniał o jego źródłach, często właśnie szkolnych czy akademickich (najstarszy taki chór w USA to Harvard Glee Club, założony w 1858 roku). Nauczyciel szuka ucieczki od własnego, raczej schematycznego życia, przede wszystkim jednak pragnie wzbudzić w uczniach pasję i zaszczepić miłość do muzyki. Początki nie wyglądają zachęcająco. Na przesłuchanie przychodzi największa szkolna dziwaczka, wychowywana przez dwóch ojców gejów, która twierdzi, że urodziła się po to, aby

występować na Broadwayu, jękająca się Chinka, jedyny w szkole gej, który oficjalnie „wyszedł z szafy”, chłopak na wózku inwalidzkim, bardzo gruba Afroamerykanka...

Serial „Glee” jest radosnym festiwalem poprawnościowym w najlepszym neoliberalnym stylu. Nie pominięto w nim żadnych chyba zjawisk mniejszościowych. Scenarzyści rozbudowali wątki współpracy, tolerancji wobec osób homoseksualnych, niepełnosprawnych, chorych, nieprzystosowanych, innych. Plejada gejów i lesbijek występujących w „Glee” nie ma równych w innych serialach. Nie zabrakło tematu zmiany płci – szkolna trenerka futbolistów, zmagająca się z przemocą domową i radzi sobie w radykalny sposób, stając się... trenerem. Pojawia się także postać trans płciowego licealisty.

W serialu wyeksponowany jest zespół Downa i problemy, z jakimi stykają się chorzy na tę genetyczną chorobę. Jedną z postaci odważnie łamie stereotyp, że człowiek z zespołem Downa jest łagodny, miły i poczciwy. Zwraca się do kolegów nie przebiegając w wulgaryzmach. Jest również w „Glee” ciężarna nastolatka, dziewczyna z anoreksją, psycholożka z nerwicą natręctw, są bardziej przyziemne problemy z rodzicami i z kolegami ze szkoły, z utratą pracy, jest borykanie się z biedą, są choroby i śmierć. I to nawet autentyczna, tragiczna śmierć jednego z głównych wykonawców „Glee” – pochodzący z Kanady aktor i muzyk Cory Monteith zmarł w wieku 31 lat po spożyciu zabójczej mieszanki heroiny i alkoholu w pokoju hotelowym w Vancouver w 2013 roku. Po odejściu młodego artysty twórcy serialu poświęcili mu wzruszający odcinek specjalny. Każda piosenka zaśpiewana w tym odcinku wrywa serce, jedno z wykonania ma jednak znaczenie szczególne. Lea Michelle, aktorka grająca bohaterkę związaną w filmie ze zmarłym bohaterem, pozostawała w związku z Corym Monteithem w życiu prywatnym. Jej wersja piosenki Boba Dylana „Make You Feel My Love” należy do najbardziej poruszających interpretacji pokazanych kiedykolwiek w telewizji i jest najlepszym z wielu wykonania tego pięknego utworu.

Zgodnie z dramatycznymi wymogami serialu Klub Glee nie ma lekko. Dyrektor szkoły ledwie toleruje szkolny chór i nie zamierza przeznaczyć na jego działalność żadnych dotacji. Nauczycielka wychowania fizycznego przez sześć sezonów intryguje i robi

wszystko, żeby działalność chóru zdeorganizować, a jego szefowi utrudnić życie, m.in. nasyła atrakcyjne „pomponiary” z zadaniem rozłożenia zespołu od środka (cheerleaderki stają się w ten sposób amerykańskim odpowiednikiem konia trojańskiego) etc. Oczywiście wzmacnia to tylko determinację nauczyciela i młodzieży, do chóru dołączają zaś kolejni entuzjaści, między innymi gwiazdor futbolu (w tej właśnie roli nieodżałowany Cory Monteith), obiekt westchnień żeńskiej i homoseksualnej części szkoły, próbujący godzić pasję śpiewania z treningami, jego przyjaciel, Żyd z irokezem (mówi kultowy tekst „I'm a Jew and I'm stupid”) i tańczący Azjata. Co należy podkreślić, chór uważany jest w szkole za synonim obciachu. Liczą się tylko, po amerykańsku, futboliści i „pomponiary”, a jego członkowie spotykają się z lekceważeniem, a nawet z przemocą.

Trudno w przypadku „Glee” ocenić, czy to fabuła sprawia, że słuchamy piosenek, czy może śledzimy fabułę, czekając na kolejny utwór muzyczny. Oba aspekty tej telewizyjnej produkcji zrealizowane są perfekcyjnie. Serial jest jednak przede wszystkim hołdem dla muzyki i dla musicali, ukazuje także piękno i terapeutyczną siłę wspólnego śpiewania. Z pozoru to odległe porównanie, ale między innymi taką rolę budowania wspólnoty wokół śpiewu popularyzował przez całe długie życie, wielki amerykański artysta Pete Seeger (nazwany przez poetę Carla Sandburga „kamertonem Ameryki”).

Na szerokim tle stu dwudziestu jeden odcinków „Glee” zaprezentowano piosenki ze wszystkich niemal znanych musicali z Broadwayu i West Endu i to w najróżniejszych wykonaniach i formach. Na przykład jako spektakle wystawiane w szkole („West Side Story”, „Rocky Horror Show”), muzyczne „pojedyunki” do roli w spektaklu („Les Misérables” czy „Wicked”), a także jako piosenki, które Glee Club wykonuje na zawodach regionalnych i krajowych („Don't Rain On My Parade”, „The Time of My Life”). Wreszcie, jako wyznania bohaterów („How Deep Is Your Love”). W zasadzie nie ma musicalu napisanego przed 2011 rokiem, który nie byłby w większy lub mniejszy sposób reprezentowany w serialu „Glee”.

Muzyczne konkursy wokalne, regionalne, stanowe i krajowe, są ważnym elementem fabuły. Zespół przygotowuje się do nich praktycznie w każdym odcinku, a konkursy prezentowane są w kolejnych. Glee Club jedzie po raz pierwszy na Broadway już w drugim sezonie serialu, a choć nie osiąga wtedy sukcesu, to sam kontakt z legendą Broadwayu sprawi, że część śpiewającej młodzieży zapragnie znaleźć się w przyszłości na scenie profesjonalnego teatru muzycznego. Broadway to magnes.

O karierach na Broadwayu najbardziej marzy dwoje głównych bohaterów, Rachel (Lea Michele) i Kurt (Chris Colfer, aktor o skali kontratenora). Ale nie tylko oni. Wielu z członków obsady chce dostać się do – fikcyjnej – legendarnej szkoły musicalowej NYADA. Uda się to między innymi właśnie Rachel (nie bez trudu) i Kurtowi (za drugim podejściem). W kolejnych sezonach serialu śledzimy więc nie tylko ich zmagania szkolne, ale kibicujemy w przesłuchaniach do prawdziwych spektakli na Broadwayu. Piąty sezon to tryumf Rachel, która dostaje tytułową rolę w musicalu „Funny Girl” (w nagrodę zostanie wyrzucona ze szkoły). W szóstym sezonie wybiegamy w przyszłość i jesteśmy świadkami rozdania nagród Tony, obiektu marzeń musicalowych artystów. Rachel dziękuje ze sceny nauczycielowi, któremu zawdzięcza wszystko. I tak oto dopełnia się – po raz kolejny – „amerykański sen”.

Ale serialowa Rachel (absolutnie zjawiskowa Lea Michele) solidnie na to swoje Tony pracuje. Przez sześć sezonów brawurowo wykonuje dziesiątki piosenek, w tym największe i najtrudniejsze hity z musicali – sama, w duecie z kolegami z chóru lub z kimś z dorosłej obsady. Między innymi z Idiną Menzel, broadwayowską aktorką, która w serialu gra rolę jej biologicznej matki, a znana jest przede wszystkim jako Efeba z premierowej obsady „Wicked”. Rachel jest irytująca, trudna, ma charakter diwy, ale jest także niezwykle pracowita i zdeterminowana, żeby osiągnąć sukces. Kurt to drugi wykonawca musicalowych hitów w serialu. Ma wyjątkowo wysoki głos i chętnie wykonuje partie kobiece, jak np. „Defying Gravity” („Wicked” to jego ulubiony musical. Po wysłuchaniu jego interpretacji tej piosenki Idina Menzel miała powiedzieć, że odstępuje mu swoją rolę.

Głównym dorosłym aktorem jest w „Glee” Matthew Morrison, założyciel chóru. Obsypany nominacjami i nagrodami za role na Broadwayu, nominowany do Tony dla najlepszego aktora za „The Light in the Piazza”, po zakończeniu serialu powrócił z powodzeniem na Broadway. Już w 2011 roku aktor wydał debiutancki album z głównie autorskim materiałem, znalazły się na nim trzy duety – ze Stingiem, z Eltonem Johnem i z Gwyneth Paltrow (koleżanką z „Glee”), z którą zaśpiewał „Over the Rainbow”. Druga płyta Matthew Morrisona „Where It All Began” (2013) zawierała broadwayowską klasykę, m.in. „Singin' in the Rain”, „As Long as She Needs Me”, „On the Street Where You Live”, „Send in the Clowns” oraz połączone tematy z musicalu „West Side Story” – „Tonight /Something's Coming”. Po zakończeniu udziału w serialu „Glee” aktor zagrał na Broadwayu główną rolę w nowym musicalu „Finding Neverland” (2015), w którym wcielił się w J.M. Barriego, autora „Piotrusia Pana”.

Dorosła obsada „Glee” usiana jest gwiazdami Broadwayu, takimi jak właśnie Indina Menzel, jej partnerka z „Wicked” (i oponentka) Kristin Chenoweth, a także Jennifer Coolidge, Debra Monk i Brian Stockhes Mitchel, występującymi w rolach drugoplanowych lub w epizodach. Przez serial przemija Olivia Newton Jones (grając siebie), a także Patti Lupone i Shirley McLane w roli byłej gwiazdy musicalowej, obecnie bogatej filantropki. Olivia i Patti nie śpiewają, Shirley owszem.

W rolach drugoplanowych i w epizodach występują w „Glee” największe gwiazdy filmów i seriali amerykańskich. Wielu z nich zaskakuje tym, jak świetnie śpiewają. Jako pierwszy ze znanych ludzi Broadwayu pojawia się Neil Patrick Harris. A potem – z odcinka na odcinek – oglądamy coraz więcej gwiazd, które wykazują się poczuciem humoru i wspaniałym dystansem do siebie. Są wśród nich Josh Groban, Britney Spears, Gwyneth Paltrow, Whoopi Goldberg, Kate Hudson, Jeff Goldblum, Ricky Martin, Gloria Estefan i Sarah Jessica Parker (chciałoby się napisać, że w roli siebie samej, gra mianowicie szefową magazynu Vogue, która zatrudnia telewizyjnego Kurta na staż w redakcji).

Wielką nieobecną jest w „Glee” Barbra Streisand. Mówi się o niej i śpiewa utwory z jej repertuaru, zresztą sama koncepcja serialu zachęca do tego, żeby artystka wykonała

„wejście smoka” nawet w niewielkim epizodzie. Ale tak się nie stało. Porównuje się do niej Rachel – jako wokalistka, aktorka, Żydówka, a nawet... osoba obdarzona „kontrowersyjnym” nosem. Niestety, Barbra nie pojawia się w serialu nawet na chwilę. A szkoda, bo młodzież z „Glee” śpiewa wiele z jej licznych przebojów. Jak obliczono, wzmianki wyraźnie poświęcone jej osobie padają w serialu ponad osiemdziesiąt razy.

W ostatnim sezonie „Glee”, jako hołd dla niegdysiejszych gwiazd Broadwayu, obecnie zaś ludzi zapomnianych, zaprezentowano odcinek, którego akcja koncentruje się na wystawieniu musicalu „Piotruś Pan” w domu spokojnej starości dla emerytowanych artystów musicalowych. Jest i w tym odcinku dawka humoru: umiera stary artysta, który miał wystąpić w głównej roli i zastępuje go... Kurt. Pomysłodawcą i współautorem scenariusza był Chris Colfer, właśnie odtwórca roli Kurta. Zapisano się jego wzruszające wykonanie utworu „Memory” z musicalu „Koty”, w którym do młodego wokalisty dołącza June Squibb, aktorka znana między innymi z premierowej obsady musicalu „Gypsy” na Broadwayu, gdzie zagrała u boku wielkiej Ethel Merman. June Squibb ma na nagraniu 85 lat.

To piękne, kiedy młodzi artyści oddają hołd starym mistrzom. To piękne, kiedy komercyjne media oddają hołd kulturze swojego kraju. Kiedy ją popularyzują, przybliżają, czynią nieśmiertelną i... ludzką. Bez wynoszenia na piedestał. Serial „Glee” zrobił więcej dla popularyzacji musicalu wśród młodzieży amerykańskiej (zresztą nie tylko młodzieży), niż wszystkie nagrody Tony razem wzięte. Bo taka jest siła oddziaływania telewizji, pod jednym tylko warunkiem – że jej program jest na najwyższym poziomie. Fenomen „Glee” nie ma i nie będzie miał równych. Temat zamknięty. Pozamiatane.

I ostatnia refleksja. Uważa się często, że panoszące się po wszystkich kanałach telewizji programy typu „talent shows”, te wszystkie konkursy wokalne i taneczne, wyłaniające zwycięzcę spośród grona startujących amatorów, odgrywają ważną rolę popularyzatorską. To złudzenie. Ich jedynym zadaniem jest utrzymywanie uwagi widzów w czasie antenowym, co zachęca reklamodawców. Realizuje się owo zadanie za pomocą podgrzewania emocji, czemu służą napięte interakcje pomiędzy

uczestnikami a narcystycznym jury. Te programy irytują, ponieważ mają irytować. Dopóki irytują, widz nie przestawia kanału. Muzyka jest w nich środkiem, „popularyzacja” czegokolwiek – w najlepszym wypadku efektem ubocznym. Głównym zwycięzcą tych programów jest stacja telewizyjna, nie uczestnik, nawet jeśli wyda czasem płytę. Niezmiennie tryumfuje przekarmione ego jurorów.

Serial „Glee” wyrósł na bazie miłości do muzyki. Na bazie bezbłędnej znajomości całego popularnego repertuaru – tego z radia i tego ze sceny. I z głębokiego przekonania, że jest we wspólnym śpiewaniu walor niemal uzdrawiający, a na pewno skutecznie terapeutyczny. A świetna fabuła, galeria wspaniale nakreślonych postaci i poruszające relacje pomiędzy nimi? To właśnie ta „reszta” tutaj jest dodatkiem. Aby jednak mógł się narodzić fenomen „Glee”, najpierw trzeba mieć za sobą sto lat Broadwayu.

## GLITTER AND BE GAY

[aria]

Musical: „Candide” (1956)

Muzyka: Leonard Bernstein

Słowa: Richard Wilbur

Najsłynniejszym utworem z musicalu/operetki Leonarda Bernsteina „Candide” jest aria Kunegundy z I aktu zatytułowana „Glitter and Be Gay”. Jest to jeden z najtrudniejszych utworów wokalnych w całej muzyce zachodniej. Ta aria koloraturowa na sopran to prawdziwe wyzwanie dla śpiewaczek i to pod wieloma względami. Po pierwsze, wymagana jest skala do es3 (Andrew Lloyd Webber w tytułowym duecie z musicalu „The Phantom of the Opera” podniósł poprzeczkę o kolejne pół tonu). Partytura napisana jest w ten sposób, że to od samej śpiewaczki zależy, jaki przebieg melodyczny wybierze – pokona utrudnienia czy pójdzie na skróty. To, że w linii melodycznej arii znajduje się kilka dźwięków c i des, to już drobnostka. Osobną trudność w wykonaniu arii „Glitter and Be Gay” stanowią duże wymagania aktorskie. Jest to popisowy numer komiczny i Kunegunda – sama na scenie – przymierza biżuterię i zachwyca się sobą. Przywodzi to na myśl słynną „Arię z klejnotami” Małgorzaty z III aktu opery Gounoda „Faust”. Techniczne trudności stawiają „Glitter and Be Gay” w jednym rzędzie z, uznawaną za piekielnie wymgająca koloraturę, arią Królowej Nocy z opery Mozarta „Czarodziejski flet”. Ale koloratura Bernsteina napisana jest tak, że z trzech es (pamiętajmy: ponad górnym c), które śpiewaczka musi wydać z siebie czysto i szybko, dwa są staccato, a jedno legato. Jasne?

Poza niezrównaną Barbarą Cook, pierwszą sceniczną Kunegundą, upamiętnioną nagraniem Original Cast (Columbia, 1956) wykonania arii „Glitter and Be Gay” podejmowały się m.in. Edita Gruberová (swojego czasu doskonała Królowa Nocy), Dawn Upshaw (znana m.in. ze słynnego nagrania „3 symfonii” Henryka Góreckiego dla wytwórni Elektra-Nonesuch w 1992 roku), Renée Fleming (ta amerykańska śpiewaczka operowa szczyci się bardzo szerokim repertuarem) oraz Madeline Kahn (aktorka Mela

Brooksa, która była również kompetentną śpiewaczką). W ostatnich latach sensacyjnymi interpretacjami „Glitter and Be Gay” wślawiła się Kristin Chenoweth.

A na koniec sam tytuł, ponieważ może dzisiaj budzić wątpliwości i powodować nieporozumienia. „Glitter and be Gay” znaczy dokładnie „ośniewaj i bądź radosna”. Taką to rolę ma odgrywać Kunegunda podczas pobytu w Paryżu. Autor tekstu sięgnął po pierwotne znaczenia słowa „gay”, czyli radosny, beztroski, swobodny. Słowo to trafiło do języka angielskiego już w XII wieku i pochodzi od francuskiego „gai”. Współczesne znaczenie, określające homoseksualnego mężczyznę, ma zaledwie stuletnią tradycję. Pojawiło się w tym kontekście dopiero pod koniec XIX wieku, spopularyzowało w czasie XX stulecia.

## GODSPELL

[musical]

Muzyka: Stephen Schwartz

Słowa piosenek: Stephen Schwartz

Libretto: John-Michael Tebelak

na podstawie Ewangelii wg Św. Mateusza

Premiery:

West End – 26 stycznia 1972 (1128)

Broadway – 22 czerwca 1976 (527)

Piosenki:

Tower of Babbie, Prepare Ye The Way of the Lord, Save the People, Day by Day, Learn Your Lessons Well, Light of the World, Beautiful City, On the Willows

Data premiery jest w tym wypadku myląca. Rock-opera „Godspell” miała premierę na Broadwayu w 1976 roku, poprzedziła ją premiera londyńska, a nawet dwie, ale prawdziwy rodowód przedstawienia wywodzi się z teatru alternatywnego, czyli off-Broadway. Mylące może być także pokrewieństwo tego spektaklu z musicaliem „Jesus Christ Superstar”, opartym na tej samej opowieści, liczącej niemal dwa tysiące lat. Ale zbieżność jest przypadkowa. Amerykański debiutant, Stephen Schwartz, pracował nad swoim projektem według ewangelii, nic nie wiedząc o przygotowaniach angielskiego debiutanta (no, prawie debiutanta). Obaj twórcy byli na tyle młodzi i otwarci, że sięgnęli po język muzyczny najbliższy ich generacji, czyli po muzykę rockową. I tak powstały niezależnie od siebie dwie rock-opery o Jezusie.

Fabula musicalu opiera się na ewangelii wg św. Mateusza, chociaż niektóre z użytych przypowieści odnajdziemy tylko u św. Łukasza. Męczeństwo Chrystusa ukazane jest krótko w finale przedstawienia, znamienne, że nie ma w spektaklu żadnej sugestii na temat zmartwychwstania. Projekt narodził się, jako studencka inicjatywa artystyczna

na Carnegie Mellon University w Pittsburghu. Po przeniesieniu do nowojorskiego klubu Cafe la Mama, spektakl zwrócił uwagę ludzi z branży, ale nadal nie było w nim piosenek. Dziesięciu aktorów odgrywało swoje mówione role nie schodząc ani na chwilę ze sceny. Kiedy okazało się, że spektakl mógłby mieć szanse wypłynięcia na szersze wody jako przedstawienie muzyczne, do stworzenia piosenek zaproszono młodego Stephen'a Schwartz'a – oczywiście z Pittsburgha.

Tylko trzy osoby w spektaklu grają konkretnych bohaterów, a są nimi Jezus, Jan Chrzciciel i Judasz. Pozostali aktorzy występują najczęściej pod własnymi imionami, a ich postaci kształtowały się w miarę postępu prac nad musical'em. Gotowy spektakl z piosenkami przeniesiono do teatru off-Broadway, Cherry Lane Theatre, gdzie miał premierę w dniu 17 maja 1971 roku, a po trzech miesiącach trafił do Promenade Theatre. I tak w ramach formuły off-Broadway musical „Godspell” pokazano 2124 razy, co stanowiło teatralną sensację na cały Nowy Jork, zresztą nie tylko – to właśnie dlatego inscenizacja londyńska poprzedziła o kilka lat oficjalną premierę na Broadwayu.

Londyńczycy poznali „Godspell” najpierw w lokalizacji off-West End, a stanowiła ją popularna sala koncertowa Roundhouse Theatre (wcześniej była w tym miejscu XIX-wieczna parowozownia). Droga do sukcesu spektaklu miała i tutaj podobny przebieg. Najpierw rozeszła się fama, a wkrótce popularność przedstawienia okazała się tak wielka, że przeniesiono je do prawdziwego teatru na West Endzie. W tej wczesnej produkcji przez obsadę przewinęli się Marti Webb, David Essex, a nawet młody Jeremy Irons, jako Jan Chrzciciel i Judasz.

Oczywiście nie obyło się bez kontrowersji – zważywszy na tematykę przedstawienia należało się ich spodziewać. Wszyscy uczniowie Jezusa przypominają hippisów, ubrania aktorów – szczególnie w początkowych wersjach przedstawienia – wydawały się pochodzić wprost z Woodstock. To nie podobało się części widzów, nawet jeżeli niekoniecznie jako bluźniercze, to ahistoryczne. Lecz najwięcej dyskusji wywoływał brak sceny zmartwychwstania. Jezus umiera w finale spektaklu, uczniowie niosą jego ciało nad widownią i oddalają się przez foyer. Powracają przez kulisy na tradycyjne ukłony i niektórzy w tym właśnie doszukiwali się symbolicznego zmartwychwstania.

Autorzy musicalu nie mieli nic przeciwko takiej interpretacji, choć nie była ona ich intencją. Według słów samego Stephena Schwartza „(musical) opowiada o formowaniu się społeczności, która będzie kontynuować nauczanie Jezusa po jego odejściu. Chodzi o wpływ, jaki wywarł Jezus na innych, bez względu na to, czy zmartwychwstał czy też nie”. Pointa przedstawienia ma charakter raczej ideowy, nie duchowy. I stanowi klamrę do słynnego prologu, którym jest pieśń „Wieża Babel” wykonywana przez wszystkich ośmiu uczniów, wcielających się w filozofów. Owi filozofowie to: Sokrates, Tomasz z Akwinu, Martin Luter, Leonardo da Vinci, Edward Gibbon, Jean-Paul Sartre, Friedrich Nietzsche i Buckminster Fuller. Revival z 2001 zastąpił Lutera, Gibbona, Nietzschego i Fullera m.in. Galileuszem i... twórcą scjentologii L. Ronem Hubbardem. W revivalu z 2011 roku w miejscu Leonarda da Vinci pojawił się Hegel. Skład filozoficznej drużyny był zresztą drugorzędny, najważniejsze, że ich dyskusja przeradzała się początkowo w zwykły harmider, a na koniec w kompletne pomieszanie języków. Stąd wieża Babel.

Twórcy spektaklu zagospodarowali nawet antrakt. Na koniec pierwszego aktu sam Jezus dziękował publiczności za przybycie i zapowiadał dziesięciminutową przerwę. Aktorzy nie pozostawali w jej czasie bezczynni. Mieszali się z widzami, oferując im chleb i wino. W nowszych inscenizacjach owa szczególna komunia odbywała się na scenie, na którą wchodził zainteresowany widzowie. Na drugą część przedstawienia zapraszał widzów jeden z aktorów śpiewając reprzykę „Learn Your Lessons Well”.

Pochodząca z musicalu piosenka „Day by Day” stała się znanym hitem i doszła do trzeciej pozycji na liście magazynu Billboard. Autorem części słów w tym utworze jest Ryszard, biskup Chichester, żyjący w XIII wieku. Czyni ją to przebojem dość wyjątkowym, chociaż nie tak bardzo, jak wylansowany przez zespół The Byrds utwór Pete’a Seegera „Turn, Turn, Turn”, w którego przypadku słowa piosenki pochodzą od Eklezjastyka (Księgi Mądrości Syracha), napisanej w II wieku p.n.e. I jest to najstarszy tekst przeboju w historii (dodajmy: przeboju numer jeden w 1965 roku).

Popularność „Day by Day” wynikała w dużym stopniu z trwającej jeszcze mody na muzykę hippisowską. Pamięć festiwalu w Woodstock była nadal świeża, a w kinach

całego wolnego świata młodzi ludzie oglądali dokument z festiwalu. Musical „Godspell” wpisywał się w tę modę, podobnie zresztą jak „Jesus Christ Superstar”. A piosenka „Day by Day” okazała się tak popularna, że w Australii na liście przebojów zagościły jednocześnie jej dwa różne wykonania. Nagrywały ją zespoły utożsamiane z brzmieniem tamtych lat, w Stanach Zjednoczonych były to The 5th Dimension (po sukcesie singla „Aquarius/Let the Sunshine In”, zawierającego utwory z musicalu „Hair”) oraz Hot Butter. Nagrała ją nawet wybitna pieśniarka folkowa Judy Collins.

Porównania musicali „Godspell” i „Jesus Christ Superstar” są nieuchronne. Oba przedstawienia pojawiły się dokładnie w tym samym czasie, choć powstawały po innych stronach Atlantyku. Oba były dziełami młodych twórców i wykorzystywały elementy muzyki rockowej, wywoływały też skojarzenia z subkulturą hippisowską. Oba wreszcie prezentowały bardzo świecką wizję opowieści o życiu i śmierci Jezusa, traktując go raczej jako charyzmatycznego lidera, przywódcę duchowego, może nawet proroka, ale na pewno nie Bożego Syna. Finał musicalu „Godspell” może sugerować Zmartwychwstanie, finał „Jesus Christ Superstar” zupełnie je ignoruje.

Konserwatywną publiczność oburzał sam fakt komercjalizacji Nowego Testamentu i prezentowanie tak niekanonicznych interpretacji szerokiej publiczności. Z kolei dla teatru muzycznego tematyka ewangeliczna była odkryciem, śmiałym eksperymentem, który odniósł dwukrotny sukces. Broadway unikał wcześniej przekazu religijnego, bo w wielowyznaniowym amerykańskim tyglu mógł on tylko antagonizować publiczność. Na Broadwayu liczy się sprzedaż biletów, a nie działalność misyjna. Musicale „The Sound of Music” i „Fiddler on the Roof” przełamywały lody, ale nie były spektaklami religijnymi per se. W tym zakresie „Godspell” i „Jezus” wykladały kawę na łąkę. Interesujące, że ekranizacja „Godspell” (1973, reż. David Greene), osadzona w realiach współczesnego Nowego Jorku, stała się inspiracją do filmu opartego na innym hippisowskim musicalu, „Hair” Miloša Formana z 1979 roku (m.in. sceny w Central Parku).

Co sprawiło, że Stephen Schwartz i Andrew Lloyd Webber odnieśli sukces? Klimat kontrkultury. Dokonała się właśnie dziejowa przemiana obyczajowa, ale doszło również

do liberalizacji w łonie samego kościoła. Po Soborze watykańskim II, żywe były hasła hippisów o czynieniu pokoju i o wolnej miłości (MAKE LOVE NOT WAR). Oba musicale – „Godspell” i „Jesus Christ Superstar” – przybliżyły postać Jezusa-człowieka. A co jest ważniejsze: Zmartwychwstanie czy przesłanie?

## GREASE

[musical]

Muzyka, słowa piosenek i libretto: Jim Jacobs i Warren Casey

Dodatkowe piosenki: Barry Gibb, John Farrar i inni

Premiery:

Broadway – 7 czerwca 1972 (3388)

West End – 26 czerwca 1973

Warszawa – 5 stycznia 2002

Piosenki:

Summer Nights, Greased Lightnin', We Go Together, Born to Hand Jive, Hopelessly Devoted to You, Beauty School Dropout, You're the One That I Want

Historia międzynarodowego sukcesu tego musicalu składa się z kilku rozdziałów. Po pierwsze, główny twórca przedstawienia, Jim Jacobs, od najmłodszych lat fascynował się rock'n'rollem. Nauczył się nawet grać na gitarze. Po drugie, uczęszczał w Chicago do szkoły średniej, która stała się pierwowzorem dla miejsca jego opowieści o nastolatkach w musicalu. Swoje rock'n'rollowe przedstawienie zaprezentował najpierw w Chicago właśnie, w klubie bluesowym zlokalizowanym w zajezdni tramwajowej. Dostrzeżony przez nowojorskich producentów przeniósł przedstawienie na Manhattan, początkowo off-Broadway (premiera 14 lutego 1972), aby wreszcie podbić stolicę musicalu w imponującym stylu: w dniu zdjęcia z afisza w 1980 roku musical „Grease” ustanowił rekord w historii Broadwayu liczbą 3388 przedstawień (i dopiero kilka lat później oddał prowadzenie musicalowi „A Chorus Line”, ale też nie na zawsze). A to był dopiero początek. Musical wystawiono w Londynie (1973), zekranizowano (1978) i rozpoczął się pochód „Grease” przez sceny teatralne całego świata.

Nieznany młody aktor, Richard Gere, w 1972 dublował kilka ról w „Grease” na Broadwayu, aby zabłysnąć w londyńskiej produkcji jako Danny – była to pierwsza

ważna rola w dorobku aktora i otworzyła mu wiele drzwi. W wersji meksykańskiej w 1984 wystąpiła grupa Timbiriche, jeden z najbardziej znanych zespołów popularnych świata latynoskiego. W jednej z kilku inscenizacji hiszpańskiego musicalu w 2012 roku pojawiał się – jako Anioł – piosenkarz Julio Iglesias Jr (starszy brat Enrique).

Na początku musicalu rozlegała się parodia Alma Mater, szkolnego hymnu Rydell High School, co zapowiadało niezłą zabawę. Jest rok 1959, dobry rok. Wakacyjni kochankowie, Sandy i Danny, będą mieli okazję do sprawdzenia trwałości swojego uczucia. Jemu towarzyszy wesoły gang T-Birds, kolegów z czuprynami w brylantynie – to właśnie jest ów tytułowy „smar”. Jej koleżanki, to seksowna grupa Pink Ladies. Kiedy Sandy i Danny spotykają się w szkole, oboje działają pod presją otoczenia i nie zachowują się jak zakochani. Przeciwnie, szkoła ich rozdziela. W finale, gdy wszystkie klocki układanki zaczynają do siebie pasować, dochodzi do wspólnej zabawy bandy T-Birds z „Różowymi”. Rock'n'rollowy sen, nastoletnie marzenia o miłości i seksie – wszystko nagle staje się realne. Musical „Grease” to historia o początkach nowych czasów, naszych czasów. Bo przemiany obyczajowe i nowe wzorce zachowania, zrodzone w tamtej epoce, w różnym stopniu, ale obowiązują do dzisiaj.

Musical przechodził wiele przeobrażeń. Jego pierwotna wersja była surowa, a język, jakim posługiwali się nastolatki, zbyt „realistyczny” dla musicalowej publiczności. Na każdym kolejnym etapie „Grease” było zatem łagodzone, ciągłym zmianom ulegał także zestaw piosenek wykonywanych w przedstawieniu. Wielkim wstrząsem okazał się dla wersji scenicznej sukces filmu. Powstało kilka premierowych piosenek, których nie było w musicalu i – paradoksalnie – to one stały się hitami utożsamianymi do dziś z popularnym tytułem: „Grease” (napisał ją Barry Gibb z The Bee Gees), „You're the One That I Want” (obie piosenki zdobyły szczyt amerykańskiej listy przebojów) oraz „Hopelessly Devoted to You” (#3 na liście, ale za to z nominacją do Oscara). Jeszcze większy sukces odniosły single z soundtracku w Wielkiej Brytanii. Soundtrack z filmu w USA stracił ze szczytu album „Some Girls” The Rolling Stones, natomiast w Wielkiej Brytanii okupował szczyt listy przez trzynaście nieprzerwanych tygodni. Duet „You're the One That I Want” z wersji filmowej (w wykonaniu Johna Travolty i Olivii Newton-John) nadal zajmuje piątą pozycję w rankingu sprzedaży singli w Wielkiej Brytanii. Nic

dziwnego, że tak udane piosenki były sukcesywnie włączane do wersji scenicznych musicalu. Tym bardziej, że „Grease” wielokrotnie powracało na sceny Broadwayu i West Endu (m.in. w latach 1993, 1994 i 2007).

Siła musicalu „Grease”, poza uniwersalną młodzieżową tematyką, z którą nietrudno utożsamić się kolejnym pokoleniom widzów, polega na sentymentalnym odtworzeniu epoki lat 50. w Stanach Zjednoczonych. A przynajmniej jej ducha. A był to czas przełomu obyczajowego, emancypacji młodzieży, jako osobnej grupy społecznej, a przede wszystkim narodzin rock'n'rolla (filmowym odpowiednikiem, odwołującym się do podobnych sentymentów i tych samych czasów, jest kultowy obraz George'a Lucasa „American Graffiti” z 1973). Powrót do tamtej epoki wywołuje nostalgię, ale w „Grease” nostalgii towarzyszy taka dawka energii, że musical ten nigdy nie będzie trącić myszką.

Polska premiera musicalu „Grease” odbyła się w Teatrze Muzycznym ROMA, w dniu 5 stycznia 2002 roku. Reżyserował Wojciech Kępczyński (przekład piosenek: Andrzej Ozga). Nową inscenizację zaproponował 6 maja 2011 roku Teatr Muzyczny w Gdyni – reżyserował Maciej Korwin.

## THE GREAT AMERICAN SONGBOOK

[kanon]

Czyli „Wielki śpiewnik amerykański”, nazwa zwyczajowo nadawana mniej lub bardziej precyzyjnemu wyborowi popularnych kompozycji, które stały się tzw. evergreenami i zapewniły sobie nieśmiertelność, powracając od lat w kolejnych interpretacjach – tak wokalnych, jak instrumentalnych. „The Great American Songbook” jest biblią muzyków jazzowych i są w nim standardy, które doczekały się setek wersji. Mówiąc najprościej, są to piosenki, które zna każdy. W zasadzie na całym świecie.

Co składa się na „Amerykański śpiewnik”, czy można to określić? Wielu muzykologów i badaczy kultury podejmowało próbę opisanie kanonu muzycznych standardów. Po pierwsze, są to kompozycje powstałe od lat 20. do lat 50. XX wieku. W praktyce, do narodzin rock’n’rolla, bo to wtedy oblicze muzyki popularnej radykalnie się zmieniło. Po drugie – piosenki te pochodzą z dwóch podstawowych źródeł: teatru muzycznego (Broadway) oraz kina (Hollywood). Po trzecie – a punkt to najbardziej kontrowersyjny – wyszły one głównie spod genialnych palców sześciu amerykańskich kompozytorów, a są nimi: Irving Berlin, Jerome Kern, George Gershwin, Cole Porter, Harold Arlen i Richards Rodgers. To nie wyczerpuje listy nazwisk kompozytorów śpiewnika, jednak wkład wymienionych twórców jest na tyle dominujący, że wszyscy pozostali autorzy – w liczbie co najmniej kilkunastu – składają się razem na siódmą kategorię „i inni”.

Znajdziemy w tej kategorii dziesiątki tematów wywodzących się z musicali, a ponieważ Wielka Szóstka zajmuje osobne miejsce, warto przyrzeć się bliżej pozostałym. To na przykład Ray Henderson i „Alabama Bound”, jeden z najwcześniejszych numerów wodewilowych, tzw. olio song, wykonywany w teatrach od 1924 roku i związany nieodłącznie z osobą śpiewaka Ala Jolsona. Ten sam kompozytor jest autorem standardu „You’re the Cream in My Coffee”, napisanego do brodwayowskiego widowiska zatytułowanego „Hold Everything!” z 1928 roku. Na marginesie: ekranizacja przedstawienia z 1930 roku – już wtedy sfilmowana całkowicie w Technicolorze – to bezcenny, poszukiwany „film zaginiony”, nie przetrwała ani jedna kopia tego dzieła.

Popularny temat „I Wanna Be Loved by You”, utwór Harry’ego Ruby’ego i Berta Kalmara, pochodzi z musicalu „Good Boy” (1928). W podobnym czasie powstawały piosenki tandemu Nacio Herb Brown i Arthur Freed. Legendarny utwór „Singin’ in the Rain” debiutował w rewii musicalowej The Hollywood Music Box Revue w 1929 roku, piosenka „You Stepped Out of a Dream” była głównym tematem filmu „Ziegfeld Girl” (1941), którego akcja dzieje się w latach 20. na Broadwayu. Innym kompozytorem o podobnym rodowodzie był Vernon Duke. Niemal każdy z jego standardów zaczynał swoje życie na scenie, a były to takie przeboje, jak „April In Paris” (musical „Walk a Little Faster”, 1932), „Autumn In New York” (musical „Thumbs Up!”, 1934), „I Can’t Get Started” (rewia „Ziegfeld Follies of 1936”), „Taking a Chance on Love” (słynny musical „Cabin In the Sky”, 1940). Podobnie było z piosenkami, jakie tworzył Jimmy McHugh, a to kolejna porcja broadwayowskiej klasyki: „I Can’t Give You Anything But Love, Baby” („Lew Leslie’s Blackbird Revue”, 1928), „On the Sunny Side of the Street” i „Exactly Like You” (obie z przedstawienia „Lew Leslie’s International Revue”, 1930).

Jednym z najbardziej niezwykłych twórców piosenek pierwszej połowy XX wieku był Hoagy Carmichael. Nie pisał dla teatru. Pracował w Hollywood i jego żywiołem było kino, chętnie też sam wykonywał autorski repertuar. Jego melodie spływały z innej orbity, nie przypominały niczego śpiewanego w tamtej epoce. Broadway stosunkowo późno upomniał się o jego piosenki i powstał musical „Stardust” (1987), oparty na dziełach Carmichaela. Poza piosenką tytułową – zaliczaną do najbardziej popularnych, ale także najbardziej nieszablonowych utworów minionego stulecia – znalazły się w nim takie kompozycje, jak „Georgia on My Mind”, „The Nearness of You” i „Skylark”.

Jeszcze inna była droga piosenki Harry’ego Warrena „42nd Street”. Powstała w 1933 roku, jako utwór tytułowy do filmu o musicalu. Spektakl „42nd Street” to jedno z najlepszych dzieł w kategorii „backstage musical”, czyli filmów o kulisach teatru. Tak ciekawe, że w 1980 roku stało się kanwą musicalu o tym samym tytule. Spektakl należy obecnie do piętnastki najdłużej granych tytułów w historii Broadwayu. Stosunki Broadwayu z Hollywood można nazwać „rywalizacyjną symbiozą”. Piosenki wędrowały między konkurującymi wybrzeżami podobnie jak artyści. Herman Hupfeld jest autorem

zarówno słów, jak i muzyki do standardu „As Time Goes By”. Lecz ta piosenka, utożsamiana z filmem „Casablanca” (1942) debiutowała ponad dziesięć lat wcześniej na Broadwayu w musicalu „Everybody’s Welcome” (1931).

Arthur Schwartz skomponował „Dancing in the Dark” w 1931 roku do rewii „The Band Wagon”. Kiedy spektakl doczekał się ekranizacji ponad dwadzieścia lat później, bo w 1953 roku, dopisał kilka nowych numerów, m.in. „That’s Entertainment!”. A ta piosenka to dzisiaj już nie tylko evergreen, ale wręcz hymn całej branży rozrywkowej – od Hollywood po Broadway – na równi z „There’s No Business Like Show Business”.

Ale bywało, że utwór z musicalu potrzebował ekranizacji, aby stać się prawdziwym evergreenem. Tak było z piosenką „Diamonds Are a Girl’s Best Friend”, która zdobyła pewną popularność, jako temat z musicalu „Gentlemen Prefer Blondes” (1949), jednak potrzeba było Marilyn Monroe i ekranizacji z 1953 roku, żeby cały świat zrozumiał, czym są najlepsi przyjaciele dziewczyny. Jak powiadają: it’s a singer, not a song...

Nazwisko Waltera Donaldsona kojarzone jest przede wszystkim z utworem „My Baby Just Cares For Me”, popularnym do dziś przebojem Niny Simone. Ta piosenka powstała do filmu, ale większość innych kompozycji tego autora ma teatralny rodowód, m.in. „Carolina in the Morning” (rewia „The Passing Show of 1922”) i „Love Me or Leave Me” (musical „Whoopie!”, 1928). Lista twórców z kategorii „i inni” nie ma końca, a zawiera nazwiska znane, jak Fats Waller, którego „Ain’t Misbehavin’” debiutowało w rewii „Hot Chocolates” (1929), a wiele lat później dało iskrę musicalowi pod tym samym tytułem. Znajdziemy też na niej nazwiska nieco już zapomniane, jak Vincent Youmans, którego piosenka „Tea for Two” debiutowała w musicalu „No, No, Nanette” (1925) – zapomniane niesłusznie, bo to kompozytor kilku tuzinów standardów. Takich twórców jest o wiele więcej, m.in. Sammy Fain, którego „I’ll Be Seeing You” pochodzi z musicalu „Right This Way” (1938) – show okazał się klapą, ale piosenka przetrwała.

Znakomity Frank Loesser wylansował dwa standardy dzięki jednemu musicalowi – piosenki „If I Were a Bell” oraz „Luck Be a Lady” pochodziły ze spektaklu „Guys And Dolls” (1950). Jimmy Van Heusen zdobył za piosenki filmowe cztery Oscary, ale jego

najbardziej znany temat, „Here’s That Rainy Day”, pochodzi z Broadwayu, z musicalu „Carnival in Flanders” (1953). Doprawdy, „Wielki śpiewnik amerykański” to opowieść, która nie ma końca – opowieść o fascynujących piosenkach, ludziach i czasach.

Zdarzało się, że z jednego musicalu wysypywał się strumień szlagierów jeszcze w połowie lat sześćdziesiątych. Tak było ze spektaklem „Funny Girl” (1964), z którego pochodzą skomponowane przez Jule’a Styne’a „People” i „Don’t Rain on My Parade”, ale pomogła w tym niewątpliwie Barbra Streisand, która wystąpiła na Broadwayu w tytułowej roli, a następnie włączyła utwory z musicalu do swojego repertuaru.

W latach 60. zarysowała się wyraźna granica pomiędzy tym, co teatralne, a tym, co popularne. Listy przebojów zdominowały single artystów rock’n’rollowych, a nawet, kiedy piosenki ze spektakli przedzierały się na radiową antenę, to najczęściej w „odteatralizowanych” wersjach, jak choćby „Aquarius/Let The Sunshine In” z musicalu „Hair” w wykonaniu grupy The 5th Dimension (hit #1 w 1969 roku).

Kanon standardów z lat 1920-1950 to podstawa jazzu, lingua franca muzyków z całego świata. Amerykanin, Japończyk i Polak mogą nie znać żadnego języka poza własnym, ale wystarczy rzucić tytuł „My Favourite Things” i wszystko stanie się jasne, najwyżej uzgodnią tonację. „Wielki śpiewnik amerykański” zbliża i artystów, i słuchaczy. W nieprzebranej mnogości nagrań standardów wyróżnia się cykl wykonany przez najważniejszą wokalistkę jazzową XX wieku, Ellę Fitzgerald. Nikt nie swingował tak jak ona, nikt też nie rejestrował amerykańskiej klasyki z podobną konsekwencją. Jej szesnaście albumów z muzyką najważniejszych kompozytorów, nagranych w latach 1956-1964, złożyło się na kanon, który – słowami krytyka teatralnego Franka Richa – nabrał cech „amerykańskiej muzyki klasycznej” i stał się przedmiotem powszechnej dumy.

Nigdy nie zapominali o nim wykonawcy muzyki popularnej. W latach 2002-2010 serię płyt z tym klasycznym repertuarem – nazywanych zresztą konsekwentnie „The Great American Songbook vol. I-V” – wydał brytyjski piosenkarz Rod Stewart. Oczywiście nie był ani pierwszy, ani ostatni. Nieoczekiwanym prekursorem ze świata rock’n’rolla stał

się w tym temacie... Ringo Starr, perkusista The Beatles. Jego debiutancka płyta solowa z 1970 roku niosła znaczący tytuł „Sentimental Journey” i zawierała same standardy, m.in. Cole’a Portera („Night and Day”) i Hoagy’ego Carmichaela („Stardust”).

W ślady Beatlesa poszedł świetny wokalista Harry Nilson, wydając w 1973 roku płytę z podobnym repertuarem „A Little Touch of Schmilsson in the Night”. Po nim przyszli Bryan Ferry z Roxy Music i płyta „These Foolish Things” (1973) oraz Willie Nelson z albumem „Stardust” (1978). Amerykańska piosenkarka country-pop Linda Ronstadt wydała serię trzech albumów ze standardami w orkiestracji Nelsona Riddle’a (1983-1986). W kolejnej dekadzie do tradycji, której jednym z filarów był jej ojciec, Nat King Cole, nawiązała wokalistka jazzowa Natalie Cole. Jej album „Unforgettable” (1991) stał się wielkim hitem na całym świecie i przełamał granicę pomiędzy wokalistyką jazzową i popularną (znalazł się na nim – nowatorski wówczas – „duet” córki i ojca).

Do repertuaru z „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego” sięgają chętnie croonerzy nowej generacji, tacy jak Harry Connick Jr. i Michael Bublé. Wielką popularyzatorką tego repertuaru jest wokalistka i pianistka Diana Krall. Ta kanadyjska artystka nie ogranicza się do wykonywania ulubionych standardów, chociaż ich bynajmniej nie unika. Jej album „Glad Rag Doll” (2012) przyniósł wiele repertuarowych odkryć, właśnie z klasyki wczesnych lat 20. Ona także współpracowała z Paulem McCartneyem przy jego albumie retro „Kisses On The Bottom” (2012), na którym znalazło się wiele standardów, m.in. „Always” Irvinga Berlina. Utwór ten zamieścił kiedyś na płycie sam Leonard Cohen. Tymczasem największy współczesny innowator piosenki – Bob Dylan, nagrodzony literackim Noblem 2016 – wydał w ostatnich latach całą serię albumów z samymi standardami, składając hołd swoim mistrzom: „Shadows In The Night” (2015), „Fallen Angels” (2016) oraz trzy płytowy „Triplicate” (2017). To najlepszy dowód szacunku współczesnych bardów do klasycznego repertuaru, a także namacalny przykład integralności zjawiska, jakim jest amerykańska muzyka popularna.

A dlaczego „Wielki śpiewnik amerykański” stał się kanonem rozpoznawalnym i wykonywanym na całym świecie? Czy jest to efektem ekspansji amerykańskiej kultury

popularnej w XX wieku? Na pewno też, wszak jazz, jeansy oraz filmy z Hollywood to najlepsze produkty eksportowe „made in the USA” i zmieniły one oblicze zachodniej cywilizacji. Standardy mają jednak pewne cechy wspólne, które różnią je zasadniczo od utworów europejskich, rockowych czy popowych. I przesądzają – wszystko na to wskazuje – o ich uniwersalizmie. Te cechy to parzyste rytmy (głównie), jazzowe progresje (najczęściej) i swing (zawsze). Swing jest owym magicznym składnikiem muzyki amerykańskiej, który decyduje o jej niezwyklej atrakcyjności.

A dlaczego nie ma standardów, które wywodzą się z musicali Lorda Lloyd Webbera czy innych kompozytorów europejskich? Dlatego, że nasi lordowie nie swingują...

## GUYS AND DOLLS

[musical]

Muzyka: Frank Loesser

Słowa piosenek: Frank Loesser

Libretto: Jo Swerling i Abe Burrows

na podstawie opowiadań Damona Runyona

Premiery:

Broadway – 24 listopada 1950 (1200)

West End – 28 maja 1953

Tony 1951 (5):

najlepszy musical, aktor (Robert Alda), aktorka (Isabel Bigley), choreografia (Michael Kidd), reżyseria (George S. Kaufman)

Olivier 1982, London revival (5):

najlepszy musical, aktorka (Julia McKenzie), aktor drugoplanowy (David Healy), reżyseria (Richard Eyre), scenografia (John Gunter)

Tony 1992, Broadway revival (4):

najlepszy revival, aktorka (Faith Prince), reżyseria (Jerry Zaks), scenografia (Tony Walton)

Olivier 1997, London revival:

najlepszy aktor drugoplanowy (Clive Rowe)

Olivier 2006, London revival (2):

najlepszy musical, najlepsza aktorka (Jane Krakowski)

Piosenki:

A Bushel and a Peck, Adelaide's Lament, If I Were a Bell, I've Never Been in Love Before, Luck Be a Lady, Sit Down You're Rockin' the Boat, Havana (instrumental)

„Faceci i laleczki” to musical, który przywołał sentymenty. W zimnowojennych latach 50. pokazał Nowy Jork cudownych czasów prohibicji, z wycieczką do Hawany włącznie. A chociaż opowiadał o gangsterach, okazali się oni bohaterami bliższymi ówczesnej publiczności od stróżów prawa zajętych „polowaniami na czarownice”. Ameryka lat 50. żyła ideologią, Ameryka lat 30. żyła bimbrem. Nie byłoby jednak sukcesu „Guys and Dolls”, gdyby nie oryginalne tworzywo literackie musicalu – nowojorskie opowiadania ulubionego autora czasów prohibicji, Damona Runyona.

Damon Runyon był dziennikarzem, pisarzem i popularną osobowością nowojorskiego towarzystwa w latach 20. i 30. Był także komentatorem sportowym i korespondentem wojennym, zaś jego szerokie znajomości w środowisku przestępczym sprawiły, że cieszył się szczególną aurą bywalca niebezpiecznych kręgów. Wywarły zresztą wpływ na jego twórczość literacką – Damon Runyon wykreował galerię barwnych postaci z półświatka, jego najpopularniejszym bohaterem był Harry Koń.

Nowojorskie opowiadania tego autora cechowała wartka akcja (pod tym względem wzorem był dla pisarza tworzący wcześniej O'Henry), ale także specyficzny język używany przez bohaterów, rodzaj literackiej grypsówki, najczęściej wymyślonej przez autora. Damon Runyon opisywał czasy prohibicji, szalone lata dwudzieste, erę gangsterów i nieustającej zabawy. Innymi słowy... facetów i laleczki.

Jak podkreślali wszyscy ówcześni krytycy, musical „Guys and Dolls” doskonale oddaje klimat i język oryginalnego autora. Twórcy przedstawienia ożywili jego czasy tak skutecznie, że libretto spektaklu zwyciężyło w rywalizacji o nagrodę Pulitzera w kategorii dramatu. Niestety, nagrody nie przyznano – był rok 1951, Stany Zjednoczone nasiliły walkę z komunizmem eliminując zagrożenie na własnym terytorium, zaś współautor libretta, Abe Burrows, był pod lupą Komisji ds. Badania Działalności

Antyamerykańskiej i dostał się na tzw. czarną listę Hollywood. Weto, na posiedzeniu komitetu przyznającego Pulitzera, zgłosili członkowie zarządu Uniwersytetu Columbia.

Musical powstał w porządku odwrotnym do przyjętego. Kompozytor i autor tekstów, Frank Loesser, pracując z pierwotną wersją libretta, napisał kilkanaście piosenek, kiedy producenci uznali, że sztuka nie spełnia ich wymagań. Jako ratunkowego librecistę zatrudnili więc autora komediowych skeczów radiowych, Abe Burrowsa, którego zadaniem było napisanie historii wokół gotowych utworów. Na sugestię Loessera, żeby w drugim akcie powtórzyć kilka piosenek z pierwszego, Burrows odpowiedział: „Jeśli ty powtórzysz piosenki, to ja powtórzę żarty”. Główną ośią fabularną przedstawienia stał się wątek miłosny „skruszonego” gangstera i misjonarki, panny Sarah Brown (za kanwę posłużyło opowiadanie Runyona „The Idyll of Miss Sarah Brown”, 1933). Nowojorska premiera spotkała się ze znakomitym przyjęciem. Zaprezentowany w Londynie dwa lata później (555 spektakli), musical cieszył się popularnością porównywalną do tej w Nowym Jorku i rozpoczęła się seria powrotów tego tytułu – trwająca zresztą do dziś, jako że ostatni revival na West Endzie odbył się w 2015 roku.

Spośród licznych revivals na Broadwayu wyróżniała się nowoczesna inscenizacja z 1976 roku. Zaprezentowano obsadę składającą się wyłącznie z czarnoskórych artystów, a partyturę poddano nowej aranżacji w stylu Motown, łączącym muzykę soul z wpływami „białej” muzyki popularnej. Na osobną uwagę zasługuje piosenka „If I Were a Bell”. Utwór z musicalu znalazł się na płycie „Relaxin’ with the Miles Davis Quintet” (1958) wielkiego trębacza i był przez niego chętnie wykonywany na koncertach. Stał się standardem jazzowym i doczekał kolejnych interpretacji, artystów tak uznanych, jak Sarah Vaughan, Dinah Washington, Red Garland, Holly Cole i Stacy Kent.

W 1955 roku weszła na ekrany filmowa wersja musicalu „Guys and Dolls”. Reżyserował Joseph L. Mankiewicz, a w głównych rolach wystąpili Marlon Brando, Frank Sinatra, Jean Simmons i Vivian Blaine. Kompozytor Frank Loesser napisał trzy nowe piosenki na potrzeby filmu, m.in. „Adelaide”, stworzoną specjalnie dla Franka Sinatry. Pięciu utworów z musicalu zabrakło w ekranizacji.

Musical „Guys and Dolls”, zaprezentowany na Broadwayu na początku lat 50. ukazywał minioną epokę, do której publiczność – zwłaszcza nowojorska – czuła ogromny sentyment. To właśnie siła tego sentymentu – w połączeniu ze świetnym materiałem scenicznym – zdecydowała o sukcesie musicalu. Podobny mechanizm zadziałał w przypadku musicalu „42nd Street”, który na początku dekady lat 80. przywołał obraz Broadwayu wywodzący się z lat 30. I też odniesie wielki sukces.

## GYPSY

[musical]

Muzyka: Jule Styne

Słowa piosenek: Stephen Sondheim

Libretto: Arthur Laurents

na podstawie autobiografii Gypsy Rose Lee „Gypsy: A Memoir” (1957)

Premiery:

Broadway – 21 maja 1959 (702)

West End – 29 maja 1973

Tony 1975, Broadway revival:

najlepsza aktorka (Angela Lansbury)

Tony 1989 (2),

Broadway revival: najlepszy revival, aktorka (Tyne Daly)

Tony 2008 (3), Broadway revival:

najlepsza aktorka (Patti LuPone), aktor (Boyd Gaines), aktorka drugoplanowa (Laura Benanti)

Olivier 2016 (4), London revival:

najlepszy revival, aktorka (Imelda Staunton), aktorka drugoplanowa (Laura Pulver), reżyseria światła (Mark Henderson)

Piosenki:

May We Entertain You?, Some People, Broadway, If Momma Was Married, Everything's Coming up Roses, Together Wherever We Go, Let Me Entertain You, Rose's Turn

Musical „Gypsy” stanowi artystyczne ukoronowanie gatunku w postaci, do jakiej amerykański teatr muzyczny rozwinął się w połowie XX wieku. Jest szczytem możliwości „tradycyjnego nowoczesnego” musicalu. Po „Gypsy” musicalu nie można już było lepiej napisać ani lepiej zainscenizować. Trzeba było zrobić to inaczej i tak się stało. Rewolucję gatunku przeprowadziły takie produkcje, jak „Fiddler on the Roof” (1964), „Cabaret” (1966) czy „Hair” (1968). Późniejszy król nowojorskich krytyków, Frank Rich (w czasie premiery miał dziesięć lat), napisał, że „Gypsy” to odpowiedź Broadwayu na „Króla Lira”.

Musical powstał na podstawie pamiętników Gypsy Rose Lee, artystki kabaretowej, wsławionej jako pionierka striptizu (w czasach, kiedy nad „strip” górowało „tease” i kiedy ów akt był sztuką). Ale książka opowiada głównie o relacji artystki z jej siostrą i matką. Była to matka-legenda, niejako pierwowzór „matki w show-businesie”, dominująca i niecofająca się przed niczym kobieta, zdeterminowana, aby jej córki odniosły sceniczny sukces. Nazywana „Mama Rose”, dopięła swego – Gypsy Rose Lee została gwiazdą burleski, a jej siostra, June Havoc, aktorką teatralną i filmową.

Projekt musicalu opartego na historii trzech kobiet narodził się po opublikowaniu pamiętników Gypsy Rose Lee w 1957 roku. To była nie tylko frapująca historia, ale dotyczyła show-businesu, a Broadway zawsze lubił opowiadać o sobie. Zainteresowali się nią słynny producent teatralny David Merrick oraz gwiazda musicalowej sceny, Ethel Merman. Producent i gwiazda połączyli siły. Kolejnym twórcą, który zadeklarował chęć pracy nad projektem był Jerome Robbins. Brakowało już „tylko” piosenek i libretta.

Dwaj kompozytorzy nie wyrazili zainteresowania tematyką musicalu i odmówili współpracy, byli nimi Irving Berlin i Cole Porter. Zgodził się – zaproszony przez Jeremy’ego Robbinsa, który pracował z nim dwa lata wcześniej przy „West Side Story” – utalentowany Stephen Sondheim. Niestety, Ethel Merman nie była skłonna zaryzykować zatrudnienia nowicjusza. I to gwiazda sama wybrała kompozytora, którym został doświadczony Jule Styne – wcześniej twórca musicalu „Gentlemen Prefer Blondes” (1949), później „Funny Girl” (1964). Stephen Sondheim miał napisać słowa piosenek, ale ten wszechstronnie uzdolniony twórca miał ambicje kompozytorskie i w

pierwszej chwili odmówił. Dopiero jego słynny mentor, Oscar Hammerstein II, przekonał młodego artystę, żeby zmienił zdanie. Oczywiście miał rację, bo na starcie liczyło się każde zlecenie na Broadwayu. Stopa w drzwiach.

Musical „Gypsy” wyróżniał się znakomitymi piosenkami, z których wiele wzbogaciło kanon „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego”. Wielka w tym zasługa kompozytora, lecz to słowa Sondheim’a od razu zapisywały się w pamięci. Zresztą, kto inny wymyśliłby tytuł „Everything’s Coming up Roses”?

Spektakl ukazuje relację matki z dwiema córkami. Powiedzieć, że są one niełatwe, to cenzura. Kobieta była tyranem, a na domiar złego nieustannie domagała się wdzięczności. I to wymiernej, najlepiej finansowej, chociaż nie gardziła także podarkami. Oczywiście wszystko robiła dla dobra córek, a jej starania przyniosły w końcu upragniony efekt – wychowała dwie artystki, zmuszając je od najmłodszych lat do wiecznej tułaczki i życia na scenie. Niestety, jedna z córek porzuca rodzinny show, a druga – zmuszona przez matkę do wykonywania striptizu – osiąga popularność, staje się ulubienicą publiczności i zdobywa niezależność. „Mama Rose” zostaje sama.

Wszystko w przedstawieniu zależy od sposobu przedstawienia postaci Rose, a nie jest ona wcale jednoznaczna. To dlatego w każdej inscenizacji „Gypsy” kluczowe jest obsadzenie głównej roli. Frank Rich nazywał postać matki potworem, ale czy „Mama Rose” zasługuje na takie uproszczenie? Stephen Sondheim zgadzał się z tą opinią, uważał ją jednak za drugorzędną. Jego zdaniem Rose to uosobienie amerykańskiego ducha – walki, przetrwania, pragmatyzmu. Twórca uważał bohaterkę za siłę natury, żywioł, który nie zważa na przeszkody i nie liczy się z realiami. A wykonawczyni tej roli? Pierwsza, Ethel Merman, ustanowiła wzorzec matki-potwora, od którego odchodziły kolejne pokolenia aktorek (przedstawienie to należy do najczęściej wznawianych musicali na świecie). Patti LuPone opisała ją, jako osobę z klapkami na oczach, widzącą przed sobą tylko cel, ale jednak kochającą córki. Bernadette Peters, doskonała, pogłębiona Rose z revival na Broadwayu w 2003 roku, dokonała analizy swojej bohaterki odwołując się do jej trudnego dzieciństwa. „Mama Rose” została porzucona przez własną matkę w bardzo młodym wieku i całe jej życie jest szukaniem

akceptacji i umacnianiem więzi z córkami. Na końcu musi więc ponieść porażkę, chociaż zakończenie nie jest jednoznaczne.

Premierze na Broadwayu towarzyszył ogólny zachwyt, co jednak nie przełożyło się na nagrody Tony. To zresztą jeden z najbardziej kuriozalnych przypadków na Broadwayu, kiedy musical nominowany aż do ośmiu nagród, nie otrzymał ani jednej (wygrał musical „Fiorello!”, a w rywalizacji głównych ról kobiecych Ethel Merman przegrała z Mary Martin, wcielającą się w Marię von Tropp w „The Sound of Music”). Frank Rich stwierdził – oczywiście wiele lat po premierze – że inscenizacja Jeremy’ego Robbinsa, który był reżyserem i choreografem „Gypsy”, to jedno z najbardziej wpływowych i ponadczasowych dzieł amerykańskiego teatru muzycznego w historii. Krytyk miał rację w obu przypadkach – „Gypsy” jest musicaliem ponadczasowym, powracającym szczególnie często na Broadwayu (1974, 1989, 2003 i 2008), ale chętnie oglądanym także w Londynie (w 2015 roku Rose zagrała Imelda Staunton). A wpływ „Gypsy” na rozwój gatunku był tak potężny, że nic nie mogło być już takie jak dawniej.

Musical podbił także inne kraje. Był wystawiany między innymi w Argentynie (1992), Meksyku (1998), Kanadzie (2005), Brazylii (2010), w Republice Czeskiej (2010), a nawet w dalekim Singapurze (2013). Doczekał się także dwóch ekranizacji. W kinowej z 1962 roku w reżyserii Mervyna LeRoya w głównej roli wystąpiła aktorka Rosalin Russell, co Ethel Merman potraktowała jako osobiste upokorzenie (na domiar złego obsadzona w filmie aktorka wymagała dublerki wokalne). W wersji telewizyjnej CBS w reżyserii Emile’a Ardolino z 1993 roku, Rose zagrała urodzona do tej roli Betty Midler. Była to nowatorska produkcja, w której część partii wokalnych nagrano na żywo na planie (po latach technika ta powróci przy ekranizacji musicalu „Les Misérables”).

Główna rola w musicalu „Gypsy” obrosła legendą na miarę największych postaci szekspirowskich na scenie dramatycznej. Bohaterka jest wielowymiarowa, ale wydobycie z niej elementów „ludzkich”, takich które wzbudzą w widzu choć odrobinę sympatii, wymaga kunsztu aktorskiego. To dlatego porywają się na nią największe gwiazdy sceny muzycznej – od czasu Ethel Merman były to m.in. Angela Lansbury, Tyne Daly, Bernadette Peters, Patti LuPone oraz Imelda Staunton. Zagranie Rose w

„Gypsy” to aktorska nobilitacja, idąc za szekspirowską analogią – na miarę Lady Makbet.

Od początku nowego tysiąclecia mówi się o kolejnej wersji filmowej musicalu, zaś motorem projektu – i kandydatką do roli Rose, to jasne – jest Barbra Streisand. Pierwsze wzmianki pojawiły się już w 2011 roku, w rok później potwierdziła je wytwórnia Universal Pictures, ale pod koniec roku 2015 studio wycofało się z produkcji. W połowie 2016 roku Barbra Streisand potwierdziła, że pracuje nad ekranizacją musicalu, którą wyreżyseruje Barry Levinson, dystrybucję zaś ma przejąć STX Entertainment.

HAIR

[musical]

Muzyka: Galt MacDermot

Słowa piosenek: James Rado i Gerome Ragni

Libretto: James Rado i Gerome Ragni

Premiery:

Broadway – 29 kwietnia 1968 (1750)

West End – 27 września 1968

Gdynia – 16 października 1999

Grammy 1969:

Best Musical Theater Album

Tony 2009, London revival:

najlepszy revival

Piosenki:

Aquarius, Donna, Hashish, Sodomy, I Got Life, Hair, Easy to Be Hard, Frank Mills, Where Do I Go?, Three-Five-Zero-Zero, Good Morning Starshine, Let the Sunshine In

Przełom pod tyloma względami, że nie wystarczy palców jednej ręki. Musical „Hair” to suma wszystkich obsesji i wątków kontrkultury lat 60., od rewolucji seksualnej, przez filozofię dzieci kwiatów, po silny przekaz antywojenny. Długie włosy, narkotyki i wolna miłość zagościły na scenie teatru muzycznego obok transparentów przeciwko wojnie w Wietnamie. Poruszono problem integracji rasowej, miłości homoseksualnej, a nawet ochrony środowiska. Ze sceny poleciały przekleństwa, amerykańska flaga spotkała się – mówiąc delikatnie – z nieposzanowaniem, a jakby tego było mało, cała obsada w finale pierwszego aktu rozbierała się do naga. Słownie: d-o n-a-g-a. Gdyby podzielić historię Broadwayu na dwie ery, to możemy mówić o musicalach przed i po „Hair”. A

właściwie przed i po „Hair – The American Tribal Love-Rock Musical” (Włosy, czyli miłosno-rockowy amerykański musical plemienny), bo tak brzmiał pełny tytuł przedstawienia. A była jeszcze trzecia era, Era Wodnika. No i rock, prawdopodobnie najbardziej wpływowa nowinka ze wszystkich wymienionych.

To właśnie po premierze „Hair” narodził się termin „musical rockowy”. Termin co najmniej nadużywany, a w najlepszym wypadku nieużywany poprawnie i przypisywany nawet spektaklom Lloyd Webbera – należy raczej mówić o stosowaniu elementów rocka w musicalu. Rzecz jasna w „Hair” było owych elementów sporo. Autorzy wprowadzili do muzyki tyleż hipisowskich konotacji, co do samej treści przedstawienia. A muzyka hipisów to: rock’n’roll i psychodelia, funk i R&B, ale także folk (ballada, a najlepiej protest-song), można w niej odnaleźć nawet wpływy indyjskie, chociaż były one bardzo powierzchowne i stanowiły tylko sezonową modę. „Hair” to musical hipisowski, co się zowie – posplatały się w nim prądy intelektualne i tendencje muzyczne epoki.

Spektakl opowiada o grupie młodych ludzi, którzy sami siebie określają jako „Tribe”, czyli plemię. Twórcy „Hair” nazywali w ten sam sposób zespół aktorski, tak więc każdy artysta w obsadzie stawał się członkiem Plemienia. Już w pierwszej fazie przygotowań zadbano o odpowiednią integrację zespołu. W trakcie prób stosowano ćwiczenia z terapii grupowej, odwoływano się także do doświadczeń teatru Grotowskiego i improwizacji (a nawet do prac austriackiego psychiatry, psychoanalityka i seksuologa, Wilhelma Reicha). Hipisowska komuna żyje w Nowym Jorku, a jej członkowie eksperymentują z narkotykami, wcielają w życie hasło „make love” we wszystkich odmianach, interesują się astrologią i hinduizmem, przełamują bariery rasowe (temat nadal świeży w tamtym czasie), a przede wszystkim protestują przeciwko wojnie w Wietnamie i starają się uniknąć poboru. Reasumując: członkowie „plemienia” odrzucają cały zastany porządek, kontestują wartości pokolenia swoich rodziców.

Przedstawienie debiutowało off-Broadway jesienią 1967 roku. Autorzy, James Rado i Gerome Ragni, byli aktorami, ale także bliskimi przyjaciółmi. Kreując dwóch głównych bohaterów – romantycznego Claude’a i żywiołowego Bergera – powołali do życia

własne alter ego. Obaj mieszkali na East Village na Manhattanie, śledzili zmiany, jakie dokonują się w społeczeństwie amerykańskim obserwując młodzież w swojej dzielnicy. Rodził się ruch hipisowski, postanowili więc „przenieść ulicę na scenę”. To dziennikarz i producent Nat Shapiro, weteran jazzowej sceny, skontaktował obu autorów „Hair” z kompozytorem Galtem MacDermotem. Twórca muzyki do przedstawienia pierwszy raz usłyszał o hipisach, kiedy przeczytał libretto. Wbrew powszechnym wyobrażeniom miał krótkie włosy i prowadził zorganizowane życie rodzinne.

Kiedy skromne przedstawienie wywołało sensację, zainteresował się nim biznesman z Chicago z politycznymi ambicjami, Michael Butler. Nie był typowym kandydatem na senatora, miał lewicowe poglądy i przeciwstawiał się wojnie w Wietnamie. Trafił nawet na niesławną „listę wrogów Nixona”. To właśnie on przeniósł „Hair” na Broadway, gdzie doczekał się z czasem przydomka „hipisa-milionera”. Na potrzeby większej produkcji autorzy stworzyli kilkanaście nowych piosenek, m.in. finałowy przebój „Let the Sunshine In”. Najbardziej rewolucyjne było jednak podejście realizatorów do samej inscenizacji, tego jeszcze Broadway nie oglądał. Żonglowano piosenkami, aktorom nie tylko pozwalano na improwizację (dla ego przeciętnego reżysera rzecz nie do pomyślenia), ale zachęcano do niej. Najważniejsza była energia i spontaniczność zespołu aktorskiego, to znaczy „plemienia”.

Wiele teatrów odmówiło wystawienia „Hair”. Rozeszła się fama, że to „śliski temat”. Michael Butler, używając osobistych koneksji, przekonał do realizacji projektu właścicieli Biltmore Theatre. Od tamtej pory, mówi się o tym obiekcie, że to teatr, w którym odbyła się premiera „Hair”. Bo to była sensacja. W premierowej obsadzie wystąpili obaj autorzy libretta, Rado i Ragni. Nazwisko Rado pochodziło od Radomski, co tłumaczy, dlaczego główny musicalu bohater nazywa się Claude Hooper Bukowski. Dopiero na Broadwayu pojawiła się słynna naga scena. Reżyser Tom O’Horgan zainspirował się prawdziwym wydarzeniem, w którym antywojenni demonstranci zdjęli ubrania przed policją.

Cytując Szekspira można powiedzieć, że z nagością w „Hair” było wiele hałasu o nic. No, może niezupełnie o nic, wszak aktorzy zdejmowali ubrania w finale pierwszego

aktu („Where Do I Go?“). Odbywało się to jednak za tiulem, zaś oświetlenie uniemożliwiało napawanie się ich nagością w niezdrowy sposób. Hipisi nie traktowali swojego ciała, jako „narzędzia grzechu“, lecz jako dar. Podczas trwającej dwadzieścia sekund sceny na ciałach aktorów wyświetlano „psychodeliczne“ projekcje. Zresztą obnażenie się aktorów na scenie nie było obowiązkowe, miało się odbywać w naturalny sposób. Największe problemy miało z tym „plemię“ londyńskie, najmniejsze – francuskie. Za to w Kopenhadze uznano, że nagości nigdy za wiele. Dania była pierwszym krajem na świecie, w którym zalegalizowano pornografię, a stało się to właśnie wtedy, kiedy stacje radiowe nadawały przeboje z musicalu „Hair“. Duńscy aktorzy posunęli się najdalej, przechadzając się w adamowych (i ewich) strojach po widowni. Tymczasem w Niemczech zagrano „nagą scenę“ za kurtyną z napisem „ocenzurowano“. Donna Summer, która wystąpiła w niemieckiej premierze, bulwersowała się, że „społeczeństwo bardziej oburza się nagością niż zabijaniem“. I o to właśnie chodziło twórcom przedstawienia, zaakcentowali ten absurd.

„Naga scena“ stała się przedmiotem wielu żartów. Słynny amerykański komik, Jack Benny, podczas przerwy w londyńskim przedstawieniu rozpytywał: „Nie zauważyliście, czy byli wśród nich jacyś Żydzi?“ Groucho Marx opowiadał, że zadzwonił do teatru, żeby zamówić bilet, lecz kiedy dowiedział się, że kosztują jedenaście dolarów, poszedł do łazienki, sam się rozebrał i stał sobie nago przed lustrem. Gorzej, że muzyka z „Hair“ wywołała odrzucenie u wielu musicalowych autorytetów. Leonard Bernstein wyszedł z przedstawienia, Richard Rodgers stwierdził, że nie słyszał w niej nic poza rytmem. Podobne reakcje można przypisywać różnicy pokoleniowej, ale krytyka przyszła także z „naszej“ strony barykady – lider popularnego wśród hipisów zespołu amerykańskiego Creedence Clearwater Revival, John Fogerty, nazwał „Hair“ rozwodnioną wersją tego, co dzieje się naprawdę. Krytyk magazynu High Fidelity napisał, że na musicalu wynudził się John Lennon i że nie zna ani jednego muzyka, któremu podoba się „Hair“.

Na szczęście musical podobał się publiczności i to na kilku kontynentach. Londyńska premiera odbyła się 27 września 1968 roku i pokazano aż 1997 przedstawień. Do tej pory wystawiono „Hair“ w niemal wszystkich krajach, w których wystawia się musicale.

Nawet w Rosji, gdzie inscenizacja z 1999 roku nawiązywała do prowadzonej właśnie wojny w Czeczenii. Nie do przecenienia jest wpływ „Hair” na rozwój teatru muzycznego. Był to pierwszy tzw. concept musical. Po nim przyszły kolejne, m.in. „Company” czy „A Chorus Line”. Muzyka rockowa, utożsamiana z „Hair”, nie podbiła Broadwayu na dobre, ale jej elementy niewątpliwie ożywiły takie produkcje, jak „Jesus Christ Superstar” czy „Godspell”. I utorowały drogę do późniejszych jukebox musicali, jak na przykład „Rock of Ages”.

W obsadzie musicalu „Hair” debiutowało wielu znanych później solistów, m.in. Jennifer Warnes, Marsha Hunt, Diane Keaton, Melba Moore, Keith Carradine, Joe Mantegna i Meatloaf. W brazylijskiej produkcji wystąpiła osiemnastoletnia Sônia Braga, to była moc! W Holandii w zespole muzycznym „Hair” znaleźli się gitarzysta Jan Akkerman i pianista Thijs Van Leer – późniejszy trzon popularnej grupy rocka progresywnego Focus. Utwory z musicalu również robiły indywidualne kariery. Na listach przebojów znalazły się piosenki: „Hair” w wykonaniu grupy The Cowsills, „Good Morning Starshine” (śpiewał Oliver), „Easy to Be Hard” (Three Dog Night), wielkie wrażenie zrobiło nagranie Niny Simone wykonującej połączone piosenki „Ain’t Got No/I Got Life” (#5 w Wielkiej Brytanii).

Największy sukces na listach przebojów odniósł singiel grupy The 5th Dimension łączący w jeden utwór klamrę przedstawienia, czyli piosenki „Aquarius” i „Let the Sunshine In” – przez sześć tygodni był płytą numer jeden w USA, został także płytą roku w rozdaniu Grammy Awards. Sukces tego nagrania przerósł ramy teatru muzycznego, przebój stał się popularny na całym świecie.

Do ekranizacji musicalu „Hair” doszło stosunkowo późno, bo ponad dziesięć lat po premierze na Broadwayu. Tematem zainteresował się słynny reżyser Miloš Forman, ale kiedy film wszedł na ekrany w 1979 roku kontekst społeczny był tak radykalnie inny, że ukazana subkultura jawiła się, jako „skansen” czasów nie tylko minionych, ale takich, do których mało kto wracał życzliwą pamięcią.

Film odrzucili twórcy musicalu. Gerome Ragni i James Rado, autorzy słów piosenek i libretta, dali wyraz swojej dezaprobacie dla dzieła Miloša Formana. Powiedzieli, że film ukazuje ich bohaterów, jako grupę odmieńców, a do tego w oderwaniu od ruchu pokojowego, który stanowił sens istnienia tej społeczności. Twórcy musicalu posunęli się do stwierdzenia, że jedyne, co łączy film z ich dziełem, to tytuł oraz imiona postaci – reszta to piosenki. W ich mniemaniu „Hair” dopiero czeka na ekranizację. Dla recenzenta wpływowego magazynu kulturalnego Time Out film był „parodią konkursu na wesołe lata sześćdziesiąte”.

Zważywszy, że Miloš Forman wyreżyserował film „Hair” pomiędzy dwoma arcydziełami, jakimi są filmy „Lot nad kukułczym gniazdem” (1975) i „Amadeus” (1984), jest to niewątpliwie słabsza pozycja w filmografii wybitnego twórcy kina. Ale ekranizacja musicalu ma także swoich zwolenników, zaś jej odbiór w krajach europejskich był znacznie lepszy, niż w Stanach Zjednoczonych. Szczególnym sentymentem cieszyli się hipisi w Europie Wschodniej, gdzie głównie kojarzyli się z buntem.

Polska premiera musicalu „Hair” odbyła się 16 października 1999 roku w Teatrze Muzycznym w Gdyni. Reżyserował Wojciech Kościelniak (przekład: Małgorzata Ryś). Kolejne premiery odbyły się w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu (24 stycznia 2010) i Gliwickim Teatrze Muzycznym (22 maja 2010).

## HAIRSPRAY

[musical]

Muzyka: Marc Shaiman

Słowa piosenek: Scott Wittman i Marc Shaiman

Libretto: Mark O'Donnell i Thomas Meehan

na podstawie filmu „Hairspray” (1988)

Premiery:

Broadway – 15 sierpnia 2002 (2642)

West End – 11 października 2007

Tony 2003 (8):

najlepszy musical, piosenki (Marc Shaiman i Scott Wittman), reżyseria (Jack O'Brian), libretto (Mark O'Donnell i Thomas Meehan), aktor (Harvey Fierstein), aktorka (Marissa Jaret Winokur), aktor drugoplanowy (Dick Latessa), kostiumy (William Ivey Long)

Olivier 2008 (4):

najlepszy musical, aktor (Michael Ball), aktorka (Leanne Jones), aktorka drugoplanowa (Tracie Bennett)

Piosenki:

Good Morning Baltimore, I Can Hear the Bells, Welcome to the 60's, Run and Tell That!, Big Blonde and Beautiful, You're Timeless to Me, Without Love, You Can't Stop the Beat

Tym razem było tak: Broadway kupił pomysł od Hollywood, a następnie odsprzedał go Hollywood i to z doskonałym zyskiem. Zaczęło się od filmu z 1988 roku, romantycznej komedii „Hairspray” w reżyserii kontrowersyjnego Johna Watersa, twórcy niszowych filmów „kina transgresyjnego”, które zdobywały kultowy status, jak „Mondo Trasho” (1969), „Pink Flamingos” (1972), czy „Polyester” (1981). Film „Hairspray” skierował

undergroundowego twórcę na grunt mainstreamu, po części dzięki temu, że zaangażował „normalnych” aktorów, obok „odmieńców”, takich jak drag queen Divine, ulubiony artysta/artystka reżysera. W obsadzie znalazły się także osoby ze świata muzyki, jak Sony Bono i Debbie Harry.

Film „Hairspray” rozgrywa się w środowisku nastolatków w Baltimore w 1962 roku i opowiada o dziewczynie, która staruje w konkursie tanecznym – w tej roli wystąpiła późniejsza dziennikarka telewizyjna, Ricki Lake. Filmowy konkurs wzorowany był na programie „The Buddy Deane Show”, emitowanym w Baltimore w latach 1957-1964. Amerykańska telewizja tamtych lat skrupulatnie przestrzegała zasad segregacji rasowej i konkursy dla czarnoskórej młodzieży odbywały się w specjalnie do tego celu wyznaczony dzień tygodnia. Bohaterka filmu, Tracy Turnblad, jest biała, jednak nie godzi się na tak krzywdzący porządek i po sukcesach na parkiecie oddaje się misji zintegrowania uczestników konkursu. Reżyser John Waters nie byłby sobą, gdyby nie podjął, przynajmniej w złagodzonej formie, tematu wykluczenia. Tracy to nastolatka z nadwagą.

Pochodząca z Baltimore producentka, Margo Lion, uznała, że to doskonały temat na musical i nie pomyliła się. W pierwszej kolejności zwróciła się do reżysera Roba Marshalla, ale ten zobowiązał się już do pracy nad ekranizacją musicalu „Chicago” i nie miał czasu na próby na Broadwayu. Jednak to jemu zawdzięczamy obsadzenie głównej roli w musicalu. Reżyser pamiętał epizodyczną rolę, jaką w obsypanym Oscarami filmie „American Beauty” (1999) zagrała otyła nastolatka Marissa Jaret Winokur. Przedstawił ją twórcom musicalu, którymi zostali kompozytor Marc Shaiman i autor piosenek Scott Wittman. Dziewczyna musiała stanąć do castingu, ale była faworytką. W trakcie przygotowań wykryto u niej raka szyjki macicy, ale aktorka zataiła to przed realizatorami, poddała się operacji i szczęśliwie powróciła do obsady. Musical wyreżyserował Jack O’Brien, jednak to kompozytor Marc Shaiman zasugerował, żeby – zgodnie z konwencją filmu – rolę matki bohaterki, Edny, zagrał mężczyzna. W filmie w 1988 roku wystąpił w tej roli Divine. Kiedy na castingu do roli stawił się Harvey Fierstein, realizatorzy nie mieli wątpliwości, że jest on idealną osobą do obsadzenia w

spektaklu. Ten aktor i dramaturg, jest m.in. autorem nagrodzonego libretta do musicalu „La Cage aux Folles” (1983), ostatnio zaś do musicalu „Kinky Boots” (2013).

Muzyka w „Hairspray” to trafiona stylizacja radiowej anteny początku lat 60. Są w niej echa amerykańskiego pop tamtych lat, jest antycypacja stylu Motown – zwłaszcza w tanecznych numerach ciemnoskórych bohaterów. Od pierwszej zwrotki otwierającej spektakl piosenki „Good Morning Baltimore”, aż po finałowe „You Can’t Stop the Beat” z muzyki Marca Shaimana emanuje niesłabnąca energia. A że wszystkie te piosenki brzmią podobnie do przebojów z epoki? Przecież dokładnie o to chodziło.

Musical „Hairspray” otrzymał aż dwanaście nominacji do nagród Tony, zwyciężył w ośmiu kategoriach, m.in. jako najlepszy musical. Nagrody za swe role otrzymali Marissa Jaret Winokur i Harvey Fierstein. Brawurową kreacją w roli Edny na West Endzie wslawił się Michael Ball. „Hairspray” podbił Londyn, zbierając rekordową liczbę jedenastu nominacji do Oliviera – zainkasował cztery nagrody, w tym również w kategorii najlepszego musicalu. Statuetka trafiła też w ręce Michaela Balla, który definitywnie przełamał wizerunek romantycznego bohatera (jego następną rolą miał być zresztą kanibal Sweeney Todd). Musical zagrano na West Endzie ponad tysiąc razy. Zagraniczne produkcje posypały się jedna po drugiej – od Buenos Aires, po Australię i Tel Aviv.

Powodzenie musicalu według filmu zaowocowało w 2007 roku filmem według musicalu. Tym razem za sterami stanął reżyser Adam Shankman, a w głównych rolach wystąpiła cała konstelacja gwiazd. Nastolatkę z nadwagą zagrała Nikki Blonsky. Jej matkę, Ednę – John Travolta, którego rola wywołała sensację. Tak nadzwyczajny pomysł był kolejnym ukłonem pod adresem twórcy oryginalnego filmu. W ekranizacji można było zobaczyć Michelle Pfeiffer i Christophera Walkena oraz takich artystów, jak Queen Latifah, Zac Efron i Paul Dooley. Film według musicalu „Hairspray” został dobrze przyjęty. John Travolta zachwycił publiczność przeistaczając się w kobietę, jego obsadzenie wywołało jednak sprzeciw środowisk homoseksualnych. Zwrócono uwagę, że w oryginalnym filmie Ednę zagrał drag queen Divine, zaś w musicalu na Broadwayu wystąpił w tej roli zdeklarowany gej, Harvey Fierstein. Washington Blade

(opiniotwórczy tygodnik środowiska LGTB) nawoływała nawet do bojkotu filmu. W obronie Johna Travolty wystąpił reżyser Adam Shankman. Uspokajał, że nie tylko on sam jest gejem, wymieniał całą listę osób homoseksualnych zaangażowanych w produkcję filmu i podkreślał, że nikt nie odczuł w relacji z aktorem niczego niewłaściwego. John Travolta nie podnosił tematu scjentologii, której – jak wiadomo – jest gorliwym wyznawcą. Zarzuty środowisk gejowskich motywowane były także i tym, że scjentologia nie toleruje homoseksualizmu, a nawet promowała próby leczenia gejów.

Znacznie ciekawsze od tych tłumaczeń były wyjaśnienia reżysera dotyczące musicalowych inspiracji, bo z przymrużeniem oka cytuje w swoim filmie sporo klasyki. I tak film otwierają lotnicze zdjęcia Baltimore wzorowane na ekranizacji „West Side Story”. Wiele scen z Tracy Turnblad nawiązuje do filmu „Funny Girl” z Barbrą Streisand. Jest także dyskretny ukłon pod adresem filmu „The Sound of Music” – nastolatka zakłada na siebie sukienkę z zasłon, podobnie jak Maria, która szyła z zasłon kostiumy dla dzieci kapitana von Trappa. Wcześniej, w słynnej scenie, sukienkę z zasłon szyła sobie Scarlett O’Hara, bohaterka powieści Margaret Mitchell „Przeminęło z wiatrem”. Scena znalazła się w niezapomnianej ekranizacji z 1939 roku. Kino cytuje kino, robi to od początku.

W grudniu 2016 roku nowy rozdział do historii musicalu dopisała amerykańska telewizja. W adaptacji NBC „Hairspray Live!” wystąpili m.in. Jennifer Hudson, Kristin Chenoweth, Harvey Fierstein i Martin Short. Produkcja przyciągnęła przed telewizory ponad 9 milionów widzów (2.5 miliona w powtórce) i zdobyła trzy nagrody Emmy.

## HAKUNA MATATA

[piosenka]

Musical: „The Lion King” (1994)

Muzyka: Elton John

Słowa: Tim Rice

Środkowa część tryptyku hitów Eltona Johna z filmu i musicalu „Król lew”. Same słowa pochodzą z języka suahili i znaczą „nie ma się czym przejmować” (dosłownie: nie ma problemu). To powiedzenie jest na tyle popularne w pewnych rejonach Afryki (Kenia i Zanzibar, ale już nie Tanzania), że pojawiało się w piosenkach znacznie wcześniej. Chociaż jednak nie dziwi w repertuarze kenijskiej grupy Uyoga (piosenka „Jambo Bwana”), to ciekawe, że znalazło się także w tytule niemieckiego singla Boney M „Jambo – Hakuna matata” (1983). Rzecz jasna po sukcesie „Króla lwa” kojarzone będzie już zawsze z utworem Eltona Johna i Time Rice’a, tym bardziej, że – podobnie jak pozostałe części tryptyku, „Circle of Life” i „Can You Feel The Love Tonight” – był on nominowany do Oscara. Autor Tim Rice twierdzi, że wyszukał to powiedzenie w rozmówkach suahilijskich, nieświadomy istnienia innych utworów pocieszających słuchacza słowami „hakuna matata”. W opowieści pocieszany jest główny bohater, młody lew Simba, a pociesza urocza para przyjaciół: surykatka Timon i guziec Pumba. W wypowiedzi zarejestrowanej w dokumentalnym filmie dołączonym do wydania „Króla lwa” na DVD, producenci utrzymują, że podchwycili powiedzenie od przewodnika podczas wyjazdu na safari do Kenii. Na marginesie: trudno nie kojarzyć utworu „Hakuna matata” z piosenką „Don’t Worry, Be Happy” wykonywaną przez Bobby’ego McFerrina. Obie mają identyczną wymowę, choć przebój wokalisty jazzowego jest często parodiowany innym powiedzeniem: Don’t Marry, Be Happy.

Piosenka zaistniała na dobre w świadomości społecznej i to nie tylko w krajach anglojęzycznych – Warsztatowa Akademia Musicalowa w Warszawie zaprezentowała w 2013 roku cykl przedstawień pod tym właśnie tytułem. Na towarzyszącym filmowi, a raczej wydanym na fali popularności filmu, albumie „Rhythm of the Pride Lands”

(Disney, 1995) utwór „Hakuna Matata” wykonuje znany artysta reggae Jimmy Cliff. Fragment piosenki pojawia się w innym filmie Disneya „Toy Story” (1995). Z kolei w filmie „Aladyn i król złodziei” (Disney, 1996), telewizyjnym sequelu innej produkcji Disneya, „Aladyn” (1992), słowa „hakuna matata” wypowiada Dżin. Ostatecznym dowodem na trwałą popularność powiedzenia jest przywołanie go w musicalu „Księga Mormona” (2011), w niesławnej pieśni „Hasa Diga Eebowai”.

Piosenka „Hakuna Matata” nie zajęła wysokich miejsc na listach przebojów, ale jej etniczny charakter, podparty pozytywną wymową, przyczynił się do popularyzacji muzyki świata. Na liście AFI (Amerykańskiego Instytutu Filmowego) stu najlepszych piosenek filmowych ostatnich stu lat „Hakuna Matata” znalazła się na 99 pozycji, jako czwarty utwór z filmów Disneya obok takich klasyków jak „When You Wish Upon The Star” (#7 – „Pinokio”, 1940), „Some Day My Prince Will Come” (#19 – „Królewna Śnieżka i siedmiu krasnoludków”, 1937) oraz tytułowej piosenki z filmu „Piękna i bestia” (#62 – 1991). W tym rankingu Disney spokojnie hakuna matata.

## HAMILTON

[musical]

Muzyka: Lin-Manuel Miranda

Słowa piosenek: Lin-Manuel Miranda

Libretto: Lin-Manuel Miranda

na podstawie książki biograficznej Rona Chernowa „Alexnader Hamilton” (2004)

Premiery:

Broadway – 6 sierpnia 2015

West End – 7 grudnia 2017

Tony 2016 (11):

najlepszy musical, libretto (Lin-Manuel Miranda), piosenki (Lin-Manuel Miranda), aktor (Leslie Odom, Jr.), aktor drugoplanowy (Daveed Diggs), aktorka drugoplanowa (Renée Elise Goldsberry), kostiumy (Paul Tazewell), reżyseria światła (Howell Binkley), reżyseria (Thomas Kail), choreografia (Andy Blankenbuehler), orkiestracje (Alex Lacamoire)

Grammy 2016:

Best Musical Theater Album

Pulitzer 2016:

Lin-Manuel Miranda

Piosenki:

Alexander Hamilton, My Shot, The Schuyler Sisters, You’ll Be Back, Helpless, Satisfied, Wait for It, Say No to This, The Room Where It Happens, Your Obedient Servant

Co to za fenomen? Kim jest Lin-Manuel Miranda? Aktorem, autorem, kompozytorem i raperem. I najnowszym geniuszem Broadwayu, już chyba do wszystkich to dotarło.

Artysta ma na koncie dwa musicale: „In the Heights” (2008) i „Hamilton” (2015). Zgromadzone nagrody dają mu niewątpliwie najwyższą średnią w historii amerykańskiego teatru. Po dwóch spektaklach zebrał trzy nagrody Tony, w tym dwie za najlepszy musical, co daje stuprocentową skuteczność. Dwie nagrody Grammy to ponownie „sto procent setki”. Otrzymał je za obie płyty z oryginalną obsadą, a warto przypomnieć, że debiutancki musical Mirandy wygrał w kategorii Best Musical Theater Album w bardzo trudnej rywalizacji z takimi pewniakami, jak „The Little Mermaid”, „Young Frankenstein”, jak również z udanymi nagraniami dwóch znakomitych revivals: „South Pacific” i „Gypsy”. Młody twórca (rocznik 1980) może się także poszczycić nagrodą Emmy, jak również... Pulitzerem – prestiżową nagrodę literacką otrzymał w uznaniu dla libretta do musicalu „Hamilton”. Do nagrody EGOT brakuje mu już tylko Oscara. Poza tym, że wymyślił nową formułę teatru muzycznego, genialny i wszechstronny Lin-Manuel Miranda, gra w swoich sztukach główne role. Broadway nie pamięta nikogo równie utalentowanego.

Musical „Hamilton” otrzymał rekordową liczbę nominacji do nagrody Tony – szesnaście. Zebrał aż jedenaście nagród, więc nie pobił historycznego rekordu „Producentów” Mela Brooksa (dwanaście), ale zajmuje zaszczytne drugie miejsce, z którego nikt go zapewne nie strąci przez długie lata. A może sam Miranda tego dokona? A zaczęło się tak niewinnie – jak często bywa, u źródeł najnowszego sukcesu artysty leży przypadek.

Kiedy Lin-Manuel Miranda uciekł na zasłużone wakacje po sukcesie musicalu „In the Heights”, sięgnął na lotnisku po książkę Rona Chernowa „Alexander Hamilton” – biografię jednego z ojców założycieli Stanów Zjednoczonych. Po przeczytaniu kilku pierwszych rozdziałów twórca zaczął wyobrażać sobie życie Hamiltona, jako materiał sceniczny. Pozostało więc już „tylko” napisać musical i Lin-Manuel Miranda uczynił to sam. Jest autorem libretta, słów piosenek i muzyki. No i oczywiście zagrał Aleksandra Hamiltona (po raz ostatni 9 lipca 2016, kiedy zastąpił go w tej roli Javier Muñoz). Tak oto największą sensacją Broadwayu XXI wieku stał się musical o „mężczyźnie z dziesięci dolarówki” (podobizna Hamiltona zdobi banknot).

Przyjęło się, że „Hamilton” to musical hip-hopowy, lecz to nieuprawnione uproszczenie. Brzmi dobrze, jako hasło marketingowe, ale to wszystko. Lin-Manuel Miranda ma w małym palcu historię Broadwayu i potrafi z tej wiedzy korzystać. Elementy hip-hopu przewijają się w spektaklu, zdominowanym jednak przez utwory głęboko osadzone w broadwayowskiej tradycji. Spektakl otwiera po części rapowana, po części śpiewana piosenka, „Alexander Hamilton”. Hit „My Shot” ma w sobie energię wczesnego Eminema. „The Schuyler Sisters” to R&B w stylu lat 90. Ale na przykład „You’ll Be Back” to stylizacja na zespoły Brytyjskiej Inwazji z pierwszej połowy lat 60. A do tego bardzo zabawna: król Jerzy III, za którego panowania Wielka Brytania straciła amerykańskie kolonie, śpiewa do kolonistów: Jeszcze tu wróćcie! Piosenka „Helpless” (nie należy jej mylić ze znanym utworem Neila Younga pod tym samym tytułem), łączy współczesny R&B z muzyką z Broadwayu lat międzywojennych. „Satisfied” to rap wygadany w nieprawdopodobnym tempie, a zarazem aktorski popis – na miarę Bernadette Peters w tytułowym utworze z musicalu „Niedziela w parku z Georgem”. Piosenka „Wait for It” jest typową balladą pop, „Dear Theodosia” to kolejna ballada i murowany hit dla wokalisty soul. A to dopiero pierwszy akt. Muzyczny eklektyzm spektaklu „Hamilton” osadzony jest na mocnym hip-hopowym szkielecie, co zapewnia połączenie tradycji z nowoczesnością wiarygodne dla współczesnej publiczności. I powala energią.

I właśnie to połączenie jest kluczem do całego przedstawienia. „Hamilton” nie jest bowiem musicaliem o historii USA opowiedzianej w rytmie hip-hopu. To znacznie więcej. „Hamilton” to musical, który odkrywa historię w najbardziej przekonujący z możliwych sposobów – mówi o jej bohaterach, jakby byli jednymi z nas. I nic nie szkodzi, że noszą kostiumy z epoki. Nie przeszkadza nawet to, że starych białych ludzi grają ludzie młodzi i kolorowi – ten „postmodernistyczny” wybieg jest kolejnym kluczem do musicalu „Hamilton”, na tym także polega jego nowatorstwo. Poruszane sprawy, historyczne dylematy ojców założycieli, ich spory, towarzyszące narodzinom narodu – to wszystko okazuje się tak współczesne i tak prawdziwe, jak ludzie, których oglądamy na scenie. „Hamilton” przewraca do góry nogami wyobrażenia o przedstawieniu historycznym, tylko po to, aby... ocalić historię.

Spektakl narodził się off-Broadway – podobnie jak „Hair” i tak wiele innych. Zaprezentowany na deskach nowojorskiego Teatru Publicznego spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem. Konsultantem historycznym był sam Ron Chernow, autor książki „Alexander Hamilton”, która posłużyła Mirandzie do stworzenia musicalu. Był styczeń 2015 roku. Spektakl pokazywano na East Village do maja. Premiera na Broadwayu odbyła się w sierpniu, już w lipcu pokazywano spektakle przedpremierowe. Ten awans z off- na on-Broadway był błyskawiczny. Z pewnością pomogła w nim reputacja Lin-Manuela Mirandy – po sukcesie musicalu „In the Heights” w 2008 roku twórca skupił na sobie uwagę całego środowiska teatralnego.

Producenci zainkasowali 30 milionów dolarów w przedsprzedaży biletów. W ciągu kilku pierwszych miesięcy wyprzedali wszystkie bilety do zakończenia kontraktu z Richard Rodgers Theatre. Nie ma wątpliwości, że „Hamilton” zostanie na Broadwayu na kolejne lata. Codziennie organizowana była loteria biletowa. Zwycięzcy mogli kupić dwa bilety w cenie dziesięciu dolarów za sztukę z puli dwudziestu przeznaczonych na loterię. I były to doskonałe miejsca. Zainteresowanie publiczności było tak wielkie, że każde losowanie powodowało komplikacje w ruchu ulicznym na Zachodniej 46 Ulicy. A dla tych, którym się nie udało, Lin-Manuel Miranda stworzył bezprecedensowy system małych występów na żywo z fragmentami spektaklu. Jego inicjatywa doczekała się nazwy Ham4Ham, ponieważ za bilet wręcza się dziesięciodolarówkę z portretem Hamiltona, bohatera musicalu. Losowanie w Internecie zablokowało serwery – 50 000 ludzi zalogowało się jednocześnie. Jednak przeniosło się w końcu on-line, ze względu na korki.

Departament Skarbu Stanów Zjednoczonych postanowił w 2015 roku zmienić wizerunek na banknocie dziesięciodolarowym. Aleksandra Hamiltona miała zastąpić bliżej nieokreślona kobieta. Popularność musicalu „Hamilton”, który tak efektownie odkurzył pamięć o ojcu założycielu, spowodowała zmianę decyzji. Ale nie obyło się bez ofiar. Hamilton pozostał na miejscu, za to prezydenta Andrew Jacksona z dwudziestodolarówki zastąpiono wizerunkiem Harriet Tubman – czarnoskórej abolicjonistki. „Master” Andrew był właścicielem niewolników, „Miss” Harriet urodziła się jako niewolnica. Koło historii.

W dniu 14 marca 2016 roku artyści z obsady „Hamiltona” wystąpili przed prezydentem Obamą w Białym Domu. Wydarzenie miało szeroki rozgłos medialny. I nic dziwnego. W symbolicznym sensie Aleksander Hamilton dotarł tam, gdzie nie udało mu się dotrzeć za życia (choć dożył oddania budynku do użytku w 1800 roku). Sekretarz skarbu prezydenta Waszyngtona, mężczyzna z dziesięciodolarówki, jeden z ojców założycieli Stanów Zjednoczonych znalazł się na miejscu, które za zasługi i uczciwość należało mu się bardziej, niż wszystkim współczesnym mu politykom. „Powrót Hamiltona” poprzez scenę Broadwayu to symboliczny akt dziejowej sprawiedliwości. W kwietniu 2016 roku ukazała się książka „Hamilton: The Revolution”, w której Lin-Manuel Miranda i Jeremy McCarter opisują drogę musicalu od pomysłu po Broadway.

Sukces musicalu „Hamilton” wywołuje dwie dodatkowe refleksje. Po pierwsze, chwała amerykańskiej publiczności i chwała nowojorskim krytykom za tak bezbłędne zidentyfikowanie arcydzieła. Zazwyczaj dzieła sztuki oceniane są niejednoznacznie i dopiero czas weryfikuje ich prawdziwą wartość. Tym razem nie było wątpliwości: jednogłośnie recenzje, wysyp nagród Tony, rewelacyjna sprzedaż biletów. Ale jest w tym fenomenie coś więcej. Może to odpowiedni moment, aby wreszcie ogłosić odrodzenie amerykańskiego teatru muzycznego? Europejskie musicale opanowały Broadway w chwili słabości, ale nie demonizujmy ich roli. Andrew Lloyd Webber zaimplantował w Nowym Jorku kilka swoich tytułów, w tym tylko dwa na stałe – „Koty” i „Upiora w operze”. Jego sukces powtórzył Claude-Michel Schönberg, ale wypalił się już przy drugim spektaklu i na tym się skończyło. „Brytyjska inwazja” w teatrze muzycznym trwała równie krótko, jak tamta rock’n’rollowa z The Beatles i The Rolling Stones. Zaczęło się od musicalu „Oliver!” w 1962 roku. Ostatnie lata to tryumf „Billy Elliot The Musical” na Broadwayu, spodobała się również „Matilda”, na amerykański eksport zdecydowali się twórcy spektaklu „Charlie and the Chocolate Factory”. Ale nowojorska scena musicalowa kryzys ma już dawno za sobą. Początki XXI wieku to wręcz powrót czasów świetności na Broadwayu i wznowienie musicalowej dominacji. „The Producers”, „Hairspray”, „Avenue Q”, „Jersey Boys”, „Spring Awakening”, „Memphis”, „The Book of Mormon”, „Once”, „Kinky Boots”, a teraz – na ukoronowanie tej wspaniałej passy – „Hamilton”. Okazuje się, że „brytyjska inwazja” to epizod.

Premierę musicalu „Hamilton” na West Endzie w grudniu 2017 roku powiązano z otwarciem, po trwającym ponad rok, remoncie zabytkowego Victoria Palace Theatre (zamkniętego po zejściu z afisza spektaklu „Billy Elliot the Musical” w kwietniu 2016). Sprzedaż biletów rozpoczęła się rok wcześniej, ale i w Londynie nie zabrakło niekonwencjonalnych form promocji. Jedną z nich była loteria charytatywna, w której główną wygraną były dwa zaproszenia VIP na premierę i spotkanie z twórcą musicalu. Był też pewien zgrzyt. Odwołano szesnaście spektakli przedpremierowych powodując zrozumiałe rozczarowanie fanów. Wszyscy (niemal dwadzieścia pięć tysięcy widzów) otrzymali bilety na późniejsze przedstawienia, a przecież myśleli, że zobaczą „Hamiltona” jako pierwsi. Często wiązało się to z przygotowaniem podróży – wykupieniem biletów lotniczych i miejsc w hotelach. Producent musicalu, Cameron Mackintosh, przeprosił wszystkich poszkodowanych. Wyjaśnił, że zadziałały przyczyny obiektywne – stan zabytkowego teatru wymagał przedłużenia prac remontowych o dwa tygodnie. Słynny producent zna doskonale stawkę tej gry. „Hamilton” zmienił historię Broadwayu. Cameron Mackintosh wie najlepiej, jak West End może się zmienić po tej inscenizacji.

Tymczasem niestrudzony Lin-Manuel Miranda organizuje prezentację musicalu w rodzinnym Puerto Rico w styczniu 2019 roku. Dwa lata wcześniej wyspę spustoszyły huragany (szczególnie dotkliwa była Maria) i cały dochód z miesięcznych występów przeznaczono na pomoc ofiarom i odbudowę zniszczeń. Co więcej, Miranda obiecał powrócić do roli tytułowego bohatera – specjalnie dla swoich pobratymców. Twórca podkreślał, że jego rodzice wyemigrowali z Puerto Rico do Nowego Jorku. Dwa i pół wieku wcześniej Alexander Hamilton odbył podobną drogę z Karaibów do USA.

19 października 2016 roku musical „Hamilton” miał premierę w Chicago. Lin-Manuel Miranda pobłogosławił zespół aktorski, a recenzje były znakomite. Pierwsza produkcja objazdowa wystartowała w San Francisco w marcu 2017 roku i niemal od razu przygotowano drugą. Na każdą ekipę, która odtwarza inscenizację nowojorską, składa się sześćdziesiąt osób i kilkanaście tirów sprzętu, w tym dwie przenośne sceny

obrotowe (druga jest montowana w następnym punkcie trasy, kiedy pierwsza jest nadal w użytku). Historia musicalu nie odnotowała do tej pory podobnego sukcesu.

Pytanie, jak będzie wyglądała dalsza historia fenomenu o nazwie „Hamilton” pozostaje otwarte. Musical jest bardzo silnie związany z historią i kulturą amerykańską, w bezpośrednim odniesieniu do Imperium Brytyjskiego. Zainteresowanie spektaklem w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii jest zrozumiałe. Ale „Hamilton” to coś więcej, niż musical historyczny – to dekonstrukcja historii, to jej odczytanie nie tylko na nowe czasy, ale dla nowych ludzi. Dekonstrukcja ma rację bytu tam, gdzie tradycyjna narracja pokryła się patyną, gdzie potrzebne jest nowe spojrzenie. Zarazem jednak wymagana jest znajomość tradycji. Czy „Hamilton” przemówi do widzów z krajów, w których amerykańscy federaliści z XVIII wieku nie są bohaterami z podręczników?

OSCAR HAMMERSTEIN II (1895-1960)

[autor tekstów]

Autor tekstów, ale także librecista i producent, jak również reżyser teatralny. Pod względem dorobku i wpływu na innych twórców oraz na rozwój całego nowoczesnego teatru muzycznego nie ma równych. Zgromadził osiem statuetek Tony, ale należy podkreślić, że tworzył na długo przed ustanowieniem tej prestiżowej nagrody. Zdobył także dwa Oscary za piosenki „The Last Time I Saw Paris” (film „Lady Be Good”, 1941) i za przepiękną „It Might As Well Be Spring” (film „State Fair”, 1945). Obok sześciu nagród Tony za słowa piosenek czy libretto, odebrał dwie, jako producent w kategorii najlepszy musical: „South Pacific” (1949) oraz „The Sound of Music” (1959).

Oscar Hammerstein II, autor tworzący przez cztery dekady, współpracował z kilkoma najlepszymi kompozytorami swoich czasów. Zapisał się, jako współtwórca – obok kompozytora Jerome’a Kerna – przełomowego musicalu „Show Boat” (1927), przedstawienia, które na zawsze odmieniło oblicze amerykańskiego teatru muzycznego. Jak napisano o tym spektaklu z perspektywy minionych lat, po raz pierwszy „spektakl muzyczny” oddzielono od „komedii muzycznej”. Od czasu „Statku komediantów” zaczęto kłaść nacisk na słowo „spektakl” i to jemu – jako nadrzędnej wartości artystycznej – podporządkowywano takie elementy, jak piosenki czy taniec. Rzecz jasna, był to powolny proces, ale to właśnie Oscar Hammerstein II stanowił awangardę zmian, jakie utrwały kolejne pokolenia twórców.

Jeden z najważniejszych duetów autorskich w dziejach całego teatru muzycznego (wliczając spółki tak znane, jak Mozart-Da Ponte, Gilbert-Sullivan, Gershwin-Gershwin i Lloyd Webber-Rice), narodził się, kiedy wypadł z obiegu Lorenz Hart, dotychczasowy nadworny tekściarz kompozytora Richarda Rodgersa. Nowa spółka autorska Rodgers-Hammerstein kontynuowała zdobycze rewolucji zapoczątkowanej przez „Show Boat”. Już pierwszy musical Rodgersa-Hammersteina, „Oklahoma!” (1943), okazał się sensacją. Napisano, że „spektakl, podobnie jak <Show Boat>, stał się kamieniem

milowym do tego stopnia, że przyszli historycy teatru już zawsze będą określać kolejne epoki w odniesieniu do musicalu <Oklahoma!>”. Rozpoczęła się nowa era.

Rodgers i Hammerstein tworzyli kolejne arcydzieła gatunku: „Carousel” (1945), „South Pacific” (1949), „The King and I” (1951). Ukoronowaniem ich dokonań miał się stać musical „The Sound of Music” (1959), niestety Oscar Hammerstein II zmarł dziewięć miesięcy po premierze tego dzieła. Dwaj twórcy nie tylko dokonali przemian strukturalnych gatunku. Rozszerzyli tematykę musicalu w stopniu, który umożliwił eksplozję nowoczesnego teatru muzycznego w latach 60. i 70. Świadomie podnosili tematykę „społecznie zaangażowaną”, niespotykaną wcześniej na musicalowej scenie (z wyjątkiem politycznych satyr prezentowanych w okresie kryzysu gospodarczego). Subtelnie, ale jednak, dotykali takich spraw jak rasizm, seksizm czy podziały klasowe. W spektaklu „Carousel” podjęli temat przemocy domowej, problemu w owym czasie nie dyskutowanego jeszcze w środkach masowego przekazu. „The King and I” rozgrywa się na dworze króla Syjamu (obecna Tajlandia), „The Sound of Music” to spektakl oparty na historii rodziny von Trapp, a jego akcja dzieje się na tle przewrotu hitlerowskiego w Austrii w 1938 roku (tzw. Anschluss). Musical osadzony w realiach historycznych wyznaczał drogę prowadzącą m.in. do „Kabaretu” (1966).

Oscar Hammerstein II był mentorem młodego Stephena Sondheim'a i to nie tylko w zakresie pisania tekstów, lecz kompleksowego pojmowania musicalu, jako pełnego, zintegrowanego dzieła teatralnego. Sondheim zawsze podkreślał, że jego sukces na tym polu jest w dużej części zasługą starszego mistrza. Zważywszy na specyficzny, „osobny” charakter sztuk Sondheim'a, można powiedzieć, że jest on kontynuatorem idei Hammersteina II, idącym jeszcze dalej na drodze syntezy wszystkich elementów spektaklu, które obaj twórcy zawsze podporządkowywali funkcji nadrzędnej: fabule.

Oscar Hammerstein II to najbardziej wpływowy autor tekstów, librecista i producent w dziejach Broadwayu. Napisał około 850 piosenek, w każdym razie tyle złożyło się na wydany w 2008 roku śpiewnik z jego tekstami. Duża część z nich to standardy, wykonywane równie chętnie przez artystów popularnych, co jazzowych. Jego „Ol' Man River” (1927) było ukłonem pod adresem bluesa i gospel, spojrzeniem wstecz na

historię muzyki amerykańskiej. Kiedy pisał „My Favorite Things” (1959), nie mógł zapewne przewidzieć wersji, jaką w rok po jego śmierci nagra genialny saksofonista i innowator jazzu, John Coltrane (1961), otwierając drzwi do muzyki przyszłości.

Oscar Hammerstein II nie pisał muzyki, jednak jego słowa – zgodnie z ideą pełnej integracji – stawały się nierozzerwalnie związane z dźwiękami. Ich echo słyhać nawet w instrumentalnych wersjach utworów. Kolejny standard z tekstem tego wybitnego twórcy, „It Might As Well Be Spring”, doczekał się licznych wersji jazzowych – od tych wokalnych, śpiewanych przez takie artystki, jak Nina Simone, Sarah Vaughan i Astrud Gilberto, po wysublimowaną wersję instrumentalną duetu Keith Jarrett i Charlie Haden na płycie „Last Dance” (2014) – fortepian, i bas, i echo słów.

Oscar Hammerstein II bywa nazywany „ojcem współczesnego musicalu” i nie ma w tym przesady. Jego dzieła napisane z Richardem Rodgersem to absolutny kanon. Nie wolno jednak zapominać, że wcześniej stworzył przełomowy „Show Boat” z muzyką Jerome’a Kerna. Od niego zaczyna się więc nowoczesny teatr muzyczny, ale też dzięki niemu – na pewno w ogromnym stopniu – nigdy się nie skończy.

LORENZ HART (1895-1943)

[autor tekstów i kompozytor]

Autor tekstów, ale także kompozytor, o czym nie zawsze się pamięta. Pisał głównie, choć nie tylko, dla teatru, tworzył zwykle we współpracy z kompozytorem, ale i to nie było regułą. On sam nie uznawał reguły, zapewne dlatego, że wymykał się tak wielu...

Przeszedł do historii, jako połowa spółki autorskiej Rodgers i Hart, w której pisał tylko teksty. Za to jakie: „Blue Moon”, „Manhattan”, „Bewitched, Bothered and Bewildered” – to wszystko on. Jego słowa splatały się z cudownymi melodiami Richarda Rodgersa i tworzył się filar tego, co nazywamy dziś „Wielkim śpiewnikiem amerykańskim”. Ich drogi skrzyżowały się szczęśliwie, kiedy Hart studiował dziennikarstwo na Columbii, lecz już pierwsze wspólne próby przekonywały, że szkoda czasu na studia. W 1920 roku udało im się umieścić sześć piosenek w broadwayowskiej rewii, a potem już nie nadawali z zamówieniami. Rodgers i Hart napisali razem dwadzieścia sześć spektakli, cztery najważniejsze z nich to „On Your Toes” (1936), „Babes in Arms” (1937), „The Boys From Syracuse” (1938) i „Pal Joey” (1940). Intymny charakter piosenek tych twórców, a także ich wybitne walory artystyczne, sprawiły, że wiele z nich stawało się standardami. Tylko z czterech wymienionych sztuk przetrwał do naszych czasów tuzin evergreenów nadal wykonywanych przez muzyków jazzowych i gwiazdy pop.

Lorenz Hart miał wielki talent do finezji językowej, w czym przypominał Cole’a Portera. Bawił się słowami, stosował rymy wewnętrzne, kalamburowe. Jego teksty cechowała jednak szczególna nostalgia, tęsknota za czymś nieosiągalnym. Są tekstami człowieka przyzwyczajonego do skrywania swych uczuć, nieśmiałego, rozdartego wewnątrz. Był kurduplem, gejem i alkoholikiem. Nienawidził swojego ciała, często napawało go wstrętem. Żył podświadome przekonanie, że istota tak nędzna nie zasługuje na miłość. Zapijał nadwrażliwość i poczucie odrzucenia – jak tyłu przed nim i po nim.

Urodzony, podobnie jak Oscar Hammerstein II, w 1895 roku, na początku lat 40. był już wrakiem człowieka. W najtrudniejszych latach wielkiego kryzysu zarabiał fortunę

(ok. 60 000 dolarów rocznie, od kiedy zaczęli z Rodgersem pisać do filmów) wydawał wystawne przyjęcia, trwonił majątek. Przez całe życie mieszkał z matką i nie stanął na nogi po jej śmierci w kwietniu 1943 roku. Przeżył ją zaledwie o siedem miesięcy.

Smutek emanujący ze słów Harta znajduje głębokie uzasadnienie w jego ludzkiej kondycji. A zarazem – jak zwrócono uwagę po latach – jego teksty są niesłychanie „teatralne”, prowokują do aktorskiej interpretacji. Częste ciągi alkoholowe wyłączały go jednak stopniowo z pracy twórczej – czekał kompozytor, czekali producenci. On sam wpadał w zaciskającą się pętlę ucieczki i poczucia winy. Ale jego największą dolegliwością była depresja. Zmarł na zapalenie płuc po kolejnym pijackim ciągu.

Richard Rodgers musiał szukać nowego tekściarza, a nie czynił tego chętnie. Trafił na Oscara Hammersteina II i stworzył najważniejszą spółkę autorską w dziejach Broadwayu. Mimo to Lorenz Hart był i będzie pamiętany. Za liryzm i za humor. Za standardy. Bo jak nie kochać człowieka, który napisał „My Funny Valentine”.

## HASA DIGA EEBOWAI

[piosenka]

Musical: „The Book of Mormon” (2011)

Muzyka i słowa: Trey Parker, Robert Lopez i Matt Stone

„Księga Mormona” to musical, który wykpiwa wszelkie formy religii, kwestionując samą jej ideę. Zważywszy na konserwatyzm amerykańskiego społeczeństwa i na obowiązujący przymus poprawności, zaskakuje, że spektakl grany jest na Broadwayu, a do tego z wielkim powodzeniem i bez pikiet przed wejściem. Ale nawet na tle całej zawartej w przedstawieniu kpiny i drwiny, na tle całego bluźnierstwa, świętokradztwa i obrazoburstwa, które doprowadza widzów do spazmów radości i drgawek szczęścia, jest piosenka, która naprawdę stanowi przegięcie... Tytuł „Hasa Diga Eebowai” sugeruje afrykańskie pochodzenie, ale to tylko stylizacja – jak niemal wszystko w musicalu „The Book of Mormon”. Jej warstwa muzyczna nawiązuje do złagodzonego brzmienia etnicznego rodem z filmu i spektaklu „Król lew”. Jednak to nie muzyka budzi kontrowersje, jest wpadająca w ucho, rytmiczna i pogodna.

Bluźnierstwo – niewyobrażalne czy to na Broadwayu, czy poza nim – pada więc w przedstawieniu podczas jednego z najbardziej atrakcyjnych, zbiorowych numerów muzycznych. „Hasa Diga Eebowai” – co to właściwie znaczy? Młodzi misjonarze, którzy są głównymi bohaterami spektaklu, integrujący się stopniowo z ludnością wioski w Ugandzie, biorą udział w plemiennym tańcu. Dopiero przełamują lody. Spotkało ich chłodne przyjęcie, ale zaczyna się robić sympatycznie. I to na tyle sympatycznie, że w trakcie wspólnego tańca misjonarz pyta szamana o znaczenie refrenu śpiewanej przez wszystkich piosenki. No i uwaga... Najpierw dowiaduje się, oczywiście przy całej szamańskiej teatralności i emfazie, że Eebowai to... Bóg. Ten na górze. Na swoje nieszczęście dowiaduje się również, co oznacza Hasa Diga i informacja ta nieomal zwała go z nóg. Doprawdy, nie sposób sobie wyobrazić wystawienia tego spektaklu w Polsce w najbliższych dekadach, a może i wiekach...

A kiedy w Ugandzie cała wioska tańczy śpiewając „Osiemdziesiąt procent z nas ma AIDS, Hasa Diga Eebowai, Hasa Diga Eebowai”, śpiewa razem z nią publiczność Nowego Jorku i Londynu. Na domiar złego, w sklepiku teatralnym na niewylęknionych bluźnierców czekają koszulki z radosnym napisem: HASA DIGA EEBOWAI. I sprzedają się jak ciepłe bułeczki. A przecież czujność misjonarzy powinien był obudzić fakt, że śpiewający Afrykanie w trakcie tańca pokazują niebu środkowy palec...

ANNE HATHAWAY (ur. 1982)

[aktorka]

Bardzo ładna i bardzo dobra. Tak samo nazywała się żona Szekspira, ale to nie ma nic do rzeczy. Może się wydawać, że niewiele ma wspólnego z musicalem, jednak jest inaczej. Jej rola Fantine w filmowej wersji musicalu „Les Misérables”, zwłaszcza zaś wykonanie arii „I Dreamed a Dream” (Wyśniłam sen), to po prostu arcydzieło – wszystko jedno, małe czy duże. Jedno takie wykonanie zapewnia artyście nieśmiertelność i Anne Hathaway zapisała się w sposób trwały w historii filmu muzycznego. Obok Julie Andrews śpiewającej „Do Re Mi”, Lizy Minelli śpiewającej „Cabaret”, czy Catherine Zeta-Jones wykonującej „Cell Block Tango”. Ale w bardziej poruszający sposób, jeszcze mocniej. Zgodnie z przyjętą przez twórców filmu konwencją radykalnych zbliżeń, aria Fantine, tren zmarnowanego życia, zaśpiewana jest przez „twarz” Anne Hathaway zajmującą całą szerokość ekranu. Wielka proza wymaga wielkiego realizmu. A chociaż sen to niewyszukana metafora niespełnienia i nie ma ona w sobie nic z poezji, nie sposób zbliżyć się bardziej – do widza, do słuchacza, do serca. Teatr i kino operują innymi językami i tylko czasami są one wspólne. Teatr – dramatyczny lub muzyczny – ma przewagę kontaktu z żywym aktorem, tego nie zastąpi nic. Kino za to oferuje nam zbliżenia, złudzenie „dotknięcia” postaci niemożliwego na scenie. Chwała reżyserowi, że skorzystał z tego środka z tak odważną konsekwencją. Trzy minuty znanego na całym świecie musicalowego hitu „I Dreamed A Dream”, te trzy do bólu poruszające minuty, to w wykonaniu autentycznie zapłakanej Anne Hathaway aktorska perła. Podobnych emocji nie wywoła aktorka stojąca samotnie na pustej scenie. Już w miesiąc po premierze filmu odtwórczyni roli Fantine zdobyła Złoty Glob, Oscar za najlepszą rolę drugoplanową wydawał się pewny. Natomiast pełnego wysypu najważniejszych nagród branżowych nie sposób było przewidzieć. Obok Oscara aktorka zdobyła 35 nagród teatralnych i filmowych (w tym brytyjską BAFTA). Anne Hathaway i musical? Tak, na zawsze. Wystarczyły trzy minuty. I nawet nie musiała tańczyć.

HELLO DOLLY!

[musical]

Muzyka: Jerry Herman

Słowa piosenek: Jerry Herman

Libretto: Michael Stewart

na podstawie sztuki Thorntona Wildera „The Matchmaker” (1954)

Premiery:

Broadway – 16 stycznia 1964 (2844)

West End – 2 grudnia 1965

Gliwice – 23 czerwca 1972

Tony 1964 (10):

najlepszy musical, libretto (Michael Stewart), aktorka (Carol Channing), aktor (Charles Nelson Reilly), piosenki (Jerry Herman), producent (David Merrick), reżyseria (Gower Champion), choreografia (Gower Champion), kierownik muzyczny (Shepard Coleman), scenografia (Oliver Smith), kostiumy (Freddy Wittop)

Tony 1968:

Special Award (Pearl Bailey)

Olivier 2010, Open Air Theatre revival (3):

najlepszy revival, aktorka (Samantha Spiro), choreografia (Stephen Mear)

Piosenki:

It Takes a Woman, Put On Your Sunday Clothes, Ribbons Down My Back, Before the Parade Passes By, Hello Dolly!, It Only Takes a Moment, So Long Dearie

Musical „Hello Dolly!” po prostu wyjątkowo się spodobał. Spodobał się tak bardzo, że przy jedenastu nominacjach do Tony, otrzymał dziesięć nagród. W tym samym roku

do wyścigu o nagrody stanął nie mniej udany musical „Funny Girl”, ale nie otrzymał ani jednej – przy ośmiu nominacjach. „Hello Dolly!” zebrał aż dziesięć nagród, wyrównując rekord musicalu „South Pacific” sprzed piętnastu lat. Przez kolejnych trzydzieści siedem lat utrzymywał ten rekord, aż do czasu, kiedy musical Mela Brooksa „The Producers” zdeklasował całą konkurencję zgarniając pełen tuzin i zapewne utrzyma to prowadzenie przez kolejne dekady („Hamilton” zdobył jedenaście).

Musical „Hello Dolly!” był także najdłużej granym przedstawieniem na Broadwayu, odbierając ten tytuł spektaklowi „My Fair Lady”. Co prawda już po dziesięciu miesiącach oddał prowadzenie „Skrzypkowi na dachu”, ale i tak długo utrzymał się w pierwszej trójce. „Hello Dolly!” i „Fiddler on the Roof” pozostawały najdłużej granymi musicalami na Broadwayu przez niemal dekadę, bo wyprzedził je dopiero „Grease” W czasach, kiedy o sukcesie mówiło się przy produkcjach pokazywanych ponad tysiąc razy, trzy tysiące bez mała przedstawień „Hello Dolly!” robiły kolosalne wrażenie.

Fabula przedstawienia wywodzi się z angielskiej sztuki Johna Oxenforda „A Day Well Spent”, którą Johann Nestroy – autor i aktor zwany „austriackim Moliere” – przerobił na popularną farsę w języku niemieckim. Amerykański dramaturg Thornton Wilder dokonał kolejnej adaptacji, tytułując sztukę „The Merchant of Yonkers”, ale jej teatralna premiera w 1938 roku okazała się klapą. Thornton Wilder wrócił do niej po latach, dokonał licznych zmian, m.in. rozbudowując postać Dolly i tym razem – pod tytułem „The Matchmaker” (1955) – odniosła taki sukces, że została zekranizowana trzy lata później. Ostatni tytuł zdradzał treść przedstawienia, którego bohaterka, wdowa w średnim wieku, oddała się... swataniu – innym, ale także siebie. Dolly jest kobietą przebojową i lubi mieszać się w życie innych.

Rola wydawała się stworzona dla Ethel Merman, która ją jednak odrzuciła. Podobnie Mary Martin, aczkolwiek w przyszłości obie gwiazdy miały jeszcze wystąpić jako Dolly (Mary Martin w premierowej produkcji londyńskiej). Tematyka przedstawienia nie zachęcała też potencjalnych reżyserów. Dwaj mistrzowie wzruszyli ramionami – Harol Prince i Jeremy Robbins. Musical wyreżyserował Gower Champion (wcześniej m.in. „Bye Bye Birdie”), zaś w tytułowej roli wystąpiła ostatecznie Carol Channing (wcześniej

m.in. „Gentlemen Prefer Blondes”). W kolejnych inscenizacjach w tytułową bohaterkę wcielały się bez fochów m.in. Ginger Rogers, Betty Grable i Pearl Bailey. Ta ostatnia artystka wzięła udział w niekonwencjonalnej inscenizacji „Hello Dolly!” z 1975 roku – w obsadzie składającej się wyłącznie z czarnoskórych aktorów znalazł się nawet młody Morgan Freeman.

Ciekawostka. Longplay z nagraniem oryginalnej obsady „Hello Dolly!” w czerwcu 1964 roku zajął pierwsze miejsce na amerykańskiej liście płyt długogrających. Zajmował je przez jeden tydzień, by ustąpić albumowi Louisa Armstronga, zatytułowanemu... „Hello Dolly!”. Ponad sześćdziesięcioletni „Satchmo” podbił zresztą obie listy: jego singiel z tytułową piosenką stracił ze szczytu samych Beatlesów, którzy przez czternaście nieprzerwanych tygodni cieszyli się trzema kolejnymi hitami: „I Want to Hold Your Hand”, „She Loves You” oraz „Can’t Buy Me Love”. Znamienne, że kilka wytwórni płytowych odmówiło wydania piosenki w wykonaniu Louisa Armstronga, uznając, że nowoorleański mistrz jest absolutnie passe w dobie Brytyjskiej Inwazji. W wieku 62 lat i 279 dni Louis Armstrong został najstarszym artystą w historii, który „szczytował” na liście przebojów. Jest nim zresztą do dzisiaj.

Ekranizacja musicalu „Hello Dolly!”, która weszła na ekrany kin przed gwiazdką 1969 roku, była przedsięwzięciem wysokobudżetowym. Wytwórnia 20th Century Fox przeznaczyła na film 25 milionów dolarów. Za sterami stanął sam Gene Kelly, który ochoczo przyjął rolę reżysera. Obsada była zaiste gwiazdorska. Koleżankom z Broadwayu zagrała na nosie Barbra Streisand, której powierzono rolę tytułową. Partnerował jej Walter Matthau, a obok niego wystąpił Michael Crawford, późniejszy premierowy Upiór z musicalu Lloyd Webbera. Jako szef zespołu muzycznego pokazał się Louis Armstrong – producenci filmu dyskutowali popularność jego singla z tytułową piosenką. Film nominowano do Oscara w siedmiu kategoriach, zwyciężył w trzech, m.in. za muzykę. Musical wystawiany jest nadal w wielu krajach świata. W wersji niemieckiej zmieniono nazwisko bohaterki z Levi na Wasiljewa. Buenos Aires oglądało w roli Dolly wielką artystkę tanga Libertad Lamarque. Meksykanie poznali musical jako ¿Qué tal Dolly?, czyli „Co słyhać, Dolly?”. Sensacją było wystawienie „Hello Dolly!” na Kubie, w popularnym teatrze o zachęcająco brzmiącej nazwie Teatro

Karl Marx w Hawanie. W ostatnim revival „Hello Dolly!” na Broadwayu (premiera 20 kwietnia 2017 roku) wystąpiła Bette Midler, reżyserował doświadczony Jerry Zaks. Od stycznia 2018 roku główną rolę gra Bernadette Peters. „Dolly” jest nieśmiertelna.

Polska premiera musicalu „Hello Dolly” odbyła się 23 czerwca 1972 roku w Operetce Śląskiej w Gliwicach w reżyserii Jerzego Uklei (przekład: Antoni Marianowicz i Janusz Minkiewicz).

## HER MAJESTY'S THEATRE

[londyński teatr]

Drugi najstarszy teatr w Londynie po Theatre Royal, Drury Lane. Od 1705 roku stały w tym miejscu na Haymarket cztery teatry. Pierwszy z nich nosił nazwę The Queen's (Teatr Królowej). W 1711 z nadania królowej rezydującym kompozytorem został tutaj Georg Friedrich Händel i do 1739 wystawił ponad 25 własnych oper, którymi często dyrygował. W 1714 nazwę teatru zmieniono na The King's i tak już miało pozostać – nazwa instytucji tradycyjnie oddaje honor aktualnie panującemu monarsze.

Początek XIX wieku przyniósł angielskie premiery słynnych oper, m.in. Mozarta i Rossiniego. Wystawiona tu w 1806 roku „Łaskawość Tytusa” była pierwszą operą Mozarta, jaką usłyszeli londyńczycy. W 1851 odbyła się premiera opery Beethovena „Fidelio”, a później m.in. „Carmen” Bizeta (1878) i pełnego cyklu Wagnera (1882). Od 1904 roku budynek mieścił także Królewską Akademię Sztuki Dramatycznej. Po przejściu funkcji opery przez Royal Opera House w Covent Garden domeną Her/His Majesty's Theatre stały się operetki, wodewile, wreszcie musicale. Wydarzeniem na miarę sceny XX wieku była premiera „Pigmaliiona” George'a Bernarda Show (1914).

Najbardziej znane współczesne tytuły musicalowe, które miały londyńską premierę na scenie Her Majesty's to „West Side Story (1958) i „Skrzypek na dachu” (1967). W latach 70. John Cleese z Monty Pythona organizował tu koncerty charytatywne dla Amnesty International, m.in. pierwszy z cyklu „The Secret Policeman's Balls”. Od 27 września 1986 roku w Her Majesty's Theatre grany jest nieprzerwanie jeden spektakl: „Upiór w operze” (oficjalna premiera odbyła się 9 października). Do października 2010 spektakl zagrano ponad 10 000 razy, w 2017 roku było to już prawie 13 000 przedstawień.

Budynek poddano gruntownej renowacji w latach 1992-94 nie tracąc ani jednego spektaklu, a prace obejmowały m.in. wymianę dachu oraz zastąpienie toalet nowymi. Jedyna przerwa (techniczna) trwała trzy dni w maju 2008 roku. Zainstalowano nowy system dźwiękowy, m.in. 120 głośników i ponad 10 kilometrów przewodów. „Upiór w

operze” jest drugim najdłużej granym musicaliem w Londynie po „Les Misérables” (to dlatego, że wystartował rok później), jednak w odróżnieniu od „Nędzników”, zawsze grany był w tym samym teatrze. Od 2000 roku Her Majesty’s należy do grupy Really Useful Theatres (w 2014 roku oddzielonej od Really Useful Group), czyli do sieci teatralnej Andrew Lloyd Webbera. Dotyczy to samego budynku, bo teren, na którym się znajduje, to własność królewska i jest dzierżawiony. Tak więc marzenie producenta – rozszerzone w tym wypadku także o marzenie twórcy – spełnia się tu nieprzerwanie od trzydziestu lat. Jeden teatr, jeden spektakl.

Nic nie wskazuje, aby zainteresowanie „Upiorem w operze” miało nagle osłabnąć – musical obejrzało na świecie dopiero 140 milionów widzów, a przecież nigdzie nie prezentuje się on lepiej, niż w wiktoriańskich wnętrzach Her Majesty’s Theatre.

HEY, MR. PRODUCER!

[koncert specjalny]

Obok koncertu urodzinowego Stephena Sondheim'a („Sondheim! The Birthday Concert 2010”) jeden z najlepszych benefitów w historii teatru muzycznego. Cały musicalowy świat chciał się nisko pokłonić producentowi wizjonerowi, który bezpowrotnie odmienił branżę, nadając anglosaskiemu teatrowi muzycznemu globalny zasięg. Cameron Mackintosh nie byłby sobą, gdyby nie skorzystał z tak nagłośnionego wydarzenia w celach wykraczających poza nakarmienie własnego ego. Połączył uroczystość z akcją charytatywną na rzecz niewidomych wspólnie z cieszącą się w Wielkiej Brytanii powszechnym poważaniem fundacją Royal National Institute for the Blind. Odbyły się dwa koncerty w dniach 7 i 8 czerwca 1998. Ten drugi, podniesiony do rangi Królewskiej Gali Charytatywnej (Royal Charity Gala), zaszczyliła obecnością para królewska: Elżbieta II oraz Alfred, książę Edynburga.

Reżyserował Bob Avian, doświadczony twórca teatru muzycznego (m.in. choreografii do londyńskich i nowojorskich inscenizacji „Miss Saigon” i „Sunset Boulevard”), a miejscem akcji był Lyceum Theatre (od 1999 pokazywany jest tam „Król lew”). Na repertuar obu wieczorów złożyły się – co jasne – fragmenty musicali, do których powstania i sukcesu przyczynił się Cameron Mackintosh, a były to m.in. „Oliver!”, „Oklahoma!”, „Godspell”, „Five Guys Named Moe”, „The Boy Friend”, no i oczywiście wielkie hity: „Cats”, „The Phantom of the Opera”, „Les Misérables”, „Miss Saigon” oraz, wtedy nadal nowy, spektakl Claude-Michela Schönberga, „Martin Guerre” (1996). Show poprowadziła Julie Andrews, a wśród wykonawców można było posłuchać śmietanki musicalowych artystów, w tym takich gwiazd, jak Bernadette Peters, Elaine Paige, Lea Salonga, Judi Dench, Michael Ball, Jonathan Pryce, Colm Wilkinson, Hugh Jackman oraz – wyjątkowy gość z innego artystycznego świata – Tom Lehrer. Na specjalne życzenie beneficjenta, w programie koncertu znalazła się osobna sekcja poświęcona twórczości zaproszonego w roli gościa honorowego Stephena Sondheim'a.

Do legendy przeszedł (odtworzony na ekranie) numer „Dueling Pianos”, czyli wspólny występ dwóch gigantów współczesnego musicalu: Lloyda Webbera i Sondheima w parodii własnych tematów z tekstem poświęconym Cameronowi Mackintoshowi. Obaj kompozytorzy śpiewali grając na fortepianie na cztery ręce (m.in. tematy „Send In the Clowns” i „The Music of the Night”). Sir Andrew poskarżył się nawet, że Sir Cameron jest „bogatszy od niego”. W końcowej części przedstawienia zaprezentowano pokazną serię utworów z „Les Misérables”. W finale wszyscy wykonawcy zaprezentowali utwór „Old Friends” z musicalu Sondheima „Merrily We Roll Along”.

Koncert dostępny jest w edycji CD i DVD jako „Hey, Mr. Producer! The Musical World of Cameron Mackintosh” (czas: 164 minuty). Zabawna jest rywalizacja obu sławnych kolegów: dokładnie dwa miesiące wcześniej odbył się galowy koncert z okazji 50. urodzin kolegi kompozytora, także dostępny na DVD pod tytułem „Andrew Lloyd Webber: The Royal Albert Hall Celebration” (126 minut). Ale mniej atrakcyjny.

## I DREAMED A DREAM

[piosenka]

Musical: „Les Misérables” (1980)

Muzyka: Claude-Michel Schönberg

Słowa: Alain Boublil/Herbert Kretzmer

Lament Fantyny z I aktu musicalu Schönberga i Boublila „Les Misérables” to jeden z najlepiej rozpoznawalnych tematów z europejskiego musicalu – na równi z przebojami Andrew Lloyda Webbera, jak „Memory” z musicalu „Cats”, czy tytułowy duet z musicalu „The Phantom of the Opera”. Dzisiaj to już klasyk musicalu brytyjskiego i światowego.

Bohaterka to kobieta złamana, upokorzona i chora, a do tego odpowiedzialna za nieślubną córkę. Takim ludziom jak ona nie było łatwo we Francji pierwszej połowy XIX wieku. Takim ludziom, jak ona, nadal nie jest łatwo – w pierwszej połowie XXI wieku. Może dlatego publiczność tak dobrze ją rozumie? Jeżeli kluczem do powodzenia utworu jest empatia publiczności, to trudno o lepszy materiał niż „Wyśniłam sen”. Pieśń wykonywana jest w musicalu solo, na niemal pustej scenie i wywołuje głęboki efekt. „I Dreamed a Dream” to po angielsku tzw. showstopper, czyli utwór, po którym po prostu muszą zerwać się oklaski.

I zrywają się. Piosenka spotkała się z wielkim uznaniem od samego początku światowej kariery „Les Mis”, stała się wizytówką musicalu, chociaż jest w nim wiele przebojowych utworów. Początkowo wykonywała ją Patti LuPone (Londyn), następnie Randy Graff (Nowy Jork), a także Lea Salonga. Oryginalne nagranie musicalu z West Endu zdobyło status potrójnej platyny w Wielkiej Brytanii (900.000 egzemplarzy) i platyny w Stanach (milion). Ale już nagranie z Broadwayu to obecnie poczwórna platyna – cztery miliony sprzedanych egzemplarzy. Kiedy doda się do tego 70 milionów widzów przedstawienia, łatwo stwierdzić, że piosenka „I Dreamed a Dream” dotarła do naprawdę wielu ludzi.

Osobny rozdział w historii utworu zapisała amatorka, Susan Boyle. Chyba nigdy wcześniej piosenka z musicalu nie wywołała sensacji o podobnej skali. Chociaż, przynajmniej początkowo, większe wrażenie od samej piosenki zrobiła jej nietypowa wykonawczyni. Opowieść o szkockim Kopciuszku poznał cały świat. W dniu 21 stycznia 2009 roku nieśmiała 48-latka stanęła na scenie Scottish Exhibition and Conference Centre w Glasgow w przesłuchaniach do programu „Britain’s Got Talent”. Trzy i pół minuty telewizyjnej retransmisji jej występu (zaprezentowanej w maju tego samego roku) dały początek nowemu zjawisku. Kobieta, będąca antytezą pojęcia celebrytki, stała się nagle królową mediów. Susan Boyle udowodniła, że wszystkie „przykazania” muzycznego marketingu są niewiele warte. To był „odwet brzydkiego kaczątka”. Niezadbana i kompletnie niepasująca do obrazka gospodyni domowa, starzejąca się panna, szara myszka, aktywna jedynie we własnej parafii. I nagle – wielki świat.

Podczas przesłuchania do brytyjskiego „Mam talent” swoją interpretacją utworu „I Dreamed A Dream” z musicalu „Les Misérables” panna Susan Boyle wprowadziła w osłupienie i widzów, i jurorów. W internetowym serwisie YouTube jej występ (razem z innymi towarzyszącymi mu materiałami) doczekał się ponad stu dwudziestu milionów odsłon. Susan Boyle stała się sensacją z pierwszych stron gazet.

Powiedzenie „nie sądź książki po okładce” na nowo nabrało mocy. Medialna gorączka rosła w zatrważającym tempie, co najbardziej zaskoczyło samą zainteresowaną: „Dzwonili do mnie ludzie, których nie mogłam zrozumieć, bo mieli inny akcent. Dzwonili z różnych krajów. Mnóstwo Amerykanów. To było niewiarygodne.” Susan Boyle zastanawiała się później publicznie: „Rozczochrana kobieta, z krzaczastymi brwiami i w takiej sukience musiała zostać niezauważona, prawda?” A tu niespodzianka. Okazało się, że media – dla odmiany, chciałoby się powiedzieć – doceniły jej... możliwości wokalne. Oczywiście doceniły także jej odmienność, dla telewizji takie zjawisko to prezent od losu.

Narodziła się gwiazda. Cztery miesiące po telewizyjnym debiucie Susan Boyle pojawiła się w amerykańskiej wersji programu „Mam talent”, gdzie wykonała piosenkę „Wild Horses” z repertuaru The Rolling Stones. Specjalnie dla niej zaaranżowano tę rockową

balladę na orkiestrę, jej potężny mezo-sopran wymaga odpowiedniej oprawy. Obie piosenki znane telewizjom i internautom – „I Dreamed a Dream” i „Wild Horses” – otworzyły debiutancki album Susan Boyle, która podpisała kontrakt nagraniowy z wytwórnią Columbia. Oczywiście płyta nosi tytuł „I Dreamed a Dream”, a ukazała się w listopadzie 2009 roku. Amerykański rynek wchłonął ponad 700 tysięcy egzemplarzy albumu w ciągu pierwszego tygodnia od premiery, co przekroczyło wszystkie dotychczasowe rekordy dotyczące debiutujących artystek.

Od tamtej pory Susan Boyle wydała sześć płyt (w tym album świąteczny) i znalazło się na nich wiele utworów z musicali. Ale jej najważniejsza zasługa dla teatru muzycznego, to niebywałe wywyższenie „rozpoznawalności” piosenki „I Dreamed a Dream”. Lament Fantyny, doskonale znany publiczności teatralnej na całym świecie, dzięki medialnym wyczynom Szkotki, stał się nagle tak rozpoznawalny, jak hity Elvisa, Sinatry czy The Beatles. Wyszedł poza musical, stał się standardem muzyki pop.

W późniejszych latach dwie kolejne artystki dopisały nowe rozdziały w historii hitu „I Dreamed a Dream”. Pierwsza z nich to Anne Hathaway. Jej przejmujące wykonanie utworu w ekranizacji „Les Misérables” z 2012 roku przyniosło jej trzydzieści pięć prestiżowych nagród filmowych za drugoplanową rolę Fantyny, w tym Golden Globe i Oscara. Piosenka znalazła się na płycie z muzyką z filmu, została także wydana na singlu. Krytyk magazynu Rolling Stone napisał, że „Anne Hathaway tchnęła życie w ten schmaltz (kicz)”. Wykonanie aktorki znalazło się na brytyjskiej liście przebojów wyżej, niż wcześniejsza wersja Susan Boyle.

W roku 2013 „I Dreamed a Dream” stało się hitem w Japonii. Po powodzeniu filmu „Les Misérables”, popularna wcześniej, ale nieco zapomniana japońska piosenkarka, Tomomi Kahara uznała, że utwór ten zapewni jej powrót na listy przebojów. Tak się też stało. Piosenka pod japońskim tytułem „Yume Yaburete” (Zniweczone marzenia) weszła do Top 20. Solistce towarzyszyła ponad czterdziestoosobowa orkiestra, a na singlu znalazła się także wersja na głos i fortepian oraz nagranie instrumentalne. Japonia była pierwszym krajem po Anglii i Stanach Zjednoczonych, w którym pokazano musical „Les Misérables” i jest on tam doskonale znany.

W Polsce niezrównaną wykonawczynią utworu „I Dreamed Dream” (Wyśniłam sen) jest Edyta Krzemień, premierowa Fantyna z warszawskiej obsady „Les Misérables” w Teatrze Muzycznym ROMA. Pośród innych światowych wykonawców tej piosenki znajdziemy takie nazwiska, jak Patti LuPone, Michael Crawford, Neil Diamond, David Essex, Aretha Franklin, Elaine Paige, Mandy Patinkin, Michael Ball, Petula Clark, Lea Salonga, Sierra Boggess, Katherine Jenkins oraz Helena Vondráčková.

## IF I WERE A RICH MAN

[piosenka]

Musical: „Fidler on the Roof” (1964)

Muzyka: Jerry Bock

Słowa: Sheldon Harnick

Najbardziej znany utwór z musicalu „Skrzypek na dachu” od lat żyje własnym życiem. Wykonuje go główny bohater, ubogi Tewje Mleczarz, fantazjując na temat możliwości, jakie daje fortuna. Jego wizja bogactwa jest tak dalece oderwana od rzeczywistości, że musi być wizją biedaka – mleczarz marzy między innymi o domu, w którym jedne schody prowadziłyby donikąd, tylko dla szpanu. Bo kto bogatemu zabroni? Piosenka należy do żelaznych hitów teatru muzycznego i trudno sobie wyobrazić składankę musicalowych przebojów bez utworu „Gdybym był bogaty”. Spektakl powstał na podstawie książek Sholema Aleichema, a bezpośrednią inspiracją słów piosenki był monolog jednego z bohaterów, zatytułowany „Ven ikh bin a Rothschild” (Gdybym był Rothschildem). Religijny Tewje marzy o nieróbstwie, ale zaoszczędzony czas przeznaczyłby najchętniej na studia religijne.

Pod względem muzycznym piosenka ma charakter klezmerski, jest wyraźnym nawiązaniem do żydowskiego folkloru. Śpiewana już na początku pierwszego aktu, stanowi trafną autoprezentację bohatera – jest to człowiek ubogi, ale z poczuciem humoru, akceptuje swoją nędzę, ale uważa, że zasługuje na więcej szacunku. Piosenka ma więc także aspekt heroiczy, jest próbą ocalenia własnej godności. Kolejną.

Finał piosenki jest kwintesencją żydowskiego humoru i pięknej tradycji rozmów ze Stwórcą, które naród wybrany toczy od tysiącleci. Tewje pyta Boga, czy by to bardzo popsuło jego „wielki, wieczny plan”, gdyby taki Tewje nie był biedny. Onomatopieczne „bidi-bidi-bum”, powtarzające się w refrenie, to tylko próba nawiązania do przyśpiewek chasydzkich, jak tłumaczył swoje intencje autor tekstu, Sheldon Harnick. Ostateczna

wersja powstała dopiero na próbach. Aktor-tyran Zero Mostel, występujący w roli Mleczarza, tak dobrał sylaby, żeby było mu najwygodniej. I tak już zostało.

Piosenka „If I Were a Rich Man” doczekała się niezliczonych wersji i nagrań na całym świecie. Większość z nich to typowe interpretacje wokalne, utrzymane w konwencji musicalu, choć czasami wykonywane przez śpiewaków operowych (w Polsce byli to m.in. Bernard Ładysz i Zbigniew Macias). Zdarzały się również wersje odchodzące od teatralnej konwencji. Zespół Herb Alpert & The Tijuana Brass nagrał w 1968 roku aranżację instrumentalną. O dość nietypowe nagranie rockowe pokusiła się rumuńska grupa Mondial (1970), jeszcze dalej poszli australijscy punkowcy, Yidcore (2001). Powstało wiele nagrań piosenki w innych językach, m.in. hebrajskim, fińskim i tureckim. W samym francuskim było kilka różnych tłumaczeń tekstu. Inne słowa wykonywał niemiecki wokalista Ivan Rebroff, inne – bo napisane przez Charlesa Aznavoura – śpiewała Dalida.

Powstały również liczne parodie piosenki, m.in. w wykonaniu artystów z musicalu „Avenue Q”. Z okazji World AIDS Day w 2005 roku połączyli oni siły z obsadą aktualnego revival musicalu „Fiddler on the Roof” na Broadwayu i przygotowali prezentację zatytułowaną „Avenue Jew”. Tewje Mleczarz zabrania swojej córce, Szpryncy, poślubienia Princetona, lalki, pomimo jego żydowskiego pochodzenia. Princeton śpiewa „Gdybym był człowiekiem”...

## INTO THE WOODS

[musical]

Muzyka: Stephen Sondheim

Słowa piosenek: Stephen Sondheim

Libretto: James Lapine

na podstawie książki Bruno Bettelheima „The Uses of Enchantment” (1976)

Premiery:

Broadway – 5 listopada 1987 (765)

West End – 25 września 1990

Tony 1988 (3):

najlepsze piosenki (Stephen Sondheim), libretto (James Lapine), aktorka (Joanna Gleason)

Tony 2002, Broadway revival (2):

najlepszy revival, reżyseria światła (Brian MacDevitt)

Olivier 1991 (2):

najlepszy reżyser (Richard Jones), aktorka (Imelda Staunton)

Olivier 1999, London revival:

najlepsza aktorka (Sophie Thompson)

Olivier 2011, London revival:

najlepszy revival

Piosenki:

Into the Woods, Hello Little Girl, Agony, A Very Nice Prince, Giants in the Sky, Second Midnight, It Takes Two, Witch’s Lament, No One is Alone, Children Will Listen

Jeden z szalonych pomysłów Stephena Sondheima: musical oparty na klasycznych baśniach braci Grimm i na opowiadaniach Charlesa Perraulta – autora wcześniejszego o ponad sto lat, którego pisma bezpośrednio inspirowały braci. A dlaczego szalony? Dlatego, że fabuła spektaklu splata ze sobą losy bohaterów z niezależnych opowieści i miesza rozliczne wątki. Bezpośredni wpływ na powstanie musicalu miała książka Bruno Bettelheima „The Uses of Enchantment”, czyli dosłownie: Zastosowanie czarów.

Ta książka, przełomowa dla rozumienia baśni w kategoriach psychoanalitycznych, nosi polski tytuł: „Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni.” (PIW, 1985). Autor, kontrowersyjny psycholog, ukazuje w niej symboliczne znaczenie baśni. Dowodzi, że mroczna tematyka większości z nich (strach obecny jest zwłaszcza u braci Grimm, sadyzm wypełnia oryginalne pisma Andersena), pozwala dzieciom dystansować się do przyczyn traumy, jako czegoś odległego i nierealnego. Ale jednocześnie – oswajając się z lękiem – dziecko przystosowuje się do życia w dorosłym świecie. Biegunowość postaci, które w baśniach są zawsze albo dobre, albo złe, przygotowuje dzieci do rozróżniania tych cech w późniejszym życiu. Jak pisał Bettelheim: „Baśnie pomagają dziecku w odkrywaniu własnej tożsamości i własnego powołania, wskazując zarazem, jakich potrzebuje doświadczeń, aby rozwinąć swój charakter”. I o tym właśnie jest musical „Into the Woods”.

Baśnie, a raczej postacie, którym Bettelheim poświęcił najwięcej miejsca w swoich pracach, to Jaś i Małgosia, Czerwony Kapturek, Królowna Śnieżka, Śpiąca Królowna i Kopciuszek. Badacz ten z wielką uwagą przyglądał się także postaciom „zwierzęcych narzeczonych”, jak Bestia z „Pięknej i Bestii” czy Żabi Król. Twórcy musicalu również skupili się na wybranych bohaterach i są nimi Czerwony Kapturek, Jaś (ale ten od magicznej fasoli, nie od Małgosi), Kopciuszek i Roszpunka. Z opowieści o tej ostatniej bohaterce pochodzi, scalający spektakl, wątek bezdzietnego małżeństwa Piekarza i jego Żony – nad ich życiem zawisła cieniem klątwa Czarownicy. W musicalu pojawia się także nieodłączny kompan Czerwonego Kapturka, czyli Wilk, a nawet żonaty Olbrzym. A konkretnie... głos Olbrzyma.

Premiera „Into the Woods” na Broadwayu zbiegła się w czasie z premierą musicalu Lloyd Webbera „The Phantom of the Opera”. Spektakl Stephena Sondheim’a zdobył trzy nagrody Tony przy siedmiu dla „Upiora”. Jego twórcy musieli ustąpić w kategorii najlepszego musicalu, ale pokonali Anglika w – podstawowych dla teatru muzycznego – kategoriach najlepszych piosenek i najlepszego libretta. Nagrodę Tony zdobyła Joanna Gleason za rolę Żony Piekarza. Jej kreacja przyćmiewała nawet Bernadette Peters w roli Czarownicy. W Londynie Żonę Piekarza zagrała Imelda Staunton i, powtarzając sukces koleżanki zza oceanu, dostała za swoją rolę nagrodę Oliviera.

Musical doczekał się licznych inscenizacji w wielu krajach. Niektóre odbywały się w tak nobliwych miejscach, jak londyńska Royal Opera w Covent Garden. „Into the Woods” zaprezentowano tam w 2007 roku i była to druga produkcja dzieła Stephena Sondheim’a w tym miejscu – w 2003 roku pokazano tam musical „Sweeney Todd”, zasadnie nazywany także „czarną operą”. Gdy musical znalazł się na afiszu dorocznego letniego festiwalu Shakespeare in the Park w nowojorskim Parku Centralnym, głosu żonie Olbrzyma użyczyła Glenn Close. Na przestrzeni lat najwięcej znanych nazwisk przyciągała rola Czarownicy, w którą wcielały się m.in. Cleo Laine i Vanessa Williams.

W 2014 roku musical „Into the Woods” doczekał się bardzo udanej produkcji filmowej Walt Disney Studios Motion Pictures. Ekranizację reżyserował Rob Marshall, scenariusz napisał oryginalny twórca libretta, James Lapine. W filmie zagrała gwiazdorska i świetna śpiewająca obsada. Jako Czarownica wystąpiła Meryl Streep. Postać pięknej i „baśniowo” seksownej Żony Piekarza stworzyła Emily Blunt. Trudno było o lepszego Wilka, niż Johnny Depp (aktor wcielił się wcześniej w tytułowego bohatera w filmie „Sweeney Todd” według musicalu Sondheim’a). Kopciuszka zagrała Anna Kendrick, jej macochę Christine Baranski. Trudno o dwóch bardziej przystojnych i nieznośnych książąt z bajki, niż Chris Pine i Billy Magnussen (każdy jest „przydzielony” jednej z bohaterek – osobno Kopciuszkowi i osobno Roszpuncie). Niekwestionowanym gwiazdorem filmu był jednak młody Daniel Huttleston w roli Jasia. Aktor dał się poznać wcześniej jako Gavroche w ekranizacji musicalu „Les Misérables” (2012), ale dopiero teraz mógł w pełni zademonstrować swoje niezwykle umiejętności wokalne, śpiewając trudne partie Sondheim’a.

Muzyka jest w tym spektaklu apoteozą synkopy. Synkopowane są nawet dialogi bohaterów. Jak w musicalu „Sunday in the Park with George” Stephen Sondheim pokusił się o muzykę „pointylistyczną”, tutaj kompozytor skupił się na pulsacji. Postrzępionej, wewnętrznie przerywanej, ale nieustającej. „Into the Woods” to jedno z najbardziej satysfakcjonujących muzycznie dzieł wybitnego twórcy. A zarazem jedno z najgłębszych pod względem psychologicznym przedstawień muzycznych.

Musical „Into the Woods” pojawił się na Broadwayu w czasie narodowej paniki związanej z AIDS i część amerykańskich krytyków doszukiwała się w spektaklu metafory epidemii. Miała ją uosabiać żona Olbrzyma, która jest niczym niszczycielski żywioł. Zabija przypadkowe ofiary bez względu na to, czy byli to ludzie dobrzy, czy źli. Jednak sam twórca przedstawienia odżegnywał się od podobnych interpretacji. W wywiadzie dla magazynu Time w 1987 roku Stephen Sondheim wyznał natomiast, że ojciec, który nie przepada za dziećmi i matka, która wolałaby ich nie mieć, to postaci wzorowane na jego rodzicach.

Istotą spektaklu „Into the Woods” jest relacja pomiędzy życzeniami bohaterów, a konsekwencjami tych życzeń. A jest to związek zaskakujący, najczęściej zupełnie nieprzewidywany. Jego bezpośrednim odbiciem jest relacja pomiędzy dziećmi, a rodzicami. Dziecko wyraża życzenie, a rodzic je spełnia. W spektaklu „Into the Woods” wszystko wychodzi nie tak, jak powinno – pomimo najlepszych intencji. Życzenia się spełniają z perwersyjnością znaną z anegdot o złotej rybce. A w coraz bardziej nieracjonalnej plątaniu życzeń trzeźwe spojrzenie zachowuje jedynie Czarownica, mówiąc: „Nie jestem dobra. Nie jestem miła. Po prostu mam rację”. Ludzie stają się ofiarami swoich własnych fantazji. Trzeba bardzo uważać formułując życzenia, bo zawsze grozi nam, że się spełnią. Ostatnie słowo w spektaklu należy do Czarownicy i jest przesłaniem do publiczności, zawartym w piosence „Children Will Listen”. Warto je zapamiętać: „Uważajcie, co mówicie – dzieci słuchają.”

HUGH JACKMAN (ur. 1968)

[aktor]

Wiadomo – gra, śpiewa i tańczy, a do tego jeszcze wygląda. To nie tylko Jean Vanjean z ekranizacji musicalu „Les Misérables”. To także Wolverine (po polsku Rosomak), Van Helsing oraz romantyczny Leopold z filmu „Kate i Leopold”, w którym bohater wykazuje się znajomością „Cyganerii” Pucciniego zanim opera została napisana. Ale najwięcej zamieszania australijski aktor narobił na uroczystej gali Tony Awards w nowojorskim Radio City Music Hall w 2014 roku, kiedy to – jako prowadzący i to po raz czwarty tę prestiżową ceremonię – wykonał wodewilowy numer wszech czasów: przez ponad cztery minuty skakał (!) przez całą (specjalnie wydłużoną) drogę z ulicy otaczającej Radio City Music Hall na Manhattanie na galową scenę. Po drodze mijając m.in. Clinta Eastwooda i przybijając „piątkę” ze Stingiem. W windzie (chwila odpoczynku) towarzyszył mu – prowadzący galę Tony Awards w poprzednich latach – aktor Neil Patrick Harris. Poza tym aktor, wykazując się fantastyczną sprawnością i kondycją, mija artystów z obsad musicali, których fragmenty prezentowane będą na gali, m.in. „Aladdin” i „A Gentleman’s Guide to Love & Murder”, a także „Cabaret” i „Les Misérables”, które powróciły w poprzednim sezonie na Broadway. Po tym wszystkim Hugh Jackman wskoczył na scenę na oczach zdumionej publiczności i zaśpiewał z pełnym opanowaniem oddechu! Popisowi towarzyszyła adekwatnie dobrana piosenka „Take Me to Broadway”. Hugh Jackman rzucił nawet dowcipem: „Połknąłem <pigułkę tańca> w niewłaściwy wieczór!” Po czym zapowiedział pierwszy występ: obsadę musicalu „After Midnight” w utworze „Sunny Side of the Street”. Ceremonię wręczenia nagród Tony oglądało ponad siedem milionów widzów, a kto nie widział, albo chciał zobaczyć jeszcze raz, guglował na jutiubie. Absolutna rewelacja! Mniej zabawne były za to komentarze amerykańskich mediów. Prowadząca opiniotwórczy program ABC News powiedziała, że nie ma pojęcia skąd ten pomysł i przypisała go... australijskiemu pochodzeniu aktora! To przecież jasne, że kiedy ktoś pochodzi z Australii, to skacze jak kangur. No i wstyd, bo australijski aktor odwołał się do zapomnianej amerykańskiej tradycji. Jego numer stanowił bezpośrednie nawiązanie do sceny z filmu muzycznego „Small Town Girl” z 1953 roku, w którym jeden z bohaterów – w tej roli Bobby Van –

w imponująco długich ujęciach hopsa radośnie przez całe miasteczko (bohaterów drugiego planu jest w tej scenie tłum, ale na pierwsze miejsce zasługuje pies na przejściu dla pieszych). Choreografem słynnej sceny był sam Busby Berkeley. Ale to już historia. Tymczasem, po europejskiej inwazji na Broadway, przyszedł czas „Rosomaka z krainy kangurów”...

## JEKYLL & HYDE

[musical]

Muzyka: Frank Wildhorn

Słowa piosenek: Frank Wildhorn, Leslie Bricusse, Steve Cuden

Libretto: Leslie Bricusse

na podstawie noweli Roberta Louisa Stevensona „Doktor Jekyll i pan Hyde” (1886)

Premiery:

Broadway – 28 kwietnia 1997 (1543)

Chorzów – 1 grudnia 2007

Piosenki:

Facade, Take Me As I Am, No One Knows Who I Am, This Is the Moment, Someone Like You, Murder Murder, In His Eyes, Dangerous Game, A New Life, Confrontation

Tematem słynnej noweli Stevensona jest podwójna natura, jaka kryje się w każdym człowieku. Ukazana w formie ekstremalnej, stała się tworzywem nieprzeliczonych dzieł teatralnych i filmowych, ale nie tylko. Losy zanego doktora i jego demonicznego alter ego zainspirowały kilkanaście sztuk teatralnych, kilkadziesiąt filmów (pierwszy powstał już w 1908 roku), jak również liczne adaptacje radiowe i telewizyjne, a nawet kolejne książki. Liczba parodii jest równie imponująca – znalazł się wśród nich film, w którym po wypiciu eliksiru lekarz zmienia się w ponętą kobietę („Doktor Jekyll i panna Hyde”, 1995).

Na szczęście musical Franka Wildhorna „Jekyll & Hyde” nie ma w sobie nic z parodii, jest wierną adaptacją noweli. Pierwsza prezentacja tego ambitnego przedstawienia miała miejsce w Houston, następnie odbyło się amerykańskie tournée i dopiero po nim przyszedł czas na Broadway. Pomiędzy prezentacją sztuki w Teksasie i w Nowym Jorku upłynęło siedem lat, co może stanowić przyczynek do dyskusji o czasoprzestrzeni. Natomiast sam musical dzieje się naprzemiennie w dwóch czasoprzestrzeniach

mentalnych człowieka doskonale dobrego, ale także perfekcyjnie złego. Postać lekarza i naukowca, doktora Jekylla, niedoszętego zbawcy ludzkości oraz galeria innych postaci z książki i ze spektaklu poddaje w wątpliwość, czy ludzkość zasługuje na zbawienie.

Frank Wildhorn i Steve Cuden napisali musical już w latach 80. Twórcom nie udało się zainteresować projektem producentów z Broadwayu, więc sporządzili nagranie całości, czyli „concept album”, w podobnej zresztą intencji, jak robił to Andrew Lloyd Webber w latach 70. Po kilku rejestracjach wersji demo, dokonali w pełni profesjonalnego zapisu całości, w którym partię Jekylla/Hyde’a wykonał Colm Wilkinson, znany już jako Jean Valjean z nowojorskiej inscenizacji „Les Misérables”. Jest to zresztą jedyne nagranie zawierające utwór „Love Has Come of Age” (Miłość wydorosła), które (wbrew intencjom autorów) nie znalazło się w wersji scenicznej. Nagranie płyty dało początek wyjątkowo bogatej dyskografii musicalu – po albumie „konceptyjnym” ukazał się album „kompletny”, a po oficjalnej premierze Original Broadway Cast Recording. Obecnie istnieje około piętnastu oficjalnych wydań płytowych musicalu „Jekyll & Hyde” w kilku językach, włącznie z węgierskim i polskim – to ostatnie jest dwupłytową edycją Teatru Muzycznego w Poznaniu z 2015 roku.

W premierowej obsadzie na Broadwayu w roli tytułowej (a właściwie w obu) wystąpił Robert Cuccioli. Postać Jekylla/Hyde’a stawia niezwykle wyzwania aktorskie – pomijając niełatwą warstwę muzyczną. Prawdziwym popisem wokalnno-aktorskim jest utwór „Konfrontacja” z drugiego aktu, kiedy to w słynnej scenie doktor Jekyll podejmuje polemikę z okupującym jego świadomość panem Hydem i dochodzi do starcia obu postaci, co z medycznego punktu widzenia przekracza granice normalności i staje się schizofrenią, rozdwojeniem jaźni. Spektakl pokazano na Broadwayu ponad półtora tysiąca razy, nie schodził z afisza przez niemal cztery lata. Jakim cudem – przy takim powodzeniu – producentom musicalu udało się stracić na nim pieniądze, pozostaje zagadką. Do zwrotu poniesionych kosztów zabrakło 1.5 miliona dolarów.

Jedynym powszechnie znanym utworem z musicalu jest temat głównego bohatera „This Is the Moment” (w spektaklu ta solowa aria poprzedza wypicie eliksiru przez Jekylla po raz pierwszy). Piosenka doczekała się wielu nagrań, dwukrotnie

wykonywano ją w czasie ceremonii olimpijskich (1994 i 1996), a na inauguracji prezydentury George'a W. Busha w styczniu 2001 roku zaśpiewał ją Rob Evans, aktor najdłużej wykonujący partię doktora Jekylla w nowojorskiej produkcji.

Przed zejściem musicalu z afisza w Plymouth Theatre na Broadwayu dokonano nagrania całego przedstawienia w wersji wideo. W tytułowej roli występował David Hasselhoff. Aktor i piosenkarz, znany głównie z serialu „Słoneczny patrol”, jest utalentowanym wokalistą i wydał wiele solowych płyt (w roli Jekylla/Hyde'a debiutował na Broadwayu, później wystąpił także w musicalach „Chicago” i „The Producers”). Nagranie ukazało się oficjalnie w formacie DVD w 2001 roku. Od 2013 roku mówi się o kinowej ekranizacji musicalu – prawa nabył hollywoodzki producent Mike Medavoy. Tymczasem spektakl doczekał się kolejnych produkcji teatralnych, m.in. w Buenos Aires, w Chinach i we Frankfurcie (wszystkie w 2017 roku).

Fascynująca opowieść Roberta Louisa Stevensona mówi o tym, że właściwie nie znamy sami siebie. Zapewne jesteśmy z gruntu dobrzy (pozostając przy optymistycznej wersji człowieczeństwa), ale jakaś część zła nieprzerwanie w nas drzemie i pozostaje tylko pytanie, co może ją obudzić. Namiętność, ambicja, pycha? Postać Jekylla i Hyde'a – jedna z najbardziej „binarnych”, ale przez to uproszczenie odkrywanych postaci literackich – jest dwuwymiarowa, ale to tylko wzmacnia przesłanie tekstu. Czyli, uważaj, bo nigdy nie wiadomo, co może obudzić w tobie zło. Na tym polega fenomen tej opowieści, a zarazem istota całego spektaklu. Musical operuje współczesną narracją, co sprawia, że widz może utożsamić się z bohaterem. A w tym musicalu, czy tego chce czy nie, ma dwóch bohaterów w jednym.

Polska premiera musicalu „Jekyll & Hyde” odbyła się w Teatrze Rozrywki w Chorzowie w dniu 1 grudnia 2007 roku. Reżyserował Michał Znaniecki (polskie teksty piosenek: Michał Rusinek). Spektakl powrócił na scenie Teatru Muzycznego w Poznaniu w reżyserii Sebastiana Gonciarza (premiera: 10.10.2014). W obu inscenizacjach w tytułowej roli/rolach wystąpił Janusz Kruciński. W 2015 roku nakładem Teatru Muzycznego w Poznaniu ukazał się album z nagraniem polskiej wersji musicalu (kierownictwo muzyczne Piotr Deptuch).

## JEROME ROBBINS' BROADWAY

[rewia]

Muzyka i słowa: różni autorzy

Reżyseria i choreografia: Jerome Robbins i Grover Dale

Premiera:

Broadway – 26 lutego 1989 (633)

Tony 1989 (5):

najlepszy musical, aktor (Jason Alexander), aktor drugoplanowy (Scott Wise), aktorka drugoplanowa (Debbie Shapiro), reżyseria światła (Jennifer Tipton)

„Broadway Jerome’a Robbinsa” to widowisko prezentujące słynne układy taneczne legendarnego choreografa z okazji 50-lecia jego pracy artystycznej. Jest to zarazem jeden z największych sukcesów amerykańskiego teatru na Broadwayu w czasie, kiedy znajdował się on w głębokiej defensywie i ustępował pola spektaklom z Europy. Na Broadwayu od kilku lat królował musical „Cats”, najnowszą sensacją stał się właśnie „The Phantom of the Opera” (tego samego, złowieszczego brytyjskiego kompozytora), a tymczasem zaczął straszyć duch Wiktora Hugo, który nie uwierzyłby pewnie, że jego „Les Misérables” podbiją Amerykę... w wersji śpiewanej. A właśnie dobiegał końca broadwayowski żywot najpopularniejszego amerykańskiego musicalu ostatniej dekady, „A Chorus Line”. Producenci Shubert Organization wymyślili więc plan ratunkowy – wspomnienie lat chwały amerykańskiego teatru muzycznego, przez prezentację dorobku jednej z największych indywidualności artystycznych w dziejach Broadwayu. Własne układy choreograficzne wyreżyserował w tej rewii sam Jerome Robbins.

Zagrano aż 55 przedstawień przedpremierowych, to liczba wysoka jak na Broadway. Odezwał się perfekcjonizm reżysera-choreografa, który niemal na oczach publiczności dokonywał ostatnich ulepszeń. Robbins reżyserował siebie, miał więc pełną kontrolę nad kształtem przedstawienia i wykorzystał ją. I dlatego przedstawienie nie stało się

rewią „starych hitów”, a raczej honorową galą o najwyższym poziomie artystycznym. Wystąpiło sześćdziesięciu dwóch artystów, a budżet spektaklu wyniósł 8 milionów dolarów. Producenci spodziewali się najwyżej czterdziestu procent zwrotu nakładów po zamknięciu tytułu na Broadwayu. W rzadkim w tej rywalizacyjnej branży przyпыwie zawodowej solidarności, robili to trochę dla „honoru domu”, trochę dla podtrzymania rywalizacji z Anglikami, najbardziej dla samego Jerome’a Robbinsa.

W spektaklu nie było w zasadzie nowego materiału, Jerome Robbins odtworzył układy, którymi zapisał się w historii teatru muzycznego, m.in. ze spektakli „On The Town”, „West Side Story” i „Fiddler on the Roof”. Ale jego wizja daleka była od nostalgii – zaproponował panoramę gatunku, jego wspaniałą ewolucję, którą współtworzył. I zdobył swoją piątą i ostatnią nagrodę Tony, tym razem reżyserską, za najlepszy musical. Spektakl zachwyił publiczność i „pokrzepił serca” nowojorskich teatromanów.

Robbins nie sięgnął zresztą po sprawdzone rozwiązania. Opracował całe suity taneczne, z których ta z „West Side Story” była finałem pierwszego aktu, natomiast ta z „Fiddler on the Roof” stanowiła jądro drugiego. Twórca wyeksponował materiał z musicalu „On the Town”, jakby chciał powiedzieć: Zobaczcie tylko, jakie to było dobre. Nie było was na świecie, a to było takie dobre. Być może jego rewia przyczyniła się do tego, że musical „On the Town” od tamtej pory powrócił na Broadway i to dwukrotnie – w latach 1998 i 2014.

Reżyser i choreograf sięgnął także po „Charlestona” z musicalu „Billion Dollar Baby”, po trzy numery z przedstawienia „High Button Shoes”, przypomniał „Comedy Tonight” ze spektaklu, który sam kiedyś uratował – „A Funny Thing Happened on the Way to the Forum”. Spodziewanym wyborem było „Shall We Dance?” z „The King and I”, ale Robbins odtworzył całą legendarną sekwencję „The Small House of Uncle Thomas” z tego spektaklu. Był numer „You Gotta Have a Gimmick” z „Gypsy”, nie obyło się bez „I’m Flying” z musicalu „Peter Pan”. Finał tej spektakularnej, roztańczonej rewii należał do „On the Town” z sekwencją „New York, New York” powtórną w zakończeniu.

Najlepszy musical roku. Tylko czy to w ogóle był musical? Działo się to wszystko w sezonie, w którym jako „oryginalne musicale” zaklasyfikowano nawet występy artystów pop i bynajmniej nie kojarzonych ze sztuką z najwyższej półki... Przedstawienia „Kenny Loggins on Broadway” i „Barry Manilow at the Gershwin” były dość żałosnymi próbami obrony przed inwazją Andrew Lloyd Webbera i Claude-Michela Schönberga. Retrospektywa „Jerome Robbins’ Broadway” poza pięcioma nagrodami Tony zdobyła także trzy nagrody Drama Desk, zaś on sam, reżyser i choreograf, uratował honor Broadwayu. Torując zarazem drogę do sukcesów takich musicali, jak „The Will Rogers Follies” (Tony, 1991) i „Crazy For You” (Tony, 1992) oraz – przygotowanej na koniec wieku – podobnej w duchu rewii poświęconej innej legendzie Broadwayu, „Fosse” (Tony, 1999).

## JERSEY BOYS

[musical]

Muzyka: Bob Gaudio

Słowa piosenek: Bob Crewe

Libretto: Marshall Brickman i Rick Elice

na podstawie historii zespołu The Four Seasons

Premiery:

Broadway – 6 listopada 2005 (4642)

West End – 18 marca 2008

Tony 2006 (4):

najlepszy musical, aktor (John Lloyd Young), aktor drugoplanowy (Christian Hoff), reżyseria światła (Howell Binkley)

Olivier 2008:

najlepszy musical

Grammy Award 2007:

Best Musical Theater Album

Piosenki:

Sherry, Big Girls Don't Cry, Walk Like a Man, December 1963 (Oh, What a Night), Can't Take My Eyes Off You, Working My Way Back to You, Fallen Angel, Rag Doll, Who Loves You

Amerykański zespół The Four Seasons był najpopularniejszą formacją rock'n'rollową w Stanach przed tzw. Brytyjską Inwazją. Po pojawieniu się The Beatles w Ameryce, czwórkę z Liverpoolu postrzegano jako bezpośrednich rywali The Four Seasons.

Faktem jest, że czterej chłopcy z robotniczego środowiska włoskich imigrantów w New Jersey śpiewali jak marzenie, zwłaszcza ich lider, Frankie Valli – najbardziej wyrazisty falset w całej muzyce popularnej (a raczej biały falset, był jeszcze Curtis Mayfield). Początki zespołu były trudne i młodzi muzycy czekali na sukces przez wiele lat. Ale kiedy już przyszedł, zespół The Four Seasons stał się maszyną produkującą przeboje (tak jak wkrótce po nich The Beatles). Zaczęło się od piosenki „Sherry” (#1 w 1962). Kolejne dwa single grupy także dotarły na szczyt listy przebojów, a były to „Big Girls Don’t Cry” (#1 ponownie w 1962) i „Walk Like a Man” (#1 w 1963). W sumie niemal trzydzieści piosenek The Four Seasons znalazło się w Top 30. Równolegle do burzliwej kariery zespołu jego solista, Frankie Valli, odnosił sukcesy pod własnym nazwiskiem. Jego przebój „Can’t Take My Eyes Off You” (#2 w 1967) stał się standardem muzyki pop i doczekał dziesiątek przebojowych interpretacji w wielu krajach świata. Nawet NASA użyła tej piosenki, jako pobudki, kiedy kosmonauta Chris Fergusson obchodził na orbicie rocznicę ślubu. Ostatnim hitem numer jeden w wykonaniu The Four Seasons okazała się wydana w 1975 roku piosenka „December 1963 (Oh, What a Night)”. Była ona również przebojem w Europie, gdzie wykonywał ją we francuskiej wersji językowej piosenkarz Claude François.

Determinacja młodych muzyków, długo wyczekiwany sukces, który zmienił ich życie, światowa sława, konflikty osobiste, funkcjonowanie amerykańskiej branży muzycznej na początku ery rock’n’rolla, długi u mafii, kochanki, żony i córka narkomanka – co za temat na musical. A do tego piosenki, na które publiczność reaguje nie gorzej, niż na największe hity Abby albo Queen. Powstało przedstawienie, które jest nie tylko najlepszym jukebox musicaliem od czasu premiery „Mamma Mia!”, ale najlepszym amerykańskim juk-box musicaliem. Z tą zasadniczą różnicą, że opowiada prawdziwą historię zespołu i mówi o prawdziwych ludziach, którzy w większości nadal żyją.

Ciekawostka: jedną z ważnych postaci tej opowieści jest Joe, kolega członków zespołu, podobnie jak oni chłopak ze środowiska włoskich rodzin emigranckich. Zaczynał jako fryzjer, ale marzył o karierze muzycznej – śpiewał i grał na gitarze w wielu zespołach, wydał nawet własny album. Po zagranii kilku nieznaczących ról filmowych, został odkryty przez Martina Scorsese i zagrał obok Roberta DeNiro w filmie „Wściekły byk”

(1980). Dziesięć lat później otrzymał Oscara za rolę drugoplanową w innym filmie Martina Scorsese „Chłopcy z ferajny”, a potem straszyl złotym zębem Kevina samego w domu i samego w Nowym Jorku. Ten mały Joe z New Jersey, to aktor Joe Pesci, a jego postać występuje w musicalu.

Bob Gaudio, oryginalny członek zespołu i kompozytor większości przebojów The Four Seasons nie ukrywał, że do stworzenia musicalu zachęciło go powodzenie spektaklu „Mamma Mia!” z piosenkami Abby. Inaczej jednak, niż w tym popularnym jukebox musicalu, postanowił nie szukać niezwiązanej fabuły, a opowiedzieć historię swoją i kolegów. Do współpracy zaprosił m.in. Marshalla Brickmana, scenarzystę znanego ze współpracy z Woodym Allenem (a przy okazji także wirtuoza banjo, na którym grywał profesjonalnie w latach 60.). Autor uznał, że historia The Four Seasons to klasyczna amerykańska opowieść: z pucybuta milionerem i z milionera pucybutem. Jak miało się okazać, opowieści trzech żyjących w XXI wieku członków zespołu złożyły się na tzw. efekt Rashōmona (termin pochodzi od filmu Akiry Kurosawy), czyli całkowicie sprzeczne ze sobą relacje opisujące te same wydarzenia z przeszłości.

Musical ma interesującą konstrukcję. Cały spektakl podzielony jest na cztery części, nazwane – zgodnie z nazwą zespołu – jak cztery pory roku: Wiosna, Lato, Jesień i Zima. Narratorem w każdej z nich jest inny członek zespołu, tę samą opowieść widz poznaje więc z czterech odmiennych, uzupełniających się, perspektyw. Do lidera należy część ostatnia i to w niej umieszczone zostały dwa mega-hity „Can't Take My Eyes Off You” oraz „Working My Way Back to You”. W finale spektaklu publiczność jest świadkiem wprowadzenia The Four Seasons do Rock'n'Roll Hall of Fame w 1990 roku. W ceremonii tej wzięli jeszcze udział czterej oryginalni członkowie zespołu i wykonali wspólnie piosenkę „Rag Doll”. Całość opowiedziana jest w formie retrospekcji. Musical otwiera współczesny hit „Ces soirées-là”, który wykonany w 2000 roku przez francuskiego rapera o pseudonimie Yannick, stał się jednym z największych singli w historii francuskiej fonografii. Narrator pierwszej części przedstawienia, „Wiosny”, Tommy DeVito, mówi, że jest to przeróbka francuskiego hitu sprzed lat, który był przeróbką wielkiego przeboju jego zespołu. Przywołuje początki zespołu The Four Seasons i zabiera publiczność na wyprawę przez czas i hity. Przypomina ona dobrze

zrobiony, muzyczny dokument. „Jersey Boys” to zdecydowanie najlepiej napisany musical biograficzny i wytrzymuje konkurencję najnowszej produkcji w podobnej formule, jakim jest udany spektakl „Beautiful: The Carole King Musical” z 2013 roku.

Musical „Jersey Boys” zrobił natychmiastową furorę i na Broadwayu i na West Endzie. Recenzenci byli zachwyceni, a sprzedaż biletów biła rekordy. Podobna jednomyślność krytyki i publiczności nie zdarza się często. W inscenizacji londyńskiej w roli Frankie Vallego wystąpił Ryan Molloy (były solista zespołu Frankie Goes to Hollywood). Grał nieprzerwanie przez sześć lat, co czyni go najdłużej występującym w jednej roli gwiazdorem w historii West Endu. W marcu 2014 roku zmienił go John Lloyd Young, czyli Frankie Valli z oryginalnej obsady nowojorskiej. Musical „Jersey Boys” był albo jest właśnie grany w wielu amerykańskich miastach, a także w Londynie, Toronto, Melbourne, Sydney, Sztokholmie i w Tokio.

Szybko, bo już w 2014 roku, powstała ekranizacja „Jersey Boys”. Podjął się jej sam Clint Eastwood, który nalegał na zaangażowanie aktorów teatralnych zamiast gwiazd Hollywood. Przekonywał, że nikt nie zna lepiej postaci od aktora, który zagrał ją tysiąc dwieście razy. Producenci ulegli. Jako Frankie Valli wystąpił zatem John Lloyd Young, aktor z premierowej obsady na Broadwayu. W gwiazdorskiej roli drugoplanowej pojawił się Christopher Walken. Kreowany przez niego czarny charakter, Gyp DeCarlo, był znanym kryminalistą, zajmującym się lichwą w New Jersey w latach 60. Zanim został skazany za morderstwo, był celem podsłuchu agentów FBI. Przypadkowo tak właśnie wykryto powiązania Franka Sinatry z amerykańską mafią.

Musical „Jersey Boys” zajmuje obecnie dwunaste miejsce na liście najdłużej granych przedstawień w historii Broadwayu. Film Clinta Eastwooda dodatkowo się przyczynił do popularyzacji opowieści o chłopcach z New Jersey, którzy nazwali swoją grupę The Four Seasons, prawdopodobnie nigdy nie słysząc o Vivaldim.

## JESUS CHRIST SUPERSTAR

[musical]

Muzyka: Andrew Lloyd Webber

Słowa piosenek: Tim Rice

Libretto: Andrew Lloyd Webber i Tim Rice

na podstawie Nowego Testamentu

Premiery:

Broadway – 12 października 1971 (711)

West End – 9 sierpnia 1972

Gdynia – 6 czerwca 1987

Piosenki:

Heaven on Their Minds, Everything's Alright, I Don't Know How to Love Him, Gethsemane (I Only Want to Say), King Herod's Song (Try it and See), Superstar

Trzy punkty zwrotne jednocześnie. Broadwayowski debiut Andrew Lloyd Webbera. Dalsze konsekwentne zaszczepianie elementów rocka w musicalu. No i tematyka... Po „musicalowej ewangelii” nie było już tematów nienaruszalnych. „Jesus Christ Superstar” przyniósł wielkie hity i wywołał wielkie kontrowersje. O tych ostatnich mało kto dziś pamięta. Przeboje pozostały na zawsze.

Sam pomysł stworzenia musicalu, którego głównym bohaterem będzie Jezus Chrystus, wzbudzał wiele obaw. Szalony plan Tima Rice'a, inicjatora projektu, ludziom ze środowiska teatralnego Londynu wydawał się nierealny. Rice i Lloyd Webber nadal byli debiutantami, nawet jeżeli ich „Józef” zrobił dobre wrażenie. Młodzi twórcy postanowili więc wejść na scenę metodą kroków pośrednich. Zaczęło się od singla, na którym piosenkę „Superstar” wykonywał Murray Head, późniejszy Judasz. Mała płyta ukazała się pod koniec 1969 roku i piosenka zdobyła powodzenie, pomimo tego, że wiele stacji radiowych odmówiło jej nadawania. Coraz bardziej przekonana do pomysłu wytwórnia

płyta MCA zgodziła się wesprzeć wydanie albumu koncepcyjnego. Od tego momentu zaczęły się schody, jako że wizja kompozytora przeszła najśmielsze oczekiwania wytwórni – zarówno budżetowe, jak i terminowe. Koszty nagrania dwupłykowego albumu przekroczyły 50 tysięcy funtów, zawrotną jak na owe czasy sumę. Sesje przeciągały się w nieskończoność, zaczął dochodzić do głosu perfekcjonizm Andrew Lloyd Webbera.

Album „Jesus Christ Superstar” do dzisiaj bywa nazywany rock-operą. Termin ten spopularyzowało wydane kilka miesięcy wcześniej dzieło grupy The Who „Tommy” (w przyszłości stało się ono twórczym filmem fabularnym, a następnie również musicalu). Brytyjski zespół rockowy, jeden z najlepszych w historii, uprawiał „maksimum R&B” okazjonalnie tylko sięgając po orkiestrowe wsparcie. Lloyd Webber to z kolei kompozytor orkiestrowy, który wykorzystał w swoim dziele jedynie elementy rocka (gitary elektryczne, perkusję, przede wszystkim jednak rockową energię). „Jesus Christ Superstar” nie dokonał radykalnego przełomu w zakresie wprowadzenia rocka na Broadway, wcześniej było choćby „Hair”. Natomiast trudno znaleźć przykład bardziej kreatywnego wykorzystania wpływów rocka w symfonicznych, musicalowych aranżacjach. Na tym właśnie polega nowatorstwo muzyki Lloyd Webbera.

Nagranie płytowe „Jesus Christ Superstar” odniosło wielki sukces. Partię tytułową śpiewał Ian Gillan, wokalista grupy Deep Purple, która w tym samym czasie zaczęła zdobywać szeroką popularność. Yvonne Elliman zaśpiewała rolę Marii Magdaleny, płytowym Judaszem pozostał Murray Head. Na powstanie albumu złożyło się sześćdziesiąt sesji nagraniowych. Wzięła w nich udział 85-osobowa orkiestra symfoniczna, sześciu muzyków rockowych (pochodzących w większości z zespołu The Grease Band, akompaniującego wokaliście, Joe Cockerowi), jedenastu wokalistów solistów, szesnastu w zespole wokalnym, trzy chóry, partię organową zarejestrowano w kościele, pojawił się także – nieodłączny atrybut ambitnej muzyki tamtego okresu – syntezator Mooga. Już na samym początku darmową reklamę zapewnił albumowi państwowy koncern medialny BBC, zakazując jego emisji z powodu „świętokradztwa”.

Najważniejsze dla dalszych planów było fantastyczne powodzenie albumu w Stanach Zjednoczonych, gdzie – ponad wszelkie oczekiwania – „Jesus Christ Superstar” został płytą długogrającą roku 1971. Było to prawdziwą sensacją, zważywszy na silną konkurencję nagrań amerykańskich, a rywalizował z takimi albumami, jak „Pearl” Janis Joplin, „Tapestry” Carole King czy „There’s a Riot Goin’ On” Sly & the Family Stone.

W promocji albumu pomogła także piosenka „I Don’t Know How to Love Him”. Refleksyjny song Marii Magdaleny znalazł się na listach przebojów jednocześnie w dwóch wykonaniach, nawet w notowaniach magazynu Billboard w USA, co nie zdarzyło się od lat 50. Jako pierwszy ukazał się brytyjski singiel Yvonne Elliman, czyli oryginalnej wykonawczynie roli na albumie koncepcyjnym. Kiedy po drugiej stronie oceanu piosenkę podchwyciła Helen Reddy, doszło do sytuacji, w której oba wykonania znalazły się w amerykańskiej Top 40. Od tamtej pory popularny utwór doczekał się dziesiątek kolejnych interpretacji w kilkunastu językach.

Album „Jesus Christ Superstar” uutorował musicalowi drogę na scenę Broadwayu. Premiera odbyła się w październiku 1971 roku i podzieliła krytyków. New York Times napisał, że jest to „pozbawiona serca, rozdmuchana produkcja”, ale liczba 711 przedstawień to niewątpliwy sukces debiutujących twórców. Andrew Lloyd Webber powiedział w 2012 roku (przy okazji wznowienia spektaklu w wersji halowej), że oryginalna produkcja na Broadwayu wywołała jego sprzeciw, a premierę wspomina, jako najgorszy wieczór w życiu. Nowojorską inscenizację nazwał „wulgarną parodią”. Był jednak debiutantem i nie miał wpływu na kształt spektaklu. Musical „Jesus Christ Superstar” dostał pięć nominacji do nagrody Tony (w tym za najlepsze piosenki), ale na nominacjach się skończyło. Andrew Lloyd Webber musiał się zadowolić nagrodą Drama Desk w kategorii, która precyzyjnie określała jego pozycję – został wyróżniony, jako „obiecujący kompozytor”. Nagroda ta zawierała w sobie... dobrą nowinę.

Kontrowersje, jakie wywoływał musical „Jesus Christ Superstar” można było przewidzieć. Przede wszystkim przedstawia on laicką wersję życia Jezusa – bardziej przywódcy młodych kontestatorów niż zapowiadanego Mesjasza. Akcja spektaklu rozgrywa się w ciągu siedmiu dni, od przybycia Jezusa z uczniami do Jerozolimy, po

Ukrzyżowanie. Śmierć proroka kończy jednak spektakl, w którym nie ma nawet wzmianki o Zmartwychwstaniu. To nie mogło się podobać wierzącym, kilka radykalnych grup organizowało protesty, ale nie miały one szerokiego zasięgu. Z pozycji chrześcijańskich krytykowano także postać Judasza, przedstawionego zbyt pozytywnie. Relacja tych dwóch ludzi – Jezusa i Judasza – jest osią musicalu, a ich polemika stanowi rodzaj fantazji historycznej i nie znajduje oparcia w materiale źródłowym. W spektaklu było zresztą wiele świadomych anachronizmów, jego twórcy poszukiwali odniesień do naszych czasów. I to im się udało, musical przemówił do współczesnej publiczności – wystawiany jest do dzisiaj niemal na całym świecie.

Z zupełnie innej pozycji krytykowali musical Żydzi. Powróciły argumenty o podsycaniu antysemityzmu przez fakt ukazywania Żydów, jako bezpośrednich sprawców śmierci Jezusa. W zasadzie wszystkie „czarne charaktery” w musicalu to Żydzi: Kajfasz i pozostali kapłani, a także groteskowy król Herod. Scena zbiorowa ukazywała również tłum mieszkańców Jerozolimy domagający się ukrzyżowania. Jak wiadomo, wszystkie te wątki mają oparcie w tekście nowotestamentowym. Wystawianie musicalu „Jesus Christ Superstar” zostało zakazane w RPA, pod zarzutem, że jest antyreligijny. Z kolei władze Węgierskiej Republiki Ludowej (państwa należącego do Bloku Wschodniego, a więc z definicji laickiego) położyły szlaban na „Jezusie” za... krzewienie religijnej propagandy. Jak widać dzieło to prowokowało skrajne reakcje.

Podobnie przyjmowany był film, zrealizowany już w 1973 roku przez Normana Jewisona (wcześniej odpowiedzialnego za reżyserię „Skrzypka na dachu”, 1971). Ekranizacja „Jesus Christ Superstar” była kręcona w Izraelu, głównie w okolicach ruin starożytnego miasta Oboda (Awdat). Jezusa zagrał Ted Neeley, amerykański perkusista o bardzo szerokiej skali głosu. Jako Judasz wystąpił Carl Anderson (po przedwczesnej śmierci na białaczkę aktora tego upamiętnił piosenką „Nightingale” Leonard Cohen). Yvonne Elliman po raz kolejny wcieliła się w Marię Magdalenę. Zarówno sam film, jak i nowa płyta zawierająca soundtrack z ekranizacji, zostały dobrze przyjęte i cieszą się trwałym powodzeniem.

Musical „Jesus Christ Superstar” wielokrotnie powracał na sceny Nowego Jorku i Londynu, a liczba krajów, w którym powstały jego inscenizacje, przekracza obecnie czterdzieści. W 1980 roku, po 3358 spektaklach, stał się najdłużej granym przedstawieniem w historii West Endu – „Jesus Christ Superstar” pobił rekord należący przez wiele lat do musicalu „Olivier!”. Według oficjalnej informacji The Really Useful Group spektakl zarobił w świecie ponad 200 milionów dolarów (dobra doczesne).

W ostatnich latach sporo szumu zrobiła nowa inscenizacja brytyjska w wersji halowej (do pokazywania w halach sportowych pozbawionych proscenium). Przygotował ją sam Andrew Lloyd Webber, a stanowiła kulminację programu telewizji ITV „Superstar”, w którym wybierano „najlepszego Jezusa”. Zwyciężył Ben Forster (aktor znany m.in. z obsady musicalu „Grease” na West Endzie), rolę Marii Magdaleny powierzono Melanie C (z grupy Spice Girls). Ta nowoczesna inscenizacja (wykorzystująca m.in. wielkie panele ledowe) rozpoczęła tournée 21 września 2012 roku w O2 Arena w Londynie, a po Wielkiej Brytanii kontynuowano pokazy w Australii. Po premierze w Londynie Andrew Lloyd Webber wywołał na scenę byłą żonę, Sarah Brightman, i nazwał ją swoim „aniołem muzyki”. Nagranie nowej wersji ukazało się w formacie DVD, jako „Jesus Christ Superstar – Live Arena Tour 2012”.

Musical „Jesus Christ Superstar” pokazano w Polsce stosunkowo wcześnie, bo już w 1987 roku, co w czasach PRL było murowaną sensacją. Kilka polskich teatrów interesowało się tym tytułem. Pierwszym z nich był Teatr Współczesny w Warszawie i to właśnie dla tej sceny polską adaptację tekstów piosenek stworzył Wojciech Młynarski. Jednak dyrekcja Współczesnego zwlekała z przygotowaniem i inicjatywę przejął reżyser Jerzy Gruza, pełniący wówczas funkcję dyrektora Teatru Muzycznego w Gdyni. Tam też odbyła się polska prezentacja musicalu „Jesus Christ Superstar”, z różnych względów nazywana – podobnie jak i kolejne spektakle – „próbą otwartą” (czyli próbą z udziałem publiczności). W roli głównej wystąpił Marek Piekarczyk, wokalista zespołu TSA. Premiera poprzedziła o kilka dni wizytę Jana Pawła II w Gdyni, więc polska publiczność chętnie powiązała te wydarzenia, nadając musicalowej produkcji rangę „społecznego protestu”. Przy zmieniających się obsadach spektakl pozostał na afiszu gdyńskiego teatru aż do 2011 roku (reżyserem wznowienia w 1999

roku był Maciej Korwin). Kolejna inscenizacja musicalu odbyła się w Teatrze Rozrywki w Chorzowie (2001, reż. Marcel Kochańczyk), natomiast Teatr Muzyczny w Łodzi po raz pierwszy w Polsce pokazał musical w wersji anglojęzycznej (2014, reż. Zbigniew Macias). Nowoczesną inscenizację tej musicalowej klasyki zaproponowano w stołecznym Teatrze Rampa (premiera: 2016). Reżyserowali Jakub Wocial i Santiago Bello. Ten drugi – był także choreografem przedstawienia. Ten pierwszy – wokalista i aktor, wystąpił w roli tytułowej. Plenerową inscenizację musicalu „Jesus Christ Superstar” na stadionie INEA w Poznaniu wyreżyserował Sebastian Gonciarz – widowisko to, firmowane przez Teatr Muzyczny w Poznaniu, miało premierę 16 kwietnia 2016 roku z okazji jubileuszu 1050-lecia chrztu Polski. Interesujące, że do roli Jezusa – niemal trzydzieści lat po gdyńskiej premierze – powrócił Marek Piekarczyk.

ELTON JOHN (ur. 1947)

[kompozytor]

Pop, rock, wreszcie musical. Kiedy ten artysta – wokalista, pianista, kompozytor – zasiada do fortepianu, ma pod palcami wszystko. W obszarze muzyki popularnej jest żywą legendą. Same jego największe przeboje zajmują obecnie kilka płyt (a jeden z nich nosi nawet tytuł „Daniel”). Po latach artystycznych sukcesów piosenkarz otrzymał w 1996 roku Order Imperium Brytyjskiego, dwa lata później, za zasługi dla muzyki i działalność charytatywną, odebrał z rąk królowej Odznakę Rycerza Kawalera, równoznaczną z tytułem szlacheckim. Narodził się Sir Elton, jak Sir Paul przed nim i Sir Mick po nim. Tak oto pokolenie byłych buntowników stawało się współczesną elitą.

Najwierniejsi fani Sir Eltona chętnie powiedzą, że od dawna wisiało coś w powietrzu. Coś musicalowego. Jedną z jego najciekawszych płyt (dla wielu najlepsza w bogatym dorobku artysty), nosi tytuł „Goodbye Yellow Brick Road” (1973). Tytuł albumu nawiązywał bezpośrednio do „żółtej ceglanej drogi” z książki i filmu „Czarnoksiężnik z Krainy Oz”. Dla Eltona Johna było to symboliczne pożegnanie dziecięcej niewinności.

Elton John jest artystą o imponującym dorobku, zajmuje miejsce w ścisłym panteonie największych gwiazd muzyki popularnej. Sama tylko sprzedaż płyt sytuuje go na szczycie listy obok The Beatles, Elvisa Presleya, Michaela Jacksona, Madonny oraz zespołów Led Zeppelin i Pink Floyd, a jest to grono artystów, których muzyka zdobyła najszersze grono nabywców w historii. W ciągu trwającej niemal pół wieku kariery Elton John wydał ponad trzydzieści albumów (w większości ze swoją muzyką do słów Berniego Taupina). Artysta ma na koncie ponad pięćdziesiąt piosenek, które weszły do Top 40, w Stanach Zjednoczonych siedem jego longplayów z rzędu zajęło pierwsze miejsce na liście płyt długogrających. Wydał jeden z najsłynniejszych singli w historii, kiedy nagrana po śmierci księżnej Diany piosenka „Candle In The Wind 1997” stała się symbolem tragicznego zdarzenia – płytę kupiły ponad 33 miliony słuchaczy. Elton John jest wokalistą, pianistą i kompozytorem, a jego dar melodyczny predysponował go do zmierzenia się z musicaliem bardziej, niż wielu innych artystów ze sceny pop.

Na przygodę z musicaliem artysta czekał dość długo, bo aż do 1997 roku, trudno jednak wyobrazić sobie lepszy początek. Oddział Disney Theatrical przeniósł na Broadway adaptację wielkiego hitu filmowego, jakim była animowana opowieść „The Lion King” (1994) z piosenkami Eltona Johna. Kompozytor stworzył je we współpracy z doświadczonym autorem teatralnym, Timem Ricem. Musical „Król lew” zajmuje trzecie miejsce na liście najdłużej granych tytułów w historii Broadwayu i odnosi niebywałe sukcesy wszędzie tam, gdzie został wystawiony. Następnie obaj panowie, pracując ponownie pod auspicjami Disneya, powtórzyli sukces, tworząc – tym razem od początku z myślą o scenie teatralnej – musical „Aida” (2001), osnuty na librecie opery Verdiego. Trzeci projekt sceniczny z muzyką Eltona Johna, to „Billy Elliot – The Musical” (2005). Przedstawienie według filmu „Billy Elliot” (2000) to kolejny sukces – autorem słów był tym razem Lee Hall, scenarzysta filmu. Jedyne projekt teatralny, jaki Elton John stworzył w kolaboracji z Bernieem Taupinem, „Lestat: The Musical” (2006) – spektakl oparty na popularnej książkowej sadze o wampirach, autorki Anny Rice – poniósł niestety spektakularną klęskę. Zaprezentowano zaledwie 39 przedstawień (po 33 przedstawieniach przedpremierowych), zaś rozgoryczenie twórców było tak wielkie, że nie dopuścili do dystrybucji gotowego albumu z oryginalną obsadą. Kosztowne kopie pirackie są obecnie gratką dla zbieraczy musicalowych ciekawostek i fanów Sir Eltona.

Ceremonia rozdania Oscarów w 1995 roku była festiwalem Eltona Johna i jego piosenek z filmu (a następnie musicalu) „The Lion King”. Nominowano aż trzy z nich: „Hakuna Matata”, „Circle of Life” i „Can You Feel the Love Tonight”. Oscara zdobyła ta ostatnia, piosenka otrzymała zresztą wcześniej Złoty Glob. Tyle świat filmu. Świat teatru nie pozostał dłużny i także przyznał artyście swoje najwyższe trofeum. Musical „Aida” otrzymał nagrodę Tony za najlepsze piosenki. Zarówno Oscara, jak Golden Globe i nagrodę Tony kompozytor dzielił z autorem tekstów, którym był Tim Rice.

Kompozytor musicalu „Król lew” i jego sukcesy na teatralnej scenie przywodzą na myśl kilku innych artystów z kręgu muzyki pop, którzy – wydawałoby się – powinni pójść w ślady Sir Eltona. Dzisiaj najwięksi „melodycy” (czyli artyści obdarzeni zanikającym darem tworzenia atrakcyjnych melodii) to przede wszystkim Paul McCartney, Elvis

Costello i Sting. Na co czekają? Sir Paul komponuje dzieła orkiestrowe, z których największe uznanie zdobyło „Liverpool Oratorio” (1991). Nadal regularnie wydaje płyty z muzyką rockową i pop, nietrudno znaleźć na nich tematy, które doskonale sprawdziłyby się na scenie musicalowej. Elvis Costello ma w dorobku interesujące epizody z muzyką poważną – komponował na kwartet smyczkowy („The Juliet Letters”, 1993), a nawet na pełną orkiestrę symfoniczną („IL Sogno”, 2004). Gdyby tylko potrafił się skupić i otworzył ten swój bezdenny worek z melodiami gdzieś w okolicach West Endu... Jego utalentowana żona Diane Krall mogłaby wystąpić w głównej roli.

Sting, najwidoczniej świadomy swojego potencjału w tym zakresie, napisał już musical, niestety nie było to udane doświadczenie. Jego płyta „The Last Ship” (2013) powstała, jako „potencjalny musical”, piosenki wpisane były w narrację, którą rozbudowano następnie do rozmiarów broadwayowskich. Nowojorska premiera musicalu „The Last Ship” odbyła się 26 października w 2014 roku, Sting wyszedł z aktorami na ukłony, a na widowni pojawili się m.in. Liam Neeson, Robert DeNiro i Billy Joel. Potem było już tylko gorzej – chłodne recenzje, średnie zainteresowanie, tendencja spadkowa... Przyczyniła się do tego tematyka utworu. Musical o upadającej stoczni? To brzmi trochę jak remake musicalu o upadających kopalniach, a ten napisał wcześniej... Elton John. Trzeci z musicali o podobnej tematyce, „Kinky Boots” (upadek fabryki butów), wprowadzał tematykę transseksualizmu i był z gruntu nowoczesny i wesoły. Sting nie trafił w temat. Sprzedaż biletów na „The Last Ship” była słaba, w ramach programu ratunkowego sam autor wszedł do obsady w dniu 9 grudnia. Pomimo tego, że jego obecność w zespole miała „galwanizujący efekt” (słowa producentów), nie odniosło to spodziewanego skutku w kategoriach komercyjnych i musical zszedł z afisza 24 stycznia 2015 roku, po zaledwie dwóch miesiącach na Broadwayu. Można spekulować, czy premiera na West Endzie nie byłaby lepszym rozwiązaniem.

Ale jest jeszcze jeden ważny autor i wykonawca, tym razem amerykański, którego musicalowe milczenie trudno wytłumaczyć. Billy Joel wydaje się wręcz stworzony do pisania musicali. Jego rozkosznie melodyjne piosenki są naturalną wycieczką po wielu muzycznych stylach, takich jak rock’n’roll, ballada, jazz, gospel, World Music. Co

więcej, jego muzyka ma ów niepowtarzalny nowojorski „vibe” (którego, podobnie jak swingu, w zasadzie nie można się nauczyć), obecny w musicalowych produkcjach.

To właśnie Billy Joel stwierdził, że Nowy Jork jest „stanem umysłu” (znana piosenka „New York State of Mind”), a jego apokaliptyczna wizja przyszłości mówiła o „światłach gasnących na Broadwayu” – tym razem w piosence „Miami 2017 (Seen the Lights Go Out on Broadway)”. Piosenki Billy’ego Joela złożyły się na jeden z nielicznych udanych jukebox musicali, „Movin’ Out” (2002), pomimo tego artysta nie pokusił się o stworzenie premierowego dzieła dla teatru. Skomponował impresjonistyczne utwory na fortepian solo, wydane na płycie „Fantasies & Delusions” w wykonaniu koreańskiego wirtuoza, Richarda Joo. Ale nie musical. Szkoda. Billy Joel wydaje się mieć dokładnie to, co łączy wielkich twórców nowojorskiego teatru, od Gershwina po Menkena – wyczucie swingu, inwencję melodyczną, fortepianową biegłość oraz talent literacki na miarę Cole’a Portera. Jeszcze nie jest za późno, Broadway czeka. Na marginesie: inny świetny kandydat to, niedostatecznie znany w Polsce, kompozytor, autor i piosenkarz Randy Newman z rodziny słynnych twórców muzyki filmowej (laureat Oscara, a także nagród Emmy i Grammy). Dobrą próbką jego możliwości w tym zakresie jest mini-musical „The Great Debate” otwierający album „Dark Matter” wydany w 2017 roku.

Sir Elton John wyznaczył nową drogę prowadzącą na Broadway i nie jest ona ani ceglana, ani żółta. Jego śladami próbowali już kroczyć artyści muzyki popularnej, z różnym skutkiem. Byli to m.in. Bono i The Edge („Spider-Man: Turn off the Dark”), ale są przykłady bardziej budujące: Cyndi Lauper i jej „Kinky Boots”, David Bryan i „Memphis” (twórca jest członkiem popularnej grupy rockowej Bon Jovi, w której gra na instrumentach klawiszowych). Kto następny? Broadway czeka – na objawienia.

Tymczasem najnowszym projektem Sir Eltona jest musical według powieści Lauren Weisberger „The Devil Wears Prada” („Diabeł ubiera się u Prady”) i popularnego filmu Davida Frankela z 2006 roku pod tym samym tytułem. Premiera na Broadwayu ma się odbyć w „bliżej nieokreślonej przyszłości” (czyli prędzej, niż się wydaje).

AL JOLSON (1886-1950)

[aktor]

Śpiewak, aktor i komik amerykański, urodzony w Kownie. Jedną z najważniejszych postaci branży rozrywkowej XX wieku. U szczytu kariery nazywano go „największym artystą świata”, a nawet jeżeli była w tym doza przesady, to zapisał się w historii z kilku powodów, a główna rola w pierwszym filmie dźwiękowym to tylko jeden z nich. Dla potomnych Al Jolson pozostanie na zawsze „Śpiewakiem jazzbandu”. Dla współczesnych był jednak niekwestionowanym królem i Broadwayu i Hollywoodu.

Był wulkanem energii. I kochał publiczność. Oddawał się jej cały, nie stroniąc od chwytów taniego sentymentalizmu, aby tylko zaskarbić sobie jej przychylność. I zawsze ją zdobywał, bo miał do zaoferowania siebie, czyli wszystko. Gilbert Seldes porównał go do greckiego boga Pana, podkreślając, że Al Jolson był „uosobieniem amerykańskiej siły i radości życia”. Sam artysta fantastycznie potrafił korzystać z życia, ale nawet będąc niestrudzonym bawidamkiem, pozostawał dumnym amerykańskim patriotą i potrafił się zaangażować w dobrą sprawę. Używając współczesnej metafory, był w jednej osobie Michaeliem Jacksonem i Bruceem Springsteenem swoich czasów. W latach 30. nie było w USA lepiej zarabiającego artysty, ale też nikt chyba nie pracował ciężiej. Udokumentowano, że w przedziale 1911-28 wydał ponad 80 płyt z przebojami (1 płyta = 1 piosenka; na longplaye trzeba było poczekać jeszcze co najmniej dwadzieścia lat), odbył 16 tras koncertowych po Stanach i poza granicami kraju, a w samym Nowym Jorku wyprzedził dziewięć razy z rzędu salę Winter Garden. Był fenomenem.

Po historycznym występie w filmie „The Jazz Singer” (1927) zagrał wiele ról w kolejnych hollywoodzkich musicalach (m.in. „Hallelujah, I’m a Bum”, 1933). Atak na Pearl Harbour w grudniu 1941 roku dał mu impuls do działania na innym froncie – dosłownie i w przenośni. Był pierwszym artystą, który ruszył na Pacyfik, by śpiewać dla żołnierzy. Chociaż czasy jego świetności już minęły, przyjmowany był jak idol.

Dwadzieścia lat wcześniej Al Jolson – wówczas artysta trzydziestopięcioletni – stał się najmłodszym człowiekiem, którego imieniem nazwano amerykański teatr. Jolson's 59<sup>th</sup> Street Theatre należał do organizacji braci Shubertów i to w nim odbyła się premiera musicalu „Bombo” (1921). W nietypowym ataku paniki w dniu premiery Jolson bał się wyjść na scenę i stanąć przed publicznością, która przyszła do teatru wyłącznie ze względu na niego. Kurtyna poszła w górę, tymczasem główny bohater przedstawienia chował się w kulisach, gdzie dygotał z przerażenia. Jego brat, Harry, dosłownie wciągnął go na scenę, ale kiedy Al złapał rytm, dostał owację, której nie zapomniał do końca życia. I to już po pierwszym akcie. Po przerwie cała publiczność stojąc skandowała jego imię. Po finale musicalu kurtyna szła w górę 37 razy!

Do historii przeszło jego wykonanie „Swanee” Gershwina w filmie biograficznym „Błękitna rapsodia” (1945). Nie jest już wtedy młody, ale skutecznie to ukrywa pod makijażem blackface. Natomiast energia tej interpretacji nadal powala – artysta nie potrafi ustać w miejscu, śpiewa jakby zależało od tego jego życie, w połowie utworu imituje głosy ptaków, nogi same rwą się do tańca. Ma już 60 lat.

Pięć lat później umrze na atak serca po powrocie z Korei, gdzie zabawiał amerykańskich żołnierzy – dał 42 występy w ciągu 16 dni. Mówiło się, że „umarł z przemęczenia”. Al Jolson był dla bluesa i jazzu tym, czym Elvis Presley stał się dla rock'n'rolla. Był wyzwoleniem, spuścił ze smyczy dionizyjskie psy naszych instynktów, uwolnił energię i libido. Napisano, że był gwiazdą rocka, na całe dekady przed narodzinami rocka.

Jego charakterystyczny blackface nie miał w sobie nic z rasistowskiej drwiny. Sam makijaż wywodził się z tradycji minstrel show, to prawda, ale Jolson odczarowywał jej niechlubny kontekst. Maską Murzyna dawała mu wolność – biały mężczyzna w masce czarnego mógł dać upust całej swojej witalności. Jednak dla Jolsona maska stawała się czymś więcej – metaforą cierpienia, jakiego w historii zaznawały różne mniejszości. Sam artysta był synem kantora, urodził się w carskiej Rosji. Blackface stało się dla niego pomostem pomiędzy kulturą Afroamerykanów, a Broadwayem – był pionierem w popularyzowaniu „czarnej muzyki” przed białą publicznością. Propagował style, które

leżą u podstaw jazzu: blues i ragtime. Był lojalnym przyjacielem czarnych artystów i walczył o ich prawa w show businessie.

Al Jolson przetarł szlak czarnoskórym gigantom muzyki amerykańskiej, takim jak Louis Armstrong, Fats Waller czy Duke Ellington. Kiedy dowiadywał się, że jakiś – nieznany mu nawet – czarnoskóry wykonawca nie został wpuszczony do restauracji czy klubu z powodów rasowych, zapraszał go na kolację do wykwintnego lokalu. Zatrudniał murzyńskich wykonawców we własnych występach i domagał się dla nich takich samych wynagrodzeń, jak dla białych, co było naruszeniem tabu. Ale najwięcej o jego relacji ze środowiskiem Afroamerykanów mówi to, że był jedynym białym człowiekiem, który mógł wejść do każdego „czarnego” klubu na Harlemie. Sami swoi.

## JOSEPH AND THE AMAZING TECHNICOLOR DREAMCOAT

[musical]

Muzyka: Andrew Lloyd Webber

Słowa piosenek: Tim Rice

Libretto: Andrew Lloyd Webber i Tim Rice

na podstawie biblijnej Księgi Rodzaju (opowieść o Józefie, synu Jakuba i Racheli)

Premiery:

West End – 17 lutego 1973 (243)

Broadway – 27 stycznia 1982 (747)

Radom – 17 lutego 1996

Olivier 1992, London revival:

najlepsza scenografia (Mark Thompson)

Piosenki:

Any Dream Will Do, One More Angel in Heaven, Close Every Door, Go Go Go Joseph, King of my Heart, Joseph Megamix

U źródeł tego musicalu leży pomyłka tłumacza. Nie znamy jego nazwiska, chodzi bowiem o przekład biblijny, z języków hebrajskiego i aramejskiego na grecki, dokonany przez wielu tłumaczy – legenda chce, żeby było ich dokładnie siedemdziesięciu. Mówimy o Septuagincie, pierwszym tłumaczeniu Biblii na język europejski, które powstało, jako praca zbiorowa, w Aleksandrii w latach 280-130 p.n.e. Biblijna opowieść o Józefie należy do najlepiej znanych historii z Księgi Rodzaju, a zanim stała się tworzyszem musicalu, zainspirowała liczne dzieła literatury i sztuki. Ale greckie tłumaczenie utrwaliło pewien błąd. Józef był ulubionym synem Jakuba, to dlatego zazdrośni bracia sprzedali go w niewolę. Zanim jednak się to stało, otrzymał od ojca „płaszcz”. Jak przyjęło się na długie wieki był to „wielobarwny płaszcz” – polska tradycja mówi m.in. o „sukni rozmaitych farb”. Cały kłopot w tym, że hebrajskie

określenie „kethoneth passim” oznacza okrycie z długimi rękawami, w najlepszym wypadku szatę w pasy (najnowsze badania językoznawców sugerują, że chodziło o specjalną, zdobną, wyjątkową szatę). Tymczasem greckie słowo „poikilos”, użyte przez tłumaczy Septuaginty, znaczy tylko „wielobarwny”. I stąd się wziął anglojęzyczny „coat of many colors” z Biblii Króla Jakuba, czyli pierwszego przekładu obu testamentów na angielski, powstałego na początku XVII wieku. Mówimy o szacie, którą – po zabrudzeniu jej krwią baranka – niecni bracia zaprezentowali nieszczęsnemu Jakubowi, jako dowód śmierci jego ukochanego syna Józefa.

Tyle Biblia i jej przekłady. Nie ma w światowej literaturze dzieła, w którym zagubiono w przekładzie więcej, niż w obu testamentach. W tym miejscu wchodzi jednak do gry młody Andrew Lloyd Webber i do biblijnej opowieści o „Józefie i jego braciach” tworzy... muzykę. Jako główny rekwizyt w spektaklu, a zarazem tytułowy haczyk (to był bardzo długi tytuł, jak na musical), kompozytor wykorzystał płaszcz, mieniący się całym spektrum barw, a do tego w technicolorze. Podczas pierwszej prezentacji „Józef” miał formę 15-minutowej kantaty. Zaprezentowano ją w londyńskiej szkole Colet Court, słynącej ze świetnego chóru chłopięcego.

Po zachętach ojca, Williama Lloyd Webbera, organisty i kompozytora, młody twórca stopniowo rozbudowywał dzieło. Na koncercie w Westminster Central Hall, gdzie pan Lloyd Webber Senior był organistą, chórowi towarzyszył już zespół rockowy The Mixed Bag. Co więcej, zaprezentowała się cała męska część artystycznej rodziny – w pierwszej części koncertu dali recital ojciec (na organach) i brat kompozytora, Julian Lloyd Webber, świetny wiolonczelista. Widownię, liczącą dwa i pół tysiąca osób, stanowiły w dużej części rodziny chłopców z chóru Colet Court. W dniu 19 maja 1968 roku, ku zdumieniu głównych zainteresowanych, tygodnik Sunday Times opublikował pozytywną recenzję „nowego oratorium w stylu pop”. Forma rozrastała się. Trzecie wykonanie, tym razem w katedrze św. Pawła z Londynie, trwało już ponad pół godziny. Wytwórnia płytowa Decca Records wydała wczesną wersję „Józefa”, jako album koncepcyjny w 1969 roku. Co ciekawe, autor tekstów, Tim Rice, wystąpił w obsadzie jako Faraon. Kiedy kolejny album Lloyd Webbera i Rice’a „Jesus Christ Superstar”

(1970) stał się sensacją w Stanach Zjednoczonych, twórcy powrócili do tematu „Józefa”. Ukazała się amerykańska płyta z oratorium (była reedycją wersji brytyjskiej).

Już na tym etapie uwidocznił się eklektyzm kompozytorskiego stylu Andrew Lloyd Webbera i jego swoboda w żonglowaniu formami muzyki popularnej. W przypadku „Józefa” są to często zamierzone parodie, np. wczesnego rock’n’rolla („Song of the King”), francuskiej ballady („Those Canaan Days”), muzyki country („One More Angel In Heaven”), stylu calypso („Benjamin Calypso”), charlestona („Potiphar”), można się doszukać nawet wycieczek na terytorium jazzu („Joseph’s Dreams”).

Od albumu do musicalu długa droga, ale Andrew Lloyd Webber i Tim Rice potrafili ją skrócić. „Józefowi” pomógł „Jezus”. Latem 1972 roku twórcy zaprezentowali wczesną sceniczną wersję dzieła na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Edynburgu w produkcji Young Vic Theatre Company. Kilka miesięcy później musical był już gotowy do pokazania na West Endzie. Pierwsze nagranie całego materiału muzycznego z przedstawienia ukazało się w 1974 roku nakładem wytwórni płytowej MCA. Musical „Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat”, adresowany do młodej widowni – choćby przez osobę narratora, wyjaśniającego przebieg wydarzeń opisanych w Biblii – stał się popularnym tytułem w repertuarze brytyjskich szkół i teatrów amatorskich. W 2008 roku Really Useful Group opublikowała dane, z których wynika, że musical doczekał się ponad 20 tysięcy inscenizacji.

Podobnie było na Broadwayu – „Józef” i tam dotarł metodą małych kroków. Najpierw były przedstawienia w Brooklyn Academy of Music, następnie off-Broadway. Premiera na Broadwayu odbyła się 27 stycznia 1982 roku i towarzyszyło jej kolejne nagranie płytowe (tym razem dla wytwórni Chrysalis). Po kilku miesiącach do obsady dołączył amerykański gwiazdor, David Cassidy – występował jako Józef na Broadwayu, a następnie w amerykańskim tournée przedstawienia. I to właśnie ten piosenkarz i aktor znalazł się w obsadzie filmu, nakręconego w 1999 roku w technice „bezpośrednio na wideo”. Obok niego wystąpili m.in. Richard Attenborough, jako Jakub, oraz Joan Collins w roli przewrotnej żony Putyfara. Musical „Joseph and the Amazon Technicolor Dramat” powracał kilka razy na sceny West Endu, na Broadway wrócił w 1993 roku,

niemal nieustannie trwają gdzieś w świecie trasy objazdowe z tym tytułem – „Józef” należy do najpopularniejszych spektakli w historii musicalu.

Polska premiera musicalu odbyła się w Teatrze Powszechnym im. Jana Kochanowskiego w Radomiu w dniu 17 lutego 1996 roku. Reżyserował Wojciech Kępczyński (przekład: Klaudyna Rozhin). Była to pierwsza z wysokobudżetowych produkcji światowych tytułów musicalowych, które stały się wizytówką tego reżysera. W roli Józefa wystąpił Jan Bzdawka, w roli Faraona – Dariusz Kordek. Ciekawostka: dublerem w roli Faraona był Robert Łuchniak, obecnie popularny dziennikarz Polskiego Radia RDC. W polskiej wersji językowej tytuł musicalu brzmiał „Józef i cudowny płaszcz snów w technikolorze”.

JANUSZ JÓZEFOWICZ (ur. 1959)

[choreograf, reżyser i aktor]

Aktor, scenarzysta i reżyser, najbardziej znany jako choreograf. Wyjątkowy talent w tej dziedzinie objawił już w czasie studiów w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej (obecnie Akademia Teatralna) w Warszawie. Na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi zdobył wyróżnienie za rolę dyplomową – Marco w dramacie Artura Millera „Widok z mostu”. Powszechną uwagę zwrócił na młodego artystę spektakl dyplomowy PWST 1984 „Złe zachowanie”. Janusz Józefowicz był choreografem przedstawienia w reż. Andrzeja Strzeleckiego, a spektakl stał się sensacją teatralną stolicy – musical z amerykańskimi piosenkami Fatsa Wallera był w owym czasie ewenementem.

W latach 80. Janusz Józefowicz był aktywny jako aktor filmowy, rozszerzała się także jego współpraca z teatrami w całym kraju – w roli choreografa i reżysera. W 1990 został stypendystą rządu amerykańskiego i doskonalił warsztat choreograficzny w Stanach Zjednoczonych. Przez rok prowadził zajęcia choreograficzne w Berlinie Zachodnim i organizował inicjatywy interdyscyplinarne z udziałem artystów niemieckich i polskich (awangardowych plastyków, tancerzy i aktorów).

Od początku lat 90. Janusz Józefowicz pracował nad pierwszym nowoczesnym polskim musicaliem – opowiadał o młodych ludziach pokolenia wielkiego przełomu. Tworzywem spektaklu stała się sztuka Agaty i Maryny Mikłaszewskich zatytułowana „Metro”. Kompozytorem muzyki został Janusz Stokłosa, twórca muzyki teatralnej, współpracujący już wcześniej z Januszem Józefowiczem (i Wojciechem Młynarskim) jako kierownik muzyczny warszawskiego Teatru Ateneum (m.in. „Brel”, „Hemar”, „Wysocki”). Janusz Stokłosa był także kierownikiem zespołu Michała Bajora, z którym występował w wielu krajach Europy, w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie.

Po roku ogólnopolskich castingów i przygotowań, 30 stycznia 1991 roku odbyła się premiera musicalu w warszawskim Teatrze Dramatycznym i był to bezprzykładowy, natychmiastowy sukces. Musical błyskawicznie uzyskał kultowy status i stał się

najpopularniejszym polskim musicaliem wszech czasów. Entuzjazmu rodzimej publiczności nie podzielili widzowie nowojorscy, kiedy 16 kwietnia 1992 roku zaprezentowano „Metro” na Broadwayu w Minskoff Theatre – zagrano zaledwie trzynaście przedstawień. Na pociechę pozostała polskim twórcom prestiżowa nominacja do nagrody Tony w kategorii „Best Original Score” w 1992 roku.

Nieporównanie lepiej przyjęto „Metro” w Moskwie (1999), gdzie musical był wykonywany w języku rosyjskim. Po pozytywnych recenzjach spektakl przeniesiono do St. Petersburga. Do marca 2002 roku zagrano w Rosji łącznie 190 spektakli.

Od listopada 1992 roku Janusz Józefowicz jest dyrektorem artystycznym teatru Studio Buffo, który prowadzi wspólnie z kompozytorem Januszem Stokłosą. Po doświadczeniach pedagogicznych w Akademii Teatralnej (1999/2000) stworzył w Buffo studio artystyczne „Metro”, w którym młodzi entuzjaści sztuki musicalu mają szansę poszerzania warsztatu w zakresie tańca klasycznego i współczesnego, śpiewu, stepu i akrobatyki. W 2001 roku Janusz Józefowicz został laureatem Złotej Maski – najważniejszej nagrody kulturalnej w Rosji – dla najlepszego reżysera w sezonie 1999/2000. Po wielkim sukcesie musicalu „Metro” Janusz Józefowicz wyreżyserował i stworzył scenografię do innych spektakli w Studio Buffo i przedstawień w kraju i za granicą (m.in. Wiedeń, Tel Awiw, Berlin).

Jesienią 2007 roku Janusz Józefowicz i Natasza Urbańska prowadzili w TVP 1 dwa cykle programów rozrywkowych: „Przebojowa noc” (zrealizowany na podstawie serii widowisk artystycznych, znanych jako „Wieczory w Buffo”) oraz „Złota sobota”. Jako goście specjalni programu wystąpili m.in. Michael York, Paul Anka oraz Patricia Kaas. Janusz Józefowicz był jurorem programu „Show!Time” (Polsat, 2006), a w 2011 roku zasiadał za panelem jurorskim trzynastej edycji cyklu „Taniec z gwiazdami” (TVN).

Na scenie teatralnej reżyser i choreograf stworzył wiele znaczących inscenizacji w tym premierowe spektakle musicalowe, m.in. „Piotruś Pan” (muzyka Janusz Stokłosa, słowa Jeremi Przybora – premiera: Teatr Muzyczny ROMA, 27 lutego 2000), „Romeo i Julia” (muzyka Janusz Stokłosa, słowa piosenek Agata i Maryna Miklaszewskie pod

pseudonimem Jan Wermer – premiera: Torwar, 8 października 2004). Józefowicz wyreżyserował i stworzył choreografię do opery słynnego muzyka grupy Pink Floyd, Rogera Watersa „Ça Ira” (jej pełne przedstawienie zaprezentowano dotychczas tylko w Polsce, 25 sierpnia 2006 w Poznaniu, z okazji obchodów 50-lecia Poznańskiego Czerwca). Ma także na swoim koncie choreografię i reżyserię musicali „Prorok” (St. Petersburg) i „Czarownice z Eastwick” (Moskwa). W dniu 31 grudnia 2011 roku w warszawskiej Hali Torwar odbyła się premiera spektaklu „Polita”, inspirowanego życiem Poli Negri, pierwszego w świecie musicalu realizowanego w technologii 3D live – w reżyserii Janusza Józefowicza z muzyką Janusza Stokłosa. I ten spektakl doczekał się wersji rosyjskiej (jako musical „Pola Negri”), której premiera odbyła się 18 grudnia 2013 roku w St. Petersburgu i we wrześniu następnego roku w Moskwie. W nowo otwartym krakowskim Teatrze Variété Janusz Józefowicz przygotował premierę musicalu „Legalna blondynka” – był jednocześnie reżyserem i choreografem przedstawienia (premiera: 31 maja 2015). Kolejną niespodzianką Józefowicza z zakresu nowoczesnej techniki teatralnej było widowisko „Romeo i Julia 3D na wodzie”, prezentowane w dniach 4-6 sierpnia 2017 roku w Toruniu (Fosa Zamkowa).

Janusz Józefowicz dokonał prawdziwej rewolucji na polskiej scenie teatralnej (zanim na dobrą sprawę można było mówić o scenie musicalowej). Wprowadzając system rygorystycznych castingów i mordercze – rodem z amerykańskiego show businessu – próby, udowodnił, że jest w naszym kraju potencjał artystyczny nie gorszy, niż w społecznościach zachodnich. Do „odkryć” Józefowicza z okresu prac nad „Metrem” zalicza się całe pokolenie młodych artystów, z których wielu zrobiło następnie udane samodzielne kariery. Z pierwszej obsady wywodzą się m.in. Edyta Górniak, Katarzyna Groniec, Barbara Melzer, Robert Janowski, Wojciech Dmochowski i Michał Milowicz.

11 kwietnia 2014 roku Janusz Józefowicz został odznaczony przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego srebrnym medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. W tym samym roku odebrał nagrodę „Legenda musicalu” – za stworzenie podwalin współczesnej historii musicalu w Rosji.

## JUKEBOX MUSICAL

[gatunek]

Musical oparty na znanych wcześniej piosenkach. Koniec, kropka. Zjawisko znane od dekad zarówno na scenie teatralnej, jak i na ekranie filmowym, ale w ostatnim czasie zyskujące na popularności. Nietrudno zrozumieć, dlaczego. Jukebox musical to widowisko, do którego nie komponuje się oryginalnej, nowej muzyki (odpadają więc zarówno związane z tym koszty, jak i ryzyko). Wydaje się, że wystarczy sięgnąć po sprawdzone przeboje i sukces będzie gwarantowany. Niestety – albo na szczęście – tak się tylko wydaje. Twórcy jukebox musicali sięgają najczęściej po hity jednego, konkretnego wykonawcy (np. Spice Girls – musical „Viva Forever”), ale mogą to być również przeboje o określonym charakterze, choćby definiującym epokę (np. glam metal – musical „Rock of Ages”).

Jukebox musical ma długą tradycję. Wiele rewii teatralnych zlepiano ze starych hitów, podobnie zresztą czyniono w kinie. Klasyczny film „Singin’ In The Rain” (1952) był udaną próbą odkurzenia piosenek spółki autorskiej Brown/Freed. Tak popularne filmy, jak „Yellow Submarine” (The Beatles), „The Blues Brothers” (hity R&B), czy „Moulin Rouge!” (pop), mieszczą się właśnie w kategorii jukebox. Pierwszym zdecydowanie trafionym musicaliem z fabułą wpisaną w istniejące utwory był „Buddy – The Buddy Holly Story” (1989), grany na londyńskim West Endzie przez 12 lat (zaskakujące, że ta poruszająca opowieść o tragicznie zmarłym pionierze amerykańskiego rock’n’rolla, nigdy nie odniosła prawdziwego sukcesu w USA). Potem był „Saturday Night Fever” (1998) z muzyką zespołu The Bee Gees (pomogła popularność filmu). Prawdziwą rewolucję zrobiła jednak dopiero „Mamma Mia!” (1999) i to po sukcesie tego musicalu rozpoczął się prawdziwy wysyp „jukeboxów”. Za co się nie chwytało...

Za utwory z repertuaru Janis Joplin („Love, Janis”, 2001), Roda Stewarta („Tonight’s The Night”, 2003), Johnny’ego Casha („Ring of Fire”, 2006). Nawet za piosenki grupy Boney M („Daddy Cool”, 2006). Żaden z tych tytułów nie zbliżył się jednak do powodzenia musicalu „Mamma Mia!”. A to dlatego, że z musicalami typu jukebox jest

jeden poważny problem. Nawet najlepsze piosenki nie uratują przedstawienia, jeżeli nie będzie ono miało... odpowiedniej fabuły. I historia musicalu potwierdza to dobitnie – nawet największe przeboje nie obronią się same w spektaklu, jeżeli zabraknie im atrakcyjnego, przekonującego spoiwa. Znakomite utwory takich autorów, jak Bob Dylan (musical „The Times They Are A-Changin’”) czy John Lennon (musical „Lennon”), poległy na scenie teatralnej, dowodząc, że prezentowane w nich piosenki powstały z innym przeznaczeniem i dla innej publiczności. Bynajmniej nie dlatego, że są zbyt trudne, zbyt ambitne. Nie wypaliły nawet musicale oparte na przebojach Elvisa, („All Shook Up”, 2005) czy zespołu The Beach Boys („Good Vibrations”, 2005). Same hity nie gwarantują powodzenia musicalu. Spektakl musi być o czymś.

To dlatego tak jaskrawo wybija się na tym tle „Mamma Mia!”. Pomysł na fabułę był genialny – wystarczy zapytać 55 milionów ludzi, którzy zobaczyli przedstawienie do tej pory. Musical trafia zarówno do kobiet, jak do mężczyzn. Zarówno do młodego, jak i starszego pokolenia (do dzieci i rodziców). Opowiedziana w nim historia jest na tyle oryginalna, wiarygodna, wzruszająca i wesoła, że wyzwala pozytywne emocje. Piosenki grupy ABBA wpisują się w nią tak, jakby zostały napisane specjalnie do musicalu – splatają się nawet z dialogami. Tego nie można było zrobić lepiej i „Mamma Mia!” nadal wyznacza poprzeczkę „jukeboxom”. Jedynym realnym rywalem jest amerykański musical „Jersey Boys”, ale tam scenariusz napisało samo życie. Przeboje popularnego w latach 60. zespołu The Four Seasons zostały wplecione – podobnie jak było to wcześniej z musicalem „Buddy” – w autentyczną historię amerykańskich muzyków. Nie spełniło oczekiwań przedstawienie „Motown – The Musical” (2013), teoretycznie najbliższe ideałowi amerykańskiego jukebox musicalu. Przeboje zespołów The Supremes, The Four Tops czy The Temptations to znakomity materiał, a opowieść oparto na faktach – wytwórnia płytowa Motown była nie tylko fabryką przebojów, ale wyznaczała trendy i stała się bastionem zmian społecznych. Niestety, autobiografia jej szefa, Berry Gordy’ego Jr. nie porwała tłumów.

Jest kilka tytułów, które – chociaż nie na skalę musicalu z piosenkami grupy ABBA – cieszyły się i czasami nadal cieszą powodzeniem, jak „We Will Rock You” (2002) z przebojami grupy Queen. „Our House” (2002) z hitami Madness. „Movin’ Out” (2002)

z piosenkami Billy'ego Joela. I to nie przypadek, że wszystkie trzy powstały w 2002 roku. To ewidentne pokłosie sukcesu musicalu „Mamma Mia!”. Na tej samej fali wypłynął polski jukebox musical „Kwiaty we włosach” (2002) ze scenariuszem i w reżyserii Andrzeja Strzeleckiego. Materię muzyczną tego przedstawienia stanowiły przeboje zespołu Czerwone Gitary. Szkoda, że nie ma więcej polskich jukeboxów, choć to właśnie w naszym kraju powstał kameralny musical (off-Nowogrodzka) na podstawie piosenek z repertuaru Janis Joplin. Autorem scenariusza był dziennikarz Piotr Sarzyński, piosenki przetłumaczyli Maciejka Mazan i Daniel Wyszogrodzki. Osią fabularną były losy polskiej dziewczyny z małego miasteczka, piosenki Janis Joplin komentowały wydarzenia. Monodram „Moja mama Janis” wykonuje Jolanta Litwin, a po premierze na Novej Scenie TM ROMA w dniu 5 grudnia 2005 roku przedstawienie prezentowane było w wielu polskich teatrach i nadal utrzymuje się w repertuarze. Za rolę w monodramie Jolanta Litwin zdobyła nagrodę publiczności na I Festiwalu Teatrów Muzycznych w Gdyni (2008).

Najnowszym udanym musicalem jukebox jest „Beautiful: The Carole King Musical” (2014). Spektakl przeniesiono do Londynu, gdzie cieszy się nie mniejszym powodzeniem, niż w Nowym Jorku. Piosenki Carole King splatają się z losami jej samej oraz całego środowiska, tworzącego największe amerykańskie hity przełomu lat 50. i 60. A jaki nowy jukebox musical powinien powstać w Polsce? Doskonałym materiałem muzycznym i literackim wydają się piosenki zespołu Skaldowie (podzielali tę opinię twórcy amatorskiego przedstawienia „Prześliczna wiolonczelistka”, 2014). Jak również piosenki z repertuaru Maryli Rodowicz, Czesława Niemena, Marka Grechuty, jak również Grzegorza Turnaua. Jest w nich potencjał – są oryginalne i są o czymś. Można zbudować wokół nich całe teatralne światy. Na przykład – po kolei: „Żyj mój świecie”, „Dziwny jest ten świat”, „Świat w obłokach” i „Świat się stworzył”. To zresztą tylko pierwsze skojarzenia. Ale, ucząc się na błędach, jedno wiemy już dziś na pewno: same przeboje nie wystarczą. Zresztą przeboje są – czekamy na scenariusze.

RAMIN KARIMLOO (ur. 1978)

[aktor]

Wybraniec bogów. Ten młody, przystojny Kanadyjczyk, dysponuje głosem, jakich niewiele znajdziemy nawet na scenach operowych. Wysoki baryton o pięknej barwie, miękki, ciepły, liryczny. Nienaganna emisja i to podstawowe kryterium jakości głosu, jaką jest przestrzeń, swoboda w operowaniu. Syn irańskich imigrantów, urodzony w Teheranie, stał się wokalną sensacją londyńskiego West Endu kreując główne role w dwóch musicalach wszech czasów, „Les Misérables” i „The Phantom of the Opera”. W tym pierwszym wcielał się kolejno w role Mariusa, Enjolrasa, aby wreszcie podjąć się zagrania postaci Jeana Valjeana, nobilitacji w teatrze muzycznym. W tym drugim grał najpierw Raoula, a następnie Upiora – nic dodać. A właściwie należy dodać, że grał Upiora w dwóch różnych musicalach. Ale po kolei. Po rewolucji islamskiej rodzice Ramina wyemigrowali z Iranu. Po wielu perypetiach (spędzili dwa lata w obozie przejściowym we Włoszech), rodzina znalazła nowy dom w Kanadzie.

Chłopak wyrastał na Kanadyjczyka, jak wszyscy rówieśnicy słuchał rocka, jednak o karierze muzycznej pomyślał dopiero po obejrzeniu objazdowej wersji przedstawienia „Upiór w operze”, w którym w tytułowego bohatera wcielał się Colm Wilkinson. W wieku 18 lat rzucił szkołę i poświęcił się muzyce: śpiewał w zespołach rockowych, na statkach i w przypadkowych produkcjach teatralnych, aż doszedł do wniosku, że najlepszy sposób, aby zaistnieć w teatrach Broadwayu, to... teatry Londynu. Przeniósł się do Anglii i był to strzał w dziesiątkę. Po zagraniu Aladyna w Chatham dostał się do obsady operetki Gilberta i Sullivana „The Pirates of Penzance” (UK tour) – zaczął jako dubler, ale kończył już jako główny odtwórca roli Kapitana Piratów (2001). To wystarczyło. Rok później występował w objazdowej wersji „Sunset Boulevard”, a wreszcie zadebiutował na West Endzie – od razu w musicalu wszech czasów.

Ramin Karimloo ma wrodzone predyspozycje do zagrania niejednej postaci w „Les Misérables”. I tak się też stało, bo choć zaczynał od skromnego studenta (Feuilly), awansował szybko na Mariusa, a następnie dostał – bardzo wymagającą wokalnie i

aktorsko – rolę Enjolrasa. Rolę trudną, nawet niewdzięczną dla śpiewającego aktora. Ale kariera kanadyjskiego samouka rozwijała się błyskawicznie. W 2003 roku grał już wicehrabiego Raoula de Chagny w „Upiorze” (ciekawostka: w filmowej wersji musicalu Ramin Karimloo pojawia się epizodycznie, jako ojciec Christine, skrzypek Gustave Daaé). Głos, talent aktorski i wygląd Ramina sprawiły, że stał się ulubieńcem dwóch największych, konkurujących ze sobą agencji: Really Useful Group i The Cameron Mackintosh Ltd. Występował w prestiżowych przedsięwzięciach obu z nich, jak koncertowe wersje musicali „Les Misérables” i „Jesus Christ Superstar” (w którym poprowadził utwór tytułowy). W grudniu 2004 roku znalazł się w obsadzie specjalnej prezentacji „Les Misérables”, którą zorganizowano w zamku królewskim Windsor na cześć ówczesnego prezydenta Francji, Jacquesa Chiraca. Kolejnym krokiem w karierze Ramina była rola Chrisa w musicalu „Miss Saigon” w 2005 roku (UK national tour), artysta gładko godził interesy Andrew Lloyd Webbera i Claude-Michela Schönberga. Dwa lata później był już Upiorem na West Endzie – nie miał jeszcze trzydziestu lat. Jego dynamiczna, pełna namiętności kreacja, wywołała sensację wśród fanów musicalu i przyczyniła się do wzbudzenia kolejnej fali „mody na Upiora”.

W 2008 roku grał już w próbnym spektaklu drugiej części „Upiora w operze” na festiwalu Lloyd Webbera w Sydmonton – wykonywano tam przedpremierowo pierwszy akt musicalu, który zaprezentowano światu pod tytułem „Love Never Dies”. To właśnie w Sydmonton wystąpił obok Sierry Boggess grającej Christine – zachwycony aktorami kompozytor obsadził oboje w swojej premierowej produkcji na West Endzie. Ramin Karimloo był „nowym Upiorem” w sequele, który nie odniósł sukcesu, lecz bez względu na to i krytyka, i publiczność doceniła artystów w głównych rolach. Musical prezentowano na West Endzie od marca 2010 do sierpnia 2011 roku. Za niepowodzenie spektaklu można winić wiele osób, ale z pewnością nie aktorów. Ramin wcielił się ponownie w Enjolrasa w galowym koncercie z okazji ćwierćwiecza „Les Misérables” (3 października 2010, O2 Arena). Na trzech koncertach 25-lecia „The Phantom of the Opera” (1-2 października 2011, Royal Albert Hall) powrócił do roli oryginalnego Upiora, a w roli Christine towarzyszyła mu olśniewająca Sierra Boggess.

Kiedy Ramin Karimloo wcielił się w Jeana Valjeana w londyńskiej produkcji „Les Misérables” (2011-2012), spotkał się z podobnym przyjęciem, jak wcześniej w roli Upiora – w powszechnej ocenie tchnął nowego ducha w postać i przyczynił się do wzrostu zainteresowania granym od ponad ćwierć wieku musicaliem. Pozostał mu w zasadzie już tylko przeskok przez ocean i angaż na wymarzonej Broadwayu. Na fali londyńskiej popularności artysta wydał w 2012 roku solowy album „Ramin” (Sony Music). Płyta zawierała dwie popisowe arie z „upiornych” kreacji Lloyd Webbera: „Music of the Night” (oryginalne przedstawienie) i „Til I Hear You Sing” (sequel). W obu wypadkach są to wersje crossover, musicalowe kantyleny opleciono aranżacjami rodem ze współczesnej sceny popularnej. Są na płycie autorskie piosenki wokalisty („Constant Angel”), wielki przebój Briana Adamsa „Everything I Do” i cover „Guiding Light” rockowego zespołu Muse. Płyta definitywnie położyła kres absurdalnej debacie czy Ramin to baryton czy tenor – udowodnił na niej, że z jego skalą może być z powodzeniem i jednym, i drugim. Fachowo, jego głos określa się, jako wysoki baryton, najważniejsze, że jest to jeden z najpiękniejszych męskich głosów naszych czasów.

Na Broadwayu debiutował w 2014 roku od razu rolą Jeana Valjeana (cztery nominacje, dwie nagrody: Theatre World Award i Dora Award) w tej samej obsadzie, w której jako Gavroche występował Athan Sporek. Rok wcześniej tryumfował w rodzinnej Kanadzie, jako główny bohater „Les Misérables” w Toronto. CV Ramina Karimloo w musicalowej branży nie jest długie, a zarazem trudno o mocniejsze. Ten artysta ma wszystko. Ostatnio ponownie połączył siły z piękną Sierrą Boggess w nowej inscenizacji musicalu Lucy Simon „The Secret Garden” na Broadwayu. Od kwietnia do maja 2016 roku grał Che w inscenizacji musicalu „Evita” w Vancouver Opera. Powrócił na Broadway w nowym musicalu według filmu „Anastasia” (premiera: 24 kwietnia 2017), w tym samym roku wystąpił w musicalu „Chess” w Waszyngtonie. W latach 2014 i 2016 wydał dwie płyty EP, w których repertuarze znalazły się piosenki autorskie Ramina oraz wybrane standardy z musicali „Oklahoma!”, „Les Misérables”, „The Sound of Music” i „Showboat”.

GENE KELLY (1912-1996)

[tancerz, aktor, reżyser]

Był tancerzem i choreografem. A także aktorem, wokalistą i reżyserem. I pedagogiem. Jednak postać tego wspaniałego artysty i niezwykłego człowieka, to znacznie więcej, niż suma opisanych składowych. Przeszedł do historii dzięki głównym rolom w dwóch filmach – „Amerykanin w Paryżu” i „Deszczowa piosenka”. Jego wkład w historię kina, rozwój filmu muzycznego, zrewolucjonizowanie choreografii – pozostaje nieoceniony. Ale jego dorobek to nie tylko role z tych kilku niezapomnianych filmów, które pokonały czas. Czy ktoś bardziej brawurowo od niego zagrał – na przykład – d’Artagnana?

Obsypywany nagrodami, zwłaszcza w drugiej połowie życia, najczęściej słyszał w laudacjach te słowa: za to, że w zasadzie samodzielnie, niemal w pojedynkę, udostępnił szerokiej filmowej publiczności nową formę sztuki, jaką jest balet. Za to, że wprowadził balet do kina. Za to, że z tak ekskluzywnej dziedziny sztuki utożsamianej – zwłaszcza w USA – z teatrem operowym (a co gorsza, rosyjskim) uczynił dziedzinę popularną. I jak się okazało bardzo amerykańską. A był przy tym zwykłym „chłopcem z sąsiedztwa”.

Przyszedł na świat w irlandzkiej rodzinie na przedmieściu Pittsburgha. Wysłany na lekcje tańca w wieku ośmiu lat, wdawał się w bójki z rówieśnikami, którzy nazywali go panienką. Serio zajął się tańcem dopiero jako nastolatek, bo zauważył, że robi to dobre wrażenie na... panienkach. Rozpoczął studia na wydziale dziennikarstwa, jednak kryzys 1929 roku zmusił go do opuszczenia uczelni i podjęcia pracy zarobkowej. W towarzystwie młodszego brata występował jako tancerz w klubach – retrospekcje postaci Dona i Cosmo z pierwszych scen filmu i musicalu „Deszczowa piosenka” (numer „Fit as a Fiddle”) to nawiązanie do skromnych początków późniejszego gwiazdora.

Kelly wznowił studia w 1931 roku i zajął się ekonomią. Znacznie bardziej interesowały go jednak studenckie produkcje teatralne, w których brał udział. Kiedy przeniósł się na prawo, jego rodzina założyła zawodową szkołę taneczną The Gene Kelly Studio of the Dance. Był oddanym instruktorem tańca, ale zniechęcał go procentowy stosunek

uczennic do uczniów („dziesięć do jednego”), a także wykuszanie się tancerzy, kiedy podejmowali „poważne studia”. Rodzinną firmę prowadził jednak skutecznie i dopiero w 1937 roku zdecydował się przenieść do Nowego Jorku.

Szukał pracy, jako tancerz i choreograf, oczywiście na Broadwayu. I nie musiał szukać długo, bo profesjonalne środowisko szybko doceniło jego talent. Po kilku mniejszych rolach od 1939 roku pracował już jednocześnie, jako tancerz i choreograf. Przełomem w jego karierze był występ w obu tych rolach w nagrodzonej Pulitzerem sztuce Williama Saroyana „The Time of Your Life” (polski tytuł: Zabawa jak nigdy). Na scenie Broadwayu artysta poznał swoją późniejszą żonę, aktorkę i utalentowaną tancerkę, Betsy Blair (nominowaną do Oscara 1955 za rolę w filmie „Marty”).

Już w 1940 roku Gene Kelly sformułował swoją słynną koncepcję tańca: „Nie podporządkowuję się żadnym szkołom tańca. Tworzę tylko to, czego wymaga akcja i muzyka. Jestem stu procentowym entuzjastą techniki baletowej, lecz wybieram z niej wyłącznie to, co służy moim zamiarom. I nie pozwalam, aby technika górowała nad nastrojem czy nad przebiegiem akcji”. Zaprezentował dojrzały, nowoczesny stosunek do tańca, w duchu nowoczesnego musicalu, który rodził się w tym samym czasie – każdy element spektaklu musiał być podporządkowany akcji.

Jednocześnie rodziły się legendy o jego bezprzykładnej pracowitości. Znane są opisy kolegów tancerzy, którzy mówili, że Gene nigdy nie był do końca zadowolony ze swoich partii. Uważał, że zawsze można coś poprawić i ulepszyć. Był najlepszym z nich, ale i tak poświęcał najwięcej czasu na ćwiczenia. Inny wybitny artysta tego okresu, aktor i tancerz Van Johnson, wspominał ich wspólną pracę przy musicalu „Pal Joey” (1940): „Była północ, a próbowaliśmy od ósmej rano. Schodziłem, na wpół śpiący, długimi schodami, kiedy usłyszałem staccato stepującego tancerza, dobiegające ze sceny. Paliła się tylko jedna lampa – w półmroku tańczyła pod nią postać... Gene’a”.

Broadway był dla niego za mały, czekało Hollywood. Debiutował na ekranie u boku Judy Garland w reżyserowanym przez Busby’ego Berkeleya filmie muzycznym „For Me and My Gal” (Dla mnie i mojej dziewczyny, 1942). A jednak Kelly początkowo nie

akceptował swego wizerunku „powiększonego dwadzieścia razy” – tak mówił o ekranie filmowym. Jego drugą filmową partnerką była Lucille Ball. Kolejną – Rita Hayworth. Z tą ostatnią zagrał w filmie „Cover Girl” (Modelka, 1944) i był to jego hollywoodzki przełom. Od tamtej pory tańczył z takimi ikonami kultury popularnej, jak... myszka Jerry z kreskówki „Tom & Jerry” (nowatorska scena tańca z animowaną postacią), czy popularni artyści z krwi i kości, m.in. Fred Astaire i Frank Sinatra.

Kelly traktował swoją pracę z wielką odpowiedzialnością, a że miał duszę innowatora, jego wpływ na produkcje, w których brał udział, stale się rozszerzał. Słusznie uważał, że tancerz-choreograf w jednej osobie musi mieć doskonałego asystenta do pilnowania realizowanych sekwencji, rozpoczął więc stałą współpracę ze Stanleyem Donenem, reżyserem, tancerzem i także choreografem (nota bene kolejnym kandydatem do tytułu „hollywoodzkiego króla musicalu”). Przy produkcji kinowego przeboju „On The Town” (Na przepustce, 1949), według musicalu Leonarda Bernsteina, uznał wkład swojego asystenta za równorzędny i podzielił się z nim na afiszu reżyserią filmu. Podobny podział ról miał wystąpić przy realizacji „Deszczowej piosenki”.

Obaj przełamywali obowiązujące dotychczas zasady. Wyszli z ekipą ze studia, przenieśli się na ulice – sceny w „Na przepustce” kręcone były częściowo w Nowym Jorku, gdzie rozrywała się akcja. Wcześniej „zrobiono by” po prostu Nowy Jork w hollywoodzkim studio. „On The Town” to pierwszy musical w historii nakręcony w plenerze. A co więcej we właściwym plenerze. Kręcone wiele lat później i bardzo nowojorskie „West Side Story” sfilmowano – poza czołówką, nakręconą z lotu ptaka – w Los Angeles!

Po drodze był jeszcze „Amerykanin w Paryżu” (1951) – nie tylko największy artystyczny wzlot w karierze Kelly’ego, lecz historyczne przełamanie obowiązujących w Hollywood konwencji. Po serii spektakularnych sukcesów artystycznych i komercyjnych, tak charakteryzował artystę Johnny Green, szef muzyczny wytwórni MGM: „Gene to uroczy facet, pod warunkiem, że wiesz dokładnie, co robisz, kiedy z nim pracujesz. Jest bardzo wymagający i kocha ciężką pracę. Jeśli chcesz grać w jego drużynie, też musisz ją pokochać. Nie jest ostry, ale jest twardy. A kiedy w coś wierzy, nie obchodzi go, czy rozmawia z Louisem B. Mayerem, czy z odźwiernym. I zwykle dostaje to, czego chce”.

Film „Deszczowa piosenka” („Singin’ in the Rain”, 1952) był ukoronowaniem złotych lat hollywoodzkiego musicalu. Na szczytowej fali sukcesu Gene Kelly wykonał jednak błędny ruch w karierze – pozwolił MGM oddelegować się do Francji, by kręcić tam filmy za zamrożone w Europie środki budżetowe wytwórni. Wszystkie poniosły klęskę, chociaż „Invitation to the Dance” (1956) obfitował w śmiałe i wybitne artystycznie sekwencje baletowe. Kiedy ich twórca wrócił do Hollywood, złote lata filmu muzycznego były już historią. Czas najlepiej weryfikuje wszelkie oceny i obecnie symbolem tych lat nie jest obsypany Oscarami „Amerykanin w Paryżu”, nawet nie „Na przepustce” z Kellym i Sinatrą. Jest nim muzyczny film wszech czasów, właśnie „Deszczowa piosenka”.

Kiedy czasy się zmieniły, zdążył jeszcze zagrać... samego siebie w komedii muzycznej „Kochajmy się” (1960) z Marilyn Monroe i Yves Montandem (w oryginale „Let’s Make Love”). I doprawdy, nawet dzisiaj warto przypomnieć sobie hollywoodzką ekranizację „Trzech muszkieterów” z 1948 roku – ani jeden chyba d’Artagnan w historii kina (a było ich co najmniej kilkunastu) nie fechtował z podobną gracją, co Gene Kelly. Był artystą tak na wskroś amerykańskim, że zapomina się o jego świetnej, późnej roli w europejskim filmie muzycznym „Panienki z Rochefort” (1967) w reżyserii Jacquesa Demy’ego (twórcy wcześniejszych o trzy lata „Parasolek z Cherbourg”). Partnerował w nim Catherine Deneuve i jej siostrze, Françoise Dorléac.

Miał własny styl tańca, atletyczny, graniczący z popisem gimnastycznym. Sam układał choreografię dla siebie i większości koleżanek i kolegów z planu – w owych latach nie było w zwyczaju uwzględnianie tego kreatywnego wkładu w końcowych napisach. Zrewolucjonizował technikę filmowania tańca (przed nim uczynił to w latach 30. Fred Astaire) – mówiło się, że „uwolnił kamerę”, oderwał ją od tancerza i pozwolił szukać najlepszego punktu widzenia, często z góry albo pod nieoczekiwanym kątem. Uważał także, że taniec to odpowiednie zajęcie dla mężczyzny, a kłopot w tym, że najczęściej uczą tańca kobiety, co niestety doprowadza do dwuznacznych manieryzmów. Wyzwolił też tancerzy – wcześniej obowiązywały smokingi i cylindry, a Gene nagrywał swoje klasyczne numery w codziennym ubraniu. Nie koniec na tym – swój popisowy taniec

w deszczu nakręcił z gorączką 39 stopni! Był fenomenem, jego sekwencje taneczne z „Deszczowej” i „Amerykanina” to nadal mistrzostwo nie do podrobienia.

Gene Kelly przez całe życie aktywnie popierał Partię Demokratyczną. W okresie zimnej wojny był jednym z sygnatariuszy Komitetu Pierwszej Poprawki, sprzeciwiającego się wciąganiu twórców z Hollywood na „czarne listy” przez Komisję ds. Badania Działalności Antyamerykańskiej. Później, jako członek zarządu Writers Guild of America (związku zawodowego scenarzystów filmowych i telewizyjnych), mediował w konfliktach pomiędzy autorami a wytwórniami. A choć zarzucano mu, że sympatyzuje ze związkowcami, zarządy wytwórni wysoko ceniły jego zdolności mediacyjne.

Do końca życia wspomagał finansowo Irlandzką Armię Republikańską, w testamencie zapisał fortunę na rzecz NORAIID (założony w USA republikański fundusz inwestycyjny, jedno ze źródeł finansowania IRA). Rozczarowany poparciem, jakiego kościół udzielił reżymowi generała Franco w Hiszpanii, ten irlandzki katolik wystąpił z kościoła już w 1939 roku i pozostał agnostykiem do końca życia. Jego decyzję ugruntowała wyprawa do Meksyku, w czasie której przekonał się, jak obojętny jest kościół wobec niedoli najuboższych. Wierny gimnastyce i sportowi do późnych lat zachował doskonałą formę fizyczną, a gości cotygodniowych imprez w swoim domu angażował w słynne zabawy zespołowe wymagające dużej sprawności fizycznej. Musieli zapracować na drinka.

Tancerz i choreograf. Aktor, wokalista i reżyser. Pedagog i producent. Baletowy rewolucjonista. Don Lockwood z „Deszczowej piosenki”. I niezwykle, wyjątkowy człowiek. To wszystko prawda. Ale jest jeszcze coś. Bo, choć urodził się ponad sto lat temu, to kiedy ludzie słyszą „Gene Kelly”, uśmiechają się. I będzie tak zapewne przez następne sto lat, a może więcej. Ilu artystów zostawia po sobie takie dziedzictwo?

JEROME KERN (1885-1945)

[kompozytor]

Ojciec założyciel – Broadwayu, „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego”. A raczej jeden z „ojców założycieli”, ale to Jerome Kern był najstarszy. Pionier amerykańskiej muzyki popularnej. Kompozytor muzyki teatralnej i filmowej, jeden z klasyków musicalu. Tworzył przez cztery dekady i zostawił po sobie ponad siedemset piosenek pochodzących z ponad stu przedstawień. Podobnie jak z utworami Richarda Rodgersa – a także Gershwina, Portera i Berlina – piosenki Jerome’a Kerna należą obecnie do standardów składających się na „Wielki śpiewnik amerykański”. Był typowym nowojorczykiem, pochodził z mieszczańskiego domu i odebrał niezłe wykształcenie, także muzyczne. Ojciec próbował wciągnąć go w interesy handlowe, ale dał mu spokój, kiedy chłopak omyłkowo zamówił dwieście fortepianów zamiast dwóch. Jerome Kern rozpoczął studia w New York College of Music, kontynuował je w Heidelbergu.

Na Broadway wkraczał stopniowo, podrzucał piosenkę lub dwie do licznych na początku wieku rewii. W podobny sposób zdobywał West End. Podczas jednego z pobytów w Londynie wybrał się na rejs Tamizą i na jednym z postojów poznał swoją późniejszą żonę – stała za barem, była córką właściciela zajazdu. Prawdopodobnie już w 1912 roku pisał muzykę do niemych filmów, ale te wczesne kompozycje nie zachowały się. Przyjęto, że do wybuchu I wojny światowej napisał około stu utworów, użytych w dziesiątkach spektakli. W maju 1915 roku Jerome Kern miał, razem z producentem teatralnym, Charlesem Frohmanem, popłynąć parowcem RMS „Lusitania” do Londynu. Zaspał jednak, po nocy spędzonej przy pokerze, co ocaliło mu życie – Frohman znalazł się wśród niemal 1200 ofiar storpedowania przez niemiecki okręt podwodny pasażerskiego transatlantyku.

W latach 1915-20 Jerome Kern komponował muzykę do tzw. Princess Theatre Shows – cieszących się świetną opinią kameralnych musicali prezentowanych w jednym z najmniejszych teatrów na Broadwayu. Princess Theatre miał tylko 299 miejsc na widowni, lecz prezentowany w nim repertuar adresowany był do publiczności ceniącej

sobie inteligentne poczucie humoru, satyrę i... muzyczne innowacje. Popularność Kerna była taka, że na Broadwayu śpiewano o nim piosenki.

Był bowiem Jerome Kern muzycznym innowatorem. Lata jego debiutu, początek XX wieku, to na Broadwayu okres nadal silnych wpływów muzyki europejskiej. Tańczono na „trzy”, królowały walczyki i operetkowe arie rodem z londyńskiego wodewilu. On jako pierwszy sięgnął – tak świadomie i tak konsekwentnie – po amerykańskie atuty: rytm 4/4, jazzowe progresje, synkopę. Zachęcił Amerykanów do tańczenia fokstrota. Nie odciął się bynajmniej od musicalowej tradycji – wzbogacił ją. Jerome Kern dokonał „amerykanizacji musicalu” (wszyscy więc jesteśmy dzisiaj jego dłużnikami).

Najważniejszym punktem zwrotnym w karierze Jerome’a Kerna było spotkanie w 1925 roku autora tekstów Oscara Hammersteina II. Kompozytor miał opinię dosyć trudnego we współpracy. Potrafił powiedzieć producentowi: „Słyszałem, że niezły z ciebie skurczybyk. Ze mnie też”. Z żadnym „tekściarzem” nie wiązał się więc na długo (czytaj: żaden tekściarz długo z nim nie wytrzymał). Tym razem miało być inaczej, panowie nie tylko stworzyli razem wiele spektakli, ale zachowali dożgonną przyjaźń. Ich musical „Show Boat” (1927) to jeden z najważniejszych kamieni milowych w całej historii teatru muzycznego. A przecież były jeszcze „Sweet Adeline”, „Music in the Air” i inne.

W styczniu 1929 roku Jerome Kern trafił na pierwsze strony gazet po obu stronach Atlantyku z powodów całkowicie pozamuzycznych. Kompozytor wystawił na sprzedaż imponującą kolekcję bibliofilską – od wielu lat gromadził pierwsze wydania i rarytasy z zakresu literatury amerykańskiej i brytyjskiej. Aukcja księgozbioru przyniosła mu sumę 1 729 462,50 dolarów (ponad półtora miliona w latach 30. było w USA sumą niewyobrażalną), co stanowiło rekord w przypadku indywidualnego kolekcjonera i pozostało rekordem przez ponad pięćdziesiąt lat. Ale też były w tej kolekcji białe kruki, pierwsze wydania Burnsa, Shelleya, Swifta, Fieldinga i Dickensa, a także rękopisy takich autorów jak Lord Byron. Jerome Kern nie oceniał książek po okładce.

Ostatni wspólny musical Kerna i Hammersteina, „Very Warm for May” (1939) był klapą, ale przyniósł kolejną małą perłę, piosenkę „All The Things You Are”, ulubioną później

standard muzyków jazzowych. Twórca tracił powoli serce do Broadwayu, jego uwagę przykuło nowe medium i przeniósł się do Hollywood. Pisał zarówno piosenki do filmów, jak i pełne ścieżki dźwiękowe. Cały czas się rozwijał, do tego stopnia, że producenci zaczęli uważać jego muzykę za zbyt „eksperymentalną”. Co nie przeszkadzało mu w tworzeniu kolejnych standardów. Za dwie piosenki otrzymał Oscara, a były to „The Way You Look Tonight” z filmu „Swing Time” (1936) oraz „The Last Time I Saw Paris” z filmu „Lady Be Good” (1941).

Jesienią 1945 roku Jerome Kern przyjechał do Nowego Jorku, by nadzorować drugi już revival musicalu „Show Boat” na Broadwayu (pierwszy odbył się w roku 1932). W dniu 5 listopada sześćdziesięcioletni twórca doznał wylewu krwi do mózgu – stało się to na rogu Park Avenue i 57 Ulicy. Były kłopoty z identyfikacją pacjenta, miał przy sobie tylko kartę ASCAP, Amerykańskiego Stowarzyszenia Kompozytorów, Autorów i Wydawców, którego był współzałożycielem. Trafił najpierw do szpitala miejskiego, dopiero po potwierdzeniu tożsamości przeniesiono go do ekskluzywnej kliniki. Do ostatnich chwil towarzyszył mu wierny druh, Oscar Hammerstein II. Był przy przyjacielu, kiedy ten przestał oddychać. Zanucił mu do ucha piosenkę „I’ve Told Every Little Star” z musicalu „Music In the Air” – ulubioną melodię kompozytora. Kiedy nie doczekał się reakcji nie miał już wątpliwości, że Jerome Kern nie żyje.

Z tak wielu musicali skomponowanych przez Jerome’a Kerna nieśmiertelność zyskał tylko jeden i tylko jeden powraca regularnie na scenach świata. I będzie powracać – „Show Boat”. Natomiast w kategorii piosenek, które stały się evergreenami i już zawsze będą inspirować kolejne pokolenia artystów, ma Kern niewielu równych. Wystarczy wymienić kilka tytułów: „All the Things You Are”, „Can't Help Lovin' Dat Man”, „A Fine Romance”, „The Last Time I Saw Paris”, „Let's Begin”, „Long Ago (and Far Away)”, „Ol' Man River”, „Smoke Gets in Your Eyes”, „The Song Is You”, „The Way You Look Tonight”, „Yesterdays”. Każdy szanujący się muzyk jazzowy na świecie, bez względu na wiek i kolor skóry, zna te utwory na pamięć. I to dopiero jest nieśmiertelność – zostać na zawsze w piosence czy w melodii saksofonu.

WOJCIECH KĘPCZYŃSKI (ur. 1949)

[reżyser]

Reżyser i reformator teatru muzycznego w Polsce, także choreograf i autor. Swoją pasją i miłością do gatunku, ale także konsekwencją i wiarą w talent polskich artystów, doprowadził do stworzenia w kraju sceny musicalowej na światowym poziomie. Absolwent PWST w Warszawie. Początkowo twórca przedstawień muzycznych w teatrach na terenie całego kraju, m.in. „Huśtawka”, „The Fantastics”, „I Do, I Do”, „Me And My Girl”. W latach 1991–98 dyrektor Teatru Powszechnego im. J. Kochanowskiego w Radomiu, gdzie w porozumieniu z oryginalnymi twórcami (po raz pierwszy w Polsce) wyreżyserował musical „Józef i cudowny płaszcz snów w technicolorze” Andrew Lloyd Webbera, a następnie musical „Fame” Davida de Silvy. Był twórcą, a następnie dyrektorem Międzynarodowego Festiwalu Gombrowiczowskiego w Radomiu (trzy pierwsze edycje). Stypendysta The United States Information Agency oraz The British Council (projekt: „Zarządzanie teatrem w warunkach gospodarki rynkowej”).

Od 1998 roku dyrektor naczelny i artystyczny Teatru Muzycznego ROMA w Warszawie, w którym przeprowadził radykalne reformy tworząc teatr bez stałego zespołu artystycznego. Na wzór teatrów muzycznych z Broadwayu i West Endu dokonuje wyboru najlepszych realizatorów do każdej produkcji i urządza castingi dla aktorów i tancerzy do każdego nowego tytułu. Jako reżyser stara się optymalizować wszystkie elementy spektaklu, dążąc do najwyższej jakości inscenizacji. Słynie z dbałości o detal i z zamiłowania do nowoczesnych rozwiązań technicznych. Realizuje wyłącznie przedstawienia typu non-replica, nadając światowym spektaklom własną wizję i angażując kreatywne siły polskich realizatorów, w tym choreografów, scenografów, kostiumologów, wizażystów i stylistów, reżyserów światła i reżyserów dźwięku.

Nazywany przez media „Królem musicalu” stworzył teatr muzyczny, który przyciągnął już ponad trzy miliony widzów (sam spektakl „Upiór w operze” obejrzało w TM ROMA ponad pół miliona widzów). Cieszy się uznaniem środowiska musicalowego w całej Europie, a Teatr Muzyczny ROMA odwiedzają licznie goście z zagranicy. Wojciech

Kępczyński jest także twórcą teatru Nova Scena – kameralnej sceny Teatru Muzycznego ROMA, która działa w kontrapunkcie do sceny musicalowej, prezentując muzyczne spektakle poetyckie, piosenkę literacką, a także koncerty jazzowe.

W roku 2013 obchodził jubileusz 40-lecia pracy artystycznej. Z tej okazji w dniu 20 listopada w Teatrze Muzycznym ROMA odbyło się wielkie przedstawienie benefisowe pod tytułem „Nie zrobimy tej premiery” (od ulubionego powiedzenia dyrektora). Na uroczystość przybył m.in. Jurij Schwarzkopf, wicedyrektor Teatru Maryjskiego w St. Petersburgu. A o pozycji Wojciecha Kępczyńskiego w świecie międzynarodowego musicalu najlepiej świadczą życzenia, jakie otrzymał od dwóch innych gigantów branży. Kompozytor Andrew Lloyd Webber przysłał list: „Drogi Wojciechu, przyjmij serdeczne gratulacje z okazji czterdziestu lat w branży! Z wielką przyjemnością wspominam wizytę w Teatrze ROMA na twojej – bijącej rekordy popularności – inscenizacji „Upiora w operze”. Twoje zasługi dla teatru muzycznego są doprawdy wyjątkowe i życzę Ci sukcesów w dalszej pracy. Ptaszki w Londynie ćwierkają, że w środę odbędzie się wielka impreza – życzę Ci więc wspaniałego wieczoru. Z najlepszym pozdrowieniem, Twój oddany Lord Lloyd Webber.” Producent Cameron Mackintosh przysłał życzenia na nagraniu filmowym, które zaprezentowano benefisowej publiczności. Powiedział: „Witaj Wojciechu, serdeczne gratulacje z okazji Twojej czterdziestej rocznicy i pozdrowienia dla wspaniałego Teatru ROMA. Trudno uwierzyć, ale minęło już trzynaście lat, od kiedy przyjechałem obejrzeć <Miss Saigon>, a była to przepiękna inscenizacja. Od tamtej pory odnosiłeś same sukcesy i sprawiłeś, że musicale spotkały się w Polsce z tryumfalnym przyjęciem. Wystawiłeś także <Koty>, <Les Misérables> i <Upiora w operze>, bardzo mi miło, że tak lubisz moje musicale. Raz jeszcze wielkie gratulacje, życzę Ci wielu lat kolejnych sukcesów i mam nadzieję, że uda mi się ponownie odwiedzić Polskę.” Postanowieniem Prezydenta RP Bronisława Komorowskiego, za wybitne zasługi dla polskiej kultury i za osiągnięcia w twórczości artystycznej i teatralnej, podczas benefisu 20 listopada 2013 roku Wojciech Kępczyński został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Wojciech Kępczyński jest także laureatem Nagrody im. Aleksandra Bardiniego za „mistrzowskie prowadzenie teatru muzycznego”, przyznanej podczas 23. Przeglądu

Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu (2002) oraz Nagrody Prometeusza za „upór i konsekwencję w działalności artystycznej” (2003). W 2005 roku otrzymał nagrodę Arts & Business Awards za „mistrzowskie zarządzanie kulturą”, a dwa lata później Asa Empiku 2007 za stworzenie polskiego musicalu na światowym poziomie („Akademia Pana Kleksa”). W 2005 roku udekorowany Złotym Krzyżem Zasługi w uznaniu wybitnych zasług w działalności na rzecz rozwoju kultury i za osiągnięcia w pracy organizatorskiej. Jest również laureatem nagrody specjalnej Feliksa 2007 za spektakl „Akademia Pana Kleksa”, a po premierze spektaklu „Upiór w operze” został odznaczony medalem Zasłużony dla kultury Gloria Artis (2009). Laureat Róży Gali 2010 za reżyserię musicalu „Les Misérables”.

Na scenie Teatru Muzycznego ROMA Wojciech Kępczyński wyreżyserował do tej pory musicale „Crazy For You” (1999), „Grease” (2002), „Miss Saigon” (2000), „Koty” (2004), „Akademia Pana Kleksa” (2007, także współautor libretta), „Upiór w operze” (2008), „Les Misérables” (2010), „Aladyn Jr” (2011), „Deszczowa piosenka” (2012) oraz „Mamma Mia!” (2015). Ten ostatni spektakl Rzeczpospolita nazwała „najlepszą inscenizacją w musicalowej historii ROMY”, Gazeta Wyborcza oceniła na pięć gwiazdek. We współpracy z Walt Disney Company i z grupą polskich realizatorów reżyser przygotował inscenizację musicalu „Aladyn” w Teatrze Muzycznej Komедii w St. Petersburgu. Na Novej Scenie TM ROMA wyreżyserował w 2016 roku musical Jasona Roberta Browna „Pięć ostatnich lat” (Last Five Years). Wojciech Kępczyński jest autorem libretta i reżyserem musicalu „Piloci” z muzyką Dawida i Jakuba Lubowiczów, słowa piosenek napisał Michał Wojnarowski. Premiera odbyła się w Teatrze Muzycznym ROMA 7 października 2017 roku, a spektakl okrzyknięto „triumfem polskiego teatru muzycznego” (gazeta.pl).

## THE KING AND I

[musical]

Muzyka: Richard Rodgers

Słowa piosenek: Oscar Hammerstein II

Libretto: Oscar Hammerstein II

na podstawie książki Margaret Landon „Anna and the King of Siam” (1944)

Premiery:

Broadway – 29 marca 1951 (1246)

West End – 8 października 1953

Tony 1952 (5):

najlepszy musical, aktorka (Gertrude Lawrence), aktor (Yul Brynner), scenografia (Jo Mielziner), kostiumy (Irene Sharaff)

Olivier 1979, London revival:

najlepsza aktorka (Virginia McKenna)

Tony 1985, Broadway revival:

Special Tony Award (Yul Brynner)

Tony 1996 (4), Broadway revival:

najlepszy revival, aktorka (Donna Murphy), scenografia (Brian Thomson), kostiumy (Roger Kirk)

Tony 2015 (4), Broadway revival:

najlepszy revival, aktorka (Kelli O'Hara), aktorka drugoplanowa (Ruthie Ann Miles), kostiumy (Catherine Zuber)

Piosenki:

I Whistle a Happy Tune, Hello Young Lovers, Getting to Know You, We Kiss in a Shadow, Something Wonderful, I Have Dreamed, Shall We Dance?

Środkowe dzieło w cyklu klasycznych musicali Rodgersa i Hammersteina powstało po przedstawieniu „South Pacific” (1949), a przed – napisanym specjalnie dla telewizji – musicaliem „Cinderella” (1957). Po drodze były jeszcze dwa mniej istotne tytuły: „Me and Juliet” (1953) i „Pipe Dream” (1955). Wymieniane jest zwykle na jednym oddechu pośród największych dokonań tej spółki autorskiej, ale również pośród najważniejszych tytułów w historii Broadwayu. Kolejny „musical na temat” nie tylko konsekwentnie rozwijał gatunek w kierunku prymatu fabuły, ale zaskakiwał widzów samą fabułą.

„Król i ja” to musical według powieści napisanej według pamiętnika. Jak można się spodziewać, doszło w tym procesie do efektu „głuchego telefonu” i fabuła gotowego dzieła niewiele ma wspólnego z jego oryginalnym twórczym. Twórcom musicalu nie chodziło jednak o prawdę historyczną, ale o ukazanie skomplikowanego procesu, jakim jest przekształcanie tradycyjnego azjatyckiego państwa w monarchię nowoczesną i otwartą na zachód. Oczywiście najłatwiej było to pokazać na przykładzie romansu. Jego bohaterami są: król Mongkut i angielska guwernantka Anna. Rzecz dzieje się na... dworze syjamskim (Syjam to od 1949 roku Tajlandia). Kwestia zderzenia tradycji z nowoczesnością zostanie rozwinięta w bezpośredni sposób dopiero w musicalu „Fiddler on the Roof” (1964), jednak „The King and I” to niewątpliwie prekursor tej tematyki na musicalowej scenie i w tym sensie „przodek Skrzypka”.

Król Mongkut (1804-1868) pochodził z dynastii Chakri. Chociaż przygotowywano go do objęcia tronu, został w młodości buddyjskim mnichem, otrzymał pełne święcenia. Był człowiekiem światłym i ciekawym świata. Nawiązywał kontakty z chrześcijańskimi misjonarzami, wiele podróżował, posługiwał się biegle językiem angielskim. Rada królewska wybrała go królem Syjamu w 1851 roku. Oświecony władca odmienił oblicze swojego kraju, wierząc, że tylko dzięki modernizacji syjamska kultura będzie w stanie oprzeć się kolonializmowi. Rozwijał stosunki dyplomatyczne z innymi krajami, liberalizował obyczaje, posuwając się nawet do wprowadzenia na swoim dworze

zachodniej mody. Upowszechnił znajomość angielskiego wśród tajskich elit, pasjonował się astronomią. Egzotyczny romans króla z guwernantką jego dzieci zdarzył się naprawdę. Powieść Margaret Landon „Anna i król Syjamu” jest sfabularyzowaną wersją wspomnień napisanych przez autentyczną bohaterkę tych zdarzeń, guwernantkę, Annę Leonowens, która opublikowała je w 1870 roku pod tytułem „Angielska guwernantka na syjamskim dworze”.

Inicjatorką długiego i złożonego procesu, jakim jest powstanie musicalu na Broadwayu, była agentka teatralna, Fanny Holtzman – pierwsza kobieta prawniczka zajmująca wysoką pozycję w amerykańskim show-businessie. Kariera jednej z jej klientek, brytyjskiej aktorki Gertrude Lawrence, zaczynała powoli podupadać, pomimo tego, że artystka wystąpiła w głośnej ekranizacji „Szklanej menażerii” Tennessee Williamsa w 1950 roku. Brutalna prawda była taka, że gwiazda przekroczyła już pięćdziesiątkę. Agentka szukała sposobu na podtrzymanie jej popularności, a kiedy otrzymała od autorki książkę „Anna i król Syjamu” uznała, że rola Anny jest stworzona dla Gertrude Lawrence. To właśnie Fanny Holtzman wpadła na pomysł musicalu.

Pozostawało już tylko poszukać autorów. Cole Porter nie był zainteresowany, Noël Coward był zajęty. Na topie byli właśnie Rodgers i Hammerstein, ale temat początkowo ich nie zainteresował. Zmienili zdanie, kiedy zobaczyli filmową adaptację powieści z 1946 roku z Rexem Harrisonem w roli króla Mongkuta. Obawy twórców budziły możliwości wokalne Gertrudy Lawrence, a co gorsza jej „gwiazdorzenie” – brytyjska aktorka zachowywała się jak operowa diwa, nawet jeżeli nie śpiewała jak one. Ale jej zdolności aktorskie rozwiały obawy, na scenie była artystką magiczną.

Zawarto kompromis: oni robią musical, ona się nie wtrąca. Świadoma delikatności swojej pozycji, gwiazda zgodziła się. Rodgers i Hammerstein myśleli pierwotnie o zaangażowaniu Rexa Harrisona do roli króla, byli pod wrażeniem jego kreacji filmowej. Ale aktor miał już inne zobowiązania. Urządzono więc casting, na którym pojawił się, polecony przez Mary Martin, lecz nieznanym twórcom musicalu, młody aktor rosyjskiego pochodzenia z ogoloną głową. Siadł po turecku na scenie i zaczął śpiewać „jakieś dziwaczne rzeczy” (cytat z kompozytora), akompaniując sobie na gitarze. Był

pierwszym aktorem na przesłuchaniu i od razu można było je kończyć. Rodgers i Hammerstein jednocześnie zawołali do siebie: Mamy go! Nazywał się Yul Brynner.

Na marginesie: podobno ta scena dała impuls zawołaniu „That’s our Hitler!” z filmu Mela Brooksa „Producenci”. Od czasu tego filmu powiedzenie przyjęło się w branży musicalowej właśnie jako tryumfalne: Mamy go, mamy ją! To jest dokładnie artysta, jakiego szukamy. Po prostu: To nasz Hitler!

Przy całym sentymentalizmie i wszystkich idealizacjach w ukazaniu syjamskiego dworu, twórcom udało się odmalować relację króla z guwernantką Anną z dużą delikatnością. Niemal przez całe przedstawienie się spierają, ale jest pomiędzy nimi magnetyzm, który nie może znaleźć naturalnego ujścia i kulminuje tylko w tanecznym duecie „Shall we Dance?” Pomędzy aktorami iskrzyło. Połączenie klasy starszej gwiazdy z energią i umiejętnie skrywaną wrażliwością aktora było kluczem do sukcesu musicalu.

Złotymi literami zapisała się w historii Broadwayu choreografia Jerome’a Robbinsa, chociaż artystę pominięto przy rozdaniu nagród Tony. Do legendy przeszła sekwencja taneczna „The Small House of Uncle Thomas”, a także parada królewskich dzieci w scenie „March of the Royal Siamese Children”. Musical przyjęto z entuzjazmem. Stał się czwartym najdłuższym granym tytułem w historii Broadwayu, doczekał się licznych wznowień. W 1985 roku w roli króla powrócił nawet na scenę Yul Brynner.

Chociaż nikt nie mógł się tego spodziewać w trakcie przygotowań do produkcji, rola Anny okazała się dla Gertrude Lawrence łabędzim śpiewem. Aktorka była chora. Już na premierze nie czuła się dobrze, ale nie wiedziała jeszcze, że umiera na raka wątroby. Trudno było jej podołać fizycznym wymaganiom roli – jedna z jej sukni ważyła 34 kilogramy, a do tego aktorka pokonywała w trakcie przedstawienia dystans ponad sześć kilometrów. I to osiem razy w tygodniu. Gwiazda słabła z dnia na dzień. Gdy jej mąż poprosił o czasowe zawieszenie spektaklu na okres świąt wielkanocnych, Rodgers i Hammerstein odmówili, ale znaleźli dublerkę. Dwaj twórcy przygotowali list do aktorki, w którym próbowali namówić ją do zrezygnowania z roli. Użyli nawet sformułowania „osiem razy w tygodniu traci pani szacunek półtora tysiąca osób”. Nie

wysłali go jednak. Aktorka trafiła do szpitala. Na kilkanaście godzin przed śmiercią wydała polecenie, aby nazwisko Yula Brynnera znalazło się na podświetlonej gablocie przed wejściem do teatru, gdzie do tej pory miejsce należało wyłącznie do niej. Gertrude Lawrence zmarła 6 września 1952 roku w wieku 54 lat. W dniu pogrzebu odwołano przedstawienie „The King and I”. Ustanawiając kultywowaną od tej pory tradycję, po raz pierwszy w historii przyciemniono światła na Broadwayu. To samo uczyniono na West Endzie (premiera musicalu „Król i ja” odbyła się w Londynie dopiero po śmierci wybitnej aktorki 8 października 1953 roku – spektakl pokazano 946 razy). Gwiazdę pochowano w sukni balowej z drugiego aktu przedstawienia „Król i ja”.

Yul Brynner powtórzył rolę w filmowej adaptacji musicalu wyreżyserowanej w 1956 roku przez Waltera Langa. Jego ekranową partnerką była Deborah Kerr. Kontrakt na rolę Anny miała Gertrude Lawrence, ale artystka nie dożyła ekranizacji. Pośród kandydatek wymieniano Dinah Shore i Maureen O’Harę, ale Rodgers i Hammerstein mieli wątpliwości. Rozwiąła je dopiero aktorka, na której obsadzenie nalegał Yul Brynner i nie przeszkodziło nawet to, że Deborah Kerr nie śpiewa. Dla Hollywood to drobnostka, partie Anny nagrała niezastąpiona Marni Nixon, za stosunkowo niewielkie, jednorazowe wynagrodzenie o wysokości 420 dolarów. Ta „artystka cienia” zasługuje na szczególne uznanie miłośników filmów muzycznych, ponieważ to właśnie jej głos słyszymy z offu w ekranizacjach „The King and I”, „West Side Story” i „My Fair Lady”. Marni Nixon zmarła 24 lipca 2016 roku w wieku 86 lat.

Ekranizacja musicalu „The King and I” zdobyła aż pięć Oscarów (przy dziewięciu nominacjach), a jeden z nich przypadł Yulowi Brynnerowi za najlepszą rolę męską. I tak oto, po raz pierwszy i jak dotąd ostatni, nagrodę Akademii Filmowej zdobył aktor urodzony w dalekim Władywostoku.

Zarówno powieść Margaret Landon, jak jej ekranizacje (w tym musicalowa), spotkały się z krytyką w Tajlandii, a w zależności od ekipy rządzącej były nawet zakazywane. Słuszne skądinąd zarzuty wobec amerykańskich produkcji mówiły o fałszu historycznym, o niedopuszczalnych uproszczeniach, a nawet o pokazywaniu narodu tajskiego, jako naiwne dzieci. Zarzuty te potwierdził król Bhumibol Adulyadej, prawnuk

króla Mongkuta, podczas wizyty w USA w 1960 roku. Stwierdził, że „dziewięćdziesiąt procent z tego, jak pokazuje się Mongkuta, to przesada”. Podobno najbardziej uwłaczał mu obraz pradziadka, jako „tańczącego polkę despoty”. Do ciekawej konfrontacji fikcji i faktu doszło w 1985 roku, kiedy to zaproszenie Yula Brynnera na Broadway przyjęła przebywająca w Nowym Jorku królowa Sirikit. Żona Bhumibola obejrzała revival spektaklu „The King and I” z Yulem Brynnerem, po czym tajski ambasador wystosował oficjalną notę dyplomatyczną potępiającą tę „obelgę dla całego tajskiego narodu”.

## KINKY BOOTS

[musical]

Muzyka: Cyndi Lauper

Słowa piosenek: Cyndi Lauper

Libretto: Harvey Fierstein

na podstawie filmu „Kinky Boots” (2005)

Premiery:

Broadway – 4 kwietnia 2013

West End – 15 września 2015

Warszawa – 7 lipca 2017

Tony 2013 (6):

najlepszy musical, piosenki (Cyndi Lauper), aktor (Billy Porter), reżyseria dźwięku (John Shivers), choreografia (Jerry Mitchell), orkiestracje (Stephen Oremus)

Grammy 2014:

Best Musical Theater Album

Olivier 2016 (3):

najlepszy musical, aktor (Matt Henry), kostiumy (Gregg Barnes)

Piosenki:

Land of Lola, Sex is in the Heel, The History of Wrong Guys, Everybody Say Yeah, Hold Me in Your Heart, Rise You Up/Just Be

Piosenka „Girls Just Want To Have Fun” to jeden z najbardziej oryginalnych i najlepiej pamiętanych przebojów lat osiemdziesiątych. Niemłoda już (trzydziestoletnia wtedy) debiutantka, wylansowała niezauważoną wcześniej piosenkę Roberta Hazarda, wprowadzając ją na listy przebojów w kilkudziesięciu krajach. Zarówno w Stanach

Zjednoczonych, jak i w Wielkiej Brytanii, utwór o tym, czego chcą dziewczęta, doszedł do drugiego miejsca, w wielu jednak krajach (jak Kanada czy Japonia), królował na listach. W sukcesie piosenki miał udział pamiętny teledysk (nagroda MTV 1984), w której lekko podstarzała „dzidzia”, ubrana tyleż skąpo, co kolorowo, dowodzi ekipą przeróżnych postaci w prywatkowym korowodzie (smakosze wczesnej cyfryzacji pamiętają instrumentalne solo na mini klawiaturze firmy Casio).

W rok po sukcesie piosenki „Dziewczęta po prostu chcą się bawić” Cyndi Lauper wylansowała kolejny wielki hit, „Time After Time” i tym razem był to już przebój numer jeden. Ale nawet kiedy nagrał go w wersji instrumentalnej nieprzewidywalny Miles Davis (album „You’re Under Arrest” z 1985 roku), nic nie wskazywało na to, że Cyndi Lauper stanie się kiedyś pierwszą kobietą wyróżnioną indywidualnie za piosenki do musicalu nagrodą Tony. Wystarczyło, żeby dziewczyna po prostu się bawiła przez kolejnych trzydzieści lat. Rok 2013 na Broadwayu należał do musicalu „Kinky Boots”. Czyli do niej.

Musical „Kinky Boots” powstał na podstawie brytyjskiego filmu z 2005 roku pod tym samym tytułem, który można z grubsza przetłumaczyć, jako „seksowne kozaczki” (choć słowo „kinky” ma mocniejsze znaczenia, jak sprośny czy perwersyjny). Film w reżyserii Juliana Jarrolda (m.in. „Zakochana Jane”), opowiadał o tym, jak transwestyta o imieniu Lola ratuje przed upadkiem brytyjską fabrykę obuwia z Northampton. Pomysł polega na specjalizacji w seksownych szpilek dla transwestytów – kobiece buty nie utrzymują wagi mężczyzny, a przecież nie ma na rynku szpilek dla facetów. Genialne? A co najlepsze, podobna historia wydarzyła się w Wielkiej Brytanii naprawdę w 1999 roku – osobny reportaż poświęciła jej telewizja BBC 2. Jak to zwykle z musicalami bywa, wystarczyło już tylko napisać libretto i piosenki.

Cyndi Lauper miała właśnie za sobą tournée po świetnie przyjętej płycie „Memphis Blues” (2010), na której połączyła siły z mistrzami R&B (takimi jak B.B. King czy Allen Toussaint). Aktor i autor Harvey Fierstein kończył libretto do musicalu „Newsies” (2012). Pomysł producentów musicalu na połączenie talentu tych właśnie artystów okazał się strzałem w dziesiątkę. Poza niewątpliwymi zdolnościami obojga Fierstein jest

zdeklarowanym gejem (publikuje nawet felietony o problematyce LGBT), natomiast zabawna Cyndi powiedziała w wywiadzie, że „identyfikuje się z drag queens”. Jednym z najważniejszych wątków jest w musicalu zdobywanie przez Lolę akceptacji męskich pracowników fabryki (w tym jednego niereformowalnego seksisty). Dwoje autorów z tak liberalnymi przekonaniami gwarantowało, że musical będzie wiarygodny.

Ciekawy był proces twórczy teatralnej debutantki. Cyndi Lauper nagrywała nowe piosenki na telefon – artystka nie zna zapisu nutowego. W takiej postaci otrzymywał je Stephen Oremus, który nie tylko je spisywał, ale dokładał harmonie wokalne, tworzył aranżacje i orkiestracje, a nawet dokomponowywał instrumentalne łączniki dające spójność formie scenicznej. Wkład aranżera został słusznie doceniony i Stephen Oremus otrzymał za swoją pracę nagrodę Tony. Natomiast piosenkarka, zapytana czy trudno było jej pisać po raz pierwszy dla teatru, odpowiedziała żartobliwie: „Doprawdy, ile musiało mnie kosztować, aby stworzyć piosenki o takich rzeczach jak moda, dziwne związki i ludzie, którzy zmieniają zdanie i buty”.

Musical „Kinky Boots” nie od razu spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem. Recenzje były jednak pozytywne, a tak opiniotwórcze pisma, jak New York Times, Time Out czy New York Magazine wymieniały „Kinky Boots”, jako musical zasługujący na obejrzenie. Zainteresowanie tytułem wzrastało stopniowo, aż okazał się sensacją sezonu. Pomogły porównania do brytyjskiego tryumfatora sprzed kilku lat, „Billy Elliot The Musical” – w obu wypadkach chodzi o ludzi tracących pracę, o upadający przemysł, zmianę, i to bezpowrotną, dotychczasowego świata, a przede wszystkim o odnalezienie nadziei. A tę nadzieję – tak jak to już było wcześniej w musicalach „La Cage aux Folles” czy „Priscilla Queen of the Desert” – odnajdują w sobie i dają innym... transwestyci (drag queens). Droga bohaterów do odnalezienia własnej tożsamości i odrzucenia stereotypów dodatkowo przywodzi na myśl musical „Hairspray”.

Na Broadwayu był to sezon, w którym rządziła „Matilda”. Importowane z Londynu przedstawienie familijne było faworytem w wyścigu po nagrody. Nawet New York Times nazwał je „nieskazanym hitem”, cokolwiek miało to oznaczać. Ale popularność „Kinky Boots” stale rosła. Innym poważnym kandydatem do nagród był w tym samym

sezonie doskonale przyjęty revival musicalu „Pippin”. W konkurencji na nominacje zarysowała się przewaga „Butów” – trzynastu do dwunastu „Matyldy”. Natomiast w ostatecznym rozdaniu był to tryumf Cyndi i Loli. Musical „Kinky Boots” zebrał sześć nagród Tony, w tym za najlepszy musical, co część krytyków przyjęła niechętnie, najwyraźniej pamiętając, że „Matilda The Musical” jest rekordzistą w historii brytyjskich nagród Oliviera.

Świetnie natomiast przyjęto musical „Kinky Boots” w Londynie, gdzie premierę poprzedziła nowojorska fama. Publiczność i prasa były jednomyślne, a w recenzjach powtarzało się słowo „uplifting”, czyli podnoszący na duchu. W pewnym sensie musical Stinga „The Last Ship” (2014), którego premierowa inscenizacja na Broadwayu nie odniosła sukcesu, padł ofiarą swoich poprzedników „Billy Elliot The Musical” i „Kinky Boots”. Był mianowicie kolejnym z całej serii musicali o upadającym porządku ekonomicznym, po górnictwie i obuwnictwie przyszła kolej na przemysł stoczniowy. Ale po pierwsze – to już było. A po drugie, może właśnie ów element nadziei nie był w jego przedstawieniu dość przekonujący? „Ostatni statek” to ostatni statek, po nim nie będzie już nic. Bo co daje nadzieję na lepsze jutro? Seksowne szpilki.

Polską premierę musicalu „Kinky Boots” stołeczny Teatr Dramatyczny zaprezentował 7 lipca 2017 roku. Reżyserowała Ewelina Pietrowiak (przekład Michał Wojnarowski).

KISS ME, KATE

[musical]

Muzyka: Cole Porter

Słowa piosenek: Cole Porter

Libretto: Samuel i Bella Spewack

na podstawie komedii Szekspira „Poskromienie złościcy” (1590-1591)

Premiery:

Broadway – 30 grudnia 1948 (1077)

West End – 8 marca 1951

Warszawa – 14 września 1957

Tony 1949 (5):

najlepszy musical, autorzy (Samuel i Bella Spewack), piosenki (Cole Porter), kostiumy (Lemuel Ayers), producenci (Arnold Saint-Subber i Lemuel Ayers)

Tony 2000, Broadway revival (5):

najlepszy revival, aktor (Brian Stokes Mitchell), reżyseria (Michael Blakemore), orkiestracje (Don Sebesky), kostiumy (Martin Pakledinaz)

Piosenki:

Another Op'nin' Another Show, Why Can't You Behave?, So in Love, Tom Dick or Harry, Too Darn Hot, Always True to You (in My Fashion)

Musical „Kiss Me, Kate” ma same zalety. Piosenki napisał Cole Porter, libretto Szekspir (nawet, jeżeli o tym nie wiedział), przedstawienie jest jednocześnie wzruszające i zabawne, piosenki urzekające (to z tego spektaklu pochodzi standard „So in Love”), a publiczność je uwielbia, o czym świadczy fakt, że tytuł ten powraca na afisz regularnie i często od prawie siedemdziesięciu lat. „Pocałuj mnie, Kasiu” to musicalowa klasyka z owym nimbem ponadczasowości, który dodatkowo dodaje jej wdzięku.

„Kiss Me, Kate” to musical w musicalu, jako że fabuła opowiada o teatrze, w którym inscenizuje się muzyczną adaptację „Poskromienia złościcy”. Konflikty małżeńskie zostają podwojone, poza dwojgiem bohaterów kłóci się także reżyser przedstawienia ze swoją byłą żoną grającą główną rolę. A właściwie potrojone – libretto pisało trzecie skłócone małżeństwo i tym razem już nie fikcyjne. Państwo Śpiewak, pochodzący z Europy Wschodniej, stanowili zgrany duet autorski, ale mieli opinię wybuchowej pary. W pierwszej fazie projektu, żona pracowała z Colem Porterem sama, ale mąż został wezwany z odsieczą.

Ciekawe, że inspiracją przedstawienia było jeszcze inne, tym razem całkiem realne małżeństwo. Za autora pomysłu słusznie uchodzi producent musicalu „Kiss Me, Kate”. Kiedy Saint-Suber, jako nastolatek, pracował w obsłudze sceny przy próbach do „Poskromienia złościcy” w 1935 roku, zaobserwował, że słynna aktorska para małżeńska Lynn Fontanne i Alfred Lunt, odtwarzająca główne role, nie gorzej spiera się po zejściu ze sceny, niż na niej. Późniejszy producent musicalu „Kiss Me, Kate” długo nosił w sobie ten pomysł.

Ta szekspirowska adaptacja była dziełem przełomowym dla Cole’a Portera. Kompozytor i autor tekstów odnosił na Broadwayu liczne sukcesy, lecz Broadway się zmienił. Po premierze musicalu „Oklahoma!” Rodgersa i Hammersteina musicale nie mogły być już takie jak przedtem – stały się „zintegrowane”. Co oznaczało, że piosenka nie jest tylko przerwą w fabule, staje się jej nierozdzielalną częścią. Cole Porter był twórcą starej daty, zbliżał się do sześćdziesiątki. Jednak jego talent wspierała wysoka inteligencja (uderzająca we wszystkich tekstach autora). I dostosował się. Nie tylko dostosował, ale od razu stworzył małe arcydzieło nowego stylu. A może wcale nie takie małe?

„Kiss Me, Kate” to jedyny musical w dorobku Cole’a Portera, który zagrano na Broadwayu ponad tysiąc razy (plus 400 na West Endzie). Spektakl zdobył nagrodę Tony w kategorii najlepszego musicalu, przyznawaną po raz pierwszy w 1949 roku. To miło, że ta prestiżowa, tak kluczowa dla współczesnego teatru muzycznego nagroda,

miała „ojca chrzestnego” w osobie Cole’a Portera. Mało kto definiował Broadway z takim polotem jak on.

Wiele piosenek z „Kiss Me, Kate” weszło na trwałe do „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego”. Zwyczajowo dla tego autora mają one zapadające w pamięci tytuły, jak „Why Can’t You Behave?” i „Always True to You (in My Fashion)”. Jazzowym standardem stał się temat „Too Darn Hot”, dzięki nagraniu Elli Fitzgerald. Powracał potem w filmach „De-Lovely” (biografii kompozytora), ale także w „Kinsey” (2004), ponieważ w tekście wzmiankowany jest słynny raport Kinseya (dotyczący życia seksualnego Amerykanów). Furorę na przedstawieniach robił numer „Tom, Dick or Harry”. Natomiast dwie inne piosenki z musicalu mają osobne własne historie. Jedną z nich, to numer otwierający pierwszy akt: „Another Op’nin’ Another Show” (czyli: kolejna premiera, kolejny spektakl). Ze względu na temat – gorączkę związaną z przygotowaniem do premiery – piosenka ta zyskała w środowisku teatralnym szczególną pozycję (parodiuje ją Mel Brooks w otwierającym jego musicalowych „Producentów” numerze „Opening Night”).

Druga, „So in Love”, to jeden z najpiękniejszych tematów w bogatej historii musicalu, zresztą dość nietypowy dla Cole’a Portera – liryczny, nostalgiczny, pozbawiony aluzji. Jego urzekającą (i bardzo słowiańską w duchu) melodię wykonywało i nagrało wielu artystów. Piosenkarka Patti Page odniosła sukces umieszczając piosenkę na liście przebojów w lutym 1949 roku – singiel osiągnął 13. pozycję. Bardzo znana jest wersja Dinah Shore. Utwór nagrały także dwie mistrzyni, Ella Fitzgerald i Peggy Lee. A poza nimi piosenkarki Julie Andrews, Shirley Bassey, Lulu, k.d. Lang, Dinah Washington, Patti LuPone, piosenkarze Bing Crosby i Frank Sinatra, muzycy jazzowi Stan Kenton i Chick Corea, legendarne orkiestry Guya Lombardo i Tommy’ego Dorsey’a, mistrz salsy Tito Puente, mistrz samby Caetano Veloso, a nawet śpiewacy klasyczni: Kiri Te Kanawa, Renée Fleming i Plácido Domingo.

Musical „Kiss Me, Kate” doczekał się ekranizacji w 1953 roku. Reżyserował George Sidney, a grali m.in. Kathryn Grayson i Howard Keel. Był to pierwszy wielki hollywoodzki musical sfilmowany w 3D (w technice polaryzacyjnej) i nadal zalicza się

go do najbardziej udanych filmów trójwymiarowych. Były także cztery realizacje telewizyjne: dwie amerykańskie (1958, 1968) i dwie brytyjskie (1964, 2003).

„Kiss me, Kate” był pierwszym amerykańskim musicaliem wystawionym w powojennej Polsce. Premiera w reżyserii Jerzego Rakowieckiego odbyła się w stołecznym Teatrze Komedia, spektakl prezentowano pod spolszczonym tytułem „Pocałuj mnie, Kasiu”, zmienionym następnie na „Daj buzi, Kate” (przekład piosenek: Antoni Marianowicz). Inscenizacja uznana była za nieudaną i spektakl nie odniósł sukcesu. Powracał na polskie sceny wielokrotnie, m.in. w Operetce Łódzkiej (1958), Operetce Lubelskiej (1966), Teatrze Muzycznym w Gdyni (2006) i dwukrotnie w Teatrze Muzycznym w Poznaniu (1975 i 2012).

## KLASYKA INSPIRUJE MUSICAL

[zjawisko]

A konkretnie muzyka klasyczna. W historii musicalu powstawały spektakle oparte na znanych melodiach z kanonu muzyki poważnej. Pomysł wydaje się nienajgorszy, lecz przedstawienia te nie odnosiły zwykle sukcesów. Już w 1921 roku pokazano na Broadwayu musical „Blossom Time”, była to po amerykańsku naciągająca fakty miłosna biografia Franza Schuberta, z muzyką tego właśnie kompozytora. Ale to jeszcze był sukces, zagrano ponad 500 spektakli i wielokrotnie pokazywano musical na tournée. Niestety potem było gorzej. Muzyka Offenbacha ozdobiła dwa spektakle: „The Love Song” (1925) i „The Happiest Girl in the World” (1961). Jakby nie wystarczały jego urocze operetki. Po dwa tytuły przypadły też „pośmiertnie” Czajkowskiemu – „Nadja” (1925) i „Music in my Heart” (1947) – oraz Chopinowi: „White Lilacs” (1928) i „Polonaise” (1945). Po jednym spektaklu trafiło się takim kompozytorom, jak Kreisler („Rhapsody”, 1944), Villa Lobos („Magdalena”, 1948) i Rachmaninow („Anya”, 1965). A także rodzinie Straussów: „The Great Waltz” (1934). Sukcesami w przenoszeniu klasyki na Broadway mogli się pochwalić twórcy dwóch przedstawień. „Song of Norway” (1944), jak łatwo odgadnąć, robiło Edwardowi Griegowi (twórcy narodowej muzyki norweskiej) to, co „Blossom Time” zrobiła wcześniej Schubertowi (naciągana biografia, pomieszanie twórczości i romansu). Ale spektakl się podobał, zagrano go 860 razy i bez wątpienia spopularyzował wśród amerykańskiej publiczności tematy ze słynnej suity orkiestrowej „Peer Gynt”, a także fragmenty „Koncertu fortepianowego a-moll” i transkrypcje „Tańców norweskich”. Powodzenie spektaklu było na tyle obiecujące, że powstał według niego bardzo niedobry film („Song of Norway”, 1970). Nie pomogło nawet to, że w Griega wcielił się wybitny aktor norweski Torlav Maurstad. Nieco ciekawsze były dzieje musicalu „Kismet” (1953), bo chociaż rozbrzmiewała w nim muzyka Aleksandra Borodina, to nikt nie znącał się nad rosyjskim kompozytorem. Akcję, umiejscowioną – podobnie jak później w musicalu „Aladdin” – w orientalnej „krajnie 1001 nocy”, ilustrowały tematy z obu kwartetów smyczkowych Borodina oraz fragmenty zasadnie przywołanego poematu symfonicznego „W stepach Azji Środkowej”. Przebojem, należącym dziś do kanonu wielkich musicalowych hitów, stała

się piosenka „Stranger In Paradise” – popularna melodia z „Tańców połowieckich”, instrumentalnej suity wchodzącej w skład opery „Książ Igor” (ta sama melodia przeniknęła w wersjach rockowych do utworów zespołów Deep Purple i Skaldowie). Premierową inscenizację musicalu zaprezentowano publiczności ponad 580 razy, ale wielokrotnie wracano do tego tytułu. Nie obronił się film według musicalu („Kismet”, 1955), nieco zamieszania narobiła „całkiem czarna” (all-black) wersja musicalu z 1978 roku. Tytuł zmieniono na „Timbaktu!”, akcję przeniesiono do średniowiecznego afrykańskiego imperium Mali, a w jednej z ról wystąpiła znana czarnoskóra artystka, Eartha Kitt. Całkiem białego Borodina zgrabnie wymieszano z nowymi utworami opartymi na afrykańskiej muzyce ludowej. Za wiele z tych teatralnych adaptacji klasyki odpowiadał tandem Robert Wright i George Forrest (obaj pisali muzykę i słowa). We współczesnych dekadach nie zdarzały się na Broadwayu podobne ekscesy (nawet „Aidę”, tylko pozornie według Verdiego, skomponował od początku Elton John). Warto natomiast przypomnieć, jak wspaniale sprawdziła się muzyka poważna w filmach animowanych. Doskonale wykorzystał ją Walt Disney, tworząc pełnometrażową „Śpiącą królową” (1959) wyłącznie na muzyce Czajkowskiego oraz legendarną, nowatorską „Fantazję” (1940, remake 2000), w której można było usłyszeć muzykę Bacha, Dukasa, Czajkowskiego, Strawińskiego, Beethovena, Musorgskiego i innych wielkich mistrzów muzyki europejskiej. Broadway ma własną muzykę i bardzo dobrze.

WOJCIECH KOŚCIELNIAK (ur. 1965)

[reżyser]

Reżyser, pedagog, aktor. Ukończył Państwową Wyższą Szkołę Teatralną im. Ludwika Solskiego w Krakowie wydział we Wrocławiu. Od czwartego roku studiów występował na scenach teatralnych (m.in. w Teatrze Polskim we Wrocławiu). Od 1995 reżyseruje spektakle muzyczne, koncerty piosenki aktorskiej i widowiska telewizyjne. W latach 2002–06 był dyrektorem Teatru Muzycznego Capitol we Wrocławiu, a w 2006 roku został dyrektorem artystycznym 27. Przeglądu Piosenki Aktorskiej. Już wcześniej w ramach PPA zrealizował m.in. widowisko „Kombinat” (na podstawie utworów grupy Republika), prezentowane na Gali 23. Przeglądu Piosenki Aktorskiej w 2002 roku, „Mandarynki i pomarańcze” – poezja Juliana Tuwima z muzyką Leszka Możdżera (PPA, 2003), „West Side Story” musical Leonarda Bernsteina (PPA, 2004), „Galerię – piosenki Jacka Kaczmarskiego” i „Scat, czyli od pucybuta do milionera” ponownie z muzyką Leszka Możdżera (2005). „Opera za trzy grosze” Brechta (2002) z wrocławskiego Teatru Muzycznego Capitol w reżyserii Wojciecha Kościelniaka zdobyła nagrodę dla najlepszego spektaklu na II Festiwalu Teatrów Muzycznych w Gdyni w 2009 roku.

W Teatrze Muzycznym w Gdyni wyreżyserował spektakle, które zyskały ogólnopolski rozgłos, m.in. musical „Hair” (1999), trans-operę „Sen Nocy Letniej” (2001) z muzyką Leszka Możdżera i oparty na życiu św. Franciszka z Asyżu musical „Francesco” (2007) z muzyką Piotra Dziubka. Od tego czasu współpraca reżysera i kompozytora nabrała charakteru stałego, a jej owocem są kolejne musicale oparte na dziełach literatury polskiej oraz – przy powieściach Mary Shelley, Bułhakowa i Dostojewskiego – obcej.

Tak było w przypadku najbardziej popularnych dzieł reżysera – trzech musicali stworzonych na scenie Teatru Muzycznego w Gdyni. Były to: „Lalka” (2010) według prozy Bolesława Prusa, „Chłopi” (2013) według Władysława Reymonta oraz „Zły” (2015) według Leopolda Tyrmanda. Na scenie Teatru Muzycznego Capitol we Wrocławiu reżyser i kompozytor zaproponowali w ostatnich latach musicale „Idiota”

(2009), „Frankenstein” (2011) oraz „Mistrz i Małgorzata” (2013). Kościelniak/Dziubek to obecnie znak firmowy kojarzony z nową – stricte polską – odmianą musicalu.

Wojciech Kościelniak stworzył własną formułę teatru muzycznego – nie naśladowując wzorców brytyjskich i amerykańskich. W jego musicalach najważniejszym elementem jest tworzywo literackie i to jemu podporządkowana jest muzyka i taniec, jak również sceniczne komponenty inscenizacji. Formuła ta znajduje coraz szerszą publiczność.

Wojciech Kościelniak współpracuje z krakowską Państwową Wyższą Szkołą Teatralną, w której wyreżyserował m.in. muzyczne adaptacje „Snu nocy letniej”, „Procesu” Kafki i „Ślubów panieńskich” Fredry. Także we współpracy z PWST w Krakowie zrealizował musical „Ziemia obiecana” w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (2011). Reżyser ma również w dorobku wiele udanych premier stołecznych, m.in. „Operetka” według dramatu Gombrowicza (Teatr Dramatyczny, 2012 – muzyka Piotr Dziubek), „Hallo Szpicbródka” według filmu z 1978 roku (Teatr Syrena, 2013), „Niech no tylko zakwitną jabłonie” Agnieszki Osieckiej (Teatr Ateneum, 2014) i „Kariera Nikodema Dyzmy” według Dołęgi-Mostowicza (Teatr Syrena, 2014 – muzyka Piotr Dziubek).

W 2009 roku Wojciech Kościelniak został odznaczony brązowym medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis. W 2011 roku nominowany do Paszportu Polityki w kategorii „Teatr”, w roku 2015 zdobył tytuł profesora sztuk teatralnych. W roku 2016 został laureatem Nagrody im. Tadeusza Boya-Żelańskiego za „wybitne osiągnięcia artystyczne, a zwłaszcza oryginalne spektakle muzyczne oparte na klasycie polskiej i obcej”. Na otwarcie sezonu 2017/18 w Teatrze Muzycznym w Gdyni reżyser – rozwijając formułę polskiego musicalu literackiego – przygotował premierę spektaklu „Wiedźmin” według popularnego cyklu fantasy autorstwa Andrzeja Sapkowskiego (15 września 2017). W dalszej kolejności Wojciech Kościelny zapowiada musical według powieści Henryka Sienkiewicza „Quo Vadis”.

## LA LA LAND

[film]

Scenariusz i reżyseria: Damien Chazelle

Muzyka: Justin Hurwitz; słowa piosenek: Pasek and Paul

Premiery:

73. Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Wenecji – 31 sierpnia 2016

Summit Entertainment (dystrybucja w USA) – 9 grudnia 2016

Monolith Films (dystrybucja w Polsce) – 20 stycznia 2017

Oscar 2017 (6):

najlepszy reżyser (Damien Chazelle), aktorka (Emma Stone), muzyka (Justin Hurwitz), piosenka („City of Stars”), scenografia (David Wasco i Sandy Reynolds-Wasco), zdjęcia (Linus Sandgren), a także siedem Golden Globe Awards i pięć British Academy Film Awards

Piosenki:

Another Day of Sun, Someone in the Crowd, Mia & Sebastian’s Theme, City of Stars, Start a Fire, Audition (The Fools Who Dream)

Filmowy przebój z 2016 roku to synteza trwających sto lat związków Broadwayu z Hollywood. Oba amerykańskie wybrzeża rywalizują ze sobą od czasu, kiedy ukonstytuowały się, jako dwa niezależne ośrodki kulturalne. Ta rywalizacja służy zresztą obu stronom. Wschodnie i Zachodnie obserwują się i inspirują, a pomysły wędrują w obie strony niczym piłeczka pingpongowa. Najpierw to Hollywood podkradało Broadwayowi piosenki. Potem to Broadway polował w Hollywood na tematy. Od kilku dekad wschód i zachód stanowią nierozłączną fuzję, skutecznie powiększając swoją publiczność.

Przełomowy dla Broadwayu musical „Show Boat” z 1927 roku doczekał się dwóch hollywoodzkich ekranizacji – w 1936 i 1951 roku. Przenoszono na ekran niemal wszystkie przedstawienia Rodgersa i Hammersteina, od „Oklahoma!”, po „The Sound of Music”. Ale nawet słynna spółka autorska wykonała ruch w odwrotnym kierunku – ich „State Fair” był najpierw filmem (1945), dopiero później utarował sobie drogę na scenę (to właśnie z tego filmu pochodzi standard „It Might as Well Be Spring”). Dla Leonarda Bernsteina ekranizacja „West Side Story” (1961) była już oczekiwanym efektem sukcesu musicalu na Broadwayu w 1957 i w 1960 roku. W kolejnych dekadach XX wieku filmowe adaptacje musicali stały się normą: „My Fair Lady” (1964), „Hello, Dolly!” (1969), „Fiddler on the Roof” (1971), „Cabaret” (1972), „Grease” (1978). Precedensem była ekranizacja musicalu „A Chorus Line” (1985), ponieważ doszło do niej w czasie, kiedy rekordowy spektakl nadal grany był na Broadwayu (1975-90). Ta tendencja trwa w najlepsze w nowym milenium, w którym sukcesy odnoszą kolejne nowe filmy według musicali, jak „Chicago” (2002), „Dreamgirls” (2006), „Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street” (2007), „Into the Woods” (2014) czy „Jersey Boys” (2014). Anglicy również filmowali swoje najlepsze przedstawienia muzyczne z West Endu: „Oliver!” (1968), „Jesus Christ Superstar” (1973), „Evita” (1996), a wreszcie „The Phantom of the Opera” (2004) i „Les Misérables” (2012).

A jak to działa w drugą stronę? Broadway karmi się Hollywood z równie udanym skutkiem, chociaż sam proces nabrał tempa dopiero pod koniec poprzedniego stulecia inscenizacjami teatralnymi według filmów, tak kiedyś popularnych, jak „42nd Street” (1980), „La Cage aux Folles” (1983), „Singin' in the Rain” (1983), „Sunset Boulevard” (1993) czy „Saturday Night Fever” (1998). I trend ów nasilił się w pierwszych dekadach XXI wieku, kiedy to fabuła kasowych lub „tylko” kultowych filmów stawała się tworym musicali coraz częściej: „The Producers” (2001), „Hairspray” (2002), „Legally Blonde” (2007), „Young Frankenstein” (2007), „Sister Act” (2009), „Once” (2011) i „Kinky Boots” (2012).

Związki Broadwayu z Hollywood zacieśniły produkcje rodzinne. Od połowy lat 90. stało się tradycją wytwórni Walt Disney Company tworzenie musicali scenicznych na podstawie najbardziej udanych filmów animowanych (i fabularnych). Lata 90.

ubiegłego wieku to tzw. renesans Disneya, a musicale są zarówno jego skutkiem (filmy Disneya były coraz lepsze), jak przyczyną (przedstawienia teatralne przynoszą wysokie zyski i podtrzymują zainteresowanie filmami). Przykłady: „Beauty and the Beast” (1994), „The Lion King” (1997), „Mary Poppins” (2004), „The Little Mermaid” (2008), „Newsies” (2012). Konkurencja poszła za Disneyem – tak powstał udany „Shrek The Musical” (2008).

Najlepszy przykład z ostatnich lat to film fabularny Disneya „Beauty and the Beast” (2017) według musicalu Disneya (1994) opartego na filmie animowanym Disneya (1991). Tutaj związki zachodniego i wschodniego wybrzeża weszły już w trzecią fazę: Hollywood – Broadway – Hollywood. Tak zresztą było z „Producentami” Mela Brooksa (film – musical – film muzyczny). Podobnie by to wyglądało z filmem muzycznym „Sunset Boulevard”, gdyby doszło do zapowiadanej ekranizacji musicalu.

Musical według filmów powstawały także w Europie: „Tanz der Vampire” (1997), „Mary Poppins” (2004), „Billy Elliot the Musical” (2005), „Women on the Verge of a Nervous Breakdown” (2010), „Ghost the Musical” (2011), „The Bodyguard” (2012). A nawet w dalekiej Australii – wyprodukowany na Antypodach spektakl „King Kong the Musical” (2013) może się okazać sensacją na Broadwayu.

Film „La La Land” – zdobywca sześciu Oscarów, przy rekordowych czternastu nominacjach – jest syntezą tego, co pokazują od stu lat Hollywood i Broadway. Nie jest to jednak film muzyczny sensu stricto, wpisujący się w imponujący ciąg klasyki. To film, który z założenia stawia się obok tego nurtu, opowiada bowiem o ludziach, którzy kochają musicalową klasykę – bynajmniej jej nie reprezentują. To film, który ma odwagę być niedoskonały, ponieważ nie o doskonałość w nim chodzi. Bohaterami są w nim aspirująca aktorka i aspirujący muzyk. Ją gra doskonała i słusznie nagrodzona Oscarem Emma Stone. Jego – Ryan Gosling. Ona chce grać w filmach i robi to, co większość gwiazd amerykańskiego filmu – przeskakuje etap edukacji i bierze udział w castingach. On jest pianistą, kocha jazz i marzy o własnym klubie, w którym stworzy ostoję tego zanikającego, bo niekomercyjnego gatunku. Oboje są tak zwanymi zwykłymi ludźmi. Może ich ambicje są niezwykle, może mają w sobie potencjał talentu

– sami nie są tego pewni, kierują się przeczuciami. Ale kiedy stają na ulicy i zaczynają stepować, to absolutnie nie po to, żeby imitować parę Fred Astaire i Ginger Rogers. Tylko po to, aby pokazać uwielbienie dla tej pary i dla tradycji, jaką reprezentuje. I to jest klucz do filmu „La La Land”.

Już sam tytuł zawiera wyraźną sugestię. Idiom „la-la land” to po polsku „niebieskie migdały” albo „głowa w chmurach” (i tak właśnie jest pisane, pisownia tytułu filmu to puszczanie oka do kinomanów melomanów). Tak się mówi o ludziach, którzy „nie stąpają po ziemi” – jak bohaterowie filmu. Bo jakie naprawdę mają szanse? Z jednej strony – żadne. Z drugiej, podobnie jak przy wygranej w totolotka, ktoś z tych tysięcy marzycieli odnosi w końcu sukces w Fabryce Snów. Warto zwrócić uwagę, że w tytule zawierają się jednocześnie inicjały Miasta Aniołów, owej amerykańskiej mekki marzycieli...

„La La Land” jest pięknym hołdem dla wszystkich tych ludzi, czy udaje się im zrealizować marzenia, czy nie. Niemal wszystko w „La La Land” jest kliszą. Jest w tym filmie tak wiele cytatów z historii kina, że można organizować konkursy. Nawet seans filmowy, kiedy bohaterowie umawiają się na pierwszą randkę jest znaczący: wszak widzimy na ekranie fragment „Buntownika bez powodu”. Sam reżyser przyznał się do fascynacji francuskimi filmami muzycznymi „Parasolki z Cherbourg” (1964) oraz „Panienki z Rochefort” (1967) i wywarły one niewątpliwy wpływ na wizualną stronę jego filmu.

Wszystko inne to już czyste Hollywood i czysty Broadway, m.in. „Broadway Melody of 1940”, „Cover Girl” (1944), „Singin’ in the Rain” (1952) i „The Band Wagon” (1953). Oczywiście diabeł mieszka w szczegółach. Kiedy na przykład dziewczyna i chłopak spacerują po imprezie do samochodu (piosenka „A Lovely Night”), udając, że się w sobie nie zakochują, przypomina się cała seria podobnych scen z klasyki w wykonaniu pary Astaire i Rogers: utwór „A Fine Romance” z filmu „Swing Time”, „Isn’t It a Lovely Day (to Be Caught in the Rain)” z filmu „Top Hat”, „Let’s Call the Whole Thing Off” z filmu „Shall We Dance” – chociaż trudno dzisiaj nie skojarzyć tej piosenki z czołówką ulubionej komedii romantycznej „When Harry Met Sally” (1989). Scena z piosenką

„Someone in the Crowd” to nowa wersja „dziewczyńskiego” numeru „There’s Gotta Be Something Better Than This” z filmu „Sweet Charity”. Scena w Griffith Observatory? To oczywiście „Buntownik bez powodu”, James Dean w klasycznym filmie odwiedza obserwatorium dwukrotnie i to jego film spopularyzował ten obiekt, przywiązując go na zawsze do filmowego wizerunku Los Angeles. Ale nakręcono tam dziesiątki hollywoodzkich obrazów (m.in. tunel do Animkowa w „Kto wrobił królika Rogera?”). Natomiast „wniebowstąpienie”, jakiego dostępują bohaterowie w obserwatorium, może nawiązywać do... disnejowskiej „Śpiącej królowny”, w której Aurora i Filip tańczą do walca Czajkowskiego.

Do osobnej analizy prowokuje epilog „La La Land”. Para tańczy walca na tle gwiazdzistego nieba, niczym Astaire i Eleanor Powell w filmie „Broadway Melody of 1940” – chociaż oni tańczyli beguine do muzyki Cole’a Portera („Begin the Beguine”). Kiedy dziewczyna bierze do ręki pęk kolorowych balonów i staje na tle kartonowej imitacji Łuku Tryumfalnego, reżyser składa pokłon kolejnemu hollywoodzko-broadwayowskiemu klasykowi, jakim jest film „Funny Face” z Audrey Hepburn i Fredem Astairem. Są również drobiazgi. Kiedy bohaterka pokazuje w filmowym studio okno, przez które Ingrid Bergman i Humphrey Bogart wyglądają w filmie „Casablanca” (warto zwrócić uwagę, że cały ten klasyczny film nakręcono w Los Angeles, w tym nieliczne plenery), napis na drzwiach obok głosi „Parapluiers” – po francusku: parasolki. Kiedy w zakończeniu filmu mija ją chłopiec z czerwonym balonem, to zgoła odmienna inspiracja – najwyraźniej Damien Chazelle oglądał niezwykle, krótkometrażowy film francuskiego twórcy Alberta Lamorisse’a „Le Ballon Rouge” (Czerwony balonik, 1956).

Brytyjski krytyk napisał, że „La La Land” to „list miłosny” do Hollywood i Broadwayu. Trudno ująć to lepiej. A zarazem jest to nowa, oryginalna koncepcja, bo jednak takie produkcje filmowe jak „Chicago” (Oscar 2003 za najlepszy film) były kontynuacją tradycji i to owszem, perfekcyjną. Niedoskonałość „La La Land” jest jego siłą, dowodem oryginalności i odwagi. Ten film niczego nie naśladuje, nawet jeżeli tak wiele cytuje. On się temu wszystkiemu kłania. Do samej ziemi, a raczej do samego czerwonego dywanu. Czternaście nominacji do Oscara (wyrównanie rekordu należącego do filmów „Wszystko o Ewie” i „Titanic”) i sześć nagród w ostatecznym rozdaniu to wystarczający

dowód, że Hollywood odczytało ten „list miłosny” tak, jak on na to zasługuje. A zamieszczenie przy wręczeniu Oscara dla najlepszego filmu dowodzi, że nasze marzenia podejmują czasem lepsze decyzje niż my sami.

Najlepsze, co mogłoby spotkać tę hollywoodzką produkcję, to przeniesienie jej z ekranu wprost na broadwayowską scenę. Oczywiście od czasu imponującego sukcesu „La La Land” rozważana jest taka możliwość i szeroko dyskutowana ewentualna obsada (nie będą to wykonawcy głównych ról filmowych – na Broadwayu raczej nie daliby rady, chociaż Emma Stone zagrała główną rolę w musicalu „Cabaret” w sezonie 2014/2015). Ten film jest doskonałym załącznikiem musicalu. Opowiada historię banalną tylko z pozoru. Nie wymaga szerokich plenerów, nietrudno wyobrazić sobie tę opowieść na scenie. No i ma muzykę, która nie odstaje od najnowszych broadwayowskich produkcji, a porywający temat główny – wielokrotnie powracający w filmie, wymarzony na lejtmotywy musicalu – potrafi rozgrzać najbardziej wymagającą publiczność teatralną. No i ten walc w planetarium... Muzyka młodego Justina Hurwitza ma w sobie coś jeszcze: niezwykłą dawkę pozytywnej energii, która w teatralnych inscenizacjach musicalowych działa na publiczność jeszcze bardziej terapeutycznie niż w kinie. Nic dziwnego, że powodzeniem cieszyła się wersja filmu prezentowana na żywo na wielkim ekranie z towarzyszeniem stuosobowej orkiestry (w tym zespołu jazzowego) w wielu krajach świata. Pokazy spektakularnego widowiska „La La Land in Concert” w Polsce zorganizował Sollus Entertainment.

„La La Land the Musical” – gdyby się wydarzył, a powinien – stanowić będzie dalsze zacieśnienie stuletniej więzi pomiędzy Hollywood a Broadwayem. Zamykając jedno wspaniałe stulecie otworzy następne. Musical i film muzyczny, jazz i standardy – to wspaniałe dary amerykańskiej kultury dla świata. Świata, który właśnie od Broadwayu i Hollywood uczy się musicalu i filmu i podśpiewuje standardy z „Wielkiego Amerykańskiego Śpiewnika” często nie mając pojęcia skąd pochodzą.

## THE LIGHT PRINCESS

[musical]

Muzyka: Tori Amos

Słowa: Tori Amos i Samuel Adamson

Libretto: Samuel Adamson

według powieści Geорга MacDonalda „The Light Princess” (1864)

Premiera:

West End – 9 października 2013

Piosenki:

My Own Land, My Fairy Story, Zephyrus, Althea, Better then Good, The Solution, Highness in the Sky, Darkest Hour, The Wedding, Crash in the Universe

Zdarza się, że gwiazdy muzyki popularnej tworzą musicale – z różnym skutkiem. Największe osiągnięcia na tym polu ma Elton John („Król lew”, „Aida”, „Billy Elliot”), sensacją 2013 roku na Broadwayu stał się spektakl „Kinky Boots” z piosenkami Cindy Lauper. Lista gwiazd pop, które nie dały rady na scenie pomimo starań, jest znacznie dłuższa, a znajdują się na niej m.in. Pet Shop Boys („Closer To Heaven”, 2001); Boy George („Taboo”, 2002); David Byrne i Fatboy Slim („Here Lies Love”, 2013). Jak i największy bodaj przegrany w historii – dlatego, że naprawdę wielki i naprawdę spektakularnie przegrany – Paul Simon („The Capeman”, 1998).

Z musicalową sceną zmierzyła się także piosenkarka, Tori Amos. Artystka jest kompozytorką, autorką tekstów i pianistką, dysponuje więc warsztatem pomocnym w tworzeniu spektaklu muzycznego. Ale nie tylko. Tori Amos jest artystką wrażliwą i wyrafinowaną, w ostatnich dekadach zajęła miejsce głównej śpiewającej autorki, okazując się jedyną godną następczynią Joni Mitchell, a to wielkie wyróżnienie.

Jej „Lekka księżniczka”, według książki Georga MacDonald z 1864 roku, wystawiona w Londynie przez The National Theatre odniosła sukces artystyczny i spotkała się ze świetnym przyjęciem publiczności i krytyki, jednak nie był to musical w tradycyjnym sensie, kojarzony raczej z West Endem, niż z Teatrem Narodowym. Ta feministyczna, nie szkodzi, że kostiumowa, opowieść o dorastaniu, trafia do współczesnej widowni, zwłaszcza młodzieżowej, niemniej jest to dzieło wymagające. Tytułowa bohaterka, księżniczka Althea, na skutek traumatycznych przeżyć, staje się nieważka. Stopniowo przestaje ulegać sile przyciągania ziemskiego i już. I jak to w baśniach bywa, jedynie miłość może sprawić, że zacznie ponownie stąpać po ziemi. Baśniowe ujęcie konfliktu pokoleń zaskakująco dobrze rezonuje w XXI wieku. W muzyce Tori Amos kryje się wyraźny potencjał sceniczny – jest zróżnicowana w ładunku emocjonalnym, lecz przeważa nastrój powagi, nawet dramatu. Arie solowe tytułowej bohaterki – w tej roli świetna Rosalie Craig – jak „My Fairy Story”, sąsiadują z mocnymi numerami zbiorowymi, m.in. „Sealand Supremacy”. Wyraźnie dochodzi do głosu klasyczne przygotowanie piosenkarki, a bogate orkiestracje rozwijają w efektowny sposób jej pomysły melodyczne. Czego zabrakło więc do pełni szczęścia?

Przeboju, chociaż w nowoczesnym teatrze muzycznym nie jest to już warunek powodzenia musicalu. Może raczej atmosfery beztroskiej zabawy, która zdominowała nowe produkcje West Endu i Broadwayu. Ambitna wizja Tori Amos zupełnie nie szła w kierunku spektaklu komercyjnego, to dlatego autorka znalazła przychylną scenę dopiero w londyńskim Teatrze Narodowym. Ameryka poczeka. I to długo.

Artystka powiedziała w wywiadzie, że dyrekcja National Theatre nie oczekiwała komercyjnego przedstawienia muzycznego i że nie wywierała presji na twórców, aby ich „Księżniczka” była bardziej przystępna. Powstał spektakl dla publiczności, którą trudno byłoby nazwać masową, ale taka właśnie była intencja autorów spektaklu. Powstał musical, ale musical „inny”. Znacznie bardziej wymagające spektakle Stephena Sondheim’a były realizowane na Broadwayu. To jednak wiązało się z nazwiskiem twórcy, który zdobywał nowojorską publiczność przez całe lata.

Krytycy zarzucali przedstawieniu zbyt długi dydaktyzm – Tori Amos niewątpliwie miała przesłanie dla starszego pokolenia. Powszechnie wychwalano scenografię i magiczny efekt, jaki spektakl wywierał na widzach. Rewelacją musicalu była sama księżniczka, Rosalie Craig zdobyła Evening Standard Theatre Award dla najlepszej aktorki.

Album „The Light Princess – Original Cast Recording” (2 CD, Mercury Classics) ukazał się jesienią 2015 roku i zawiera wszystkie utwory ze spektaklu, a także – jako bonus dla wielbicieli Tori Amos (licznych, także w Polsce) – dwa dodatkowe nagrania, w których ona sama wykonuje przy akompaniamencie fortepianu tematy „Highness In The Sky” i „Darkest Hour”. Wysłuchanie nagrań zachęca do kolejnych inscenizacji.

Ciekawostka. W musicalu przewija się – naturalnie – temat grawitacji. Jest nawet piosenka o takim tytule, co nieuchronnie nasuwa skojarzenia z innym baśniowym musicaliem o podobnym wątku, „Wicked”. Największy przebój z tego popularnego spektaklu nosi tytuł „Defying Gravity” (Na przekór grawitacji). Obie bohaterki unoszą się w powietrze, ale dla jednej z nich jest to tryumf (Elfaba z „Wicked”), dla drugiej – porażka (Althea). Wątek „grawitacyjny” w musicalu to temat na osobną rozprawę. Makiawel (Macavity) w „Cats” to kot, mający „za nic grawitację”. Lata Piotruś Pan, lata Aladyn, latali aktorzy w „Małej syrence” (udając pływania), lata żyrandol, helikopter, a nawet samoloty w musicalu „Piloci”. Reżyserzy uwielbiają, kiedy w musicalu coś lata.

## THE LION KING

[musical]

Muzyka: Elton John

Słowa piosenek: Tim Rice

Libretto: Roger Allers i Irene Mecchi

na podstawie filmu animowanego Disneya „The Lion King” (1994)

Premiery:

Broadway – 13 listopada 1997

West End – 19 października 1999

Tony 1998 (6):

najlepszy musical, reżyseria (Julie Taymor), choreografia (Garth Fagan), scenografia (Richard Hudson), kostiumy (Julie Taymor i Michael Curry), reżyseria światła (Donald Holder)

Olivier 1999 (2):

choreografia (Garth Fagan), kostiumy (Julie Taymor)

Grammy 1999:

Best Musical Theater Album

Piosenki:

Circle of Life, I Just Can't Wait to Be King, They Live In You, Be Prepared, Hakuna Matata, One by One, Can You Feel the Love Tonight

Musical „Król lew”, według filmu animowanego Disneya, jest obecnie trzecim najdłużej granym tytułem na Broadwayu. Na początku 2017 roku przekroczył liczbę 8000 przedstawień, utrzymując miejsce za „Chicago” – musicaliem zajmującym drugą pozycję z wynikiem lepszym dokładnie o około czterysta spektakli (co jest naturalne,

zważywszy, że premiery obu tytułów dzieli dokładnie rok). Ta rywalizacja wydaje się prosta. W rok po zejściu „Chicago” z afisza (bo rok to na Broadwayu około czterystu spektakli, tam nie ma wakacji) „Król lew” zajmie drugą pozycję. Prognozy faworyzują musical familijny i trudno sobie wyobrazić sytuację odwrotną. Inaczej jest z liderem. Od lat niezmiennie jest nim „Upiór w operze”, który od czasu premiery w 1988 roku zaprezentowano na Broadwayu już z górą 12 000 razy. Najpopularniejszy musical Lloyd Webbera przekroczył tę magiczną liczbę dokładnie na przełomie 2016 i 2017 roku. Cztery tysiące przedstawień przekłada się na dziesięć sezonów teatralnych, rachunek jest więc prosty. „The Lion King” zostanie broadwayowskim musicalem wszech czasów, jeżeli utrzyma się na afiszu dziesięć lat po ostatnim przedstawieniu „Upiora”.

Trudne? Owszem, ale wyobrażalne. Po raz pierwszy bowiem w dziejach teatru muzycznego, mamy musical, który może być grany... zawsze. Nic nie wskazuje na to, aby „Król lew” miał kiedykolwiek zejść z afisza. Stanowi najlepszą propozycję familijną Disneya, Broadwayu i West Endu razem wziętych, każdy zaś rok przynosi nowy rocznik przyszłych widzów, z których część obejrzy spektakl więcej niż jeden raz. Można się zastanawiać, czy kiedykolwiek wygaśnie zapotrzebowanie na „Upiora”? Ani Londyn ani Nowy Jork nie mogą się dość nacieszyć musicalem wszech czasów od ponad trzydziestu lat. A publiczności systematycznie przybywa. Tak więc „Upiór” czy „Lew”? Które z tych przedstawień stanie się z czasem musicalem wszech czasów (w łatwych do zweryfikowania kategoriach liczbowych)? Pokaże to przyszłość. A w dodatku odległa.

Może to sprawy trywialne, lecz „The Lion King” zajmuje już na Broadwayu pierwsze miejsce. Od września 2014 roku jest najlepiej zarabiającym musicalem w historii i nie przeszkodziło mu w tym dziesięcioletnie opóźnienie. Musical Disneya zarobił już miliard dolarów. Trywialny miliard.

Na czym polega fenomen musicalu „The Lion King”? Jest on sceniczną adaptacją filmu animowanego z 1994 roku (okres pomiędzy premierą filmu i musicalu był w tym wypadku wyjątkowo krótki). Film zaś, choć jego twórcy przyznawali się do tego z pewnymi oporami, nawiązywał do „Hamleta” Szekspira. Opowiadał o młodym lwie

imieniem Simba, który jest spadkobiercą swojego ojca, króla Mufasy, jako dziedzic Lwiej Ziemi. Na jego schedę ostrzy jednak zęby – dosłownie! – niegodziwy stryj o groźnym imieniu Skaza (Scar). Brat zabija brata, rzucając podejrzenie na niewinnego księcia, który musi salwować się ucieczką (na wygnaniu towarzyszą mu przyjaciele: surykatka i guziec). A że baśnie kończą się zwykle inaczej niż u Szekspira, Simba wraca po latach, aby odzyskać należne mu królestwo – obala niecnego stryja i zajmuje przysługujące mu miejsce w „kręgu życia” („Circle of Life”).

Podobieństwa są oczywiste. Królewskie rodziny, dworska intryga, stryjowie królobójcy, pojawienie się duchów ojców. Nawet relacje pomiędzy bohaterem Hamletem/Simbą, a przyjaciółmi są podobne (w dramacie Szekspira występuje oddany mu Horacy, ale też dwuznaczne postaci Rozenkranca i Gildensterna). Rzucającą się w oczy różnicą jest gatunek bohaterów. No i u Szekspira wszyscy giną.

Podobnie jak w poprzedniej broadwayowskiej produkcji Disneya, „Piękna i Bestia” (1994), przedstawienie wymagało więcej muzyki, niż zawierał film. Tylko że to, co zawierał film, było jednym wielkim hitem. Piosenki Eltona Johna i Tima Rice’a stanowiły nie tylko ozdobę disnejowskiej animacji, ale przyczyniły się wydatnie do sukcesu filmu. „Król lew” jest pod tym względem fenomenem, lista nominacji i nagród, które zdobyły piosenki Eltona Johna, nie ma równych. W bezprecedensowym dowodzie uznania ze strony Akademii Filmowej, aż trzy utwory z jednego filmu zdobyły nominacje do Oscara: „Circle of Life”, „Hakuna Matata” i „Can You Feel the Love Tonight”. Statuetkę przyznano tej ostatniej, ale nie wolno zapominać o jeszcze jednym ważnym Oskarze. Otrzymał go Hans Zimmer, kompozytor instrumentalnej ścieżki dźwiękowej (i części „etnicznej” muzyki chóralnej) w kategorii najlepszy soundtrack. Sytuacja była powtórką rozdania Złotych Globów, które przypadły temu samemu „zestawowi” („Can You Feel the Love Tonight” plus Hans Zimmer). Ścieżka dźwiękowa z filmu zebrała dwie nagrody Grammy. Sprzedano ponad dziesięć milionów egzemplarzy albumu, co składa się na Diamentową Płytę (dziesięciokrotność Platynowej). Sukces był spektakularny.

A wszystko mogło wyglądać – a raczej brzmieć – inaczej. W powstaniu muzyki do filmu „Król lew” miał swój udział przypadek, a nawet kilka. Do napisania tekstów piosenek

zaproszono Tima Rice'a, który dał się poznać, jako godny następcza Howarda Ashmana pracując nad dokończeniem filmu „Aladyn”. Niestety, kompozytor Alan Menken był w tym czasie zajęty innymi projektami, od „Newsies” przez „Pocahontas” i „Dzwonnika z Notre Dame”, po „Herkulesa”. Tim Rice w pierwszej kolejności pomyślał o twórcach piosenek z zespołu ABBA (z którymi napisał musical „Chess”), lecz ich kompozytor, Benny Andersson, pochłonięty był pracą nad swoim szwedzkim musicaliem „Kristina från Duvemåla”. Wybór padł wreszcie na Eltona Johna i trudno sobie wyobrazić, jak wyglądałby – a raczej brzmiał – „Król lew” bez jego muzyki.

Hans Zimmer skomponował instrumentalną ścieżkę dźwiękową, istotną rolę w jej powstaniu odegrał również południowoafrykański kompozytor i producent Lebo M. (właściwie Lebohang Morake). Nie tylko rozwinął i zaaranżował chóralne sekwencje „etniczne”, ale stał się ich najważniejszym wykonawcą – w filmie i na scenie. To właśnie jego głos słyszymy w słynnej wokalizie na początku filmu, stała się ona znakiem rozpoznawczym „Króla lwa”. Lebo M. znalazł się także w premierowej obsadzie musicalu, gdzie śpiewał partie solowe i był kierownikiem chóru. Zgodnie z intencjami realizatorów afrykański chór widoczny jest na scenie w większości scen.

Dwie najważniejsze składowe musicalu zostały więc zoptymalizowane. Dobra fabuła i dobra muzyka, dwa warunki konieczne powodzenia spektaklu muzycznego, gwarantowały sukces. Zresztą „dobre” to za mało powiedziane. Ale była jeszcze trzecia składowa, która mogła przesądzić o tym, że „Król lew”, musical potencjalnie znakomity, stał się musicaliem ponadczasowym. Była nią scenografia, a dokładnie lalki, których użycie oznaczało przełom w inscenizacji teatralnej. Wybitna reżyserka i projektantka, Julie Taymor – wsławiona później takimi filmami, jak „Titus” (1999) i „Frida (2002) – przy współpracy Michaela Curry'ego, stworzyła i własnoręcznie wykonała wszystkie maski, widoczne w otwierającej spektakl sekwencji „Circle of Life” (Julie Taymor to pierwsza kobieta w historii uhonorowana nagrodą Tony za reżyserię). W musicalu pojawiają się w sumie 232 marionety, większość z nich znacznych rozmiarów – żyrafy, poruszane przez aktorów chodzących na szrudłach, przekraczają cztery metry wysokości. Słonicę – nazywaną pieszczotliwie „Bertą” przez obsługę techniczną sceny – porusza aż czterech ludzi. Osobna sprawa to ruch lalek, zastosowano całe bogactwo

technik (nie starając się wcale ukryć obsługujących je aktorów). Musical „Król lew” to apoteoza lalkarstwa.

Ogromne wrażenie robi sekwencja paniki, wywołanej przez Skazę i jego hieny. Ogarnia ona zwierzęta uciekające przez wąwóz, a oddana jest przy pomocy lalek, obracających się coraz szybciej na różnej wielkości walcach, dosłownie nacierających na widownię. Zwierzęta małe i duże, różnokolorowe, zamykające się ściany wąwozu, towarzysząca efektem dramatyczna muzyka („The Stampede”) – wszystko to składa się na wrażenie, jakiego żadne dziecko (i niewielu dorosłych), nie przeżyło wcześniej w teatrze. I na pewno będzie długo pamiętane. I na pewno nieraz się przyśni.

„Król lew” to musical, któremu od premiery na Broadwayu, przez premierę na West Endzie i w wielu innych miejscach świata, towarzyszy jednogłośnie entuzjizm. Był okres, kiedy po Stanach podróżowały w tym samym czasie dwie osobne produkcje objazdowe tego spektaklu. Niezależne inscenizacje powstały w Las Vegas i w Los Angeles. Spektakl wyprodukowano także w Toronto, gdzie grany był od 1999 do 2004 roku (kanadyjski rekord). W Meksyku prezentowano „Króla lwa” w wersjach angielskiej i hiszpańskiej. Piosenki do realizacji brazylijskiej w São Paulo przełożył na portugalski słynny wokalista Gilberto Gil.

Musical „The Lion King” podbijał stopniowo Europę. Pierwszy był Hamburg (2001), gdzie do Theater im Hafen publiczność przypląwa promami pomalowanymi w oficjalne kolory musicalu, żółty i brązowy. Po udanej wersji niemieckiej pojawiły się kolejno inscenizacje holenderska (2004), francuska (2007), hiszpańska (2011), a nawet... szwajcarska (2015). Jak łatwo zauważyć, musical „Król lew” wystawiany jest w tych krajach, które zamieszkują duże grupy Afrykanów. Warunkiem producentów spektaklu jest obsadzanie wszystkich ról przez czarnoskórych artystów (aczkolwiek dopuszczono do obsady Azjatów). Żadnego malowania twarzy, żadnego „blackface”. W wielu krajach europejskich jest to warunek zaporowy.

I ciekawostka. „Król lew” wywołał furorę nawet w odpornym na anglosaskie musicale Paryżu. Nie tylko obejrzało musical ponad milion widzów, ale francuska produkcja

zebrała trzy nagrody Moliera – za najlepszy musical, kostiumy (Julie Taymor) i reżyserię światła (Donald Holder). Grana była pod francuskim tytułem „Le Roi lion”. Jak zwykle nie zawiodła Azja. Musical „Król lew” trafił do Japonii już w 1998 roku, a z czasem do Korei, na Taiwan i nawet do Chin.

Na premierze „Króla lwa” w Johannesburgu w 2007 roku pojawiła się Oprah Winfrey – inscenizacja musicalu w Afryce Południowej miała symboliczne znaczenie dla wielu Afroamerykanów. Tam też obchodzono uroczyste dziesiątą rocznicę premiery. Niestety, „The Lion King” pokazywany był w „rodzinnych stronach” zaledwie kilka miesięcy i nie cieszył się powodzeniem wśród rdzennych mieszkańców kontynentu. Powodem był brak teatralnej tradycji i oczywiście brak pieniędzy. Na bilety.

## LITERATURA INSPIRUJE

[zjawisko]

Musicali stworzonych na podstawie znanych powieści są dziesiątki. Nawet na podstawie światowej klasyki. Od Wiktora Hugo i jego dwóch najbardziej znanych powieści, po Lwa Tołstoja – jeden z najbardziej niezwykłych musicali ostatnich lat jest adaptacją piątej części drugiego tomu „Wojny i pokoju” i nosi tytuł „Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812” (2012). Był musical według książki Stephena Kinga – „Carrie” (1988); według „Don Kichota” Cervantesa – „Man of La Mancha” (1965), a nawet według wspomnień legendarnej striptizerki – „Gypsy” (1959). Cały ten „literacki boom” rozpoczął się od niezwykłego sukcesu musicalu „My Fair Lady” (1956), dla którego twórczym literackim był „Pigmalion” George’a Bernarda Shawa z 1913 roku. I nie szkodzi, że „Pigmalion” to dramat, nie powieść. Broadway i okolice wykonały zmasowany skok na klasyczną literaturę angielską. Z rozmaitym skutkiem...

Pierwszą musicalową adaptacją sztuki Shawa był „Chocolate Soldier” (1909) wg „Żołnierza i bohatera” (1894). Następną – po „My Fair Lady” – „Her First Roman” (1968) wg tragikomedii „Cezar i Kleopatra” (1901). Nagły entuzjazm Broadwayu dla literatury angielskiej nie wyczerpał się bynajmniej na twórczości dramatopisarza. Po kolei powstawały takie musicale, jak „First Impressions” (1959, wg powieści Jane Austen „Duma i uprzedzenie”), „She Shall Have Music” (1959, wg komedii Williama Wycherleya „Żona modna”), „Ernest in Love” (1960, wg komedii Oscara Wilde’a „Bądźmy poważni na serio”), „All in Love” (1961, wg komedii Richarda Brinslaya Sheridana „Rywale”), „O, Marry Me!” (1961, wg komedii Olivera Goldsmitha „Pomyłki jednej nocy”), „Oliver!” (1963, wg powieści Karola Dickensa „Oliwer Twist”), „Half a Sixpence” (1965, wg powieści H.G. Wellsa „Kipps”), „Pickwick Papers” (1965, wg „Klubu Pickwicka” – czyli powraca Dickens).

W późniejszych latach zasłużony sukces odniósł musical „Jekyll & Hyde” (1990) według słynnej (i wielokrotnie ekranizowanej) noweli Roberta Louisa Stevensona. Natomiast z naszej rodzimej klasyki literackiej, zaadaptowanej na potrzeby teatru muzycznego,

najbardziej jak dotąd przydały się powieści o jednowyrazowych tytułach „Lalka”, „Chłopi”, „Zły”, a nawet „Wiedźmin”. Jednowyrazowe tytuły doskonale sprawdzają się na afiszach. I na neonach.

## THE LITTLE MERMAID

[musical]

Muzyka: Alan Menken

Słowa piosenek: Howard Ashman i Glenn Slater

Libretto: Doug Wright

na podstawie baśni Hansa Christiana Andersena „Mała syrenka” (1837) oraz filmu Disneya „The Little Mermaid” (1989)

Premiery:

Broadway – 10 stycznia 2008 (685)

Piosenki:

Part of Your World, Under the Sea, Poor Unfortunate Souls, Les Poissons, Kiss the Girl, If Only

Teatralne produkcje Disneya w latach 90. wyznaczyły nowe standardy musicalu familijnego. Rzecz jasna najpierw z legendarnej wytwórni „wysypały się” świetne filmy animowane – po długiej i coraz bardziej niepokojącej przerwie. To właśnie film „Mała syrenka” z 1989 roku dokonał przełomu i odniósł światowy sukces, od którego datuje się „renesans Disneya”. Ale film ten na wersję sceniczną musiał poczekać niemal dwadzieścia lat. Dlaczego? Główny powód to trudność, jaką dla realizatorów teatralnych jest umieszczenie akcji pod wodą. Z jednej strony każda dosłowność w fantazji nieuchronnie straszy kiczem, z drugiej – podwodny świat trzeba jakoś wykreować. Połączyć dosłowność z magią. I jest to fascynujące wyzwanie.

Zanim jednak w oddziale Disney Theatrical Productions uznano, że Broadway jest gotowy zanurzyć się „Under the Sea”, powstały inne musicalowe produkcje według filmów animowanych, zaś ich powodzenie przeszło wszelkie oczekiwania. Były to „Beauty and the Beast” (1994), „The Lion King” (1997), „Tarzan” (2006) oraz – po długich bólach porodowych – „Aladdin” (2014). Na nowojorską premierę nadal czeka

gotowy od lat musical „The Hunchback of Notre Dame”. A trzeba przyznać, że „Piękna i Bestia” oraz „Król lew” godnie przygotowały scenę teatralną na inwazję animacji. „The Lion King” może z czasem wejść na szczyt rankingu najlepszych przedstawień muzycznych w historii, wydaje się to niemal nieuchronne.

Kluczem do inscenizacji „Małej syrenki” stało się zaangażowanie Franceski Zambello, reżyserki operowej o naturalnych ciągach baśniowych, czarodziejki muzycznej sceny. Producenci ustalili, że na scenie nie będzie wody i że bohaterowie nie będą unosić się w powietrzu – żadnych tanich chwytów, eksploatowanych na Broadwayu na długo przed „Piotrusiem Panem”. A przecież „Mała syrenka” to galeria wyrazistych postaci. Ojciec syrenki, król Tryton, władca mórz, przypomina Neptuna. Złowroga Urszula, zazdroszcząca księżniczce jej głosu, jest pół-kobietą, pół-kałamarnicą. Towarzyszą jej dwie mureny, Flotsam i Jetsom. Jest sympatyczny krab Sebastian, wykonujący przebój „Under the Sea”. Jest mewa, rybka i konik morski. A także człowiek – księżę Eryk, dla którego dziewczyna-syrena rezygnuje z życia w podwodnym świecie. Czytaj: dla którego zamienia ogon na nogi.

Przy okazji premiery filmu, a następnie musicalu, przetoczyła się przez cały świat wielka dyskusja na temat permanentnego przeinaczania treści bajek Andersena. Czasami są one cenzurowane, ze względu na wyjątkowe okrucieństwo oryginalnych tekstów duńskiego autora. Nie był to więc pierwszy raz, kiedy zmieniono fabułę, upraszczając ją i dostosowując do „dziecięcych potrzeb”. W oryginalnej wersji Syrenka (nota bene nie poznajemy jej imienia) odrzuca pomoc siostr, które oddają swoje włosy w zamian za nóż, którym miałyby przeszyć serce księcia. Księżę wybiera inną dziewczynę, prawdziwą księżniczkę, traktując syrenkę raczej jak siostrę. Syrenka jest niema, a nawet kiedy zaczyna chodzić, czuje ból w stopach. W chwili, kiedy księżę się z nią ożeni, syrenka zamieni się w morską pianę – syreny nie mają duszy i nie idą po śmierci ani do nieba, ani do piekła. Jest to zresztą ich największym dramatem i lęk trawi bohaterkę. Zgoda, to nie są tematy na musical dla dzieci. Warto jednak pamiętać, na czym polega największe poświęcenie w imię miłości, największy dramat bohaterki Andersena. Ona tak bardzo kocha księcia, że nie jest w stanie go zabić. Wie, że nigdy nie zostanie prawdziwą kobietą. Wyrzuca więc nóż i zamienia się w morską pianę.

Księżę bierze ślub z księżniczką, a Syrenka – jako morska piana – omywa im nogi. I to jest największe poświęcenie kobiety, ludzkiej istoty, którą ona staje się w imię miłości. Wtedy, kiedy jest już na to za późno...

Autor libretta, Doug Wright, to doświadczony dramaturg i scenarzysta – kilka lat po premierze „Małej syrenki” na Broadwayu, w 2004 roku, miał otrzymać nagrodę Pulitzera za monodram „I Am My Own Wife” (Sam jestem swoją żoną). Pomimo tego trop, jaki przyjęto przy scenicznej adaptacji filmu o syrence Ariel, wydawał się kontrowersyjny... Bohaterka nie marzy już tylko o księciu, dla którego gotowa jest zrezygnować ze swojego pięknego głosu. Tak jak w filmie. Marzy o „wyzwoleniu” w pełnym wymiarze, o wolności osobistej i samorealizacji. Ten wątek „feministyczny” dla najmłodszych widzów mógł się wydawać zbyt górnolotny. Jeszcze bardziej odległy był wątek faustowski „Małej syrenki”. A przecież to Adrian Leverkühn, kompozytor, bohater powieści Thomasa Manna „Doktor Faustus” z 1947 roku, jako pierwszy rozważa stworzenie muzyki do alegorycznej baśni Andersena.

Piosenki z filmu były gotowe, ale musical wymaga ich więcej. Niestety, Howard Ashman, autor oryginalnych tekstów do muzyki Alana Menkena, nie żył już od kilku lat. Zaproszono do współpracy Glenna Slatera, który otworzył dosyć niefortunną listę następców niepowtarzalnego tekściarza. Kompozytor i autor stworzyli dziesięć nowych piosenek. Słyszony z eklektyzmu Alan Menken sięgnął m.in. po elementy rock’n’rolla, wodewilu, a nawet modernistycznego kabaretu. Z premierą spektaklu muzycznego „Mała syrenka” wiązały się dwa debiuty. Reżyserski, bo Francesca Zambello po raz pierwszy pracowała na Broadwayu (to ona wyreżyserowała w 2006 roku w Wiedniu premierę musicalu „Rebeka” Michaela Kunze i Sylvestra Levaya). Najwięcej uwagi przykuł jednak debiut aktorski pięknej Sierry Boggess w roli Ariel. Ta wspaniała artystka musicalowa miała z czasem zostać ulubienicą samego Andrew Lloyd Webbera. A trzeba przyznać, że syrenką była prześliczną...

Zresztą nie tylko śliczną. Jednym z pomysłów na „podwodny świat” było ubranie całej obsady w obuwie firmy Heelys, słynne z zastosowania kółek w podeszwie. Poruszanie się w tym obuwiu wymaga pewnej wprawy, okazało się jednak, że Sierra Boggess jest

doświadczoną łyżwiarką i nie ma z tym najmniejszego problemu (w odróżnieniu od koleżanek i kolegów z zespołu). Najwięcej kłopotów sprawiał ogon Syrenki – pierwotnie sterował nim elektryczny mechanizm, ale jego waga ograniczała ruchy aktorski i z czasem z niego zrezygnowano. Innowacje scenograficzne polegały na zastosowaniu półprzejrzystych materiałów, które – odpowiednio oświetlone – dawały „podwodny” efekt. Zamiar inscenizacyjny był więc raczej artystyczny, a nie opisowy. Ale „The Little Mermaid” to show familijny, a dzieci chciały przenieść się pod wodę.

I to do dzieci miała należeć ostateczny werdykt. Musical „The Little Mermaid” na próbę pokazano latem 2007 roku w Denver, gdzie rozeszło się aż 95 000 biletów. Premiera na Broadwayu odbyła się dopiero 10 stycznia 2008, ale tym razem nie były winne słynne disnejowskie procedury, tylko... strajk pracowników technicznych, który sparaliżował w 2007 roku stolicę musicalu. Przesunięto otwarcie „Małej syrenki”, ale gdy już na dobre zagościła na nowojorskiej scenie, spotkała się z krytyką, jaka nie dotknęła poprzednich produkcji Disneya. Kiedy spektakl zszedł ze sceny „zaledwie” po 685 przedstawieniach (słaby wynik przy oczekiwaniach rozbudzonych poprzednimi sukcesami Disneya na Broadwayu), postanowiono... nieco go poprawić.

Już nie na Broadway, oczywiście. Jeżeli „Mała syrenka” ponownie tam zagości, to na pewno nie w najbliższych latach. Tymczasem jednak musical wyruszał na podóje scen zagranicznych i zmieniono go gruntownie. Disney zatrudnił nowego reżysera, który wyrócił produkcję do góry nogami. Po pierwsze, zrezygnował z jazdy na wrotkach, po drugie usunął operowe pomysły scenograficzne i przywrócił stare, dobre, latanie na linkach. Świat „nadwodny” przyjął postać rozkładanej książeczki. Nagle wszystko zaczęło wyglądać jak bajka i podobać się dzieciom. Nie można tak było od razu?

I to właśnie ta poprawiona wersja „Małej syrenki” obowiązuje obecnie (dokonano także zmian w układzie piosenek i uproszczono finał przedstawienia, w pierwotnej wersji trudny do zrozumienia dla dzieci). Już w 2011 roku wystawiono „The Little Mermaid” na Filipinach, gdzie użyto w inscenizacji licznych elementów azjatyckiego folkloru, m.in. tradycyjnych lalek japońskich i kambodżańskich. Dopiero jednak wersja holenderska z 2012 roku ustanowiła obowiązujący do dzisiaj kanon.

Zaprezentowano ją już w wielu krajach. Nawet w Moskwie „Syrenka” była grana przez dwa lata (2012-14), ukazała się także płyta z rosyjskimi wersjami piosenek. Musical doczekał się inscenizacji m.in. w Japonii (2013), Danii (2014), Kanadzie (2014) i Brazylii (2018). Dużym powodzeniem cieszył się album z premierową obsadą, a piosenka „Under the Sea” stała się musicalowym standardem i doczekała co najmniej tylu nowych interpretacji, co parodii. W filmie i w spektaklu wykonuje ją sympatyczny krab Sebastian. Filmowa wersja zdobyła Oscara w 1989 roku, wygrywając z silną konkurencją: utworem Marvinna Hamlisha z filmu „Shirley Valentine” i Randy’ego Newmana z filmu „Parenthood”. Jak również z kolejną piosenką Alana Menkena z filmu „Mała syrenka”, zatytułowaną „Kiss the Girl”. I dzisiaj to „Under the Sea”, uroczą melodia w stylu calypso, jest hitem, który zna cały „nadwodny” świat.

ANDREW LLOYD WEBBER (ur. 1948)

[kompozytor i librecista]

Obecnie baron Lloyd-Webber. Jeden z największych żyjących kompozytorów. Niekwestionowany „Król musicalu” i najbardziej znany twórca teatru muzycznego, a także – według licznych rankingów – najbogatszy żyjący muzyk. Według magazynu Forbes wart jest ponad 1.2 miliarda (!) dolarów, zostawiając w tyle „srebrnego medalistę” Sir Paula McCartneya (około miliarda) oraz Herba Alperta (niecały miliard). Same tylko „Koty” (1981) i „Upiór w operze” (1986) zapewniłyby mu trwałe miejsce w historii muzyki popularnej, a stworzył jeszcze takie musicalowe hity, jak „Jesus Christ Superstar” (1970), „Evita” (1976) czy „Sunset Boulevard” (1993). Skomponował również „Requiem” (1985), poświęcone pamięci ojca, a także popularny monodram „Tell Me On A Sunday” (1979). Producentem dwóch największych hitów Lloyd Webbera – musicali „Koty” i „Upiór w operze” był teatralny geniusz Cameron Mackintosh. „Upiór” zajmuje pierwszą pozycję w historii Broadwayu i grany jest nieprzerwanie zarówno w Nowym Jorku, jak w Londynie.

Sir Andrew jest synem Williama Lloyd Webbera, organisty i kompozytora. Trzykrotnie żonaty – w tym z wybitną sopranistką, Sarah Brightman – ma pięcioro dzieci. Nie zamierza jednak przekazać im fortuny. „Nie uznaję dziedziczonych pieniędzy – mówi. Chodzi o etos pracy. Poza tym te pieniądze wzięły się z teatru i chcę, żeby do teatru wróciły. W formie wsparcia dla artystów, stypendiów”.

Rozgoryczony warunkami współpracy z teatralnymi impresariatami młody kompozytor założył własną agencję artystyczną The Really Useful Group. W chwili obecnej kontroluje dzięki niej 100% własnego dorobku kompozytorskiego. Jest także właścicielem siedmiu teatrów na londyńskim West Endzie, w tym historycznego Theatre Royal, Drury Lane – od XVII wieku kulturalnej chluby metropolii.

Nierozłącznie związana z osobą kompozytora jest jego posiadłość w Sydmonton w hrabstwie Hampshire. Andrew Lloyd Webber jest obecnie właścicielem zabytkowego

pałacu z czasów Tudorów i przylegających do niego dwóch tysięcy hektarów lasów i łąk. Posiadłość należała niegdyś do rodziny Kingsmill (jej członkiem był admirał Sir Robert Kingsmill, żyjący w latach 1730-1805). Pałac powstał w XVI wieku na planie litery E, ale był od tamtej pory wielokrotnie przebudowywany. Na terenach twórcy od 1975 roku odbywa się letni Sydmonton Festival – miejscem kameralnych występów dla wybranej publiczności jest zeświecczona kaplica z XVI wieku. Odbyło się tam wiele pokazów przedpremierowych dzieł kompozytora, jak musicale „Evita”, „Cats”, „Starlight Express”, „The Phantom of the Opera”, „Sunset Boulevard” czy „Love Never Dies”. Repertuar festiwalu nie jest bynajmniej zarezerwowany dla dzieł Lloyd Webbera, w Sydmonton prezentowane są też nowe kompozycje innych twórców.

Eklektyczny styl Andrew Lloyd Webbera nawiązuje do wszystkich niemal gatunków muzyki popularnej, od operetki (jak „Prima Donna” z „Upióra”), po hard-rock („The Beauty Underneath” z „Love Never Dies”). Największe atuty twórcy to bogata melodyka (każdy z musicali tego twórcy iskrzy się niezapomnianymi tematami) i pewne specyficzne wyrafinowanie – oryginalne linie melodyczne i nieprzewidywalne modulacje noszą na sobie „sygnaturę” kompozytora.

Wiele z teatralnych produkcji Lloyd Webbera przyniosło popularne światowe hity, jak choćby „Memory” (Pamięć) z musicalu „Koty”, który to utwór nagrały dziesiątki artystów, m.in. Elaine Page (oryginalna Kotka Grizabella ze spektaklu), zespół The Shadows, Barbra Streisand i wielu, wielu innych. Instrumentalną wersję tematu nagrał wybitny wiolonczelista Julian Lloyd Webber, brat kompozytora.

Czasami zarzuca się Lloydowi Webberowi brak poczucia humoru, ale to tylko dowód niepełnego zrozumienia jego muzyki. Bo to w niej właśnie wyraża się subtelny humor kompozytora. W aluzji, w parafrazie i w pastiszu. Sam tylko „Upiór w operze” zawiera całą panoramę historii muzyki: sekwencja „Hannibala” nawiązuje do grand opéra, „Il Muto” to klasyczna opera buffa, natomiast w „Don Juan tryumfuje” Lloyd Webber stosuje skale całotonowe (niczym Debussy albo Szostakowicz) „futurystycznie” wyprzedzając czas akcji dramatu. Wczesny musical „Józef i cudowny płaszcz snów w Technikolorze” (1968) to jedna wielka parodia stylów muzyki popularnej: wczesnego

rock'n'rolla, calypso oraz country & western. Rock-opera „Jesus Christ Superstar” wymieniana jest obok takich rockowych arcydzieł, jak na „Tommy” grupy The Who (1969). Łatwość, z jaką Lloyd Webber porusza się w tak odmiennych stylistykach, to najlepszy dowód finezji i dystansu tego twórcy. Oczywiście w muzyce.

Łamiąc musicalową tradycję, zgodnie z którą spektakli nie pokazuje się w kinie, żeby nie stracić publiczności teatralnej, Lloyd Webber zezwolił na ekranizacje wielu swoich przedstawień: „Jesus Christ Superstar” (reż. Norman Jewison, 1973), „Evita” (reż. Alan Parker, 1996), „Upiór w operze” (reż. Joel Schumacher, 2004). Kilka innych spektakli, m.in. „Koty” oraz „Józefa...” zarejestrowano w wersji telewizyjnej i po wielu emisjach w BBC wydano na DVD. Osobne miejsce w wideografii kompozytora zajmuje wspaniały koncert galowy z okazji 25-lecia „Upiora w operze”, zarejestrowany z kilkoma obsadami w Royal Albert Hall w 2011 roku.

Andrew Lloyd Webber od 2006 roku poszukuje musicalowych talentów w kolejnych programach telewizji BBC, poczynawszy od „How Do You Solve A Problem Like Maria?”, w którym nagrodą była główna rola w nowej inscenizacji klasycznego musicalu „The Sound of Music” (Dźwięki muzyki). Od tamtej pory kompozytor, przewodząc jury, wyłonił w ten sposób odtwórców głównych ról do musicali „Józef...”, „Oliver!” oraz „The Wizard of Oz” (Czarnoksiężnik z krainy Oz). Zaangażowanie publicznej telewizji BBC w promowanie prywatnych produkcji Lloyd Webbera wywołało oburzenie i krytykę ze strony aktora Kevina Spacey, pełniącego wówczas funkcję dyrektora artystycznego prestiżowego londyńskiego teatru Old Vic. Amerykański aktor nazwał telewizyjne castingi „13-tygodniową promocją produkcji Lloyd Webbera” i poprosił BBC o trzynastie tygodni reklamy dla inscenizacji swojego teatru.

Kiedy w 2006 roku Lloyd Webber ogłosił na swojej stronie, że pracuje nad musicalem według powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata” zapanowała atmosfera oczekiwania. Niestety, ambitny temat przerósł twórcę, cała zaś muzyka – w znacznej części inspirowana twórczością kompozytorów rosyjskich, głównie Rachmaninowa – została „przeniesiona” do sequela (sic!) „Upiora”. Musical zatytułowany „Love Never

Dies" (2010) grany był ponad rok na West Endzie i nie zaryzykowano inscenizacji na Broadwayu (za to pozytywnie przyjęto inscenizację w Melbourne w 2011 roku).

Jednym z ostatnich musicalowych projektów Lloyd Webbera było przedstawienie „Stephen Ward” (2013), oparte na głośnym swojego czasu skandalu politycznym, który wstrząsnął Wielką Brytanią w 1963 roku, znanym jako „afery Profumo”. Był to kolejny, co najmniej kontrowersyjny temat z kolejną porcją interesującej (choć nie wybitnej) muzyki i przyniósł kompozytorowi spodziewaną, powszechnie oczekiwaną porażkę – spektakl wystawiany był na West Endzie zaledwie przez cztery miesiące, czyli najkrócej w całej karierze twórcy. Na pocieszenie do Londynu powróciła „Evita” (2014) i „Koty” (2015), oba spektakle entuzjastycznie przyjęte przez publiczność tak młodą, że nie mogła znać oryginalnych produkcji. W trakcie przenoszenia „Kotów” na Broadway (2016), kompozytor przygotował w Nowym Jorku musical „School of Rock”, oparty na popularnym filmie z 2003 roku. Premiera na Broadwayu odbyła się 6 grudnia 2015 roku, premiera na West Endzie 14 listopada 2016. Tak więc „Koty” i „Szkoła rocka” niejako wyminęły się nad Atlantykiem.

15 listopada 2008 roku, dokładnie w dniu wydania albumu z polską wersją musicalu „Upiór w operze”, Andrew Lloyd Webber odwiedził Teatr Muzyczny ROMA i obejrzał warszawską inscenizację swojego głównego dzieła. Był zachwycony! Twórca spotkał się z aktorami, rozmawiał z realizatorami spektaklu. Wielkie wrażenie zrobiła na nim wcielająca się w trudną rolę Christine debiutująca, wtedy zaledwie 18-letnia, Paulina Janczak (wyłoniona przez teatr w drodze castingu). Podkreślił, że Damian Aleksander grający w polskiej inscenizacji tytułową rolę, to Upiór światowej klasy. Podczas tej wyjątkowej wizyty w Warszawie kompozytor zwiedził między innymi Stare Miasto.

Popularny mit z okresu pracy Andrew Lloyd Webbera nad zaniechanym musicalu według „Mistrza i Małgorzaty” głosił, że ulubiony kot kompozytora (który uwielbia te stworzenia i ma ich wiele), dotykając klawiatury komputera, skasował bezpowrotnie ponad godzinę materiału muzycznego. To ewidentna nieprawda, nie ma bowiem takich komputerów. Chociaż są oczywiście takie koty.

W 1992 roku Andrew Lloyd Webber otrzymał z rąk królowej szlachectwo, a w roku 1997 został dożywotnio mianowany parem. Zasiada w ławach konserwatystów w Izbie Lordów. W przypadku osobistego kontaktu – o co nietrudno, kompozytor lubi się przechadzać po uliczkach West Endu – zwracamy się do niego Sir Andrew, natomiast w trzeciej osobie wypowiadamy się o nim Lord Lloyd Webber.

I na koniec. Baron Lloyd-Webber piszemy z łącznikiem. Nazwisko Lloyd Webber – bez. Zawsze natomiast używamy obu członów nazwiska, Lloyd to nie jest imię!

FRANK LOESSER (1910-1969)

[kompozytor i autor tekstów]

Napisał ponad siedemset piosenek i tylko kilka musicali. To jednak wystarczyło, aby został jednym z ośmiu autorów w historii teatru muzycznego nagrodzonych Pulitzerem. Za spektakl o tytule niczym z podręcznika samodoskonalenia: „How To Succeed In Business Without Really Trying”. Ale jego klasyczny musical, to „Guys and Dolls”. Po polsku „Faceci i laleczki”, czy trzeba więcej?

Ojciec był pianistą, a jego starszy brat przyrodni, Arthur, został pianistą klasycznym (studiował u Zygmunta Stojowskiego). Tymczasem młody Frank poznawał muzykę samodzielnie. Jako rodzinne enfant terrible miał ciągłe kłopoty z edukacją i – wyrzucany z kolejnych szkół – zajmował się najchętniej graniem ze słuchu na pianinie. Był jeszcze małym dzieckiem, kiedy jego ojciec w liście do starszego brata pisał, że Frank „potrafi zagrać ze słuchu, co tylko chce i spędza mnóstwo czasu przy klawiaturze”. Po nagłej śmierci ojca w 1926 roku to właśnie Frank wziął na siebie odpowiedzialność za utrzymanie rodziny, a lista zajęć, których się chwycił, wprowadziłaby w osłupienie urzędników biura pośrednictwa pracy (był m.in. krytykiem kulinarnym, rysownikiem, sprzedawał także reklamy).

Po serii prac tyleż dorywczych, co absurdalnych (warto wspomnieć, że prowadził „wzorcownię szydełkową” w magazynie dla kobiet – pisał o wzorach i ściegach), Frank Loesser poszedł po rozum do głowy i uznał, że najlepiej zrobi sprzedając swoje zdolności muzyczne. Zgłosił się więc do wydawców z Tin Pan Alley, ale ponieważ nie znał nut, zaczął karierę jako autor tekstów. Nie odniósł natychmiastowego sukcesu. W najlepszym okresie pisał teksty nawet za ryczałt stu dolarów tygodniowo, ale żadna z jego piosenek nie została wydana i w połowie lat 30. sam musiał śpiewać swoje piosenki w restauracji – za posiłek. Po latach powiedział, że początki jego muzycznej kariery, to była jedna wielka „randka z porażką”.

Szczęśliwie dla aspirującego twórcy klub-restauracja, w którym śpiewał w wymianie bezgotówkowej, nazywał się The Back Drop i był położony przy 52 Ulicy na Manhattanie. To zaś oznaczało potencjalne koneksje. W przypadku Franka Loessera przełożyło się to na musical, który wystawiano na Broadwayu przez cztery wieczory („randki z porażką” ciąg dalszy) oraz kontrakt z Universal Pictures, po którego wygaśnięciu przyszła propozycja od konkurencyjnej wytwórni filmowej Paramount. I tak zaczęła się kariera, choć początkowo Loesser występował wyłącznie w roli autora słów piosenek. Za to pisał dla najlepszych kompozytorów, byli wśród nich Alfred Newman, Hoagy Carmichael i Arthur Schwartz.

Frank Loesser zaczął tworzyć standardy: „Two Sleepy People”, „Heart and Soul”, „I Hear Music”. Piosenkę o przydługim tytule „See What the Boys in the Back Room Will Have” wykonywała w filmie „Destry znowu w siodle” (1939) wielka Marlene Dietrich. Inny jego numer, o długim tytule „I Don’t Want to Walk Without You”, zachwyił Irvinga Berlina, który grał go na okrągło i wyraził ubolewanie, że to nie on sam go napisał. Loesser pracował w Hollywood do wybuchu II wojny światowej, po czym wstąpił do Sił Powietrznych, gdzie... nadal pisał piosenki. Tym razem dla amerykańskich żołnierzy. A ponieważ brakowało mu kontaktu z kompozytorami, zaczął samodzielnie tworzyć muzykę do swoich słów.

Trzy lata po wojnie Frank Loesser otrzymał przełomowe zlecenie z Broadwayu. Dotyczyło piosenek do musicalu „Where’s Charley?” (1948), którego 792 przedstawienia oznaczały wówczas wielki sukces. Do tego doszła ekranizacja musicalu z 1952 roku i nieuniknione kolejne zlecenia. Wcześniej Frank Loesser sprzedał prawa do piosenki, która miała już kilka lat, a służyła mu do – wspólnego z żoną – zabawiania gości. Wytwórnia MGM umieściła utwór w filmie „Córka Neptuna” (1949). Nosił on bezpretensjonalny tytuł „Baby, It’s Cold Outside” i przyniósł autorowi i kompozytorowi Oscara za najlepszą piosenkę. Ten amerykański standard należy do najczęściej wykonywanych i nagrywanych duetów XX wieku. Tylko w ostatnich latach śpiewali tę piosenkę Rod Stewart i Dolly Parton, James Taylor i Natalie Cole, Willie Nelson i Norah Jones, a także Tony Bennett i Lady Gaga.

Następnym musicaliem Franka Loessera był spektakl „Guys and Dolls” (1950), według Damona Runyona – autora kultowych w owym czasie opowiadań, współtworzących mitologię Broadwayu czasów prohibicji. Przedstawienie zagrano 1200 razy, zebrało pięć nagród Tony, a jego twórca otarł się o Pulitzera (nieprzyznanego tego roku w kategorii dramatu z przyczyn politycznych). Pięć lat po premierze powstała wersja filmowa w reżyserii Josepha L. Mankiewicza z Marlonem Brando i Frankiem Sinatrą w rolach głównych. Wielki Bob Fosse nazwał „Guys and Dolls” amerykańskim musicaliem wszech czasów.

Dwa kolejne musicale Loessera, „The Most Happy Fella” (1956) i „Greenwillow” (1960) odniosły sukces, a kolejny zapisał się na zawsze w historii teatru muzycznego. Tym razem wyróżniał się już tytuł (długi, jak we wczesnych piosenkach): „How To Succeed In Business Without Really Trying” (1961), czyli: jak odnieść sukces w interesach nawet się nie starając. Ponad 1400 przedstawień na Broadwayu, siedem nagród Tony, no i właśnie... Pulitzer. Ale też i na tym skończyła się kariera wiecznie obiecującego twórcy. Namiętny palacz zmarł na raka płuc w wieku 59 lat.

Zapytany, dlaczego nie tworzy więcej spektakli, Frank Loesser odparł, że nie pracuje wolno, tylko szybko wyrzuca napisane rzeczy do kosza. Był pracowity i poddawał się twórczej gorączce, która sprawiała, że spał tylko kilka godzin na dobę. Pisał wiele piosnek, nie tylko dla teatru i filmu. Jednym z jego najbardziej znanych utworów jest – kolejny długi tytuł, ale to niemal znak rozpoznawczy Franka Loessera – piosenka „What Are You Doing New Year’s Eve?”. Doczekała się dziesiątek, może nawet setek nagrań, jej popularność nie słabnie w nowym milenium, a najlepsze jest to, że można do niej wracać co roku o tej samej porze. I zawsze będzie wyznaniem miłości.

## LOVE NEVER DIES

[musical]

Muzyka: Andrew Lloyd Webber

Słowa piosenek: Glen Slater i Charles Hart

Libretto: Andrew Lloyd Webber, Ben Elton, Glen Slater i Frederick Forsyth

na podstawie powieści Fredericka Forsytha „Upiór Manhattanu” (1999) z wykorzystaniem bohaterów powieści Gastona Leroux „Upiór w operze” (1910)

Premiera:

West End – 9 marca 2010

Piosenki:

The Coney Island Waltz, Til I Hear You Sing, Beneath a Moonless Sky, Beautiful, Dear Old Friend, The Beauty Underneath, Devil Take the Hindmost, Love Never Dies

To mógł być dobry musical. A nawet bardzo dobry. Gdyby tylko Andrew Lloyd Webber nie uległ pokusie stworzenia drugiej części swojego najbardziej znanego dzieła – „Upiora w operze”. Bo to nie był dobry pomysł. A wszystkie wady, jakie wytyka się musicalowi „Love Never Dies”, są konsekwencją tego pomysłu. Błąd tkwił w założeniu, u podstaw. A nawet wcześniej. Lloyd Webber przez kilka lat nosił się z zamiarem stworzenia musicalu według słynnej powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”. Pisał muzykę inspirowaną dziełami kompozytorów rosyjskich, zwłaszcza Rachmaninowa, pokrewnego mu romantyka. Chociaż i muzyka trzech wielkich modernistów nie jest mu obca, przekonuje o tym od „Jezusa”, przez „Koty”, po oryginalnego „Upiora” – znajdziemy tam echa twórczości Strawińskiego, Prokofiewa i Szostakowicza. Wbrew pozorom „Mistrz i Małgorzata” to świetny temat na musical. Niestety, Lloyd Webber poddał się i zrezygnował z tego ambitnego zamiaru. I wrócił do „Upiora”.

Po czym zaczęła się huśtawka. W kolejnych wywiadach kompozytor raz mówił, że „Love Never Dies” jest sequelem „Upiora w operze”, innym razem, że nie jest. Jego wahania nie skończyły się bynajmniej po premierze. Uważny obserwator z łatwością odnotował dziwną „aktywność” Upiora na plakacie do musicalu. W jego pierwotnej wersji pod tytułem LOVE NEVER DIES majaczył cień napisu PHANTOM. Ale w miarę jak pojawiały się kolejne recenzje, cień Upiora zaczął znikać z plakatu. Kiedy Lloyd Webber powiedział w jednym z wywiadów, że można oglądać „Love Never Dies” nie znając „Upiora w operze”, przemawiała przez niego desperacja. Oglądać można wszystko, wszak oglądamy opery, z których nie rozumiemy ani słowa. Ale – po tych tryumfalnych latach musicalu „The Phantom of the Opera” – oglądać nagle Christine i Raula z synem? I domyślać się, że to syn Upiora? Bez znajomości oryginału?

Pracując nad „Love Never Dies” Lloyd Webber popełnił wiele błędów, ale zrobił jedną rzecz niewybaczalną: zdeprecjonował swego najlepszego bohatera. Oryginalny Upiór (Eryk) jest geniuszem, Księciem Podziemia, arystokratycznym dziwolągiem, który – jednocześnie – przeraża i fascynuje. Ten sam Eryk kilkanaście lat później jest impresariem cyrku na Coney Island, w wesołym miasteczku na Brooklynie. Władca Labiryntu z paryskiej Opéra Garnier, nieuchwytny Duch, władający stylowym pałacem skąpanym w złocie ornamentów... Tak, wiemy, że w finale oryginalnego „Upiora” udało mu się uciec. Nie wiemy, dokąd. Nie wiemy, czym się zajmuje. I chyba byłoby lepiej, gdyby tak już zostało. Bo w „Love Never Dies” zobaczymy go, jak wyciera szklanki za brooklyńskim barem...

A było tak. Upiór przeżył. Madame Giry i jej córka Meg pomogły mu w przedostaniu się do Anglii i dalej. Nowy Świat nie okazał się bardziej przyjazny dla przerażającego odmieńca, który na koniec znalazł miejsce dla siebie w wesołym miasteczku w Coney Island. Pośród dziwolągów i szarlatanów, znanych mu tak dobrze z dzieciństwa, prowadzi wielki show. Jego gwiazdą jest tancerka, Meg Giry, która porzuciła balet, bo kocha się w tajemniczym szefie. Rzecz jasna bez wzajemności – Upiór nadal ma w swoich komnatach manekina o rysach i o figurze Christine. Nie mogąc przeżyć odrzucenia – chociaż minęło dziesięć lat – Upiór zastawia pułapkę na ukochaną śpiewaczkę, której głos „ożywia” jego muzykę”. Zwabiona horrendalnym honorarium

gwiazda światowej opery przyjmuje zaproszenie nieznanego impresaria i przybywa do Nowego Jorku – wraz z mężem Raoulem i synem Gustavem.

Od początku widać, że w tej rodzinie nie dzieje się dobrze. Wicehrabia Raoul nie ma serca dla syna i topi w alkoholu swoje życiowe porażki, nałogowo trwoni też w kasynach fortunę żony, wielkiej primadonny. Kiedy zaś syn Christine objawia przed tajemniczym gospodarzem wyjątkowe zdolności muzyczne, nie mamy już dłużej wątpliwości czyim dzieckiem jest Gustav. Chociaż na temat tego, w której konkretnie scenie „Upiora w operze” został poczęty rozgorzała burzliwa dyskusja (wszystkie poszlaki wskazują na koloraturę w tytułowym duecie, to by zresztą wyjaśniało ten nieludzko wysoki dźwięk na końcu). Raoul staje przed ultimatum i gra z Upiorem o rodzinę, co ostatecznie pogrąża go w oczach własnych i publiczności. A jednak największy cios uderza w wierną Madame Giry i jej córkę. Matka liczyła na fortunę po Upiorze, córka – na jego miłość. Tymczasem pomiędzy Christine i Upiorem rozpala się dawna, nigdy niewygasła namiętność – zaiste, miłość tych dwojga nie umiera nigdy. Meg Giry porywa chłopca i chce go zabić. W finale ginie jednak ktoś inny...

Na dobre i na złe, największym walorem tego spektaklu jest muzyka. „Love Never Dies” to najlepsza muzyka, jaką Andrew Lloyd Webber skomponował od czasu „Sunset Boulevard”, czyli od ćwierć wieku. Eklektyczna w najlepszym znaczeniu tego słowa – od wodewilu po psychodeliczny rock – jest motorem napędowym opowieści. Są w niej utwory absolutnie piękne, jak aria tytułowa czy solowy popis Upiora „Til I Hear You Sing”. Są utwory zabawne – kapitalny kwartet „Dear Old Friend”, kiedy to bohaterowie oryginalnej opowieści spotykają się po latach. Wielkie wrażenie robi dramatyczny „pojedynek” słowny Upiora i Raoula z początku drugiego aktu, „Devil Take The Hindmost”. Atrakcyjne są nawet sekwencje „jarmarczne” z Coney Island, jak wodewilowe „Heaven By The Sea”. Tematem „tajemniczym”, niejako przypisanym do opowieści o Upiorze, jest tym razem „Beautiful” – piosenka małego Gustava. Kompozytor nie uległ pokusie cytowania tematów z „Upiora w operze”.

Premierowa produkcja musicalu „Love Never Dies” w Londynie miała nadzwyczajną obsadę. W musicalu najważniejsze są głosy i to aktorzy Andrew Lloyd Webbera

zbierali owacje na stojąco – Ramin Karimloo (Upiór) i Sierra Boggess (Christine). Doskonali głosowo, doskonali aktorsko – po prostu: doskonali. A magnetyzm i zmysłowe wibracje, jakie we dwoje wyzwalali, udzielały się całej publiczności. Dodatkowym walorem obojga aktorów była ich niezaprzeczalna atrakcyjność.

Niestety, sama inscenizacja wywołała mieszane uczucia wśród publiczności i zebrała negatywne recenzje. A był to ciekawy kalejdoskop scen. Projekcje Coney Island z początków wieku. Wyjście pasażerów z transatlantyku i wjazd kryształowej karocy. Oczywiście komnata Upiora, tym razem jednak – zgodnie z intencjami twórców – żyjącego ponad swoją domeną, a nie pod nią, jak miało to miejsce w Paryżu. Nadal była gabinetem osobliwości, a cyrkowe sztuczki potęgowały atmosferę tajemnicy. Co więc zawiodło, skoro nie muzyka i nie sama inscenizacja? Skoro występowali znakomici aktorzy, zaś publiczności „Upiora w operze” otrzymała prezent?

I tu wracamy do punktu wyjścia. Nie spodobał się sam pomysł „kontynuowania historii Upiora”. Fani oryginalnego musicalu, zwłaszcza oni, mieli pełne prawo nie zgadzać się na „degradację Upiora”. Bo jak to? Z Paryża na Brooklyn? Coney Island to obecnie miejsce upadłe, żaloszny relikwiarz minionej epoki, której świetność wydaje się dziś niepojęta. No, bo co to właściwie za sequel – z opery do lunaparku? Londyńska produkcja zeszła z afisza 27 sierpnia 2011 roku, po niecałych osiemnastu miesiącach od premiery. Zważywszy na oczekiwania, była to klęska. W konsekwencji niepowodzenia odroczone, zawieszono, a wreszcie odwołano plany wystawienia musicalu na Broadwayu. Pozostało znakomite nagranie „Love Never Dies Deluxe Edition (Original Cast Recording)” (2CD/DVD, 2010).

Nieoczekiwanie, musical „Love Never Dies” znalazł drugie życie w... Australii. Na zupełnie nową inscenizację odważyli się realizatorzy z Regent Theatre w Melbourne. Premiera odbyła się 21 maja 2011 roku. Australijczycy zrobili z tym spektaklem wszystko to, na co nie zdobyła się ekipa londyńska. Skrócili go (cięcia objęły między innymi nazbyt rozwlekły finał), zaproponowali nową, atrakcyjną scenografię. Odrealnili lunapark, nawet Coney Island przestało się źle kojarzyć. A może po prostu z Antypodów jest tak samo daleko do Paryża, co na Brooklyn? Inscenizacja spodobała się na tyle

Andrew Lloydowi Webberowi, że – jak stwierdził – „napawa go prawdziwą dumą”. I postanowił nie tylko utrwalić przedstawienie na filmie, ale udostępnić w formacie DVD do powszechnej dystrybucji (2012).

Od tamtej pory musical „Love Never Dies” zaprezentowano w Sydney (wersja z Melbourne), w Kopenhadze (nowa inscenizacja, 2012-13), w Wiedniu (wersja koncertowa, 2013). Kolejne kraje, które sięgnęły po replikę wersji australijskiej, to Japonia (2014) i Niemcy (2015). Pierwsza wersja objazdowa spektaklu „Love Never Dies” objęła Stany Zjednoczone i Kanadę w sezonie 2017/18. I można spodziewać się kolejnych, ponieważ – bez względu na wznoszenia i upadki – to miłość fanów do Andrew Lloyd Webbera i jego muzyki nie umiera nigdy.

CAMERON MACKINTOSH (ur. 1946)

[producent]

Najbardziej wpływowy producent teatralny XX wieku, odpowiedzialny za sukces trzech wielkich musicali europejskich: „Cats”, „Les Misérables” i „The Phantom of the Opera”. Poza własnymi produkcjami chętnie sięga po musicale zasługujące na przypomnienie i daje im drugie życie – tak było między innymi ze spektaklem „Oliver!”. Odświeżona produkcja jego własnej inscenizacji „Miss Saigon” była w stanie przyćmić oryginał (premiera 1989, revival 2014). Właściciel ośmiu londyńskich teatrów, zrzeszonych w sieci Delfont-Mackintosh.

Ojciec Camerona grywał jazz na trąbce, ale chłopca od najmłodszych lat fascynował teatr – przynajmniej odkąd w wieku 8 lat obejrzał pierwszy musical („Salad Days”). Romans z teatrem rozpoczął jako pracownik obsługi sceny, ale inteligencja i pasja zapewniły mu szybki awans, nie czekał też długo z rozpoczęciem działalności na własny rachunek. Jego pierwsze próby producenckie w Londynie nie przyniosły szybkiego sukcesu, ale wszystko się zmieniło, kiedy wyprodukował – słusznie postrzegany jako „ryzykowny” – musical swojego kolegi, Andrew Lloyd Webbera, „Koty”.

Reszta jest historią. Historią, której bodaj najważniejszym rozdziałem – to zresztą kolejny ryzykowny pomysł – była londyńska adaptacja musicalu „Les Misérables” (funkcjonującego wcześniej jako francuski album koncepcyjny). Tryptyk największych musicali wszech czasów zamyka jego produkcja „Upiora w operze”, prezentowana nieprzerwanie na West Endzie od 1986 i na Broadwayu od 1988 roku. Jeżeli teatr muzyczny miał swojego Króla Midasa, to jest nim właśnie Cameron Mackintosh.

Potem była jeszcze popularna „Miss Saigon” (1989), jednakże nie wszystkie spektakle producenta stawały się hitami – „Martin Guerre” (1996), trzecie dzieło tandemu Schönberg-Boublil, to zarazem zmierzch powodzenia francuskich twórców.

Z okazji trzydziestolecia pracy Camerona Mackintosha dla teatru uhonorowano go benefisowym koncertem zatytułowanym „Hey, Mr. Producer!” (1998). We fragmentach z jego musicali wystąpiła plejada gwiazd, a na widowni zasiadła królowa Elżbieta II wraz z mężem, księciem Edynburga. Przebojem wieczoru był fortepianowy duet dwóch znakomitych kompozytorów reprezentujących obie strony oceanu (westendowską i broadwayowską): Andrew Lloyd Webbera i Stephena Sondheima.

Na początku nowego milenium Cameron Mackintosh, we współpracy z Disney Theatrical Productions, przeniósł na scenę książkę i film „Mary Poppins”. Kilka lat później wyprodukował udane wznowienie, przełomowego dla brytyjskiego teatru muzycznego, musicalu „Oliver!” To właśnie ten musical, według powieści Dickensa, pobił rekordy finansowe West Endu – sama przedsprzedaż biletów w 2008 roku przekroczyła sumę 15 milionów funtów!

Sir Cameron Mackintosh słusznie zaliczany jest do artystów teatru muzycznego, chociaż nie jest ani twórcą, ani wykonawcą. Wnosi bowiem do musicalu coś więcej – wnosi wizję. To właśnie on sprawił, że spektakle z londyńskiego West Endu są dzisiaj brytyjskim „eksportem kulturalnym” o światowym zasięgu. Cameron Mackintosh dostrzegł globalny potencjał musicalu, przekonał siebie i branżę, że jego spektakle mają podobne oddziaływanie na wszystkich kontynentach. Czy jest to Japonia, czy kraje byłego bloku wschodniego, jak Czechy albo Polska. To dopiero za nim poszli inni, także producenci z Broadwayu. „Zamorskie” dochody ze spektakli zaczęły wielokrotnie przekraczać wpływy w Londynie i w Nowym Jorku. Nastąpiła ekspansja musicalu.

A to dopiero początek. Najwyższą wartością była dla Camerona Mackintosha jakość. To znowu on, jako pierwszy, zachęcił do współpracy z teatrem muzycznym twórców kojarzonych wcześniej ze „sztuką wyższą” (Brytyjczycy nie byli bynajmniej wolni od podobnych uprzedzeń). Przykładem związani z The Royal Shakespeare Company reżyserzy Nicholas Hytner i Trevor Nunn. Owa obsesja jakości przekładała się na wszystkie poziomy pracy przy musicalowej produkcji – od reżysera przez zespół realizatorów, światło i dźwięk, aż po techników. Cameron Mackintosh jest

perfekcjonistą, ale to jedna strona medalu. Bo kiedy włącza się w pracę realizatorów przy inscenizacji przedstawienia, staje się artystą.

Pierwsze poważne kroki, jakie stawiał w branży obok kolegi i niemal rówieśnika, Andrew Lloyd Webbera, związane były z ryzykiem i tylko potwierdzały jego intuicję. „Koty”? A cóż to za pomysł na musical! „Les Misérables”? Trzeba być niespełna rozumu, żeby przenosić na londyńską scenę francuską rock-operę, o której w dodatku nikt nie słyszał. Tymczasem rodził się kanon europejskiego teatru muzycznego.

Już w 1995 roku agencję Cameron Mackintosh Ltd. wyróżniono Nagrodą Królowej za osiągnięcia w promocji kultury brytyjskiej za granicą, zaś rok później sam Cameron Mackintosh otrzymał tytuł szlachecki za zasługi dla teatru brytyjskiego. Jest rektorem Królewskiej Szkockiej Akademii Muzycznej i Teatralnej. W roku 1990 powierzono mu, jako profesorowi wizytującemu, Katedrę Teatru Współczesnego w St. Catherine's College na Uniwersytecie Oksfordzkim. Jest także członkiem honorowym tej katedry i zasiada w Radzie Dobroczyńców uniwersytetu. W 2006 roku Cameron Mackintosh otrzymał brytyjską nagrodę Enjoy England Award za wybitne zasługi dla... turystyki. Nie sposób określić liczby turystów, jacy odwiedzili Londyn, żeby obejrzeć jego produkcje (głosy krytyczne mówią, że uczynił z musicalu rozrywkę dla przyjezdnych, ale podobna komercjalizacja teatru muzycznego dotknęła także Broadway). Sir Cameron Mackintosh jest żywym, uśmiechniętym pomnikiem.

Znane jest zaangażowanie Camerona Mackintosha w walkę o prawa gejów. Jego partnerem życiowym jest od lat urodzony w Australii fotograf teatralny Michael Le Poer Trench. W roku 2006 producent zajął czwarte miejsce na liście najbardziej wpływowych gejów na prestiżowej „różowej liście” dziennika The Independent. W roku 2007 był pierwszy na liście najbardziej wpływowych osób środowiska artystycznego magazynu The Stage. Na liście najbogatszych ludzi brytyjskiego show-businessu praktycznie nie opuszcza pierwszej trójki, w której – z majątkiem przewyższającym miliard funtów – okazjonalnie zamieniał się miejscami z kolegą Lloydem Webberem.

Cameron Mackintosh jest właścicielem posiadłości w górach północno-zachodniej Szkocji o powierzchni 5700 hektarów (między innymi). W 1998 roku należał do największych prywatnych darczyńców na rzecz Partii Pracy, kilka lat później żałował swojego zaangażowania. Producent sponsoruje szanowaną londyńską organizację niosącą pomoc nosicielom wirusa HIV, The Food Chain.

Sir Cameron Mackintosh był obecny na polskiej premierze musicalu „Miss Saigon” w Teatrze Muzycznym ROMA, 9 grudnia 2000 roku. Słynny producent nosił się nawet z zamiarem zainwestowania w warszawską scenę (powstały wstępne plany rozbudowy widowni), ale zamiary te pokrzyżował kryzys branży teatralnej spowodowany zamachami terrorystycznymi z 11 września 2001 roku. Producent nie inwestuje od tamtej pory w teatry na kontynencie. Jego agencja związała się z holenderską firmą Stage Entertainment, która produkuje spektakle Camerona Mackintosha (podobnie zresztą, jak i Really Useful Group) w krajach Europy kontynentalnej.

Wspaniałe w wizji Camerona Mackintosha jest to, że myśli w kategorii branży. Nawet jego konkurencji na tym rywalizacyjnym rynku podkreślają, że cieszą go sukcesy każdego brytyjskiego przedstawienia, czy miał z nim coś wspólnego, czy też nie. Nadal jest entuzjastą i nadal kocha teatr miłością chłopca, który zobaczył pierwszy spektakl w życiu. Nic więc dziwnego, że to właśnie on sprowadził do Londynu musical „Hamilton” (premiera: 7 grudnia 2017), teatralną sensację zza oceanu, największy sukces ostatnich dekad na Broadwayu. W internetowej przedsprzedaży biletów na West Endzie zarejestrowało się sto tysięcy chętnych. Król Midas zmieniał w złoto wszystko, czego dotknął. Cameron Mackintosh przyciąga złoto nawet bez dotykania.

MAMMA MIA!

[musical]

Muzyka: Benny Andersson i Björn Ulvaeus

Słowa: Benny Andersson i Björn Ulvaeus

Libretto: Catherine Johnson

na podstawie piosenek grupy Abba

Premiery:

West End – 6 kwietnia 1999

Broadway – 18 października 2001 (5773)

Warszawa – 21 lutego 2015

Olivier 2000:

najlepsza aktorka drugoplanowa (Jenny Galloway)

Piosenki:

Money Money Money, Mamma Mia, Dancing Queen, Super Trouper, Voulez-Vous, SOS, Slipping Through My Fingers, The Winner Takes It All, Waterloo

Fakty mówią same za siebie. W dniu 6 marca 2014 musical „Mamma Mia!” wyprzedził „Rent” i z liczbą 5124 przedstawień stał się dziewiątym najdłużej grany musical w historii Broadwayu. Był zarazem najmłodszym spektaklem w nowojorskim Top 10. Później sytuacja się zmieniła: „Mamma Mia!” awansowała na ósme miejsce, ale deptał jej po piętach popularny i nadal grany spektakl „Wicked”. Musical z piosenkami Abby zszedł w końcu z afisza 12 września 2015 roku, było więc tylko kwestią czasu, kiedy na liście rekordzistów wyprzedzi go „Wicked”. Ale jedno jest pewne: „Mamma Mia!” pozostanie najdłużej grany juke-box musical na Broadwayu. Zagrażał jej pozycji jedynie udany spektakl „Jersey Boys”, zszedł jednak z afisza po 4642 przedstawieniach i jest obecnie poza pierwszą dziesiątką. To oczywiście tylko liczby, a teatr nie jest

dyscypliną sportową. Ale te liczby podkreślają fakt, że jest „Mamma Mia!” jednym z najbardziej udanych przedstawień muzycznych w historii. Nie bez powodu.

Musical „Mamma Mia!” obejrzało w sumie świecie około 55 milionów widzów, na świecie obywają się przeciętnie 7 przedstawień musicalu dziennie, a od dnia premiery w 1999 roku spektakl zarobił już z górą 2 miliardy dolarów! Przetłumaczono go na kilkanaście języków, w tym na chiński (japoński nie dziwi), a zaprezentowano do tej pory w ponad 40 krajach i 400 miastach. Oryginalną produkcję w Londynie obejrzało ponad 7 milionów widzów, a liczba przedstawień musicalu na West Endzie przekroczyła sześć tysięcy. To nadal imponujące liczby, ale ciekawostek jest więcej, konsekwencje tego sukcesu były liczne. Po premierze musicalu nastąpił renesans popularności muzyki grupy ABBA: album „Abba Gold” zdobył szczyt brytyjskiej listy sprzedaży drugi raz po piętnastu latach od premiery. Pod względem liczby miast, w jakich wystawiono spektakl po londyńskiej premierze, „Mamma Mia!” jest najszybciej rozprzestrzeniającym się musicałem w dziejach teatru. Kolejny fakt: w 2007 roku, po raz pierwszy w historii, ten sam musical prezentowano jednocześnie w trzech niemieckich miastach: Hamburgu, Stuttgarcie i Essen.

Sukces musicalu „Mamma Mia!” miał także konsekwencje światopoglądowe: spektakl przełamał patriarchalne stereotypy obowiązujące w branży teatralnej – za sukcesem musicalu stoją jednak trzy kobiety: Judy Craymer (producentka), Catherine Johnson (autorka libretta) i Phyllida Lloyd (reżyserka).

Pomysł producentki, Judy Craymer, wyprzedził premierę musicalu o całą dekadę i kiełkował powoli, nie wzbudzając entuzjazmu u panów Björna i Benny’ego, których wcześniejszym doświadczeniem z musicałem był różnie przyjmowany musical „Chess”. Piosenką, która ostatecznie przekonała producentkę o teatralnym potencjale hitów Abby był utwór „The Winner Takes It All”. Jak powiedziała, jest to „piosenka o miłości i utracie, która porywa słuchacza z siłą kolejki górskiej”. Kluczem do jej projektu miała być opowieść „zupełnie nowa i bardzo ekscytująca”. Wtedy wkroczyła na scenę autorka libretta, Catherine Johnson. To ona odkryła klucz do opowieści, która nie tylko w naturalny sposób powiązała ze sobą piosenki Abby, ale uwolniła drzemiący w nich

potencjał dramaturgiczny. Autorki podzieliły piosenki na dwie grupy – „młodzieżowe” (jak „Honey, Honey”) i „dorosłe” (jak „Knowing Me, Knowing You”). Stworzenie dwóch pokoleń bohaterów okazało się jednym z kluczy do sukcesu spektaklu.

Główną przyczyną powodzenia musicalu „Mamma Mia!” były oczywiście piosenki Abby. Doświadczenie wielu produkcji typu juke-box uczy jednak, że same hity nie wystarczą. To właśnie scenariusz sprawi, czy spektakl przetrwa, czy nie. Przykładów musicali ze świetnymi przebojami, którzy jednak nie pokochała publiczność, było wiele, jak choćby „All Shook Up” z piosenkami z repertuaru Elvisa Presleya czy „Good Vibrations” z hitami zespołu The Beach Boys. Musical „We Will Rock You” z przebojami grupy Queen nie zyskał na banalnym scenariuszu science fiction. Tym razem było zupełnie inaczej.

„Mamma Mia!” to komedia romantyczna, w której skonfrontowane są marzenia i ambicje dziewczyny z lat 70. i z lat 90. Tutaj są to matka i córka. Dzięki magicznym opowieściom, zawartym w piosenkach grupy Abba, poznajemy Donnę – zadziorną, niezależną samotną matkę, której do szczęścia nie jest potrzebny mężczyzna. Ale poznajemy też jej dwudziestoletnią córkę, Sophie, której – przeciwnie – marzy się rodzina, dzieci i wspaniałe wesele. Chciałby tylko, żeby to jej ojciec poprowadził ją do ślubu, zaś kandydatów na jej ojca jest... trzech. Akcja musicalu rozgrywa się w ciągu ostatniej doby poprzedzającej wesele – dziewczyna sama musi przeprowadzić „dochodzenie” i rozpoznać swojego ojca. A może jednak niekoniecznie?

Jest lato na greckiej wyspie. Sophie zaprasza na ślub trzech obcych mężczyzn, z których każdy może być jej ojcem. Dziewczyna przeczytała ukradkiem pamiętnik mamy, byłej wokalistki grupy Donna & Dynamitki. Samotna matka prowadzi jedyną tawernę na wyspie i boryka się z kłopotami finansowymi. „Potencjalni tatusiowie” przyjeżdżają na ślub, są to architekt Sam, autor książek podróżniczych Bill i finansista Harry. Pojawiają się również dwie przyjaciółki Donny z zespołu: seksowna Tanya, która pasjami wychodzi za mąż za milionerów i niezależna Rosie, która pracuje w księgarni „Nowoczesna kobieta” i pisze książki kucharskie. Sophie liczyła, że rozpozna ojca bez wahania, ale tak się nie stało i musi przeprowadzić błyskawiczne „śledztwo”. Jej tajemnicę pozna narzeczony Sky i nie będzie zachwycony jej pomysłem. Sytuacja się

komplikuje. Każdy z trzech „potencjalnych tatusiów” poczuwa się do ojcostwa i obiecuje dziewczynie, że zaprowadzi ją do ołtarza.

W czasie wieczoru panieńskiego reaktywowany zespół Donna & Dynamitki daje specjalny występ. Wszyscy doskonale się bawią – z wyjątkiem Sophie, która czuje się osaczona. Tymczasem jej mama, Donna, rozgrywa własne partie z każdym z byłych kochanków. Tak naprawdę obchodzi ją tylko Sam – niezapomniana wielka miłość, mężczyzna, który rozkochał ją w sobie i zostawił... Czy na pewno? Osią fabularną spektaklu jest pytanie: kto jest prawdziwym ojcem Sophie? A może to właśnie okaże się najmniej ważne? Musical „Mamma Mia!” to nie tylko ponadczasowe hity zespołu Abba. To romantyczna komedia, słońce, woda i seks. A przede wszystkim opowieść o dwóch pokoleniach, tak od siebie różnych, że połączyć może je tylko miłość. Trudno doprawdy o musical, który oddziaływałby tak emocjonalnie na dwie grupy widzów. W pewnym sensie jest to musical familijny od lat osiemnastu.

Zbliżała się 25. rocznica historycznego sukcesu Abby na Konkursie Eurowizji – piosenka „Waterloo” tryumfowała 6 kwietnia 1974 roku, a przecież od tego zwycięstwa wszystko się zaczęło. Cała światowa kariera zespołu „i cóż, że ze Szwecji”. Uznano to więc za dobry omen. Premierę musicalu wyznaczono na 6 kwietnia 1999 roku w Prince Edward Theatre na West Endzie (to w tym teatrze odbyła się premiera musicalu „Szachy” dziesięć lat wcześniej). Po spektaklu publiczność opuszczała teatr rozpromieniona. Jeden z brytyjskich krytyków (oni potrafią wymyślać reklamowe bon moty) napisał: „Mamma Mia!” może odebrać klientów producentowi prozacu. Międzynarodowym sloganem przedstawienia stało się hasło: The Ultimate Good-time Musical! Czyli: na żadnym innym musicalu publiczność nie poczuje się lepiej. Reszta jest sukcesem.

Polska publiczność długo czekała na premierę tego popularnego musicalu, pozyskanie licencji zajęło długie lata. Gdy się to jednak udało, powstało przedstawienie typu non-replica, które przyciągnęło uwagę całego musicalowego świata – od Sztokholmu przez Londyn, aż po Nowy Jork. Wszystkie dotychczasowe inscenizacje musicalu „Mamma Mia!” były replikami oryginalnego spektaklu. Warszawa otworzyła nowy rozdział w imponującym pochodzie tego musicalu przez teatralne sceny świata. Na premierze w

Teatrze Muzycznym ROMA pojawili się nadzwyczajni goście, a wśród nich legendarny muzyk Abby i współautor całego repertuaru grupy, Björn Ulvaeus. Po premierze gitarzysta i autor tekstów Abby, a także współautor muzyki, podziękował ze sceny aktorom i zespołowi muzycznemu, po czym zwrócił się do polskiej publiczności, pamiętając, że jest to jego drugi pobyt w naszym kraju: „Bardzo się cieszę, że przyjechałem dzisiaj do Warszawy. Jestem pod wielkim wrażeniem fantastycznej obsady i znakomitego zespołu. Może Państwo tego nie wiedzą, ale w Szwecji Polska słynie ze wspaniałych muzyków. A ja wiem to z własnego doświadczenia. Kiedy zaczynaliśmy z Abba na początku lat 70. – Agnetha, Anni-Fried, Benny i ja – akompaniowali nam właśnie polscy muzycy. Dziękuję za wspaniały wieczór, a jutro zamierzam zwiedzić wasze piękne miasto”. Po opadnięciu kurtyny, wyjątkowy gość ze Szwecji na własną prośbę spotkał się z aktorami. „Byłem trochę zaniepokojony, lecąc tu dzisiaj, ale mam nadzieję, że mi to wybaczycie. Po prostu nie widziałem jeszcze nigdy innej wersji tego musicalu” – powiedział. „Ale przekonaliście mnie, że ta opowieść może nadal odnosić sukcesy i przemawiać do ludzi. Najważniejsze, żeby był w niej humor i serce, a tego wam nie brakowało”. Kiedy Björn Ulvaeus spotkał się z polskimi artystami za kurtyną, powiedział, że słyszał najlepsze głosy od wielu lat. Ponownie podziękował świetnemu zespołowi muzyków pod kierunkiem Jakuba Lubowicza, a powszechnie wiadomo, jakimi perfekcjonistami są obaj twórcy Abby.

Na dobre i na złe, musical „Mamma Mia!” doczekał się ekranizacji. Film odniósł sukces, w pełni godny musicalu, który był jego twórcy. Inwestycja 50 milionów dolarów (taki był budżet) przyniosła już w ciągu pierwszego roku ponad 600 milionów wpływów. Film „Mamma Mia!” zajmuje dziś pierwsze miejsce na liście „najlepiej zarabiających filmów muzycznych w historii kina”. Soundtrack z filmu zajął pierwsze miejsce na liście 200 albumów amerykańskiego magazynu Billboard, podobnie było również w Wielkiej Brytanii i kilkunastu innych krajach, w których CD z piosenkami z filmu zajmował pierwsze miejsce w sprzedaży – także w Polsce, gdzie liczba egzemplarzy przekroczyła 100 000, co dało albumowi status Diamentowej Płyty. Jak miało się okazać, podobny sukces czekał album z oryginalną polską obsadą spektaklu, wydany przez TM ROMA.

Film kręcono na greckiej wysepce Skopelos (Sporady Północne), większość scen nakręcono tam na plaży Kastani. Osobną lokalizację stanowiła wioska Damouchari (inaczej Mouresi, Półwysep Pelion), która zapewniła plenery zabudowane. Większość scen sfilmowano we wnętrzach Pinewood Studios pod Londynem, gdzie sprowadzono prawdziwe drzewa i podlewano je codziennie. Jacht „Fernando” (właściwie kecz), należący w filmie do Billa, zbudowano w 1934 roku w Hong Kongu. Odbyły się aż trzy „oficjalne premiery”: Londyn – 30 czerwca, Sztokholm – 4 lipca, Nowy Jork – 18 lipca 2008 roku. Największym zainteresowaniem mediów cieszyła się premiera w Sztokholmie, gdzie – po raz pierwszy od 1986 roku – pokazała się razem „cała Abba”. Miejscem tego wydarzenia była sala Rival Theatre (należącego do Anderssona). Anni-Frid, Agnetha, Björn i Benny dołączyli do obsady filmu i pozwolili się fotografować razem z aktorami. Zdjęcia obiegły cały świat.

W ekranizację musicalu zaangażowana była większość realizatorów produkcji teatralnej: jednym z producentów była Judy Craymer, reżyserowała Phyllida Lloyd, autorką scenariusza została oczywiście Catherine Johnson. Film współprodukowała firma Playton, należąca do Toma Hanksa i jego żony Rity Wilson. Za kształt muzyczny odpowiadał Benny Andersson i to w jego studio w Sztokholmie nagrano soundtrack. Sporo uzasadnionych kontrowersji wzbudziła obsada, a zwłaszcza dwie główne role „dorosłe”: Donnę zagrała Meryl Streep, w Sama wcielił się Pierce Brosnan. U niej problemem był wiek, u niego... śpiew. Meryl może być największą aktorką w historii kina, jednak w czasie premiery filmu zbliżała się do sześćdziesiątki. Wyglądała świetnie, ale gdyby trzymać się opowieści, Donna powinna mieć około czterdziestu lat – jej córka ma dwadzieścia, a ona zaszła w ciążę w podobnym wieku. Natomiast w głównej roli Sophie doskonale się sprawdziła bezbłędnie śpiewająca Amanda Seyfried (Cosette z ekranizacji musicalu „Les Misérables”, utalentowana młoda aktorka). Ciekawostka: troje artystów pokazało się w filmie w rolach gościnnych (tzw. cameo). Benny Andersson, jako jeden z muzyków gra na pianinie w piosence „Dancing Queen”, Björn Ulvaeus jest greckim bogiem w piosence „Waterloo” (Apollo z lirą), towarzyszy mu Rita Wilson, jako grecka bogini. Tak oto Abba zaznaczyła swoją obecność na Olimpie.

Sukces rodzi sequel. Cały świat czekał na premierę drugiej części filmu, zatytułowanej „Mamma Mia! Here We Go Again” (amerykańska premiera: 20 lipca 2018 roku). Niemal cała główna obsada oryginalnej produkcji powtórzyła swoje role, dodatkową atrakcją było obsadzenie Cher jako matki Donny i Andy’ego Garcii jako Fernando. Reżyserem i autorem scenariusza jest Ol Parker, angielski filmowiec o niewielkim dorobku, mający jednak na koncie scenariusze do obu części popularnej komedii „Hotel Marigold”.

Polska premiera musicalu „Mamma Mia!” odbyła się w Teatrze Muzycznym Roma 21 lutego 2015 roku, przy współprodukcji szwedzkiej agencji teatralnej Per Se. Reżyserował Wojciech Kępczyński, przekład piosenek i dialogów Daniel Wyszogrodzki. W premierową Donnę wcieliła się Anna Sroka-Hryń. Album z nagraniem polskiej obsady, pod kierownictwem muzycznym Jakuba Lubowicza, uzyskał w 2017 roku status potrójnej platyny (TM ROMA, 2015).

## MAN OF LA MANCHA

[musical]

Muzyka: Mitch Leight

Słowa piosenek: Joe Darion

Libretto: Dale Wasserman

na podstawie własnej sztuki według powieści Miguela de Cervantesa „Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy” (1605/1615)

Premiery:

Broadway – 20 marca 1968 (2328)

West End – 24 kwietnia 1968 (253)

Gliwice – 18 grudnia 1970

Tony 1966 (5):

najlepszy musical, aktor (Richard Kiley), reżyseria (Albert Marre), piosenki (Mitch Leight i Joe Darion), scenografia (Howard Bay)

Piosenki:

Man of La Mancha, Dulcinea, Little Bird Little Bird, The Impossible Dream, Aldonza

Powieść Miguela de Cervantesa to niekwestionowane arcydzieło literatury europejskiej. Jeden z najważniejszych pierwowzorów formy powieściowej – obok wcześniejszego „Gargantui i Pantagruela” Rabelais’ego – jest zarazem literackim manifestem odcięcia się od tradycji średniowiecznego romansu rycerskiego, wyszydzeniem go i pokazaniem negatywnego wzorca bohatera, ku zabawieniu, ale i pouczeniu współczesnych autorowi. Oczywiście jego błędny rycerz – marzyciel i fantasta na granicy obłądu – nie jest postacią jednoznaczną. Don Kichot jest uczciwy i prawy, wierzy w sprawiedliwość, a jego idealistyczne oczekiwania wobec świata są piękne i ponadczasowe. To dlatego ponadczasowa okazała się także powieść Cervantesa. Czytelnicy lubią jego Don Kichota już od czterech wieków, książka doczekała się więc licznych adaptacji. Musicalowa

należy do najbardziej udanych – „Człowiek z La Manchy” z powodzeniem wystawiany jest na całym świecie, a główną arię błędnego rycerza znają wszyscy melomani.

Zaczął się od tego, że dramaturg i scenarzysta amerykański, Dale Wasserman, napisał sztukę dla telewizji CBS. Nosiła tytuł „Człowiek z La Manchy”, ale producenci obawiali się, że publiczność telewizyjna nie skojarzy miejsca z osobą, przemianowali więc dzieło na – bardziej przystępne – „Ja, Don Kichot” (Wasserman nie cierpiał tego tytułu do końca życia). Był rok 1959, ciekawe, jaki tytuł sztuka według Cervantesa musiałaby nosić dzisiaj... A właśnie – Cervantes. Dramaturg uczynił go bohaterem przedstawienia na równi z fikcyjnym błędnym rycerzem. Adaptując sztukę kilka lat później na musical, przywrócił jej oryginalny tytuł i zachował nie mniej oryginalną konstrukcję: pisarz i aktor Cervantes trafia do więzienia i – oczekując na przesłuchanie przed trybunałem Świętej Inkwizycji – reżyseruje i odgrywa dzieje Don Kichota z grupą współwięźniów.

W nowatorskiej inscenizacji w zasadzie zrezygnowano ze scenografii – inteligentne użycie rekwizytów, bogate kostiumy i wspaniała, wciągająca opowieść w zupełności wystarczyły, by widzowie uruchomili wyobraźnię i dali się porwać fantazjom owego dziwnego szlachcica o ponurym obliczu, który z uporem nieszkodliwego maniaka powtarzał, że „największe z szaleństw to branie życia takim, jakim ono jest, a nie jakim powinno być”. Idealista? Niewątpliwie, ale jakoś przetrwał z nami te cztery wieki.

Muzykę skomponował Mitch Leigh i słuchając jej trudno uwierzyć, że ten producent i kompozytor nie odnotował innych sukcesów na muzycznej scenie. Nie tylko nie brzmi ona „amerykańsko”, ale nawet instrumentacja jest tu nietypowa: gitary, instrumenty dęte i perkusyjne – żadnych smyczków (poza kontrabasem). Słowa piosenek napisał Joe Darion, który także nie zapisał się niczym innym w annałach sztuki. Ciekawe, że teksty piosenek do musicalu stworzył pierwotnie wybitny poeta W.H. Auden, lecz były one zbyt wyrafinowane językowo dla masowej widowni. Po tych drobnych perturbacjach powstał uroczy, ponadczasowy musical, jeden z największych przebojów teatru muzycznego na całym świecie. Pierwsza była Hiszpania (1966), zaraz po niej Szwecja i Izrael (1967). Spektakl powracał na Broadway w latach 1972, 1977, 1992 i 2002. W 1992 roku w obsadzie znaleźli się Raúl Julia, jako Cervantes/Don Kichot oraz

Sheena Easton, jako Aldonza/Dulcinea. Dziesięć lat później była to także gwiazdorska para: Brian Stokes Mitchell i Mary Elizabeth Mastrantonio. Autorem przekładu musicalu na francuski był sam Jacques Brel, on też wcielił się w tytułową rolę w pierwszej francuskiej produkcji w Théâtre des Champs-Élysées, zaprezentowanej publiczności po raz pierwszy 11 grudnia 1968 roku. Artysta był także reżyserem tej inscenizacji i uwiecznił ją na płycie „L’Homme de la Mancha” (Barclay, 1968). Był to zarazem pierwszy i ostatni raz, kiedy belgijski bard wykonał obce utwory i kiedy wystąpił na musicalowej scenie. Podobno istnieje obecnie dziewięć wersji przekładu hiszpańskiego w zależności od dialektu. Dla Hiszpanów jest to nieomal „musical narodowy”.

Największy przebój, a zarazem motyw przewodni musicalu „Człowiek z La Manchy”, piosenka „The Impossible Dream” to utwór z wyraźnym przesłaniem: warto oddawać się marzeniom, warto próbować osiągnąć gwiazd. Tytuł oznacza dokładnie „nierealny sen”, treść mówi jednak o tym, że takie drobiazgi jak „realność” nie powinny nas odrywać od rzeczy prawdziwie wielkich. Błądny rycerz w akcji... Wykonywana przez Don Kichota, jako odpowiedź na pytanie Dulcynei, kwestionującej sens jego „misji”, piosenka narobiła trochę zamieszania w polityce. Senator George McGovern zacytował jej tekst prezentując w 1968 roku kandydata demokratów na prezydenta, senatora Roberta F. Kennedy’ego. Kandydat zwrócił uwagę, że jego plany są „całkiem realne”. I zginął wkrótce z rąk zamachowca... Piosenka wykonywana była i nagrywana przez dziesiątki artystów, z których na szczególną uwagę zasługują Frank Sinatra, The Temptations, Scott Walker, Shirlley Bassey, Tom Jones, Roberta Flack, Elvis Presley, Maynard Ferguson, Ray Conniff, Andy Williams, Plácido Domingo, Luther Vandross, Christopher Lee i Rolando Villazón, a także wykonawcy musicalowi: Colm Wilkinson, Alfie Boe i Ramin Karimloo. Polską wersję utworu, zatytułowaną „Śnić sen”, zarejestrował na płycie baryton Zbigniew Macias (Teatr Muzyczny w Łodzi).

Musical „Człowiek z La Manchy” doczekał się wyjątkowo nieudanej ekranizacji w 1972 roku. Reżyserował doświadczony Arthur Hiller (nominowany wcześniej do Oscara za „Love Story”). Obsadzonego w tytułowej roli Petera O’Toole trzeba było dublować, piękna Sophia Loren męczyła się w roli Aldonzy/Dulcynei (jest to trudna partia wokalna nawet dla zawodowych śpiewaków), zaś orkiestrację „wzbogacono” o smyczki. W

Hollywood bez smyków nie ma życia. Na jakości filmu zaważyły zmiany na stanowisku reżysera i zmieniające się koncepcje producentów, którzy zapominali chwilami, że ekranizują musical (była nawet rozważana wersja filmu bez piosenek). Recenzenci zmiażdżyli film, a opinia, że „zamordowano i pogrzebano świetny materiał wyjściowy” nie należała wcale do radykalnych. Ten film to rzadki przykład hollywoodzkiego fiaska przy ekranizacji popularnego spektaklu z Broadwayu (inny przykład to film „Nine”).

Polska premiera musicalu „Człowiek z La Manczy” odbyła się w Operetce Śląskiej w Gliwicach 18 grudnia 1970 roku. Reżyserował Mieczysław Daszewski, przekładu dokonali Antoni Marianowicz i Janusz Minkiewicz. Pierwszym polskim Don Kichotem był wybitny baryton Stanisław Ptak. Od tamtego czasu musical prezentowało wiele polskich scen, m.in. Operetka Warszawska (1971), Teatr Wielki w Łodzi (1972), Teatr Muzyczny w Gdyni (1991), Teatr Dramatyczny w Warszawie (1994), Teatr Rozrywki w Chorzowie (1997), Teatr Muzyczny w Łodzi (1998), Opera Krakowska (2002), Teatr Muzyczny w Poznaniu (2011), a także Teatr Polski w Bielsku Białej (2016).

## MARY POPPINS

[musical]

Muzyka i słowa: Robert B. Sherman i Richard M. Sherman

Dodatkowo muzyka i słowa: George Stiles i Anthony Drewe

Libretto: Julian Fellowes

według książek P.L.Travers z serii „Mary Poppins” (1934-1988) i filmu Disneya (1964)

Premiery:

West End – 15 grudnia 2004

Broadway – 16 listopada 2006 (2619)

Olivier 2005 (2):

najlepsza aktorka (Laura Michelle Kelly), choreografia (Matthew Bourne i Stephen Mear)

Tony 2007:

najlepsza scenografia (Bob Crowley)

Piosenki:

Chim Chim Cher-ee, A Spoonful of Sugar, Supercalifragilisticexpialidocious, Feed the Birds, Let's Go Fly a Kite, Step in Time, A Man Has Dreams

Kiedy producent Cameron Mackintosh zwrócił się do autorki P.L. Travers o prawa do teatralnej adaptacji filmu z 1964 roku według jej książek o Mary Poppins, spotkał się z jednym zasadniczym warunkiem: żadnych Amerykanów! Jeżeli przy musicalu będą pracować wyłącznie Anglicy, proszę bardzo. Był rok 1993. Uprzedzenia ekscentrycznej starszej pani nie zdziwią tych, którzy oglądali film „Ratując pana Banksa” (2013) – film opowiada o zmaganiach samego Walta Disneya (w tej roli Tom Hanks) z upartą malkontentką, jaką już pół wieku wcześniej była pani Travers (zagrała ją Emma Thompson). To, że amerykański wizjoner w ogóle doprowadził do realizacji obrazu, graniczyło z cudem – pani Travers początkowo nie chciała nawet słyszeć o elementach

animowanych (do legendy filmu przeszły tańczące pingwiny, które doprowadzały autorkę do szału). Film był udany, ale z pewnością odbiegał od wyobrażeń pisarki o ekranizacji jej książek. Pamela Travers zmarła w 1996 roku. Od 2001 roku trwały negocjacje pomiędzy Cameronem Mackintoshem a Disney Theatrical – producentowi zależało na wykorzystaniu w spektaklu piosenek z filmu, co nie dziwi, jako że są one dziełem braci Sherman i należą do najlepszych i najlepiej znanych w kanonie Disneya.

Tworzywem musicalu stał się zarówno film Disneya (oparty głównie na dwóch pierwszych powieściach serii), jak również szereg elementów z pozostałych książek. Sir Cameron Mackintosh – w swoim najlepszym stylu – wywiązał się z obietnicy danej niepokornej autorce. Libretto napisał obsypany tytułami członek Izby Lordów, aktor, scenarzysta i reżyser, Julian Fellowes (to on stworzył serial „Downton Abbey”), wybrany ze względu na doskonałą znajomość niuansów epoki edwardiańskiej. Reżyserował Sir Richard Eyre, twórca o bogatym doświadczeniu w filmie (m.in. „Notatki o skandalu”) i na scenie operowej (Royal Opera House, Metropolitan Opera). Scenograf i kostiumolog, Bob Crowley, ma na koncie siedem nagród Tony (poza produkcją „Mary Poppins” na Broadwayu, m.in. za musicale „Aida”, „Once” i „Amerykanin w Paryżu”). Pierwsze próby przeprowadzono w Old Vic Theatre w Londynie z obsadą „My Fair Lady” – musical ten właśnie zszedł z afisza na West Endzie. Gotową inscenizację „Mary Poppins” nadal doskonalono w Londynie, tym razem w salach Sadler’s Wells Theatre, lecz na wszelki wypadek pokazano ją najpierw publiczności w Bristolu. Był 15 września 2004 roku.

Słynący z perfekcjonizmu Cameron Mackintosh od czasu pracy nad „Les Misérables” nie włożył tyle wysiłku w poszukiwanie idealnego kształtu musicalu. I efekty były olśniewające. Powstało doskonałe widowisko rodzinne, łączące najlepszą tradycję musicalową z nowymi środkami scenicznymi i przemawiające do publiczności nie tylko współczesnej, ale oddalonej o lata świetlne od guwernantki latającej na parasolce. Efekty magiczne były na miarę Davida Copperfielda, co nie powinno dziwić, jako że do ich przygotowania zaangażowano Jima Steinmayera, konsultanta i współpracownika najsłynniejszego iluzjonisty. Podczas wykonywania, ulubionej przez dzieci, piosenki „A Spoonful of Sugar” (łyżeczka cukru) kuchnia w domu ulegała całkowitej destrukcji, a

następnie powracała do pierwotnego stanu. Gdy Mary Poppins wypakowywała zakupy, rzucała je na niewidzialne łóżko, na którym następnie mogła się położyć. Latanie na parasolce to już bułka z masłem. Zresztą na musicalowej scenie latają teraz wszyscy.

Twórcy przedstawienia zakazali wstępu na widownię dzieciom poniżej trzeciego roku życia, co spowodowało niezadowolenie wielu rodziców z pociechami w różnym wieku (oceniając sprawę obiektywnie, spektakl był oficjalnie przeznaczony dla widzów od lat siedmiu). Natomiast we wspianiały humor wprawiła wszystkich aktorka Julie Andrews, która 17 marca 2005 roku przyszła obejrzeć spektakl, wyszła na ukłony z całym zespołem i serdecznie gratulowała artystom znakomitego przedstawienia. Gwiazda, która zagrała Mary Poppins w oryginalnej wersji filmowej, miała już wtedy 70 lat, ale z czułością wspominała ze sceny swój udział w filmie. Przy okazji: „Mary Poppins” to jedyny musical Disneya, który miał premierę w Londynie.

Oficjalna premiera londyńska odbyła się 15 grudnia 2004 roku. Przedstawienie cieszyło się wielką popularnością i grano je nieprzerwanie przez ponad trzy lata. Potem przyszła kolej na Broadway, gdzie Mary Poppins zadomowiła się na scenie aż na sześć lat. I wreszcie na resztę świata – do tej pory musical wystawiono z powodzeniem w Australii, Szwecji, Holandii, Finlandii, Danii, na Węgrzech, w Czechach, Estonii, Meksyku, Chinach, Francji, Japonii, Hiszpanii, na Filipinach, w Austrii i nawet na Islandii (2013). Agencja MTI oferuje prawa do amatorskich produkcji przedstawienia i cieszą się one niezwykłą popularnością wśród szkolnych zespołów teatralnych na całym świecie.

## MATILDA THE MUSICAL

[musical]

Muzyka: Tim Minchin

Słowa piosenek: Tim Minchin

Libretto: Dennis Kelly

na podstawie książki Roalda Dahla „Matylda” (1988)

Premiery:

West End – 25 października 2011

Broadway – 11 kwietnia 2013 (1555)

Olivier 2012 (7):

najlepszy musical, aktor (Bertie Carvel), aktorka (razem: Cleo Demetriou, Kerry Ingram, Eleanor Worthington Cox, Sophia Kiely), reżyseria (Matthew Warchus), choreografia (Peter Darling), scenografia (Rob Howell), reżyseria dźwięku (Simon Baker)

Tony 2013 (5):

najlepsze libretto (Dennis Kelly), aktor (Gabriel Ebert), scenografia (Rob Howell), reżyseria światła (Hugh Vanstone), specjalna nagroda honorowa za zasługi dla teatru (Sophia Gennusa, Oona Laurence, Bailey Ryon, Milly Shapiro)

Piosenki:

Miracle, Naughty, School Song, The Little Girl, When I Grow Up, The Smell of Rebellion, Revolting Children

Road Dahl (1916-1991) to brytyjski pisarz, po którego książki chętnie sięgają i twórcy filmowi, i teatralni. Dość powiedzieć, że zawdzięczamy mu „Gremliny”, „Charliego i fabrykę czekolady”, „Wielkomiluda” (The BFG – Big Friendly Giant), „Wiedźmy” oraz – właśnie – „Matyldę”. Powstało wiele ekranizacji tych książek (rekordzistą jest

„Charlie”), powstał udany musical familijny „Charlie and the Chocolate Factory”. I jeden z najlepszych musicali ostatnich lat, „Matilda – The Musical”.

Bo „Matylda” to tylko z pozoru musical familijny. W pewnym sensie jest to musical „nie dla dorosłych”. Mówi o buncie dziecka wobec świata, który jest nie tylko niepoważny i niedojrzały, ale najzwyczajniej głupi. Świat dorosłych nie tylko nie ma w sobie nic pociągającego dla inteligentnej dziewczynki, jest po prostu nie do przyjęcia. Matka całymi dniami gra w bingo, ojciec sprzedaje używane samochody, a „życie rodzinne” sprowadza się do oglądania telewizji. Na domiar złego, arogancki ojciec wmawia córce, że z telewizji nauczy się znacznie więcej niż z książek.

Matylda jest typowym mołem książkowym, bo w takim domu lektura to najlepsza ucieczka od codzienności i... samotności. Lista jej ulubionych lektur obejmuje pozycje „obowiązkowe”, powieści Dickensa, Jane Austen, Thomasa Hardy’ego (na marginesie: czy siedmiolatka, jakkolwiek rozwinięta, powinna czytać „Tessę d’Urberville”?), Kiplinga, H.G. Wellsa, Hemingwaya, Faulknera, Steinbecka i innych najważniejszych autorów literatury brytyjskiej i amerykańskiej. Oczywiście na rodzicach nie robi to wrażenia, nazywają ją „nieznośną trajkotką”. I po prostu ignorują. Matylda jest dzieckiem kompletnie zaniedbanym. Nikt z najbliższych ludzi jej nie rozumie, nikt nie interesuje się jej dalszym rozwojem. Wyjątkiem jest przyjazna nauczycielka. Na jej drodze staje nieprzyjazna dyrektorka. Samo życie.

A właściwie nie samo. Matylda wykazuje bowiem pewne zdolności, które z „samym życiem” nie mają wiele wspólnego. Dziewczynka odkrywa w sobie dar telekinezy. Do tej pory robiła rodzicom niewinne psikusy (jak posmarowanie krzesła klejem), teraz staje się naprawdę niebezpieczna. Przekaz musicalu zbliża się do manifestu piosenki „Another Brick in the Wall” grupy Pink Floyd (zwłaszcza w jej filmowym wcieleniu z obrazu Alana Parkera): We don’t need no education! Matylda staje na czele szkolnej „rewolucji”, a jej nadzwyczajne zdolności okazują się kluczem do wygranej. Sadystyczna dyrektorka nazywała dzieci odrażającymi (po angielsku: revolting), ale już samo słowo zawiera w języku angielskim zarzewie anarchii i buntu. Scena szkolnej rewolty w piosence „Revolting Children” to już dzisiaj żelazna klasyka musicalu.

Kluczową osobą w powstaniu musicalu „Matilda” był Tim Minchin, urodzony w 1975 roku australijski komik, aktor, autor i muzyk. W swoim kraju jest instytucją, artystyczną i publiczną – jego piosenki „The Pope Song” czy „Come Home (Cardinal Pell)”, wymierzone przeciwko pedofilii w kościele, a raczej związanej z tym zjawiskiem hipokryzji i zмовie milczenia, wywołały ożywioną dyskusję w całej Australii i poza jej granicami. Przede wszystkim jednak jest Tim Minchin zabawny. Pisze i wykonuje bardzo zabawne piosenki. Połączenie jego talentu autorskiego i słusznego gniewu dało „Matyldę”.

Musical, wyprodukowany przez The Royal Shakespeare Company, pokazano próbnie w Stradford-upon-Avon, kolebce Szekspira (2010), a po bardzo dobrym przyjęciu przeniesiono do Londynu (2011), gdzie wzbudził zachwyty. Zebrał doskonałe recenzje i siedem nagród Oliviera (przy dziesięciu nominacjach) – najwięcej dla musicalu w całej historii nagrody. Przeniesiony na Broadway powtórzył sukces, nazwano go najlepszym brytyjskim musicalem od czasu „Billy’ego Elliota”. Przedstawienia te narzucają zresztą dalsze porównania. Dziecko wbrew dorosłym, upór i walka o swoje marzenia. Główne role stanowią niemal lustrzane odbicie. Rola Matyldy, to jasne, nie jest tak wymagająca pod względem tanecznym, jak rola Billy’ego. Ale jest bardzo trudna aktorsko i w obsadzie dochodziło do częstych rotacji. To dlatego nagrodę Tony przyznano aż czterem młodym artystkom – podobnie było z rolą Billy’ego. Planowana ekranizacja musicalu „Matilda” może się ukazać dopiero w sześć lat po premierze na Broadwayu.

W większości recenzji londyńskich spektakl „Matilda – the Musical” dostał pięć gwiazdek na pięć możliwych. Większość nowojorskich krytyków przyznała musicalowi cztery na pięć. A przecież słowa piosenek – cytując producentów z Broadwayu – „dostosowano do potrzeb amerykańskiej publiczności”. Czyżby nie dość jasno?

## MEMORY

[piosenka]

Musical: „Cats” (1981)

Muzyka: Andrew Lloyd Webber

Słowa: Trevor Nunn wg wierszy T.S. Eliota „Preludia” i „Rapsodia wietrznej nocy”

„Memory”, czyli „Pamięć”. Niezapomniany lament kotki Grizabelli, jej wspomnienie dawnej chwały i nadzieja na nowe życie. Była damą, odrzucona przez kocią społeczność na skutek bliżej nieokreślonych przewin, stała się cieniem dawnej siebie. Liczy na nowy początek i otrzyma ten dar, ale będzie to już życie w innym kocim świecie. A może nawet w Kocim Raju, skoro wybaczone jej dawne grzechy?

Większość teatralnych produkcji Andrew Lloyd Webbera przynosiło popularne światowe przeboje, „Memory” z musicalu „Koty” należy do najbardziej znanych. Twórca miał wątpliwości, czy melodia nie przypomina zbyt solowej partii fletu z przeboju „California Dreamin’” zespołu The Mamas & the Papas (wykonał ją w studio znany muzyk jazzowy, Bud Shank). Podobno zwrócił się o radę do ojca, także kompozytora. Lloyd Webber Senior miał odpowiedzieć, że melodia brzmi jak „milion dolarów”. Była to opinia prorocza, sama ta piosenka miała przynieść jej twórcy niejeden milion. Był kłopot w tym, że tekstu do tej piosenki nie napisał, jak pozostałych wierszy użytych w musicalu, wielki poeta T.S. Eliot. Słowa te stworzył, na potrzeby produkcji, reżyser teatralny Trevor Nunn, znajdując inspirację w dwóch wczesnych wierszach noblisty: „Preludia” i „Rapsodia wietrznej nocy”. Podobno we wczesnej wersji spektaklu utwór miał inny tekst, napisany przez sprawdzonych autorów Lloyd Webbera, jakimi byli w owym czasie Tim Rice i Don Black. Jednak ostatecznie wykorzystano wersję reżysera.

Złośliwcy ironizowali, że takiego tekstu nie napisałby Eliot nawet mając siedem lat. Nie przeszkodziło to jednak (kto wie, może wręcz pomogło), żeby utwór nagrały dziesiątki artystów, m.in. Elaine Page (Grizabella z premierowej inscenizacji spektaklu), Barry Manilow, Johnny Mathis, Shirley Bassey, Mireille Mathieu, Sarah Brightman, Celine

Dion, Petula Clark, José Carreras, Marti Webb, Susan Boyle, Michael Ball, Lea Salonga, Sam Hui (gwiazdor z Hong Kongu), zespół The Shadows, a nawet sopran Ewa Małas-Godlewska. Instrumentalną wersję zarejestrował wybitny wiolonczelista, Julian Lloyd Webber, brat kompozytora. Na osobną uwagę zasługuje wersja Barbry Streisand, jej producentem był sam Andrew Lloyd Webber. Singiel piosenkarki pochodził z albumu „Memories” (Columbia, 1981), którego sprzedaż w samych tylko Stanach Zjednoczonych przekroczyła 5 milionów egzemplarzy. W Polsce przebój z musicalu „Koty” jako pierwsza nagrała Zdzisława Sośnicka na płycie „Musical” (Polskie Nagrania, 1990).

ALAN MENKEN (ur. 1949)

[kompozytor]

Amerykański kompozytor muzyki teatralnej i filmowej. Jest oscarowym rekordzistą, choć wymaga to pewnych wyjaśnień. Natomiast jego muzyka wyjaśnień nie wymaga. Jest twórcą kilkunastu najlepiej rozpoznawanych i najbardziej melodyjnych piosenek ostatnich dekad. Znany jest głównie z muzyki do popularnych filmów Disneya, z których cztery przyniosły mu po dwa Oscary każdy: „The Little Mermaid” (1990), „Beauty and the Beast” (1992), „Aladdin” (1993) i „Pocahontas” (1996). Ma na koncie dziewiętnaście nominacji.

Kwestia Oscarów. Nikt z żyjących twórców nie ma na koncie tyle Nagród Akademii, co Alan Menken. W sumie zgromadził ich osiem: cztery za najlepszą piosenkę i cztery za najlepszą muzykę do filmu. Tylko jeden inny kompozytor, Alfred Newman (1900-1070), zdobył dziewięć Oscarów, a więc o jednego więcej. Ale należy pamiętać, że dwaj najwięksi oscarowi rekordziści w historii to Walt Disney z dwudziestoma sześcioma Nagrodami Akademii oraz scenograf Cedric Gibbons, który nie tylko zebrał ich jedenaście, ale także... zaprojektował w 1928 roku przyznawaną do dziś statuetkę. Poza tym wszystkie Oscary zdobył w otwartej konkurencji, nie ma wśród nich nagród honorowych. Alan Menken jest więc „szczęśliwie żyjącym” rekordzistą.

I chyba naprawdę żyje mu się szczęśliwie. Przyszedł na świat w Nowym Jorku w rodzinie dentysty, ale ojciec grywał na pianinie – najchętniej boogie-woogie. Chłopiec wykazywał zdolności muzyczne, uczył się grać na fortepianie i na skrzypcach, mając dziewięć lat wygrał nawet konkurs dla młodych kompozytorów. Lekcje muzyki nudziły go jednak tak bardzo, że ratował się improwizowaniem, zresztą na dowolny temat – mogła to być muzyka Bacha albo Beethovena. Studiował muzykologię, planował dalsze studia na stomatologii, czuł się w obowiązku podtrzymać rodzinny interes. Muzyka zwyciężyła, ale na początku nie był to ani Broadway, ani Disney. Jako nieodrodne dziecko swojej epoki chciał być popularnym piosenkarzem, jak Bob Dylan czy Billy Joel (choć wygląda bardziej jak Paul Simon). Trafił jednak do kuźni broadwayowskich

talentów, jaką był i jest BMI Lehman Engel Musical Theatre Workshop. To właśnie tam, pod skrzydłami samego Lehmana – kompozytora, dyrygenta, ale także teoretyka teatru muzycznego – młody Alan Menken złapał musicalowego bakcyła.

Były to lata 1974-78. Terminując w musicalowych warsztatach Alan Menken wykonywał przeróżne prace, ale zawsze były one związane z muzyką. Akompaniował tancerzom baletowym i nowoczesnym, był kierownikiem muzycznym na scenach klubowych, pisał reklamówki, tworzył piosenki do programu „Ulica Sezamkowa”, pracował jako instruktor wokalny. Zaczął także występować w klubach prezentując własny materiał. Zauważył go w 1976 roku krytyk New York Timesa, który pisząc o uczestnikach warsztatów BMI, wymienił w tekście początkujących twórców „potencjalnie broadwayowskiego” repertuaru, a byli nimi Alan Menken i Maury Yeston.

Był to okres, w którym Alan Menken nieustannie tworzył. Pisał piosenki, niektóre z nich trafiały do rewii – podobnie zaczęli wielcy mistrzowie musicalu na początku wieku. Pisał całe musicale, ale nie udało się ich wystawić. Nie szkodzi. Młody kompozytor – wystawiany czy nie – doskonalił warsztat. A jest to bezcenne doświadczenie dla debiutanta. Kiedy przyjdzie już ten właściwy moment, jest nie tylko gotowy, jest doświadczony. Pierwszy właściwy moment przyszedł, kiedy autor tekstów Howard Ashman zamówił u Alana Menkena kompozycje do swojej musicalowej adaptacji powieści Kurta Vonneguta „Niech pana Bóg błogosławi, panie Rosewater”. Skromna produkcja została dobrze przyjęta, a co ważniejsze, zawiązała się współpraca pomiędzy autorem i kompozytorem. Jej następnym owocem był musical „Little Shop of Horrors” (1982). Zaprezentowany off-Broadway przetrwał na scenie Orpheum Theatre na East Village (Dolny Manhattan) pięć kolejnych lat, pobił rekord dla najlepiej zarabiającego spektaklu off-Broadway w historii, a w 1986 roku doczekał się ekranizacji, którą wyreżyserował Frank Oz.

A potem już poszło, jak to z karierami bywa. Bezpretensjonalna musicalowa adaptacja „Opowieści wigilijnej” Dickensa pokazana w Paramount Theater w Madison Square Garden w 1994 roku, powracała tam w okresie świątecznym przez dziesięć kolejnych lat i doczekała się wydania płytowego (1995), a następnie adaptacji telewizyjnej

(2005). Wtedy też nastąpił drugi właściwy moment: Alan Menken i Howard Ashman otrzymali zlecenie od Walt Disney Studios na piosenki do filmu „The Little Mermaid” (1989). Powstało dzieło przełomowe dla wszystkich stron. Alan Menken zdobył dwa pierwsze Oscary – z Howardem Ashmanem za piosenkę „Under the Sea” i samodzielnie za muzykę do filmu. Sukces filmu okazał się także zbawienny dla podupadającego wówczas studia Disneya. „Mała syrenka” otworzyła nowy, wspaniały okres w dziejach firmy, nazywany dziś oficjalnie Renesansem Disneya. Przy następnej produkcji – był nią film „Beauty and the Beast” (1991) – do Oscara nominowano aż trzy piosenki spółki Menken/Ashman. Zwyciężyła tytułowa, a kompozytor ponownie zdublował sukces odbierając statuetkę w kategorii muzyki filmowej.

Alan Menken znalazł się na szczycie. Niestety, w połowie pracy nad kolejny projektem stracił partnera. Howard Ashman zmarł na AIDS po napisaniu zaledwie trzech piosenek do filmu „Aladdin” (1992). Zastąpił go doświadczony Tim Rice i tym razem to z nim Alan Menken odbierał statuetkę za piosenkę „A Whole New World”. Kompozytor zdobył osobnego Oscara za muzykę filmową – mówiło się o „monopolu Menkena”, to była bezprecedensowa seria. Jej ukoronowaniem stał się film „Pocahontas” (1995). Alana Menkena ponownie nagrodzono Oscarem za muzykę filmową, natomiast nagrodę Akademii za piosenkę „Colors of the Wind” podzielił tym razem ze Stephenem Schwartzem – znany twórca musicali ograniczył się tu do roli autora tekstu. Powstała nowa spółka, a kolejne piosenki firmowane przez duet Menken/Schwartz weszły do filmu „The Hunchback of Notre Dame” (1996).

Współpraca Alana Menkena ze Stephenem Schwartzem musiała się jednak zakończyć, ponieważ okazjonalny autor tekstów przystąpił do pracy nad kolejnym autorskim musicaliem. I należy mu to wybaczyć, jako że musicaliem tym jest „Wicked” (2003). Tymczasem kompozytor nadal pisał do filmów – zarówno pełne ścieżki dźwiękowe („Na psa urok”, 2006), jak piosenki. m.in. „My Christmas Tree” („Kevin sam w Nowym Jorku”, 1992). Alan Menken jest również autorem współczesnego oratorium „King David” (Król Dawid, 1997), wystawianego w wersji koncertowej. Inne filmy z muzyką tego twórcy, które także zapisały się w pamięci widzów, to m.in. „Hercules” (1997), „Home on the Range” (Rogate ranczo, 2004), „Enchanted” (Zaczarowana, 2007) i

„Tangled” (Zaplątani, 2010). Kompozytor napisał piosenki do popularnego musicalu „Sister Act” (West End, 2009 – Broadway, 2011). Największym zaskoczeniem był jednak sukces (trzeba to powiedzieć: nieoczekiwany) musicalu „Newsies” (2012). Powstał mianowicie na bazie filmu z 1992 roku, który sukcesem nie był.

A ponieważ życie nawet największych twórców nie jest pasmem samych sukcesów, nawet Alan Menken musiał zaliczyć porażkę, po której producenci długo lizali rany. Jego musical „Leap of Faith” (2012), według filmu pod tym samym tytułem (tytuł polski: Cudotwórca, 2012), grany był na Broadwayu krócej, niż trwają próby (24 spektakle przedpremierowe i 20 właściwych). Opowieść o fałszywym kaznodziei, okradającym wiernych w Kansas (w filmie świetny był w tej roli Steve Martin) przyniosła straty w wysokości 14 milionów dolarów. Znacznie lepiej przyjęto musical „A Bronx Tale” według autobiograficznego monodramu, jaki napisał i wykonywał aktor Chazz Palminteri (była także ekranizacja w reżyserii Roberta de Niro o polskim tytule „Prawo Bronxu” z 1993 roku). Premiera na Broadwayu odbyła się 1 grudnia 2016 roku, autorem tekstów do muzyki Alana Menkena jest Glenn Slater.

Z wielkim entuzjazmem przyjęto wiadomość, że kolejnym projektem Alana Menkena będzie musicalowa wersja filmu „Mrs. Doubtfire” z 1993 roku (w popisowej roli wystąpił w nim nieodżałowany Robin Williams). Gorzej, że prace nad adaptacją odłożono na czas nieokreślony z powodu zmiany autorów tekstów i zaangażowania kompozytora w powstanie fabularnej wersji „Pieknej i Bestii”. Na amerykańską premierę czeka musical „Der Glöckner von Notre Dame” (autorem angielskich słów piosenek jest Stephen Schwartz, libretto napisał James Lapine). Sceniczna wersja „Dzwonnika z Notre Dame” wystawiona była w języku niemieckim w Berlinie (1999), gdzie okazała się jednym z najpopularniejszych musicali w historii niemieckiej sceny. Disney przymierza się do Broadwayu (przy okazji: w roku 2001 Alan Menken został laureatem prestiżowej nagrody Disney Legend). Zapowiada się wielki przebój, ale – jak to z Disneyem bywa – musi to trochę potrwać.

Lista nagród, jakimi obsypano Alana Menkena, nie ogranicza się bynajmniej do Oscarów, chociaż to o nich mówi się najwięcej. Kompozytora uhonorowano także

nagrodą Tony – pięciokrotnie nominowany, odebrał statuetkę za musical „Newsies” (to przedstawienie nagrodzono także Drama Desk Award za muzykę). Najbardziej jednak kocha twórcę branża fonograficzna. Przy dwudziestu nominacjach do Grammy, kompozytor odbierał trofeum jednaście razy (część tych nagród jest lustrzanym niemal odbiciem Oscarów).

Alan Menken pisze bardzo wyrazistą, zawsze urozmaiconą, eklektyczną muzykę filmową. Jego piosenki uderzają prostotą, ale ich melodie przenikają słuchacza od razu, aby go już nigdy nie opuścić. Kompozytor ma swój rozpoznawalny styl, a fakt, że tak wiele stworzył z myślą o młodej widowni, sprawia, że jego muzyka trafia do szerokiej grupy odbiorców. To stąd te Oscary. Ale warto zobaczyć w tym twórcy kogoś więcej, niż „tylko” utalentowanego melodystę, nawet jeżeli jest to wymierający gatunek. Bo wszystko, co stworzył Alan Menken, a także cała jego osoba – z jej rodowodem, charakterem i oddziaływaniem – wpisują się w niewyczerpany od ponad wieku strumień talentu zasilający Broadway od czasu Kerna, Berlina i Gershwina. Jest Alan Menken współczesnym Colem Porterem, zasiadającym przy fortepianie i śpiewającym swoje piosenki nawet dla niewielkiej grupy słuchaczy. Jest współczesnym klasykiem. I nadal jeszcze nie napisał piosenek, które za kilka lat śpiewać będzie pół świata.

ETHEL MERMAN (1908-1984)

[aktorka]

Amerykańska aktorka, nazywana przez kilka dekad „Pierwszą Damą musicalu”. Legenda Broadwayu. Jej kariera rozpoczęła się jak marzenie. Bracia George i Ira Gershwin osobiście obsadzili ją w swoim musicalu, po tym, jak zaśpiewała dla nich na castingu „I Got Rhythm”. Czy można sobie wyobrazić lepszy początek? Ethel Merman zasłynęła jako pierwsza wykonawczyni innych standardów: „There’s No Business Like Show Business”, „Everything’s Coming Up Roses” czy „Anyting Goes”. Urodzona w Nowym Jorku, pochodziła z rodziny o niemieckich korzeniach i odebrała rygorystyczne wychowanie w duchu protestanckim. Miało ono wpływ na całe jej dalsze życie, była bowiem kobietą wyzwoloną i rubaszną, słynną z ciętego, niewyparzonego języka. Kiedy podrosła, rodzice podnieśli nieco szlaban i zaczęli ją zabierać na występy teatralne i kabaretowe, miała więc okazję usłyszeć na żywo wiele popularnych artystek swoich czasów. Zafascynowana śpiewem, naśladowała ich styl.

Po ukończeniu szkoły średniej Ethel Merman podjęła pracę stenotypistki, z czasem awansowała na osobistą sekretarkę prezesa firmy produkującej hamulce do samochodów. Jej szef, pasjonat motoryzacji, rzadko bywał w pracy, co pozwalało dziewczynie odsypiać nocne eskapady. Zdecydowała się na „równoległą” karierę artystyczną i śpiewała w klubach. Wtedy też skróciła nazwisko rodowe, żeby – jak sama powiedziała – zaczęło się mieścić na afiszach. Nazywała się Zimmermann.

Powoli zdobywała lokalną sławę, podpisała nawet kontrakt filmowy z Warner Brothers (pośrednikiem był reżyser Archie Mayo, pracujący m.in. z braćmi Marx), jednak nie doczekała się roli. Lepszym krokiem okazało się przyjęcie angażu w eleganckiej nowojorskiej restauracji Les Ambassadeurs, w której jako główna atrakcja występował popularny Jimmy Durante. U boku gwiazdora tego kalibru młoda wokalistka musiała zwrócić na siebie uwagę ludzi z branży, tak się też stało. Zanim jednak jej kariera nabrała rozpędu przeżyła chwile grozy, wymagała operacji usunięcia migdałków i obawiała się utraty głosu. Tymczasem zabieg wywarł skutek odwrotny – jej silny,

potężny głos, wzmocnił się jeszcze bardziej. W czasach, kiedy na scenie teatralnej nie używano wzmocnienia, był to dodatkowy atut przy angażu do musicalu. Zastępując znaną aktorkę Ruth Etting wystąpiła w filmie „Follow the Leader” (1930) z Ginger Rogers, a ponieważ cieszył się on dużym powodzeniem, tygodniowa stawka Ethel Merman na scenie w The Palace podskoczyła do 500 dolarów (zaczynała pracę w biurach od 23 dolarów za tydzień). I to na tej wstępującej fali trafiła na casting do Gershwinów, którzy pracowali właśnie nad inscenizacją musicalu „Girl Crazy”. Zachwyciła obu autorów i dostała rolę... klubowej piosenkarki, Kate Fothergill, która swoje numery wykonywała przy akompaniamencie pianisty grającego na żywo na scenie. Premiera odbyła się 14 października 1930 roku i to był prawdziwy przełom, dzień, od którego zaczęła się wielka kariera Ethel Merman na Broadwayu.

Musical był doskonale przyjęty (272 przedstawienia), a młoda artystka zebrała za swój występ entuzjastyczne recenzje. Ale oceny krytyków nie robiły na niej wrażenia. George Gershwin poskarżył się nawet jej matce, że nie widział osoby równie obojętnej na pochwały. Po zdjęciu z afisza musicalu „Girl Crazy” artystka udała się z rodzicami na zasłużone wakacje, ale trwały one równo... jeden dzień. Wezwana w trybie ratunkowym do Atlantic City faktycznie uratowała przedstawienie „George White’s Scandals”, które – po przeniesieniu na Broadway (via Newark i Brooklyn, bo i takie były w tamtych latach losy wielu rewii) zbliżyło się do sukcesu musicalu Gershwinów. Nazwisko Ethel Merman stawało się gwarancją powodzenia. Kiedy występowała w musicalu „Take a Chance” (1932), New York Times napisał, że Ethel Merman jeszcze nigdy „nie wydawała się tak wyzwolona”.

Artystka doczekała się zaproszenia do Hollywood, ale nie była zachwycona pracą w Fabryce Snów. Miała już teatr we krwi i tęskniła za Nowym Jorkiem. Zagrała z samym Bingiem Crosbym w zwirowanej komedii muzycznej „We’re Not Dressing” (1934), ale przeżyła upokarzające rozczarowanie, kiedy – podczas nowojorskiej premiery filmu, na którą zaprosiła rodzinę i przyjaciół – okazało się, że producenci usunęli w ostatniej chwili jeden z jej numerów wokalnych. Wybrała Broadway, gdzie czuła się jak ryba w wodzie i gdzie publiczność gotowa była przyjść na każde przedstawienie firmowane jej

nazwiskiem. Tutaj czekały na nią najlepsze role w karierze, w tym w pięciu musicalach Cole'a Portera, które zbudowały legendę obojga artystów.

Pierwszym z nich był spektakl „Anything Goes” (1934). To z tego musicalu – poza piosenką tytułową – pochodzą standardy „You're the Top” i „I Get A Kick out of You”. Ethel Merman była ich premierową wykonawczynią i „przyłgnęły” do niej, podobnie jak „I Got Rhythm” Gershwinów. Kiedy myślimy o „Wielkim śpiewniku amerykańskim” najczęściej kojarzymy utwory z ich twórcami, zwłaszcza kompozytorami. Kiedy jednak powstawały te utwory, kojarzone były także z wykonawcą, często przez całe pokolenia słuchaczy. I nawet, kiedy doczekały się tuzinów interpretacji, związane były z osobą konkretnego artysty. Ethel Merman miała w dorobku premierowe wykonania utworów Gershwina, Berlina i Cole'a Portera. Była jednym z filarów amerykańskiego śpiewnika.

Po premierze „Anything Goes” prasa rozpyływała się nad Ethel Merman. New York Post stwierdził, że artystka „śpiewa tak, jak tylko ona potrafi”. Nie przekonało to jednak Hollywood. Kiedy wytwórnia Paramount Pictures zaplanowała ekranizację musicalu, pierwotnie nie myślano o obsadzeniu głównej gwiazdy przedstawienia. A to dlatego, że w filmie grał Bing Crosby, a warunkiem jego udziału było obsadzenie pierwszej żony aktora, Dixie Lee. I dopiero kiedy ta ostatnia zrezygnowała z angażu w filmie, na skutek przyczyn natury osobistej, przypomniano sobie o Ethel Merman. Podobne gierki dobrze obrazują odwieczną rywalizację pomiędzy zachodnim i wschodnim wybrzeżem Stanów Zjednoczonych, którą na gruncie rozrywki symbolicznie reprezentuje antagonizm pomiędzy Hollywood a Broadwayem. Antagonizm, w którym każda ze stron jest zarazem paliwem dla drugiej.

Ethel Merman zagrała w filmie „Anything Goes”, ale nie była to ekranizacja na miarę jej oczekiwań. Hollywood inwestowało we własne gwiazdy, więc palmę pierwszeństwa przejął Bing Crosby. To on stał się centralną postacią ekranizacji, zmarginalizowano udział konkurencyjnej gwiazdy z Broadwayu. A do tego znacznie złagodowano frywolne jak zawsze teksty Cole'a Portera. Od roku 1930 obowiązywał tzw. kodeks Hayesa, a więc tak prowokacyjnie dwuznaczny tytuł jak „Blow, Gabriel, Blow” wypadł w całości i został zastąpiony przez utwór innych autorów. Film spotkał się z chłodnym przyjęciem,

rolę artystki chwalono, twierdząc, że „zrobiła wszystko, co było możliwe w takich warunkach”, co tylko umocniło jej pozycję, jako wybitnej „osobowości scenicznej”.

W drugim musicalu Cole’a Portera, w jakim wzięła udział, „Red, Hot and Blue” (1936), Ethel Merman wylansowała przebój „It’s De-Lovely”. Następne spektakle tego autora przyniosły kolejne songi w jej wykonaniu, coraz rzadziej jednak stawały się one standardami. Były to musicale „DuBarry Was a Lady” (1939), „Panama Hattie” (1940) oraz „Something for the Boys” (1943). Ale na artystkę czekała już druga rola życia, jej sceniczne alter ego. Ethel Merman otrzymała propozycję zagrania w musicalu, który powstawał właśnie w dość dramatycznych warunkach. Kompozytorem muzyki do spektaklu, opartym swobodnie na życiu Annie Oakley – bohaterki Dzikiego Zachodu – miał być Jerome Kern. Zajęty pracą w Hollywood kompozytor przyjechał do Nowego Jorku na spotkanie z Richardem Rodgersem i Oscarem Hammersteinem II, którzy byli producentami przedstawienia (miał też nadzorować drugi revival przedstawienia „Show Boat”). Kilka dni później, idąc przez Manhattan, doznał wylewu i wkrótce zmarł. Zastąpił go jedyny żyjący kompozytor podobnego formatu, Irving Berlin, który błyskawicznie zaczął tworzyć piosenki wpisujące się w konwencję spektaklu, m.in. „There’s No Business, Like Show Business”, późniejszą piosenkę-sygnaturkę Ethel Merman. Premiera odbyła się 16 maja 1946 roku, a musical pokazano 1147 razy. W czasie niemal trzech lat główna gwiazda tylko dwa razy zrobiła sobie wolne, a z powodu choroby opuściła jedynie dwa przedstawienia. Jedynym miejscem, w którym jej wysiłek i talent nie zostały docenione było Hollywood. Rolę Annie w filmowej wersji musicalu zaproponowano Judy Garland, a po odmowie gwiazdy otrzymała ją Betty Hutton – rywalka z Broadwayu, którą Ethel Merman upokorzyła na premierze „Panama Hattie” nakazując usunięcie jej piosenek.

Irving Berlin pojawił się w karierze artystki jeszcze raz, kiedy zagrała główną rolę w jego musicalu „Call Me Madam” (1950). Z tego to przedstawienia pochodzą piosenki „It’s a Lovely Day Today”, „The Best Thing for You (Would Be Me)” i „You’re Just in Love”. Za swoją kreację Ethel Merman otrzymała po raz pierwszy nagrodę Tony (przyznawaną w 1951 roku po raz piąty). Tym razem aktorka powtórzyła rolę przed kamerami filmowymi, a występ w filmie „Call Me Madam” (1953) przyniósł jej nagrodę

Golden Globe. Natomiast ostateczny tryumf czekał ją na Broadwayu w postaci musicalu „Gypsy” (1959).

„Gypsy” to jeden z kilku najważniejszych musicali w historii Broadwayu, spektakl pod wieloma względami przełomowy. Oparty na pamiętnikach Gypsy Rose Lee – artystki amerykańskiej burleski, pionierki estradowego striptizu – musical ten, w najpełniejszy do tej pory sposób, czynił użytek z fabuły, czyli z podstawowego elementu we współczesnym teatrze muzycznym. Ethel Merman, jako dominująca i apodyktyczna matka dwóch młodych artystek (Gypsy Rose Lee miała siostrę, aktorkę i tancerkę June Havoc), zagrała i zaśpiewała najważniejszą rolę życia. Liczba przedstawień oryginalnej produkcji przekroczyła siedemset i wydawało się, że nic nie stanie na przeszkodzie, aby Ethel Merman wcieliła się w swoją postać w Hollywood. Ale sprawy potoczyły się inaczej, rozegrała się zakulisowa intryga na linii Broadway-Hollywood i w filmowej adaptacji wystąpiła Rosalind Russell. Upokorzona i zniechęcona Ethel Merman nazwała to „największym zawodowym rozczarowaniem w całym życiu”.

Role w musicalach „Annie Get Your Gun” i „Gypsy” były ukoronowaniem scenicznej kariery Ethel Merman. W kolejnych latach powracała na scenę, m.in. w nowych inscenizacjach „Annie Get Your Gun” (1966) i „Call Me Madam” (1968). Pojawiała się także na ekranie, m.in. w popularnej komedii „It’s a Mad, Mad, Mad, Mad World” (1963), gdzie zagrała teściową z piekła rodem. Kiedy powstawał musical „Hello Dolly” (1964), producent prosił kompozytora, Jerry’ego Hermana, o napisanie głównej roli specjalnie dla Ethel Merman. Ta jednak odmówiła jej przyjęcia, choć – jak pokazała historia – mogła nią przyćmić wszystkie dotychczasowe osiągnięcia. Zmieniła zdanie dopiero w sześć lat po premierze, a kiedy w 1970 roku wychodziła na scenę w „Hello Dolly” przedstawienie przerywały niekończące się owacje na stojąco. Była żywą legendą. Największą w dziejach Broadwayu. Przyznano jej specjalną nagrodę Tony w 1972 roku. Za całokształt – za rolę, osobowość, charyzmę. I za godność.

Nigdy nie uczyła się śpiewać. Podobno sam George Gershwin jej to odradził po castingach do „Girl Crazy”. Słyszała z absolutnej czystości dźwięku, miała doskonałą emisję. Ale także talent aktorski i silną, wyrazistą osobowość sceniczną. W życiu

codziennym nigdy nie grała gwiazdy, słynęła z soczystego języka. Ethel Merman jest bohaterką licznych anegdot. Pozwoliła sobie kiedyś na lekkie przekleństwo w studio telewizyjnym. Zadając pytanie producentowi zawołała: do diabła! Producent, nadgorliwy katolik, nietolerujący podobnego bluźnierstwa, przypomniał jej, że za każde przekleństwo na planie aktor płaci dolara grzywny. Artystka odpowiedziała: „Kotku, a ile będzie mnie kosztowało, jak ci powiem, żebyś spierdalał?” Była czterokrotnie zamężna i przyznała w wywiadzie, że popełniała błędy: „To dlatego na ołówkach jest gumka”. W swojej autobiografii, zatytułowanej po prostu „Merman”, w rozdziale „Moje małżeństwo z Ernestem Borgninem” (znanym hollywoodzkim aktorem) zamieściła pustą stronę. Ta kobieta miała jaja.

Ethel Merman pozostała kobietą z charakterem do samego końca. Ostatnią rolę zagrała w filmie „Czy leci z nami pilot” (1980), wcieliła się w nawiedzoną pasażerkę, która... udaje Ethel Merman. Pracowała jako wolontariuszka w szpitalu na Manhattanie, gdzie sprzedawała w sklepiku albo odwiedzała pacjentów. W 1983 roku zaczęła zdradzać problemy z pamięcią, miała również trudności w mówieniu. Po nagłej utracie przytomności zdiagnozowano u niej glejaka (wyjątkowo złośliwy guz mózgu), co oznacza wyrok – pozostał jej niecały rok życia. Zmarła dziesięć miesięcy później, 15 lutego 1984 roku. Tego wieczoru na znak żałoby o godzinie 21:00 we wszystkich trzydziestu sześciu teatrach na Broadwayu przyciemniono światła. Teatr żegnał swoją Pierwszą Damę. Godne pożegnanie zgotowało jej także Hollywood. Podczas finału 56. ceremonii wręczenia Oscarów, która odbyła się w sześć tygodni po śmierci Ethel Merman, wykonano na jej cześć utwór „There’s No Business Like Show Business” – prawdziwy hymn branżowy ponad podziałami, czy to na wschodzie czy na zachodzie.

METRO

[musical]

Muzyka: Janusz Stokłosa

Słowa piosenek: Agata Miklaszewska i Maryna Miklaszewska

Libretto: Janusz Józefowicz

Premiery:

Warszawa – Teatr Dramatyczny, 30 stycznia 1991

Broadway – Minskoff Theatre, 16 kwietnia 1992

Piosenki:

Metro, Chcę być Kopciuszkiem, Szyba, Na strunach szyn, Wieża Babel, Uciekali, Pieniądze, Żyj na swój koszt, Marzenia spełniły się, Litania, Tylko w moich snach

30 stycznia 2016 roku musical „Metro” obchodził 25-lecie premiery. Premiery, która zmieniła na zawsze oblicze polskiej sceny musicalowej, a także odkryła dla publiczności grono utalentowanych artystów – wtedy absolutnych debutantów – występujących na krajowej estradzie po dzień dzisiejszy. „Metro” stało się tym, czym powinien być prawdziwy musical: wydarzeniem, zjawiskiem społecznym, celem pielgrzymek i skarbnicą przebojów. Z okazji jubileuszu odbyły się przedstawienia w Studiu Buffo oraz liczne spektakle wyjazdowe. Po raz kolejny „Metro” ruszyło w Polskę, gdzie jest znane, rozpoznawane i gorąco przyjmowane. Problem z „Metrem”, albo fenomen „Metra”, polega na tym, że ćwierćwiecze, jakie upłynęło od tej historycznej premiery, nie przyniosło ani jednego musicalu, który może się równać popularnością z dziełem Janusza Józefowicza i Janusza Stokłosa. Jak to możliwe?

„Metro” było dzieckiem obu Januszków oraz autorek słów piosenek, Agaty i Maryny Miklaszewskich (córek Gwidona Miklaszewskiego, znanego rysownika-humorysty, a także ilustratora wielu książek). Duchem przedsięwzięcia i jego najważniejszym twórcą był Janusz Józefowicz – pomysłodawca, autor scenariusza, a także reżyser i choreograf

spektaklu. On także był „katem” debutantów. Pierwszy raz w Polsce wprowadził system otwartych castingów. Zgłosiło się około tysiąca osób, a tych wybranych czekała najcięższa praca w życiu. Janusz Józefowicz przygotowywał przedstawienie według wymagań absolutnego perfekcjonizmu, po raz pierwszy na polskiej scenie nie było miejsca na kompromisy. Autorem scenografii był Janusz Sosnowski, kostiumy zaprojektowały Ewa Krauze i Magdalena Maciejewska. Dodatkową atrakcją inscenizacji było nowatorskie zastosowanie laserów.

Człowiekiem, bez którego do realizacji „Metra” w ogóle by nie doszło, był polski biznesmen o nieco mrocznej przeszłości (służby specjalne PRL), Wiktor Kubiak. To on sfinansował przedsięwzięcie i dał Józefowiczowi możliwość stworzenia odpowiednich warunków do pracy. A była to praca na rozmaitych frontach – poza normalnymi w takim projekcie próbami wokalnymi, choreograficznymi i reżyserskimi, artyści mieli zajęcia z logopedami i foniatrami, mieli do dyspozycji masażyistów i lekarzy. Józefowicz zatrudnił ekspertów od stepowania, akrobatyki, pracy nad słowem, emisji głosu. Zajęcia aktorskie prowadzili Wiesław Komasa i Cezary Morawski.

Twórcy przedstawienia dokonywali transformacji zdolnych amatorów w najlepszych profesjonalistów w Polsce. Jeszcze dzisiaj wystarczą same ich nazwiska: Edyta Górniak, Katarzyna Groniec, Barbara Melzer, Robert Janowski, Dariusz Kordek, Michał Milowicz. W zespole instrumentalnym grali w przedstawieniu m.in. Wojciech Hartman (skrzypce), Mateusz Pospieszalski (saksofon altowy i klarnet) oraz Piotr Iwicki (instrumenty perkusyjne).

Sam musical opowiadał o grupie zdolnych młodych ludzi, którzy stają do castingów w wielkomiejskim teatrze. Wszyscy mają marzenia, każdy ma swoją opowieść. Ale z tej próby wychodzą pokonani. I tu zaczyna się prawdziwa historia: młodzi artyści odrzuceni przez teatr (czytaj: establishment) tworzą własny musical na opuszczonej stacji metra. Po sukcesie w undergroundzie przypomina sobie o nich establishment – Babilon, mamona, jak go zwał. Stają więc w obliczu odwiecznego dylematu: czy zachować wolność i niezależność (marzenia), czy sprzedać talent maszynie show-businessu.

Polska publiczność przyjmowała „Metro” jak objawienie. I słusznie, bo ten musical był w Polsce objawieniem. Gorzej, że jego twórcy uznali, że z takim potencjałem i z taką energią mogą podbić samą stolicę musicalu. Pomysł wydawał się szalony, lecz na fali entuzjazmu i sukcesu, nie licząc się z kosztami w geście iście słowiańskiej dezynwoltury, producent wynajął słynny Minskoff Theatre na Broadwayu i przewiózł swoją produkcję za ocean. Po wielotygodniowych przygotowaniach premiera odbyła się tam 16 kwietnia 1992 roku, a więc szybko po premierze warszawskiej. Niestety, „Metro” nie powaliło nowojorskiej publiczności, po premierze odbyło się zaledwie trzynaście przedstawień. Nie wchodząc w kompetencje polskich wykonawców, winę za to można zrzucić na podobieństwa fabuły „Metra” do amerykańskiego musicalu wszech czasów (wtedy), czyli „A Chorus Line” (1975).

Na temat analogii pomiędzy „Metrem”, a „A Chorus Line” wypowiedział się Janusz Józefowicz, twórca spektaklu, potwierdzając, że analogie te są zamierzone. Natomiast zarzut „skopiowania” niesłuszny, jako że „Metro” zaczyna się tam, gdzie „A Chorus Line” się kończy. Amerykański „oryginał” opowiada o grupie ludzi, którzy dostają miejsca w obsadzie (w większości). Polska „kopia” ukazuje losy tych, którzy się nie dostali. Było to świadome odwołanie się do najlepszych wzorców. Broadway inspiruje.

I przyczynek do dyskusji: najśłynniejszy musical amerykański opowiada o zwycięzcach, najśłynniejszy polski musical – o przegranych. Nawet teatr muzyczny zachęca do debaty o charakterze narodowym. Oczywiście ci przegrani z „Metra” ostatecznie tryumfują, odnoszą zwycięstwo moralne. Jak głęboko jest w takim razie wpisana w naszą zbiorową świadomość „zwycięska porażka”? To na marginesie.

Guru teatralnych krytyków, Frank Rich, recenzując „Metro” na łamach New York Timesa zapytał w tytule: „Jak się po polsku mówi fiasko?”. Nie wiedział, że tak samo, a były też nagłówki znacznie gorsze. Pisał tak: „Oto show, którego jedyną ambicją jest imitowanie <A Chorus Line>, a gdzie go grają? Nie wystarczy, że w Nowym Jorku, ale w przepastnym Minskoff Theatre, dosłownie przez ulicę od miejsca, gdzie oryginalne <Chorus Line> leciało tylko przez 15 lat! Wożenie węgla do Newcastle, to jedno, ale

całej kopalni?” Wożenie węgla do Newcastle, to w angielskim chodzenie z drzewem do lasu. Intencja czytelna. Dalej następuje lista mniej i bardziej uszczypliwych złośliwości pod adresem polskiej produkcji, ale pada także uwaga ogólna, której wydźwięk może być dziś tak samo aktualny, jak na początku lat 90. „Jeżeli <Metro> jest wyznacznikiem tego, jak strzępy naszej kultury masowej przenikają do nowej Europy, Ameryka ma na sumieniu znacznie cięższe grzechy niż Euro-Disney”. Temat do refleksji?

Czy to oznacza, że było „Metro” musicaliem bezwartościowym? Prostą podróbką i niczym więcej? Nie. Musical ten, nawet przy wszystkich podobieństwach do „A Chorus Line”, odegrał niezwykłą rolę. Tu, w Polsce. Po pierwsze, miał podstawową zaletę każdego dzieła sztuki – rezonował ze współczesnością. Wzruszał przez identyfikację. Nawiązywał z publicznością dialog, w którym brało udział i serce, i rozum. Trafił w swój czas, przemówił do ludzi. Po drugie, perfekcjonizm realizatorów spowodował uwolnienie potencjału drzemiącego w polskiej młodzieży artystycznej. To właśnie przy pracy nad musicaliem „Metro” okazało się, że – podobnie jak w krajach o starszej tradycji – mamy w Polsce aktorów, którzy potrafią jednocześnie śpiewać i tańczyć. I to jak! Janusz Józefowicz sprawił, że historia „musicalu nad Wisłą”, będzie dzielić się na erę przed „Metrem” i po. Już zawsze. Musical ten miał premierę na początku 1991 roku, zaledwie w kilkanaście miesięcy po transformacji ustrojowej. I zademonstrował przy okazji, jak może (i jak powinna) wyglądać inscenizacja teatralna w warunkach prywatnego sponsoringu i braku tzw. mecenatu państwowego. To kultura popularna, zgoda. Ale na najwyższym, światowym poziomie.

Wielkim błędem, przejawem zupełnego braku samokrytycyzmu, a nawet pychy, był wyjazd spektaklu na Broadway. Z drzewem do lasu? Po co? W ciągu swojej stuletniej historii Broadway przyjął wiele spektakli, znacznie więcej odrzucił. Polscy artyści polecili do Nowego Jorku pokazać, jak się robi musicale. A tam się lata żeby zobaczyć, jak powinno się je robić. Broadway ceni sobie brawurę, ale nie toleruje arogancji. Na szczęście w 25-letniej już historii musicalu „Metro” był to tylko epizod.

Na otarcie łez pozostała twórcom spektaklu prestiżowa nominacja. W 46. rozdaniu Tony Awards w 1992 roku „Metro” zostało nominowane w jednej z najważniejszych

kategorii „Best Original Score (Music and/or Lyrics) Written for the Theatre”. Nominacja obejmowała muzykę Janusza Stokłósy i słowa piosenek, dzieło Agaty i Maryny Miklaszewskich. Nagroda przypadła wtedy kompozytorowi muzyki i autorowi słów do przedstawienia „Falsettos”, Williamowi Finnowi. I tyle Broadway.

Od czasu premiery „Metro” powstało w Polsce wiele nowych musicali. Każdy niemal teatr muzyczny ma albo miał w repertuarze produkcje własne. A jednak żadna z nich nie stała się sensacją na miarę „Metro”. Żadna z nich nie stała się rozpoznawalna na podobną skalę. Jest w języku angielskim określenie „household name”. Oznacza nazwiska, albo nazwy, które są rozpoznawalne w każdym domu. „Metro” jest taką nazwą. Jego twórcy mają takie nazwiska – znają ich wszyscy. Musical, jako gatunek, już z samej swojej natury jest – powinien być – masowy. Żadna inna produkcja teatru muzycznego w Polsce owego kryterium masowości i rozpoznawalności nie spełniła. I – niestety – nadal, po dwudziestu pięciu latach wolnej sceny musicalowej, jest tylko „Metro”. Kto następny?

Album „Metro” z oryginalną obsadą musicalu pod kierownictwem muzycznym Janusza Stokłósy ukazał się w 1993 roku w dystrybucji Warner Music Polska i zdobył status podwójnej platyny.

## MINSTREL SHOW

[gatunek]

Typowo amerykański rodzaj przedstawienia wodewilowego, rozpowszechnionego od połowy XIX wieku, wykonywanego przez wędrownie trupy. Łączyło elementy burleski z tańcem i muzyką, ale charakteryzowało się regionalną tematyką, często dobieraną do miejsca występu. Adresowane do szerokich, często niepiśmiennych mas, było prostą formą rozrywki, w której nieskomplikowanym prezentacjom aktorskim towarzyszyły występy muzyczne, zwykle na zaawansowanym poziomie.

Wpływy minstrel shows na rozwój kultury masowej w USA były tak silne, że źródła – częściowych – własnej tradycji doszukują się w nich zarówno „stacjonarny” wodewil, prekursor musicalu, jak jazz i różne formy muzyki ludowej (m.in. ballada i bluegrass). Minstrel show był najpopularniejszym rodzajem rozrywki w Stanach Zjednoczonych dopóki rozwój wielkich miast nie spowodował powstania zawodowych teatrów i dopóki kino nie odebrało publiczności występom minstreli w prowincjonalnych miasteczkach, głównie Południa. Ulubionym tematem tych popularnych występów było – w czasach poprzedzających ruch praw obywatelskich – wyśmiewanie Murzynów.

Tradycyjny minstrel show składał się z trzech części. W pierwszej, cała trupa tańczyła, wykonywała piosenki i skecze. Druga składała się z rozmaitych występów i musiała zawierać niespodzianki. Jednym z jej stałych elementów był solowy popis komika, w którym słusznie upatruje się pierwowzoru dzisiejszych stand-up. Najdłuższa, trzecia część, przypominała przedstawienie teatralne. Zazwyczaj parodiowano w niej znane sztuki, prezentowano też widowiska o charakterze prostych komedii muzycznych.

Minstrel shows wzbudzały kontrowersje po obu stronach rasowej barykady, dzieliły także białą społeczność. Przeciwnicy niewolnictwa krytykowali postacie szczęśliwych niewolników, często portretowanych w skeczach z białymi „dandysami”. Ludziom z południa Stanów nie podobało, kiedy zbiegłych niewolników przedstawiano z sympatią. Bez względu na krytykę, minstrel shows odegrały kluczową rolę w utrwaleniu

stereotypów dotyczących społeczności Afroamerykanów. Wiele z cech, przypisywanych im w przedstawieniach, pokutuje w świadomości społecznej do dzisiaj.

Jednym z najważniejszych elementów minstrel show był tzw. blackface, czyli makijaż przekształcający białego aktora w skarykatyzowaną twarz Murzyna. Ta tradycja – postrzegana dziś, jako niechlubna – była nieodłącznym elementem amerykańskiego wodewilu w XIX i na początku XX wieku. Ostatnim „mocnym uderzeniem” rytuału blackface w kulturze popularnej – już na progu medialnej nowoczesności – była rola Ala Jolsona w filmie „The Jazz Singer” (1927).

Echa minstrel shows można znaleźć w występach współczesnych muzyków country i rocka. Jeden z pionierów rock’n’rolla, Louis Jordan (1908-1975) rozpoczynał karierę w trupie minstreli, a tytuł jednego z jego największych przebojów „Ain’t Nobody Here But Us Chickens” to dosłownie pointa jednego z wodewilowych gagów. Do tradycji minstrel shows odwołują się także wykonawcy z najwyższej półki, m.in. Bob Dylan – jego tournée The Rollin’ Thunder Revue (1975-76) było współczesną stylizacją tradycji minstreli do tego stopnia, że artysta malował twarz przed występami (zawsze na białą).

Z tradycji minstrel shows wywodzi się wiele standardów z kanonu amerykańskiej muzyki folk, m.in. „Blue Tail Fly”, „Oh! Susanna” czy „Dixie”, która to piosenka w czasach Wojny Secesyjnej stała się nawet nieoficjalnym hymnem konfederatów. Tradycja jazzowa, wyrastająca z wielu źródeł, odwołuje się do negro sprituals – zwanych także jubilees – jako do pierwszego przypadku rozpowszechnienia się kultury muzycznej amerykańskich niewolników i jej ewoluowania w formę artystyczną.

Pierwsza z licznych ekranizacji popularnej w XIX wieku książki „Chata wuja Toma” pochodzi z 1903 roku. Cały ten „pełnometrażowy” film (w owym czasie oznaczało to czas 10-14 minut) w reżyserii Edwina S. Portera to niemal dosłowne przeniesienie stylistyki minstrel show, wraz z obowiązującymi stereotypami, m.in. tańczącego Murzyna. Bohaterowie filmu ruszają w tan bez żadnego wyraźnego powodu, na cynizm zakrawa pokazanie Murzynów tańczących na... targu niewolników.

Obecnie patrzy się na minstrel shows głównie przez pryzmat związanego z nimi rasizmu, a wszelkie odwołania do blackface uważa się za wielce niestosowne. Jednak nie da się wymazać tej tradycji z historii musicalu, stanowi jedno ze źródeł gatunku.

LIN-MANUEL MIRANDA (UR. 1980)

[kompozytor, librecista, autor tekstów, aktor]

Omnibus. Najnowszy geniusz Broadwayu, artysta, na którego teatr muzyczny czekał od czasu... No właśnie. Kompozytor, librecista, autor tekstów, aktor? Nawet słynni autorzy muzyki i tekstów zwykle współpracowali z librecistami. Nawet najbardziej wszechstronni twórcy teatru muzycznego raczej nie grywali w swoich przedstawieniach (Irving Berlin śpiewał swoją wojskową „pobudkę”, ale był to jego jedyny popisowy numer). Stworzył na Broadwayu zaledwie dwa przedstawienia, a osiągnął już szczyty sławy i powszechne uznanie. Nie mając nawet czterdziestu lat mógł się poszczycić nagrodą Pulitzera, trzema nagrodami Tony, dwiema Grammy i jedną Emmy. Był nominowany do Oscara, a przy talencie tego twórcy nagroda Akademii wydaje się jedynie kwestią czasu. Kim jest Lin-Manuel Miranda?

Urodził się i wychował na północnym Manhattanie w dzielnicy Washington Heights. W tym miejscu rozgrywa się akcja jego pierwszego musicalu i to ono nadało mu tytuł: „In the Heights”. Pochodzi z inteligentnej rodziny o korzeniach puertorykańskich. Młode lata spędzał w – zdominowanych przez Latynosów – rewirach Inwood, wtedy jeszcze dzielnicy o wysokiej przestępczości. W wakacje tradycyjnie odwiedzał dziadków na Portoryko. Lin-Manuel dorastał w atmosferze zaangażowania w sprawy społeczne i polityczne. Jego matka jest psychologiem, ojciec był konsultantem burmistrza Nowego Jorku z ramienia Partii Demokratycznej (siedmioletni Lin-Manuel siadał na kolanach Eda Kocha, popularnego burmistrza Nowego Jorku). Przyszły twórca musicali już w młodych latach zajmował się pisaniem piosenek reklamowych dla polityków, część z nich wykorzystano w kampaniach.

Podczas studiów na Wesleyan University w Connecticut Lin-Manuel Miranda zaangażował się w prace studenckiego teatru i to wtedy stworzył wstępną wersję musicalu „Into the Heights”, wystawionego w 1999 roku na uczelni. Artysta powołał do życia trupę komediową Freestyle Love Supreme, której występy opierały się na

improwizacji w stylu hip hop. On sam okazał się mistrzem tego stylu, a doświadczenia z tego okresu zdecydowały o stylistyce jego dalszych produkcji musicalowych.

Lin-Manuel Miranda reżyserował w Wesleyan University wiele studenckich produkcji, w wielu z nich występował, a jego zainteresowania dramatyczne obejmowały zakres od Szekspira do Broadwayu. To całościowe spojrzenie na teatr było kolejnym kluczowym czynnikiem determinującym późniejszy styl jego profesjonalnych przedstawień autorskich. Lin-Manuel Miranda spojrzął na Broadway inaczej.

To dlatego już pierwszy musical tego twórcy stał się sensacją. „Into the Heights”, po pięciu kolejnych przeobrażeniach, zadebiutowało off-Broadway, ale szybko uutorowało sobie drogę do Richard Rodgers Theatre, gdzie 9 marca 2008 roku odbyła się oficjalna premiera na Broadwayu. Musical opowiadający o trzech dniach z życia latynoskiej społeczności na Washington Heights zaprezentowano 1184 razy. Debiutancki spektakl Lin-Manuel Mirandy otrzymał trzynaście nominacji do nagrody Tony, zdobył cztery: dla najlepszego musicalu, za najlepsze piosenki, choreografię i orkiestrację. Zdobył także nagrodę Grammy dla najlepszej płyty z musicalu, a talent literacki autora oceniono bardzo wysoko, bo nominacją do Pulitzera.

Kiedy musical „Into the Heights” ruszył w świat, podbijając Londyn, Australię, Kanadę, ale także kraje Azji i Ameryki Południowej, Lin-Manuel Miranda myślał już o kolejnym projekcie teatralnym, którego inspiracją stała się przeczytana książka. Była to biografia Aleksandra Hamiltona (1755-1804), pierwszego sekretarza skarbu Stanów Zjednoczonych. Napisał ją Ron Chernow.

Tymczasem nie ustawała aktywność Lin-Manuela Mirandy na innych polach. Ten kreatywny duch współtworzył musical „Bring It On: The Musical” (2012) odnajdywał się także w telewizji. Występował w popularnych serialach, m.in. znanym jako HIMYM „Jak poznałem waszą matkę” (CBS, 2013). Inną formą działalności Lin-Manuela Mirandy był przekład – przetłumaczył na hiszpański dialogi w musicalu „West Side Story” przy nowej produkcji na Broadwayu w 2009 roku. Prezentował się na klubowych scenach jako komik, przyjmował role broadwayowskie, m.in. w musicalu Stephena

Sondheima „Merrily We Roll Along”. Szerokim echem odbił się jego gościnny udział w „lekarskim” serialu telewizji NBC „Do No Harm” (2013), gdzie zagrał we wszystkich trzynastu odcinkach.

Wszystkie drogi w życiu tego artysty prowadzą jednak na Broadway i to kolejny musical miał sprawić, że nazwisko Lin-Manuel Miranda stało się objawieniem show-businessu. Był to „Hamilton”, nad którym twórca pracował od czasu premiery „Into the Heights”, samodzielnie konstruując libretto według książki Rona Chernowa, pisząc muzykę i słowa piosenek, wreszcie obsadzając siebie samego w tytułowej roli. Wcześniej, bo już 12 maja 2009 roku, artysta zaprezentował „zwiastun” planowanego spektaklu i to nie było gdzie, bo w Białym Domu. Na wieczorku poetyckim, zorganizowanym przez prezydenta Baracka Obamę, Lin-Manuel Miranda wykonał rapowany wiersz na temat Aleksandra Hamiltona. Jego mistrzowskie podziały frazy, rymy i narracja opowieści, jego aktorska interpretacja tekstu – tego jeszcze nie było (nagranie z Białego Domu obejrzało w serwisie YouTube 5 milionów widzów). Lin-Manuel Miranda łączy talent i inteligencję na poziomie nie pamiętanym od czasu Cole’a Portera, ale – w odróżnieniu od swojego raczej konserwatywnego poprzednika – pokazuje przyszłość. Rezultatem jego wczesnych przymiarek stały się występy „Hamilton Mixtape” z próbkami lub fragmentami późniejszego musicalu (album pod tym tytułem nagrała następnie śmietanka współczesnych artystów amerykańskich, m.in. Alicia Keys, John Legend i grupa The Roots). Na tym etapie twórca sam najczęściej odgrywał wszystkie role.

Reszta jest historią. Premiera musicalu „Hamilton” odbyła się off-Broadway w styczniu 2015 roku. Recenzje były rewelacyjne, publiczność wykupiła wszystkie bilety. Już w lipcu ruszyły przedstawienia przedpremierowe na Broadwayu i od pierwszego dnia przed teatrem Richarda Rodgersa ustawiały się kilkusetosobowe kolejki, aby wziąć udział w losowaniu wejściówek. W blasku nagród, jakimi obsypano musical, ginie jedno niezwykle prestiżowe wyróżnienie, jakim uhonorowani zostali Lin-Manuel Miranda i Ron Chernow za popularyzację historii (2015 History Makers Award). Przyznane je dorocznie Nowojorskie Towarzystwo Historyczne, ważna w USA instytucja kulturalna.

Musical „Hamilton” otrzymał rekordową w historii Broadwayu liczbę szesnastu nominacji do nagrody Tony, zdobył jedenaście nagród, w tym dla najlepszego musicalu. Do tego doszedł Pulitzer dla Lin-Manuela Mirandy i Grammy dla albumu z piosenkami z przedstawienia. Dodajmy osiem nagród Drama Desk dla produkcji off-Broadway, jak również nagrodę Edwarda M. Kennedy’ego dla dramatu inspirowanego amerykańską historią. Musical „Hamilton” zebrał jedenaście nagród publiczności, przyznawanych przez najważniejszy portal musicalowy Broadway.com.

A co dalej? Czy jest życie po „Hamiltonie”? Lin-Manuel Miranda zdążył już udowodnić, że tak, odnosząc kolejny sukces na nowym polu. Napisał piosenkę (słowa i muzyka) „How Far I’ll Go” do animowanego filmu Disneya „Moana” – dystrybuowanego w krajach Unii Europejskiej pod tytułem „Vaiana: Skarb oceanu” (2016). I otrzymał swoją pierwszą nominację do Nagrody Akademii. A kiedy Oscar? To tylko kwestia czasu.

## LES MISÉRABLES

[musical]

Muzyka: Claude-Michel Schönberg

Słowa piosenek: Alain Boublil i Herbert Kretzmer

Libretto: Claude-Michel Schönberg i Alain Boublil

na podstawie powieści Wiktora Hugo "Nędznicy" (1862)

Premiery:

Paryż – 17 września 1980

West End – 8 października 1985 (nadal grany)

Broadway – 12 marca 1987 (6680)

Gdynia – 30 czerwca 1989

Warszawa – 25 września 2010

Olivier 1985:

najlepsza aktorka (Patti LuPonte)

Olivier 2012:

nagroda publiczności dla najpopularniejszego spektaklu

Olivier 2014:

nagroda publiczności dla najpopularniejszego spektaklu

Tony 1987 (8):

najlepszy musical, libretto (Claude-Michel Schönberg i Alain Boublil), piosenki (Claude-Michel Schönberg, Alain Boublil i Herbert Kretzmer), aktor (Michael Maguire), aktorka (Frances Ruffelle), reżyseria (Trevor Nunn i John Caird), scenografia (John Napier), reżyseria światła (David Hersey)

Piosenki:

I Dreamed A Dream, Master of the House, One Day More, On My Own, Bring Him Home, Empty Chairs and Empty Tables, Do You Hear The People Sing?

Musical epicki. Żaden inny spektakl nie zasługuje na to określenie bardziej, niż teatralna adaptacja powieści Wiktora Hugo „Nędznicy”. Jest to także najbardziej popularny musical w świecie i w historii West Endu, a co więcej nieustannie grany w Londynie – już od ponad trzydziestu lat. Rywalizować może jedynie z „Upiorem w operze”, który utrzymuje pierwszeństwo na Broadwayu. Czy to oznacza, że „Les Misérables” jest najlepszym musicaliem wszech czasów? Nie, to zresztą kwestia gustu. To tylko oznacza, że obejrzała go największa liczba widzów na świecie i nie od rzeczy jest pamiętać, że są to głównie turyści. Ale na pewno jest to musical rekordzista. Obejrzało go ponad 70 milionów ludzi na świecie, tylko na londyńskim West Endzie zagrano spektakl już ponad trzynaście tysięcy razy.

Sam pomysł na stworzenie musicalu według epickiej, czterotomowej powieści największego pisarza francuskiego romantyzmu, był co najmniej ryzykowny. „Nędznicy” to powieść wielowątkowa, wypełniona tłumem pierwszo i drugoplanowych postaci, akcja rozgrywa się na szerokim historycznym tle na przestrzeni wielu lat. Jak to wszystko pokazać w musicalu? Dwaj młodzi francuscy twórcy uwierzyli, że można to zrobić. Claude-Michel Schönberg próbował sił na polu muzyki pop, śpiewając i komponując, wylansował nawet przebój „Le premier pas” w 1974 roku. Alain Boublil pisał teksty, ale kluczowa dla projektu okazała się jego wiara w możliwości nowoczesnego teatru muzycznego. Bezpośrednim impulsem było obejrzenie londyńskiej inscenizacji musicalu „Olivier!” – skoro postaci z powieści Dickensa mogą zaludnić musicalową scenę, to dlaczego bohaterowie Hugo mają być gorsi?

Najpierw jednak, zachęteni powodzeniem musicalu Lloyd Webbera „Jesus Christ Superstar”, Alain Boublil i Herbert Kretzmer stworzyli pierwszą francuską rock-operę „La Révolution Française” (1973) i zaprezentowali ją w się w Palais des Sports de Paris, hali sportowej mieszczącej pięć tysięcy widzów. Ich inscenizacja „Nędzników” poszła podobnym tropem. Premiera musicalu odbyła się w tym samym miejscu 17 września

1980 roku i spotkała się z bardzo dobrym przyjęciem. Wcześniej jednak – ponownie wzorując się na Lloydzie Webberze – artyści przygotowali album koncepcyjny. Premiera płyty „Les Misérables – The Original French Concept Album” poprzedziła w 1980 roku premierę musicalu, a całkowita sprzedaż albumu przekroczyła 250 tysięcy egzemplarzy. A publiczność w paryskim Pałacu Sportu dopisała jeszcze lepiej: sto przedstawień obejrzało pół miliona widzów. Historia musicalu „Les Misérables” mogła się wtedy zakończyć, kto wie, czy nie bezpowrotnie. Potrzebny był kolejny ryzykant, ktoś, kto przedłuży życie spektaklu, wyprowadzi go na sceny międzynarodowe, odnowi. Tym kimś stał się legendarny producent Cameron Mackintosh.

Odważna wizja Camerona Mackintosha, wizja francuskiego musicalu na angielskiej scenie, graniczyła z szaleństwem. Geniusz teatru muzycznego nie miał wątpliwości, że materiał jest znakomity, że emocje sięgają zenitu zarówno na scenie, jak na widowni, że spektakularna produkcja zrobi wielkie wrażenie. Jedyne, czego nie mógł wiedzieć, to czy anglojęzyczna publiczność podzieli jego przekonania, mógł bardzo wiele zyskać, lub bardzo wiele stracić. Zaryzykował i zmienił historię teatru muzycznego.

„Les Misérables” to wielka literatura, wielkie namiętności i wielkie ideały. A także nadzwyczajna produkcja. Samo ukazanie losów licznych bohaterów na przestrzeni niemal dwudziestu lat wymaga rozmachu bez precedensu w historii gatunku. Osobnym aktem odwagi Camerona Mackintosha było zachowanie oryginalnego francuskiego tytułu dzieła. Kolejna pokerowa zagrywka, która bardzo się opłacała. Nazwa jest trudna, nieznana i nie każdy potrafi ją poprawnie wymówić – to z tym wiązało się ryzyko. Zarazem jest tak charakterystyczna, że – raz zauważona i zapamiętana – pozostaje na długo w świadomości potencjalnego widza (praktyczni Anglosasi chętnie skracają tytuł do „Les Mis”). Ta nazwa to gotowe logo, wrażenie pogłębia zresztą świetny plakat.

Kluczową postacią w przybliżeniu „Nędzników” anglojęzycznej publiczności, a za nią całemu światu, okazał się Herbert Kretzmer, autor tekstów, niechętnie nazywający siebie tłumaczem. Ten urodzony w RPA dziennikarz zabłysnął, jako twórca anglojęzycznych słów do piosenek Charlesa Aznavoura. Jego wkład w „Les Misérables” wykraczał daleko poza przekład, nawet poetycki. Herbert Kretzmer dokonał

artystycznej adaptacji dzieła, pokonując po drodze takie przeszkody techniczne, jak wydłużona fraza – naturalna dla języka francuskiego (czy polskiego), ale niewygodna przy pisaniu słów po angielsku. Natomiast Cameron Mackintosh wywrócił francuski musical do góry nogami, zamawiając u autorów „prolog” (bardzo długi) wyjaśniający losy głównego bohatera przez rozpoczęciem właściwej akcji. Producent powierzył kierownictwo muzyczne Johnowi Cameronowi, doświadczonemu kompozytorowi i aranżerowi, który odpowiadał za orkiestracje „Les Misérables – The Original French Concept Album”. Dzięki zaangażowaniu jako współproducenta The Royal Shakespeare Company pozyskano do realizacji musicalu tak uznanych twórców teatralnych, jak reżyser Trevor Nunn i scenograf John Napier. Ta współpraca okazała się żyłą złotą dla zasłużonej kompanii – The RSC czerpie znaczące zyski z przedstawienia, partycypuje bowiem w prawach producenckich do musicalu „Les Misérables”.

Sukces był natychmiastowy, choć krytyka przyjęła musical chłodno. Cameron Mackintosh nie pierwszy raz wyprzedził czas swoją śmiałą wizją, zaskoczył media niegotowe do udźwignięcia tematu. Na szczęście publiczność, nie zważając na głosy specjalistów, zareagowała entuzjastycznie. To emocje wygrały, jak zwykle na musicalowej scenie. Przejmująca, wspaniale opowiedziana historia człowieka, który skazany na wieloletnie galery za kradzież bochenka chleba, znajduje na wolności nie tylko własną godność, ale także nową rodzinę, wzrusza czytelników oraz widzów licznych ekranizacji, już od półtora wieku. Walka bohatera ze stróżem prawa, inspektorem policji odróżniającym tylko dwa kolory naszych uczynków – czarny i biały – wzbudza ogniste dyskusje na temat zasad moralności. Jean Valjean i Javert. Galernik i policjant. A obok nich niekończąca się parada postaci: studentów, rzezimieszków, pary karczmarzy, wreszcie nieszczęsnej Fantyny, dla której napisano „I Dreamed a Dream”, arię będącą wizytówką musicalu, a także jednym z najlepiej rozpoznawalnych standardów teatru muzycznego.

Partytura musicalu „Les Misérables” zawiera tak wiele tematów melodycznych, że można by nią obdzielić kilka spektakli. Claude-Michel Schönberg nie żałował pomysłów, melodie dosłownie płynęły spod pióra kompozytora. Nawet jeżeli nad muzyką do „Nędzników” ciąży skłonności jej twórcy do pop lat osiemdziesiątych, to jej symfoniczny

rozmach doskonale pasuje do atmosfery opowieści, trzeba także przyznać, że dar kompozytora do tworzenia chwytliwych tematów był wtedy wybitny. Należy także dodać wzorową pracę tematyczną – pod tym względem Claude-Michel Schönberg konkuruje z samym Andrew Lloydem Webberem. Musical zapisuje się w sercach publiczności niezapomnianymi utworami: solowym lamentem Fantyny („I Dreamed a Dream”), piekielną biesiadą u karczmarzy Thénardierów („Master of the House”), zimną deklaracją inspektora Javerta („Stars”), rewolucyjną pieśnią studentów („Do You Hear the People Sing?”), porywającym finałem pierwszego aktu („One Day More”). Bohaterką drugiego aktu przedstawienia jest barykada, obecna na scenie przez pół godziny i poruszana mechanizmem obrotowym (odmienne rozwiązanie zaproponował dopiero Teatr Muzyczny ROMA w Warszawie w 2010 roku). A tematy muzyczne nadal płyną jeden po drugim: rezygnacja Éponine („On My Own”) i jej śmierć na barykadzie („A Little Fall of Rain”), nocny śpiew studentów („Drink With Me”) i modlitwa Valjeana („Bring Him Home”). Do najbardziej popularnych tematów z musicalu należy pieśń Mariusa-rekonwalescenta („Empty Chairs and Empty Tables”).

Londyn powitał musicalowych „Nędzników” 8 października 1985 roku. Przedstawienie trzykrotnie zmieniało lokalizację, ani razu nie schodząc z afisza. Grane nieprzerwanie od ponad trzydziestu lat, stanowi światowy fenomen teatru muzycznego. Od początku było wiadomo, że Broadway to tylko formalność. Cameron Mackintosh zatrudnił tego samego reżysera i scenografa, co w Londynie (obaj zdobyli nagrody Tony, chociaż rodzima krytyka poskąpiła im Olivierów). Wspaniały Colm Wilkinson odtworzył rolę Jeana Valjeana. Autorzy dokonali licznych modyfikacji, w tym wielu skrótów – to na Broadwayu wypadła w całości piosenka Gavrocha „Little People”, której echo powraca na krótko jedynie w przejmującej scenie śmierci chłopca na barykadzie. Podobnie jak w Londynie, tak samo w Nowym Jorku, obracająca się barykada była główną atrakcją inscenizacyjną przedstawienia. A jeżeli intuicja producenta wymagała jeszcze potwierdzenia, to znalazła je w przedsprzedaży biletów na Broadwayu. Budżet produkcyjny „Les Misérables” wyniósł 4.5 miliona dolarów. Przesprzedaż biletów – wyłącznie na fali powodzenia spektaklu za oceanem – przyniosła 4 miliony. Po premierze, która odbyła się 12 marca 1987 roku, spektakl grano nieprzerwanie na Broadwayu przez ponad szesnaście lat (raz tylko zmieniał siedzibę). Kiedy zszedł z

afisza 18 maja 2003 roku ustępował wyłącznie „Kotom” pod względem liczby spektakli na Broadwayu. Trzy lata później wynik „Nędzników” przekroczył „Upiór”, ale on nie tylko poprawił na Broadwayu wszystkie wyniki, ale nadal jest grany

Musical „Les Misérables” powraca i będzie powracać na światowe sceny w postaci inscenizacji teatralnych, wersji objazdowych i koncertowych. Do historii przeszły już co najmniej dwie z nich. Cameron Mackintosh przygotował dwie galowe wersje koncertowe z okazji dziesiątej i dwudziestej piątej rocznicy premiery. Pierwsza z nich odbyła się 8 października 1995 roku w Royal Albert Hall. Producent zgromadził zespół wykonawców, który nazwano „obsadą marzeń”. Wystąpili m.in. Colm Wilkinson jako Jean Valjean, Michael Ball jako Marius oraz Lea Salonga jako Éponine. Solistom towarzyszyła Royal Philharmonic Orchestra. Do historii przeszło zbiorowe wykonanie na bis pieśni „Słuchaj, kiedy śpiewa lud” (Do You Hear the People Sing?), w którym wzięło udział siedemnastu aktorów wykonujących partię Valjeana w siedemnastu krajach. Polskę reprezentował Krzysztof Stasierowski, produkcję niemiecką – polski aktor Jerzy Jeszke. Wszyscy ci artyści wzięli udział w otwierającej musical scenie, jako galernicy. Nagranie DVD z tego wydarzenia ukazało się na DVD nakładem Sony Pictures w 1998 roku. Było wielokrotnie wznawiane, ostatnio w najpełniejszej, zremasterowanej wersji, jako „Les Misérables: The Dream Cast in Concert” (2012).

Wielkim i godnie uhonorowanym wydarzeniem była gala z okazji ćwierćwiecza musicalu. Tym razem producent zdecydował się na większy obiekt – dwa koncerty odbyły się 3 października 2010 roku w mieszczącej 20 tysięcy widzów The O2 Arena w londyńskim Greenwich. Rolę Jeana Valjeana zagrał Alfie Boe, sensacja muzyki cross-over. Znana wcześniej jako Éponine, aktorka Lea Salonga powróciła tym razem jako Fantine. Największe musicalowe odkrycie ostatnich lat, Ramin Karimloo, grający od kilku lat londyńskiego Upiora, wystąpił w roli Enjolrasa. Tym razem na bis czterech aktorów, w tym specjalnie zaproszony Colm Wilkinson, zaśpiewało razem pieśń Valjeana „Bring Him Home”. Zapis wydarzenia – transmitowanego na żywo do wybranych kin na całym świecie – ukazał się na DVD zatytułowanym „Les Misérables - The 25th Anniversary in Concert at the O2” (Universal, 2010).

„Les Misérables” w liczbach, to rekordy, rekordy, rekordy. Musical przetłumaczono na 22 języki. Pokazano go w ponad 350 miastach 44 krajów. Zagrano ponad 53 000 profesjonalnych przedstawień, które obejrzało już w sumie ponad 70 milionów widzów. Największa publiczność, jaka jednorazowo obejrzała „Les Misérables”, to 125 000 ludzi, podczas koncertu Australia Day w Sydney w 1989 roku. W dniu 25 października 2014 roku zagrano w Londynie 12-tysięczne przedstawienie „Les Mis”. Na świecie ukazało się około 50 płyt z nagraniem musicalu.

Ale rekordy na bok. Musical „Les Misérables” zapisał się w kulturze popularnej nawet plakatem – wyrazistym, doskonale rozpoznawalnym, stale obecnym w przestrzeni publicznej Londynu, ale też regularnie wyrastającym w miastach kilku kontynentów. Wizerunek małej Cosette pochodzi z ilustracji do najwcześniejszych francuskich edycji „Nędzników” – akwafortę według rysunku Émile’a Bayarda wykonał Gustave Brion, a główkę dziewczynki wykadrowano z obrazu przedstawiającego małą Cosette zamiatającą karczmę Thénardierów nieproporcjonalnie wielką miotłą. W musicalu wzruszająca scena rozgrywa się w scenie z piosenką „Castle on a Cloud” (Zamek pośród chmur). Plakat z musicalu „Les Misérables” – obok plakatów reklamujących takie musicale, jak „Cats”, „Chicago”, „Wicked” czy „The Lion King” – należy do najbardziej trafionych w całej branży.

Najpopularniejszy musical w dziejach doczekał się ekranizacji w 2012 roku. Producent Cameron Mackintosh wybrał reżysera Toma Hoopera, zdobywcę Oscara za „The King’s Speech” (tytuł polski „Jak zostać królem”, 2010), ze względu na zamiłowanie filmowca do realizmu i dosłowności, z jaką posługuje się kamerą – często filmując z ręki, operując zbliżeniami. I dobrze się stało, że wielka powieść realistyczna XIX wieku, jaką są „Nędznicy” Hugo (śpiewani, czy nie), została potraktowana w taki właśnie sposób – filmowa adaptacja musicalu bardzo na tym zyskuje. Odstępstwa akcji od wersji scenicznej są niewielkie, ale wychodzą filmowi na korzyść, zwłaszcza w obszernym prologu, gdzie streszczone są wątki rozgrywające się na przestrzeni osiemnastu lat. Emocje miłośników spektaklu rozgrzewało obsadzanie głównych ról, ale chyba tylko w jednym wypadku jest ono nietrafione – australijski aktor Russell Crowe ma piękny głos,

kiedy mówi, niestety nie potrafi śpiewać w „otwarty”, musicalowy sposób. Poza tym nie jest wiarygodny, jako psychopatyczny Javert, ma zbyt wiele naturalnego ciepła.

Poza tym cała obsada filmu jest pierwszej klasy, na czele z grającym rolę Jeana Valjeana, znakomitym Hugh Jackmanem. Przewidywalnie diaboliczni są Helena Bonham-Carter i Sacha Baron Cohen (znany jako Borat) w roli małżeństwa Thénardierów. Ale największą rewelacją filmu jest Anne Hathaway w roli tragicznej Fantine – jej porywająca rola drugoplanowa zasłużyła zebrała wszystkie największe nagrody show-businessu. Wspaniale prezentują się aktorzy w rolach młodych zakochanych: Amanda Seyfried (Cosette) i Eddie Redmayne (Marius). Obsadzeni w drugoplanowych rolach aktorzy oraz statyści skutecznie ożywiają tę epicką produkcję. Warto zwrócić uwagę, że w epizodycznej roli biskupa Digne wystąpił niemłody już Colm Wilkinson (68 lat), oryginalny odtwórca roli Valjeana w obu pierwszych produkcjach musicalu – na West Endzie i na Broadwayu. To piękny ukłon w stronę fanów musicalu „Les Misérables”, do których przede wszystkim adresowana jest ta ekranizacja. Film miał premierę 24 grudnia 2012 roku.

Reżyser filmu zdecydował się na zastosowanie techniki nowatorskiej w przypadku musicalu: główne arie solowe nagrywane były na żywo na planie. Oznacza to przede wszystkim niebywałą wiarygodność i wielkie, ale to naprawdę wielkie emocje. Czystość śpiewu, choć naturalnie wpisana w tradycję sceny musicalowej, ma tu znaczenie drugorzędne – liczy się prawda (prawda czasu, prawda ekranu). Kiedy Valjean śpiewa swój pierwszy słynny monolog wędrując przez góry („Who Am I”), słyszymy w jego oddechu prawdziwy wysiłek. Twórcy uszanowali widza, to nie jest „historia po amerykańsku”. I to jest pierwszy wielki atut tego filmu. Jego drugi atut może budzić nie mniejsze kontrowersje: najważniejsze solowe arie z musicalu pokazano na długich zbliżeniach twarzy aktorów. I efekt jest powalający. Scena, w której Anne Hathaway, jako Fantine, śpiewa „I Dreamed a Dream” to już dziś historia kina, a jej rolę uhonorowano trzema najbardziej znaczącymi nagrodami w branży filmowej: Złotym Globem, BAFTA (nagrodą Brytyjskiej Akademii Filmowej) i Oscarem.

Filmowa wersja musicalu według „Nędzników” ma również szereg innych zalet: kostiumy, scenografia, pietyzm w oddaniu historycznego szczegółu. Wszystkie te elementy budzą szacunek, może poza owym obśmianym już epizodem, w którym galernicy (w pierwszej scenie filmu), wciągają statek do suchego doku, wywracając nasze słuszne wyobrażenia o fizyce cieczy. Jest to ekranizacja, która pozostaje wierna musicalowi, szczęśliwie nie próbując go naśladować. Musical „Les Misérables” opowiedziano językiem kina i w tym leży jego przewaga nad – wyprodukowaną z nie mniejszą starannością – znaną ekranizacją musicalu „Upiór w operze” Lloyda Webbera (2004). Z tych dwóch wybitnych dzieł teatru muzycznego to „Nędznicy” zapisują się w żelaznym kanonie musicalowych ekranizacji, obok takich tytułów, jak „West Side Story”, „Oliver!”, „Cabaret”, „Chicago” czy „Into The Woods”.

Album z wybranymi fragmentami muzycznymi „Les Misérables” w nagraniu filmowym zawiera największe przeboje z musicalu. Pewne rozczarowanie wśród fanów wzbudził brak utworu „Do You Hear The People Sing” (Słuchaj, kiedy śpiewa lud), ale temat pieśni powraca w epilogu przedstawienia, który znalazł się tu w całości. Najślabiej wypadają oba utwory Javerta, znakomita jest wersja pieśni Éponine „On My Own” – śpiewająca ją Amanta Bark zachwyciła zarówno Camerona Mackintosha, jak i Andrew Lloyda Webbera, a poza tym wykonywała już tę rolę w inscenizacji londyńskiej. Niekwestionowaną gwiazdą płyty pozostaje Hugh Jackman, jako Jean Valjean, niestety nowa piosenka „Suddenly”, napisana specjalnie do filmu nie pozostaje na dłużej w pamięci – pomimo nominacji do Oscara 2013 (co potwierdza, że kompozytor musicalu Claude-Michel Schönberg nie stworzył nic godnego uwagi od wielu dekad).

Musical „Nędznicy” zrealizowano w Polsce zaledwie cztery lata po premierze londyńskiej, co było ewenementem na krajowej scenie teatralnej. Inszenizacja Teatru Muzycznego w Gdyni była drugą, po japońskiej z 1987 roku, produkcją „Les Misérables” w języku obcym. Premiera odbyła się 30 czerwca 1989 roku. Reżyserował Jerzy Gruza, przekład przygotowali Andrzej Jarecki i Gustaw Gottesman. W roli Jeana Valjeana występował m.in. Jerzy Jeszke, polski artysta musicalowy, który od tamtej pory występuje na najlepszych scenach Europy i świata.

Drugą polską inscenizację „Nędzników” zaprezentował Teatr Muzyczny ROMA w Warszawie. Premiera odbyła się 25 września 2010 roku, reżyserował Wojciech Kępczyński (autorem nowego przekładu jest Daniel Wyszogrodzki). W całości nowej inscenizacji wykorzystano nowoczesną technikę sceniczną – dekoracje przemieszczały się na sterowanych laserowo platformach. Po raz pierwszy zaprezentowano „Les Misérables” bez sceny obrotowej. Obsadę musicalu wyłoniono na drodze castingu, w którym decydujący głos miał Cameron Mackintosh. I tak w roli Jeana Valjeana wystąpili Janusz Kruciński i Damian Aleksander. W inspektora Javerta wcielali się Łukasz Dziejczak i Jakub Szydłowski. Cosette zagrały Paulina Janczak i Kaja Mianowana. Eponinę – Ewa Lachowicz i Malwina Kusior. W roli Mariusa prezentowali się Marcin Mroziński i Rafał Drozd. Enjolrasa, przywódcę studentów, grali Łukasz Zagrobelny i Jan Bzdawka. Jako państwo Thénardier wystąpili Anna Dzionek i Tomasz Steciuk, a także Anna Szejner i Grzegorz Pierczyński. Kreację Fantine tworzyła Edyta Krzemień, na zmianę z Anną Gigiel i Katarzyną Walczak. Album z wybranymi utworami z musicalu „Les Misérables” w pełnej wersji symfonicznej pod kierownictwem muzycznym Macieja Pawłowskiego zdobył status złotej płyty (TM ROMA, 2011).

Kolejną, trzecią już produkcję „Les Misérables” w naszym kraju, zaprezentował Teatr Muzyczny w Łodzi (premiera: 14 października 2017). Reżyserował Zbigniew Macias.

## MISS SAIGON

[musical]

Muzyka: Claude-Michel Schönberg

Słowa piosenek: Alain Boublil i Richard Maltby Jr.

Libretto: Claude-Michel Schönberg i Alain Boublil

na podstawie opery Giacomo Pucciniego „Madame Butterfly” (1904)

Premiery:

West End – 20 września 1989 (4264)

Broadway – 11 kwietnia 1991 (4092)

Warszawa – 9 grudnia 2000

Olivier 1989 (2):

najlepszy aktor (Jonathan Pryce) i najlepsza aktorka (Lea Salonga)

Tony 1991 (3):

najlepszy aktor (Jonathan Pryce), aktorka (Lea Salonga), aktor drugoplanowy (Hinton Battle)

Piosenki:

The Movie in my Mind, Sun and Moon, Last Night of the World, The American Dream

Drugi (i ostatni) wielki sukces autorskiego tandemu, który stworzył „Les Misérables”, Claude-Michela Schönberga i Alaina Boublila. Tym razem tworzywem musicalu stała się znana opera. „Miss Saigon” to nic innego, jak – uwspółcześiona i odpowiednio zmodyfikowana – historia Cio-Cio-san, czyli egzotycznej bohaterki opery Giacomo Pucciniego „Madame Butterfly”. Tematem jest tu także związek azjatyckiej dziewczyny i amerykańskiego żołnierza, jednak realia zupełnie się zmieniły. Zamiast Japonii z początków XX wieku mamy Sajgon z lat 70. Trwa wojna w Wietnamie. Ale amerykański żołnierz, w odróżnieniu od swego operowego poprzednika, naprawdę zakochuje się w

młodej wietnamskiej prostytutce o imieniu Kim. Niemal każda z postaci opery znajduje odpowiednik w musicalu.

Kompozytor twierdził jednak, że opera Pucciniego nie była inspiracją bezpośrednią. Miała nią być... fotografia prasowa. Zobaczone przypadkowo zdjęcie. Przedstawiało wietnamską matkę, która oddaje własne dziecko żołnierzom opuszczającym bazę lotniczą pod Sajgonem. Kobieta kieruje się dobrem dziecka, wbrew matczynemu instynktowi, podobnie jak uczyniły to bohaterki opery i musicalu. Chociaż ją samą czeka niepewny los... I to dramatyczny wybór tej prawdziwej kobiety stał się impulsem do powstania przedstawienia. Claude-Michel Schönberg nazwał go aktem „ostatecznego poświęcenia”. I trudno określić to lepiej.

Powstawaniu musicalu, który narodził się na scenie londyńskiej, towarzyszyły liczne kontrowersje. Przeciwno twórcom wytoczono działa dużego kalibru, zarzucano im rasizm i seksizm. Dotyczyło to sposobu ukazania Azjatów i kobiet. Oburzenie budzili biali aktorzy ucharakteryzowani na Azjatów, m.in. znakomity Jonathan Pryce. Mieli oni specjalnie zrobione „skośne” oczy i makijaż całej twarzy, nadający jej „żółty” kolor. Pojawiły się porównania do minstrel shows z niechlubną tradycją blackface. Na szczęście po świetnie przyjętej premierze na West Endzie musical doczekał się ponad czterech tysięcy przedstawień i znalazł się w ścisłej czołówce najpopularniejszych spektakli w historii teatru muzycznego (w 2016 roku zajmował dwunaste miejsce i na West Endzie i na Broadwayu). Kiedy jednak produkcja miała być przeniesiona do Nowego Jorku, zaangażowaniu brytyjskiej obsady sprzeciwiły się związki zawodowe. Sekretarz Actors' Equity, Alan Eisenberg, nie krył oburzenia: „Obsadzanie białych aktorów w rolach Azjatów to obelga dla społeczności azjatyckiej. A jest to szczególnie niepokojące, kiedy pojawiła się ważna i znacząca szansa na zerwanie stereotypu obsadzania Azjatów w trzeciorzędnych rolach”.

Neoliberalizm, owoc wolnego rynku, przegrał w końcu z... wolnym rynkiem. Cameron Mackintosh zagroził wycofaniem produkcji z Broadwayu, a tymczasem przedsprzedaż biletów biła rekordy – przyniosła 24 miliony dolarów, a najlepsze miejsca, po raz

pierwszy w historii nowojorskiej sceny, wyceniono na sto dolarów za bilet. Inwestorzy otrzymali zwrot wkładu już po 39 tygodniach.

Faktem jest, że przeprowadzono szeroko zakrojone poszukiwania azjatyckiej aktorki do roli Kim – tytułowej Miss Sajgon. I tak niezapomnianą gwiazdą „Miss Saigon” stała się, pochodząca z Filipin, aktorka Lea Salonga (artystka miała później stworzyć dwie znaczące kreacje w „Les Mis” na Broadwayu, gdzie wcieliła się najpierw w Eponinę, a następnie w Fantynę). Dlaczego w takim razie przy rolach męskich zrezygnowano z „etnicznego realizmu”? Była również druga strona medalu: Inżynier, w którego rolę wcielał się Jonathan Pryce jest mężczyzną mieszanego pochodzenia, w połowie Wietnamczykiem, a w połowie Francuzem. Nietrudno więc odwrócić argumenty o dyskryminacji – brytyjski gwiazdor byłby wtedy „dyskryminowany” jako biały. A to już oczywiście sprowadzało całą dyskusję do absurdu.

Więcej racji mieli krytycy przedstawienia zabierający głos z pozycji politycznych. Chodziło im o wizerunek Wietnamu, utrwalony w amerykańskich stereotypach „azjatyckiego ubóstwa”. Pojawiały się wezwania do odwiedzenia prawdziwego, współczesnego Wietnamu, zamiast „musicalu o burdelu”. Szczególnie w Stanach Zjednoczonych trzeba było przypominać, że wojna wietnamska – przegrana przez USA i międzynarodową koalicję – zakończyła się w 1975 roku. I że Wietnam to już inny kraj. Oczywiście musical działał się w czasie wojny i zaraz po niej, pierwszy akt zaczyna się w 1975 roku.

Jednym z największych atutów przedstawienia – podobnie jak w „Les Misérables” – była muzyka, wyjątkowo melodyjne, wpadające w ucho piosenki. A zarazem wyczuwało się pewną schematyczność tematów, w których zbyt często odzywały się echa „Nędzników”. To właśnie owa schematyczność miała przesądzić o niepowodzeniu kolejnych musicali spółki Claude-Michel Schönberg i Alain Boublil, jakimi były „Martin Guerre” (West End, 1996) i „The Pirate Queen” (Broadway, 2007). Natomiast popularna „Miss Saigon” miała jeszcze jeden niezaprzeczalny atut, a było nim... spektakularne lądowanie helikoptera. Spektakl wpisał się w trend „obowiązkowych efektów specjalnych” – musicale lat 80. po prostu nie mogły się bez nich obyć.

Tryumfalny pochód musicalu przez świat rozpoczął się od razu po premierze londyńskiej. Pierwsza była Japonia, co powoli stawało się tradycją, a było efektem wizjonerskiej polityki producenta, Camerona Mackintosha. Od tamtej pory wystawiono „Miss Saigon” w dwudziestu pięciu krajach (w ponad dwustu czterdziestu miastach) i przetłumaczono na dwanaście języków. Piosenką, która stawała się wizytówką musicalu we wszystkich kolejnych krajach był „American Dream”, popisowy numer Inżyniera z drugiego aktu. A jeżeli ktoś zarzucał twórcom spektaklu stereotypowe przedstawienie Wietnamu, to znalazł w niej całą paradę stereotypów na temat USA.

Z okazji 25-lecia upływającego od premiery „Miss Saigon” Cameron Mackintosh zajął się produkcją nowej wersji musicalu w Londynie (castingi do roli Kim zorganizowano na Filipinach). Zaprezentowano ją po raz pierwszy 21 maja 2014 roku, natomiast na wielką galę rocznicową trzeba było poczekać do 22 września tego roku, kiedy to w finale przedstawienia do nowej obsady dołączyli m.in. Lea Salonga i Jonathan Pryce – niezapomniani odtwórcy głównych ról w premierowej inscenizacji. Po zakończeniu galowego przedstawienia artyści z pierwszej obsady dali osobny mały koncert, który rozpoczęła Lea Salonga, a którego kulminacją było odśpiewanie „American Dream” przez... dwóch Inżynierów. Na zlecenie Camerona Mackintosha jubileuszowy spektakl sfilmowano i pokazywano w kinach świata, dopiero jednak w 2016 roku. Była to zapowiedź powrotu „Miss Saigon” na Broadway (od 23 marca 2017 roku).

Polska premiera musicalu „Miss Saigon” miała miejsce w Teatrze Muzycznym ROMA w Warszawie w dniu 9 grudnia 2000 roku. Reżyserował Wojciech Kępczyński, autorem przekładu był Andrzej Ozga we współpracy z Elżbietą Woźniak. W tytułowej roli wystąpiły Katarzyna Łaska i Anna Wlazłowska (a także gościnnie Natalia Kukulska). Inżyniera grali Tomasz Steciuk i Robert Rozmus. Polską premierę zaszczylił swoją obecnością producent oryginalnego spektaklu, Cameron Mackintosh.

## MONTY PYTHON'S SPAMALOT

[musical]

Muzyka: John Du Prez, Eric Idle, Neil Innes

Słowa piosenek: Eric Idle

Libretto: Eric Idle

na podstawie filmu „Monty Python and the Holy Grail” (1975)

Premiery:

Broadway – 17 marca 2005 (1575)

West End – 17 października 2006

Gdynia – 2 października 2010

Tony 2005 (3):

najlepszy musical, aktorka drugoplanowa (Sara Ramirez), reżyseria (Mike Nichols)

Grammy 2006: najlepszy album z musicalu

Piosenki:

King Arthur's Song, I Am Nor Dead Yet, The Song That Goes Like This, Find Your Grail, All For One, Always Look at the Bright Side of Life

Eric Idle to ten sympatyczny. Michael Palin spolegliwy. John Cleese wysoki i nerwowy. Terry Jones grał kobiety. Natomiast Graham Chapman był genialnym wariatem i to właśnie on stał się wizytówką brytyjskiej trupy komediowej Monty Pythona, to właśnie on zagrał króla Artura w filmie „Monty Python i Święty Graal” z 1975 roku (a następnie Briana w „Żywocie Briana”). Trzydzieści lat później film ten stał się kanwą musicalu, który wymyślił Eric Idle, a wyreżyserował Mike Nichols. „Monty Python's Spamalot” to bezprecedensowy na musicalowej scenie festiwal absurdu i spektakl ten uTOROWAŁ drogę późniejszym produkcjom komediowym bez hamulców, takim jak „The Book of Mormon” (2011) czy „Something Rotten!” (2015). Poza umownie potraktowaną fabułą

filmu, twórcy musicalu włączyli do niego wiele ulubionych skeczy z „Latającego cyrku”, sztandarowego programu telewizyjnego Monty Pythona. A także kilka piosenek zespołu.

Film „Monty Python i Święty Graal” był parodią – świętej dla Brytyjczyków – legendy arturiańskiej. Artur wędruje po średniowiecznej Anglii (mówimy o mrokach średniowiecza) i usiłuje przekonać swój naród, że jest jego królem i zebrać drużynę, z której utworzy Rycerzy Okrągłego Stołu. Towarzyszy mu giermek Patsy, który przez czas trwania opowieści imituje stukot kopyt końskich (bohaterowie filmu i musicalu poruszają się pieszo). Czyni to, uderzając o siebie połówkami orzechów kokosowych...

To Monty Python, czyli nic nie może być „normalne”. Już w zapowiedzi teatralnej poprzedzającej pierwszy akt spektaklu można było usłyszeć głos Erica Idle, który ostrzega posiadaczy telefonów komórkowych, że mogą zostać wciągnięci na scenę przez groźnych rycerzy i wbici na pal, jeśli nie wyłączą dzwonków. A dalej było już tylko lepiej. W spektaklu pojawiały się tak znane gagi, jak „policzkowanie rybą” z serialu telewizyjnego czy znani z filmu „rycerze, którzy mówią NI”. Musical nieustannie nawiązuje do znanych dzieł gatunku, już to to w parodii inscenizacyjnej („Skrzypek na dachu”), już to w bezpośredniej parodii muzycznej – przykładem takiej właśnie stylizacji jest piosenka „The Song That Goes Like This” (Piosenka, która leci tak), ewidentna uszczypliwość zaadresowana do największego twórcy musicali (na samo brzmienie nazwiska Andrew Lloyda Webbera wszyscy aktorzy zatykają sobie uszy i z krzyczą z bólu). Jest rycerz, którego wcale nie powinno być w przedstawieniu (oczywiście przeprasza i wychodzi), jest też Królik Trojański.

Najbardziej znana z dawnych piosenek Monty Pythona użyta w musicalu to oczywiście „Always Look on the Bright Side of Life”. Pojawia się na początku drugiego aktu i w finale. Utwór pochodzi z innego – bodaj najbardziej znanego filmu Monty Pythona – „Żywot Briana” (1979), w którym był ozdobą sceny zbiorowego ukrzyżowania. Ale tak, jak kiedyś brytyjscy komicy nie uznawali żadnych ograniczeń, tak i w musicalu Eric Idle pozwala sobie na żarty, które mogą uchodzić za odważne. W musicalu dopisano cały wątek „poszukiwania Żyda”, bo bez Żydów nie sposób zrobić udanego spektaklu na

Broadwayu. W finale jeden happy end goni drugi. Artur żeni się z Ginewrą, Sir Lancelot bierze ślub z księciem Herbertem, którego wziął pierwotnie za „damę w niebezpieczeństwie”. Głos Boga (w tej roli John Cleese), a na koniec palec boży, podpowiadają, pod którym krzesłem w teatrze ukryty jest Graal. Szczęśliwy widz (miejsca te są regularnie zmieniane) otrzymuje na pamiątkę zdjęcie z Polaroidu.

Tytuł „Spamalot” nawiązuje do ulubionego skeczu Monty Pythona z 1970 roku, a zarazem trawestuje imię najsłynniejszego z Rycerzy Okrągłego Stołu, Sir Lancelota (tzw. Lancelota z Jeziora). Natomiast Spam to osobna legenda. Nazwa firmowa oznacza mielonkę (w Polsce tzw. konserwa turystyczna), wykpioną w skeczu, w którym jest ona składnikiem wszystkich dań w menu podejrzanej restauracji. Nie jest to powszechna wiedza nawet wśród współczesnych informatyków, ale to właśnie skecz Pythonów dał nazwę internetowym śmieciom, oznaczanym powszechnie jako „spam”. Ten fakt nie budził entuzjazmu producentów oryginalnego Spamu (firma Hormel z Minnesoty), jednak wykazali się poczuciem humoru przygotowując „specjalną edycję” swojej puszkowanej mielonki na premierę musicalu „Monty Python’s Spamalot” na Broadwayu.

Reżyserem spektaklu był mistrz nad mistrzami, Mike Nichols. Artysta odnoszący spektakularne sukcesy zarówno w Hollywood, jak na Broadwayu. Poza USA znany jest przede wszystkim jak twórca filmów, z których wiele definiowało swoją epokę, m.in. „Absolwent” (1967), „Paragraf 22” (1970), „Silkwood” (1983), „Klatka dla ptaków” (1996) czy „Bliżej” (2004). To on stanął za kamerą wybitnego serialu telewizyjnego „Anioły w Ameryce” (2003), według nagrodzonego Pulitzerem dramatu Tony’ego Kushnera. Ale związki Mike’a Nicholasa z teatrem nie były bynajmniej drugorzędne.

Debiutował na Broadwayu reżyserując sztukę Neila Simona „Boso w parku” (1963) z Robertem Redfordem. Zdobył nagrodę Tony za najlepszą reżyserię, a był to zaledwie początek hat-tricka – Nichols zdobył dwie kolejne nagrody za dwa kolejne przedstawienia. Ostatnia nagroda Tony w jego reżyserskim dorobku przypadła za inscenizację „Śmierci komiwojażera” Arthura Millera w 2012 roku, czyli na dwa lata przed śmiercią reżysera. O wyborze Mika Nicholasa na reżysera musicalu „Spamalot”

zdecydował nie tylko jego dorobek sceniczny, ale... jego przeszłość komika. Przed podbojem ekranu i sceny Mike Nichols był znakomitym, improwizującym artystą stand-upowym, jednym z pionierów gatunku.

Mike Nichols należy do elitarnego grona zdobywców czterech najważniejszych dorocznych nagród amerykańskiego show-businessu, Emmy, Grammy, Oscara i Tony (EGOT). Nagroda Tony 2005 za reżyserię „Spamalota” była jego dziewiątym Tony za reżyserię teatralną. Mike Nichols wyreżyserował w sumie na Broadwayu dwadzieścia pięć produkcji teatralnych, w tym kilkanaście o historycznym znaczeniu.

Monty Python miał w swoich szeregach doświadczonych reżyserów, takich jak Terry Gilliam i Terry Jones. Ale musical „Spamalot” nie był projektem Monty Pythona, firmował go sam Eric Idle. Reakcje kolegów były raczej pozytywne, choć nie mogło się obyć bez obowiązkowych złośliwości. „Bardzo się cieszymy, że <Spamalot> tak się podoba” – skomentował Michael Palin. „Bo wszyscy na tym zarabiamy”. Natomiast najwyższy i najbardziej autorytatywny z brytyjskich komików, John Cleese, zapytany czy trzeba było go namawiać do nagrania głosu Boga, odpowiedział: „Owszem, trzeba było”. I dodał: „Uważam, że Eryk wykonał wspaniałą robotę. To najgłupsza rzecz, jaką widziałem”. Rzecz jasna w ustach niedawnego pracownika Ministerstwa Głupich Kroków jest to największy komplement.

Sukces musicalu „Spamalot” był niepodważalny. Czternaście nominacji do nagrody Tony i trzy nagrody (w tym najważniejsza – dla najlepszego musicalu). Ponad 1500 przedstawień, ponad 2 miliony widzów. Oryginalna produkcja na Broadwayu przyniosła 175 milionów dolarów wpływów z samych biletów.

W całej tej uroczej historii był jeden zgrzyt. Eric Idle „zapomniał”, że dokonuje teatralnej adaptacji filmu, który miał zewnętrznego – w stosunku do członków Monty Pythona – producenta. Nazywał się Mark Forstater i miał dobrą pamięć, w czym pomagał skromny dorobek. W 2012 roku oskarżył pięciu żyjących członków Monty Pythona (Graham Chapman zmarł w 1989 roku) o pozbawienie go należnych mu tantiem. Rok później wygrał sprawę przed Wysokim Trybunałem w Londynie, a dalej

była już tylko rachunkowość. Ale, jakkolwiek by liczyć, byłemu producentowi należało się 800 000 funtów szterlingów (sprzed Brexitu) – suma obejmowała należne tantiemy, zaległe odsetki i opłaty sądowe. Eric Idle przysłużył się więc partnerom, ale „Pytoni” zachowali się jak przystało na starych kumpli. Po raz kolejny (i jak zawsze ostatni) zebrali się w komplecie i wystąpili na żywo, opowiadając na prawo i lewo, że robią to wyłącznie dla pieniędzy. Swój show nazwali „Monty Python Live (Mostly)”.

Reunion legendarnej trupy stał się sensacją niezależnie od pobudek, jakimi kierowali się artyści. Na program złożyły się głównie stare gagi (w części aktualizowane), wystąpili wszyscy żyjący członkowie Monty Pythona, nie zabrakło też nieżyjącego Grahama Chapmana, który pojawiał się na telebimach. Zainteresowanie publiczności przeszło i oczekiwania i wyobrażenia. Rewia odbywała się w londyńskiej arenie O2 mieszczącej jednorazowo dwadzieścia tysięcy widzów. Bilety na pierwszy z cyklu występów rozeszły się drogą elektroniczną w czasie 45 sekund. Zorganizowano więc dwa cykle: 1-5 i 15-20 lipca 2014 roku. Ostatni wieczór transmitowała telewizja, a zapis ukazał się na DVD. To było wydarzenie dekady, rewię „Monty Python Live (Mostly)” obejrzało na żywo ponad dwieście tysięcy widzów. A wszystko dzięki temu, że Eric Idle zapomniał zapłacić tantiem za musical na Broadwayu.

Musical „Spamalot” przemierzył niemal cały świat przy odgłosie postukiwania orzechów kokosowych. Po Nowym Jorku i Londynie, pokazywany był m.in. w Las Vegas i w Australii (2007), w Nowej Zelandii, Hiszpanii, Niemczech i na Węgrzech (2009), w Szwecji, Republice Czeskiej, Francji, Polsce i w Kanadzie (2010), w Irlandii, we Włoszech, Holandii i w Meksyku (2011), w Japonii, Korei Południowej, Norwegii (2012), Szwajcarii (2013) i w Serbii (2015). W 2016 roku „Spamalot” podbił konserwatywny Teksas.

W pierwszą rocznicę premiery musicalu, w słynnym broadwayowskim zaułku znanym jako Shubert Alley („Spamalot” pokazywany był w Shubert Theatre), zebrała się „Największa Kokosowa Orkiestra na Świecie”. Liczyła 1789 członków stukających równocześnie połówkami orzechów kokosowych. Fakt ten został zapisany w Księdze Rekordów Guinnessa, co musiało wyzwolić chęć pobicia rekordu. I tak się stało –

odpowiedzieli Anglicy. 23 kwietnia 2007 roku o godzinie 19:00 na Trafalgar Square zebrało się 5567 osób postukujących kokosami pod wodzą londyńskiej obsady spektaklu. Pojawili się nawet dwaj panowie o imieniu Terry – Jones i Gilliam. Zgromadzony tłum wykonał wspólnie piosenkę „Always Look on the Bright Side of Life”, używając orzechów w miejscu, w którym się w niej pogwizduje. Wydarzenie miało miejsce w dniu Świętego Jerzego i zakończyło się publicznym wyświetleniem oryginalnego filmu „Monty Python i Święty Graal”. Tak oto zamknęło się koło historii, a musical „Spamalot” wpisał się na trwałe w legendę Monty Pythona i ożywił ją dla nowej publiczności.

Polska premiera musicalu „Spamalot” odbyła się 2 października 2010 roku w Teatrze Muzycznym w Gdyni. W roli Króla Artura występowali Jerzy Jeszke i Bernard Szyc. Reżyserował Maciej Korwin, autorem polskiej wersji językowej jest Bartosz Wierzbęta.

MTI, czyli Music Theatre International

[agencja teatralna]

Amerykańska agencja teatralna z siedzibą w Nowym Jorku, oferująca największy katalog tytułów musicalowych na świecie. Założona w 1952 roku przez kompozytora i autora tekstów Franka Loessera („Guys and Dolls”), rozwijała się w imponującym stylu, skutecznie i uczciwie reprezentując interesy twórców teatralnych. W kolejnej dekadzie poszerzyła katalog o tytuły z West Endu. Pod koniec ubiegłego stulecia szczyła się prawami do tak klasycznych musicali, jak „West Side Story”, „Fiddler on the Roof”, „Jekyll & Hyde”, „Rent” i do niemal wszystkich spektakli Stephena Sondheim. Poszerzając ofertę o katalog teatralny Walt Disney Company (m.in. „The Lion King”) oraz spektakle z oferty Camerona Mackintosha (m.in. „Les Misérables” i „Miss Saigon”) Music Theatre International stał się niemal „monopolistą” w branży licencyjnej.

Obecnie MTI sprawnie przejmuje prawa do nowych hitów z West Endu i Broadwayu, jak „Avenue Q”, „Billy Elliot – the Musical”, „Sister Act” i – ostatnio – „Kinky Boots”. Szerokim echem odbiło się powierzenie agencji praw do musicalu „Mamma Mia!”.

Sir Cameron Mackintosh został partnerem MTI już w 1990 roku. Čwierć wieku później słynny producent przejął pakiet większościowy firmy i zapowiedział jej ekspansję na nowe rynki, zwłaszcza azjatyckie. Otworzył też przedstawicielstwo MTI w Londynie (MTI Europe) i w Melbourne (MTI Australasia). W chwili obecnej MTI to ponad czterysta tytułów i ponad siedemdziesiąt tysięcy klientów w USA i na świecie (teatrów profesjonalnych, amatorskich i szkolnych).

Od lat zaangażowana w misję edukacyjną, MTI wyspecjalizowała się w udostępnianiu uproszczonych wersji znanych spektakli, dostosowanych – przy udziale oryginalnych autorów lub ich przedstawicieli – do możliwości teatrów szkolnych czy amatorskich. Seria „MTI Broadway Junior Collection”, oferuje repertuar musicalowy dla uczniów szkół podstawowych i średnich, w tym wersje „kids” i „junior” (różne grupy wiekowe) takich tytułów, jak „The Music Man” czy „Singin’ in the Rain”. Wielkim powodzeniem

cieszą się spektakle z katalogu Disneya, m.in. „The Jungle Book Kids”, „Winnie the Pooh Kids”, „Beauty and the Beast Jr.”, „The Little Mermaid Jr.”, a szczególnie „The Lion King Experience – Jr Edition”. Dzięki działalności MTI na tym polu ponad pięć milionów dzieci i młodzieży wzięło udział w produkcjach teatralnych na świecie.

Seria „Theatre For Young Audiences” obejmuje kilkadziesiąt tytułów dla dorosłych aktorów występujących przed dziecięcą publicznością, m.in. „Alice in Wonderland”, „Shrek the Musical” i „The Wizard of Oz”. Nową formą działalności MTI jest oferta koncertowa – agencja umożliwia nabycie praw do legalnych występów estradowych z najbardziej popularnymi fragmentami swoich spektakli.

Pewne pojęcie o zasięgu oddziaływania MTI dają liczby. W Stanach Zjednoczonych musicale z katalogu agencji ogląda 25 milionów widzów rocznie. Odbywa się ponad sto tysięcy przedstawień licencjonowanych przez MTI. Licencjodawcy to siedemdziesiąt tysięcy teatrów na terenie USA (profesjonalnych, amatorskich i szkolnych). Każdego roku odbywa się ponad dwadzieścia pięć tysięcy przedstawień z katalogu MTI.

Równie imponujące są statystyki światowe. Ponad półtora tysiąca produkcji teatralnych na wszystkich kontynentach (nie wliczając USA). Przekłady musicali z katalogu MTI na ponad sto języków. Ponad sześćdziesiąt krajów, w których korzysta się z licencji agencji. I ostatnie: dwadzieścia cztery strefy czasowe, w których gra się musicale MTI.

W dziele popularyzacji musicalu na polskich scenach miał swój niewątpliwy udział Richard Salfas z Nowego Jorku, wiceprezydent MTI do spraw licencji, m.in. na terytorium europejskie. Kierownicy literaccy wszystkich teatrów muzycznych w Polsce, znali doskonale jego lapidarny styl i „telegraficzne” maile od Richarda, który – ignorując istnienie stref czasowych – potrafił odpowiadać w ważnych sprawach przed południem czasu polskiego. Richard Salfas był wielkim miłośnikiem teatru muzycznego Stephena Sondheim’a. Ten wielki entuzjasta i znawca musicalu odszedł nagle 15 września 2016 roku w wieku 57 lat. Jeszcze dzień wcześniej odpisywał na maile z całego świata.

## A MUSICAL

[piosenka]

Musical: „Something Rotten!” (2015)

Muzyka i słowa: Wayne Kirkpatrick i Karey Kirkpatrick

Musical już wiele razy przyglądał się sam sobie, ale nigdy dotąd nie zagłębił się tak daleko w historię gatunku. Były przedstawienia nawiązujące do złotych lat, jak „Follies” (1971) i „42nd Street” (1980), było spojrzenie na terażniejszość w „A Chorus Line” (1975). No i byli oczywiście „Producenci” (2001), najbardziej zwariowana komedia o musicalu w musicalu. A jednak twórcy „Something Rotten!” (2015) poszli dalej. Cofnęli się w czasy teatru elżbietańskiego i pokusili o zdefiniowanie gatunku, wkładając opis w usta samego Nostradamusa. No, może nie samego, ale za to jego siostrzeńca.

Musical „Something Rotten!”, komediowa sensacja z 2015 roku, opowiada o przygodach dwóch braci Dupoli (the Bottom Brothers), którzy usiłują zrobić karierę na scenie teatralnej w 1595 roku (musical napisali prawdziwi bracia Kirkpatrick). Niestety, nadziewają się prosto na cieszącego się ogromną popularnością Szekspira, więc ich szanse w show-businessie nie wyglądają zbyt optymistycznie...

Tytuły utworów z musicalu „Something Rotten!” mówią wiele o charakterze przedstawienia: „Welcome to the Renaissance” (Witajcie w renesansie), „God, I Hate Shakespeare” (Boże, nienawidzę Szekspira), „The Black Death” (Dżuma), „Hard to Be the Bard” (Niełatwo być bardem). Jest też wiele zamieszania w związku z robieniem omletu („Make an Omelette”), lecz chodzi o „Omelette: The Musical”. I to tylko dlatego, że ów gorszy Nostradamus, siostrzeniec jasnowidza – zapytany o następną sztukę barda z Avonu – skutecznie zagląda w przyszłość, niestety nieprawidłowo wymawia tytuł... Tytuł brzmiał „Hamlet”.

Najwięcej zamieszania zrobiła piosenka „A Musical”, popisowy numer, w którym jasnowidz wyjaśnia jednemu z braci, co będzie cieszyć się największym powodzeniem

w teatrze przyszłości. Oczywiście – musical. Ta śmiała wizja budzi niedowierzanie. Zrozumiałe, mamy wszak dopiero koniec XVI wieku. Dialogowi z Nostradamusem zawdzięczamy definicję musicalu, o co nie pokusił się dotąd żaden musicalowy twórca. A trzeba przyznać, że opis jest dokładny i przekonujący. Mniej więcej taki:

- Co to u diabła jest musical?
- Wygląda na to, że to sztuka, w której dialog ustaje i przechodzi w piosenkę.
- Czyli aktor mówi swoje kwestie i nagle, ni stąd, ni zowąd, zaczyna śpiewać?
- Tak!
- To jest... [*zaczyna śpiewać*] najgłupsza rzecz, jaką kiedykolwiek słyszałem!

Rozwinięcie definicji musicalu pojawia się w dalszej części piosenki, która rozwija się (niczym „Friend Like Me” w „Aladynie”) nabierając iście musicalowego rozmachu – kompozycja i aranżacja definiuje w niej musical na równi z tekstem. I dowiadujemy się, że „nie ma nic bardziej niezwykłego od musicalu”, że są w nim „piosenki i taniec, i szczęśliwe zakończenia”, są „światła, jest trema i olśniewające chóry”, a w ogóle, to jeżeli chcesz zdobyć sławę i być wielki, musisz stworzyć musical”. Braciom Kirkpatrick niewątpliwie się to udało.

Nominowany w dziesięciu kategoriach do nagrody Tony musical „Something Rotten!” zadowolili się jedną statuetką, która przypadła w udziale występującemu w roli Szekspira aktorowi, Christianowi Borle. Nominowana do Grammy Award była płyta z broadwayowską obsadą „Something Rotten!”, przegrała jednak z Original Cast Album „Hamilton”. Gdyby ktoś zapytał jasnovidza, co będzie się najlepiej sprzedawać na Broadwayu w najbliższej przyszłości, usłyszałby zapewne, że „musicale historyczne z hip-hopową muzyką”. I miałyby pełne prawo odpowiedzieć z nieskrywaną irytacją: „Musical historyczny z muzyką hip-hop?... To najgłupsza rzecz, jaką kiedykolwiek słyszałem”. Musical „Hamilton” zdobył rok później jedenaście nagród Tony.

## MY FAIR LADY

[musical]

Muzyka: Frederick Loewe

Słowa piosenek: Alan Jay Lerner

Libretto: Alan Jay Lerner

na podstawie sztuki George'a Bernarda Shawa „Pigmalion” (1913)

Premiery:

Broadway – 15 marca 1956 (2717)

West End – 30 kwietnia 1958 (2281)

Poznań – 14 listopada 1964

Tony 1957 (6):

najlepszy musical, aktor (Rex Harrison), reżyseria (Moss Hart), scenografia (Oliver Smith), kostiumy (Cecil Beaton), dyrygent i kierownik muzyczny (Franz Allers)

Tony 1976, Broadway revival:

najlepszy aktor (George Rose)

Olivier 2002, London revival (3):

wybitna produkcja musicalowa, aktorka (Martine McCutcheon), choreografia (Matthew Bourne)

Olivier 2003, London revival (2):

najlepszy aktor (Alex Jennings), aktorka (Joanna Riding)

Piosenki:

With a Little Bit of Luck, The Rain in Spain, I Could Have Danced All Night, On the Street Where You Live, Get Me to the Church on Time, I've Grown Accustomed to Her Face

Musical doskonały? Na pewno musical „graniczny”, bo to właśnie w premierze „My Fair Lady” wielu komentatorów upatruje narodzin musicalu stricte nowoczesnego. Przynajmniej w kategoriach muzycznych, fabuła stała się dominantą przedstawień muzycznych znacznie wcześniej. Niemal w chwilę po musicalu według Shawa pojawił się musical według Szekspira, „West Side Story” (1957). A to już muzyczny świat tak radykalnie inny, jakby oba spektakle rozdzielało stulecie. Po prostu nietrudno spojrzeć na „My Fair Lady” jak na... ostatnią operetkę. Argumenty za musicalem nowoczesnym: wartka i angażująca akcja fabularna, mocny i odpowiedzialnie potraktowany pierwowzór literacki, odważny i aktualny przekaz dotyczący umowności podziałów klasowych. Argumentem za operetką jest przede wszystkim chwytliwa, ale też bardzo „klasyczna” muzyka Fredericka Loewego, zakorzeniona w tradycji austriackiej, z której wywodził się kompozytor (wyraźne są w jego muzyce wpływy twórców wiedeńskich: Straussa, Lehara, Kalmana). Obu obozów nie pogodzi raczej najbardziej znany przebój z tego „operetkowego musicalu”, bo piosenka „I Could Have Danced All Night” (Przetańczyć całą noc) mogła zostać z powodzeniem napisana pół wieku wcześniej.

Hitów było zresztą więcej, to jeden z tych musicali (podobnie jak na przykład „Oliver!”), w których praktycznie każdy utwór jest hitem: „On The Street Where You Live”, „Get Me To The Church On Time”, „I’ve Grown Accustomed To Her Face” to już wszystko ponadczasowa klasyka. A czy to operetka czy musical? Jakie to ma znaczenie, skoro piosenki te stały się standardami, skoro od kilku dekad wykonują je muzycy jazzowi.

Tworzywem literackim musicalu jest dramat „Pigmalion”, romans w pięciu aktach z 1913 roku, którego autor, Georg Bernard Shaw, to nie tylko wybitny irlandzki prozaik i dramaturg, ale człowiek słynący z własnej filozofii życia i skarbnica aforyzmów. Jego bohater, profesor Higgins, jest językoznawcą, konkretnie fonetykiem. Specjalizuje się w dialektach Londynu. Przeprowadza słynny zakład ze swoim przyjacielem, że w czasie sześciu miesięcy zmieni prostytutkę w damę, ucząc ją poprawnej wymowy, ponieważ to język jest kluczem na salony. Jego ofiarą, wszak manipuluje biedną dziewczyną w celach czysto egoistycznych, staje się uboga kwiaciarka z Covent Garden, mówiąca w sposób będący torturą dla uszu profesora – jej język to po prostu czysty cockney.

Eliza Doolittle, bo tak nazywa się kwiaciarka, zresztą śliczna, zmienia się na oczach zdumionej publiczności w damę odbywając kolejne lekcje, a sprawy komplikują się dodatkowo, kiedy pojawia się wątek romantyczny. Wszyscy czekamy, kiedy profesor zakocha się w kwiaciarce, którą rzeźbi na obraz i podobieństwo swoich wyobrażeń o kobiecie, ale Shaw był zbyt głębokim pesymistą, aby dostarczać publiczności łatwych happy endów. I dlatego jego dzieło wymagało, mówiąc krótko, drobnych „poprawek”.

Istotną zmianą w stosunku do literackiego oryginału było zakończenie musicalu, złagodzone już wcześniej przez samego dramaturga. Kiedy w Hollywood powstawała filmowa adaptacja „Pigmaliona” w 1938 roku, dokonano w fabule licznych „kompromisów” (sam G.B. Shaw był im oczywiście bardzo niechętny) i przeniesiono je następnie do musicalu. Najważniejszy dotyczył zakończenia. W dramacie profesor rozstaje się bezpowrotnie z kwiaciarką, którą wychował na damę. Bo tak, oczywiście wygrał zakład. A tymczasem w filmie i w musicalu mamy obowiązkowy happy end. Obowiązkowy, co nie oznacza, że jednoznaczny – Eliza wraca do mieszkania profesora, ale co będzie dalej... No i tytuł. Dlaczego nie „Pigmalion”? Nierynkowe. Amerykańska publiczność kinowa w tamtych dekadach otrzaskała się co nieco z mitologią, ale król Cypru, który zakochał się w posągu? Na Broadwayu? Tutaj nawet Afrodyta nie pomoże (Pigmalionowi pomogła). Autorzy musicalowej adaptacji sięgnęli więc po tradycyjną dziecięcą piosenkę uliczną „London Bridge is Falling Down” (Most Londyński wali się), która dedykowana jest „mojej pięknej pani” (tekst pada w musicalu). Kwiaciarka Eliza, znała ją na pewno – taką właśnie niższą kulturę wyniosła ze szkoły, którą była londyńska ulica. Ciekawe, czego G.B. Shaw uczyłby w drugiej kolejności, po opanowaniu języka wyższych sfer. Nie dowiemy się tego, irlandzki dramaturg nie pokusił się o kontynuację „Pigmalion the Sequel”, chociaż po Hollywood można się spodziewać wszystkiego.

„My Fair Lady” otrzymała twarz Julie Andrews, aktorki, która dwa lata wcześniej debiutowała na Broadwayu w musicalu „The Boy Friend” (1954). Rola Elizy okazała się dla niej trampoliną do wspaniałej i trwającej aż po XXI wiek kariery. Kiedy jednak w kilka lat później nakręcono świetną ekranizację musicalu (1964, reż. George Cukor),

główną rolę zagrała Audrey Hepburn. Dla tej aktorki, której olśniewająca uroda już zawsze będzie się kojarzyć z postacią kwiaciarki, był to ostatni znaczący tytuł w karierze filmowej, zapoczątkowanej dwanaście lat wcześniej filmem „Rzymskie wakacje”. Językoznawcę, profesora Higginsa, zarówno na Broadwayu, jak w filmie, zagrał Rex Harrison. Jak wiele jest wybitnych musicali, które doczekały się wybitnych ekranizacji? Co najmniej kilka i dobrze się stało, że „My Fair Lady” jest jednym z nich. To był zresztą dobry okres w burzliwym małżeństwie Broadwayu z Hollywood – w tym samym czasie filmowano między innymi „West Side Story” (1961) i „The Sound of Music” (1965).

Na marginesie: listę analogii pomiędzy „My Fair Lady” i „West Side Story” (choć w rzeczywistości trudno o dwa bardziej różne od siebie musicale), pogłębia fakt, że w obu ekranizacjach główna aktorka nie śpiewała swoich utworów. Nie koniec na tym – w obu filmach gwiazdom pomagała „zza ekranu” ta sama wokalistka: Marnie Nixon.

Pierwsza inscenizacja na Broadwayu ustanowiła historyczny rekord „oglądalności” (2717 spektakli – ponad dziewięć lat na afiszu) pobity dopiero przez musical „Hello, Dolly!” z 1964 roku (2844 przedstawienia). Londyn nie był gorszy. Po premierze 30 kwietnia 1958 roku „My Fair Lady” grano na West Endzie przez pięć i pół roku. Od tamtej pory musical powraca regularnie na sceny całego świata. A teraz ciekawostka. George Bernard Shaw, przez prawie osiemdziesiąt lat, był jedynym człowiekiem w historii, który otrzymał literacką nagrodę Nobla i Oscara. Nobla dostał w już 1925 roku. Kiedy zaś włączył się w adaptację swojej sztuki dla Hollywood, skończyło się to Oscarem (1938, za najlepszą adaptację). I w tym podwójnym tryumfie stary Shaw nie miał konkurentów, dopóki w 2016 nie otrzymał literackiego Nobla stary Dylan. Ku zdumieniu całego świata, Dylan hamletyzował i wił się jak piskorz, kiedy przyszło do przyjęcia i odebrania nagrody. Ale i Shaw nie byłby sobą, gdyby trochę nie pogrymasił. Jemu z kolei podpadło Hollywood. Stwierdził, że Nagroda Akademii to obelga, bo w Hollywood najpewniej nikt o nim nie słyszał. I że równie dobrze mogą sobie nagradzać króla Jerzego za to, że jest królem Anglii. Pomimo tych utyskiwań Mary Pickford, przyjaciółka dramaturga, przekazała, że widziała statuetkę Oscara w jego domu. Nadal nie wiadomo, co zrobił ze swoim Noblem „Jego Bobość”, to jednak osobista sprawa.

Polska premiera musicalu „My Fair Lady” (pod oryginalnym tytułem) odbyła się w Operetce Poznańskiej 14 listopada 1964 roku. Reżyserował Henryk Drygalski, świetny i bardzo trudny przekład (w końcu rzecz dotyczyła językoznawstwa) był dziełem spółki Antoni Marianowicz i Janusz Minkiewicz. Imponująca – jak na polskie warunki – jest liczba inscenizacji „My Fair Lady” w naszym kraju. Już w rok po poznańskiej premierze, musical wystawiono – niemal jednocześnie – w Krakowie, Lublinie, Warszawie, Gdyni Szczecinie, Łodzi i Częstochowie (wszystkie inscenizacje w latach 1965-66). W stołecznym Teatrze Komedia w rolach głównych wystąpili Barbara Rylska i Edmund Fetting. Do dzisiaj odbyło się w Polsce ponad dwadzieścia inscenizacji „My Fair Lady”.

## MY FAVORITE THINGS

[piosenka]

Musical: „The Sound of Music” (1959)

Muzyka: Richard Rodgers

Słowa: Oscar Hammerstein II

Piosenka z pozoru dziecięca. Infantylna. I bardzo „dziewczyńska”. Bohaterka musicalu, Maria, wymienia obrazową listę prostych przedmiotów, do których ucieka myślą w chwili strachu czy zagrożenia (przykład: krople deszczu na różach i wąsy kociąt, błyszczące miedziane czajniki i ciepłe wełniane mitenki). Słowom tym towarzyszy melodia nie tylko urzekająca, ale skomponowana w szczególny sposób. W temacie muzycznym zwrotek piosenki Richard Rodgers zastosował tylko pierwszy, drugi i piąty dźwięk skali, naprzemiennie harmonizując je molowymi i durowymi trójdźwiękami, co dało niezwykły efekt. Ta melodia sama się śpiewa, „przykleja” się.

Miejsce piosenki w musicalu zmieniało się. W oryginalnej wersji scenicznej Maria wykonywała ją w klasztorze, w gabinecie matki przełożonej przed – nieprzewidzianą w skutkach – „delegacją” do rodziny kapitana Von Trappa. Piosenka sygnalizowała jej obawy przed nieznanym losem, młoda dziewczyna dodawała sobie odwagi. Wydaje się, że lepiej wymyślił to scenarzysta filmu – ekranizacja „The Sound of Music” powstała w 1965 roku (na Broadwayu w roli Marii wystąpiła Mary Martin, w filmie Julie Andrews). Maria wykonuje piosenkę w towarzystwie dzieci kapitana w czasie burzy. I tym razem „Ulubione rzeczy” służą rozładowaniu napięcia u całej młodocianej siódemki. Maria jest dobrą opiekunką.

Wiele musicalowych tematów stało się standardami jazzowymi, ale nawet na tle całego „Wielkiego amerykańskiego śpiewnika” historia „My Favorite Things” jest ekstremalna. Tę prostą piosenkę wziął na warsztat geniusz i innowator jazzu, saksofonista John Coltrane (1926-67). Prawdopodobnie największy geniusz i innowator tej muzyki, nie bez kozery cały jazz, jaki powstał po jego dramatycznie wczesnej śmierci, nazywany

bywa „postcoltraneowskim”. Trudno chyba o większy kontrast. Melodia z sielskiej sceny musicalowej posłużyła w 1960 roku za motyw napędowy jednej z najmocniejszych formacji w historii jazzu, jaką był kwartet Johna Coltrane’a. W nagraniu wzięli udział McCoy Tyner na fortepianie, Stevie Davis na kontrabasie i Elvin Jones na perkusji. Jest to zarazem pierwsze nagranie, w którym lider – mistrz saksofonu tenorowego – używa sopranowej wersji instrumentu (kilka miesięcy wcześniej, podczas wspólnego tournée po Europie, Miles Davis kupił Coltrane’owi saksofon sopranowy, instrument niestosowany wcześniej w jazzie zbyt często). Instrumentalne nagranie „My Favorite Things” nadało tytuł całemu albumowi Johna Coltrane’a, który ukazał się w marcu 1961 roku nakładem wytworni Atlantic. Modalna wersja utworu Richarda Rodgersa otwiera płytę i zapowiada muzykę jutra, jaką zaczynał właśnie tworzyć John Coltrane. Popisową partię odgrywa najpierw pianista McCoy Tyner, jednak przejęcie prowadzenia przez lidera-saksofonistę jest prawdziwym startem na inną orbitę – John Coltrane gra „My Favorite Things” niczym w transie. I jest to interpretacja natchniona.

Temat „My Favorite Things” zróśł się z Coltrane’em, stał się niemal jego „przebojem”. Artysta często wykonywał go na koncertach, dzisiaj można go wysłuchać na co najmniej kilku różnych albumach z koncertów, zarejestrowanych w latach 1963-67. W sieci dostępne jest wspaniałe nagranie w kwintecie z 1965 roku (zapis telewizyjny), udostępnione w archiwach „Reelin’ in The Years”.

Po standard „My Favorite Things” sięgały dziesiątki artystów, zwłaszcza w nagraniach związanych z tematyką świąteczną, narzucającą się w piosence dzięki pocieszającym obrazom dzwonek i płatków śniegu, zapakowanych prezentów i strudla jabłkowego. Byli to m.in. Diana Ross and The Supremes (1965), Barbra Streisand (1967), Herb Alpert and the Tijuana Brass (1968), Tony Bennett (1968) i Johnny Mathis (1969). W roku 2000 na pamiętnym koncercie „Boże Narodzenie w Wiedniu” (nota bene nosił on tytuł „Our Favorite Things”), piosenkę wykonali wspólnie Vanessa Williams, Plácido Domingo i Tony Bennett. W nowym tysiącleciu pojawiły się wersje takich artystów, jak Barry Manilow, Anita Baker, Dionne Warwick, Kenny G, Rod Stewart i Carole King. Ostatnio na albumie świątecznym „A Mary Christmas” (2013) zarejestrowała ją popularna piosenkarka Mary J. Blige. W Polsce wykonywało ten standard wielu

muzyków, ważną interpretację zarejestrował zespół Mainstream, w którym partię saksofonu wykonywał Jan „Ptaszyn” Wróblewski („Polish Jazz, vol. 40” – Polskie Nagrania, 1974).

## NEWSIES

[musical]

Muzyka: Alan Menken

Słowa piosenek: Jack Feldman

Libretto: Harvey Fierstein

na podstawie filmu Disneya „Newsies” (1992)

Premiery:

Broadway – 29 marca 2012 (1005)

Tony 2012 (2):

najlepsze piosenki (Alan Menken i Jack Feldman) i choreografia (Christopher Gatelli)

Piosenki:

Santa Fe, Seize the Day, King of New York, Something to Believe In, Once and for All

„Newsies” to slangowa nazwa amerykańskich gazeciarzy – prawidłowo: newsboys. Czyli chłopców roznoszących i sprzedających gazety, co do czasu II wojny światowej, a nawet dłużej, było pracą standardowo wykonywaną przez nieletnich, zarówno w USA jak w Europie. Praca była ciężka i źle opłacana, na granicy utrzymania się przy życiu, a wykonywali ją najczęściej młodzi ulicznicy – uciekinierzy, sieroty, dzieci wielkomiejskiej biedoty. A jednak była w nich przyczajona siła.

Amerykańscy gazeciarze strajkowali wielokrotnie, zwłaszcza w ostatnich dekadach XIX wieku. Do historii przeszedł ich strajk z czerwca 1899 roku, kiedy nie tylko wywrócili do góry nogami pół Nowego Jorku, ale wreszcie dopięli swego. A było tak. Rok wcześniej trwała wojna amerykańsko-hiszpańska. Stany Zjednoczone – odrzucając dotychczasową politykę izolacjonizmu – zaangażowały się w konflikt o zasięgu międzynarodowym. Amerykańscy obywatele uważnie śledzili jego przebieg, co wpłynęło na zwiększenie nakładów gazet. Wielu wydawców skorzystało z okazji i

podniosło ceny za pakiet liczący sto egzemplarzy z 50 do 60 centów. Gazeciarze płacili więcej, ale więcej sprzedawali. Po zakończeniu działań wojennych, które trwały tylko kilka miesięcy, większość wydawców powróciła do poprzedniej ceny. Nie postąpili tak dwaj giganci: Hearst i Pulitzer. Ich najbardziej poczytne dzienniki pozostały przy cenach związanych z dobrą koniunkturą. Były to The New York World (Pulitzera) i New York Evening Journal (Hearsta). O świcie 21 lipca 1899 roku nowojorscy gazeciarze rozpoczęli strajk. Po pierwsze, chłopcy przestali rozprowadzać oba dzienniki. Po drugie – manifestowali swoje niezadowolenie na Moście Brooklyńskim, skutecznie paraliżując komunikację. Zablokowali także dystrybucję gazet na terenie Nowej Anglii. Sprzedaż The New York World spadła z 360 000 do 125 000 egzemplarzy.

Chłopcy niszczyli czasami gazety znajdujące się w wolnym obiegu, uniemożliwiając ich redystrybucję. Apelowali także do mieszkańców miasta o bojkot obu tytułów, a cieszyli się sympatią nowojorczyków. Pulitzer próbował zatrudnić w miejsce gazeciarzy dorosłych mężczyzn, ale nawet bezrobotni okazali się lojalni wobec chłopców i nie złamali strajku. Obaj wydawcy nie cofnęli się przez wynajęciem bojówek, próbujących siłą nauczyć gazeciarzy posłuszeństwa. Ale chłopcy byli niezłomni, a ich charyzmatyczny przywódca stał się bohaterem ulicy. Znany jako Kid Blink (był niewidomy na jedno oko), gromadził jednorazowo do pięciu tysięcy uliczników i wygłaszał płomienne mowy: „Przyjaciele... Musimy się trzymać razem, jak klej. Wiemy, o co walczymy i dopniemy swego, nawet gdybyśmy oślepli”.

I dopięli swego. Co prawda ani Pulitzer, ani Hearst nie obniżyli ceny pakietu, ale zgodzili się odkupować od gazeciarzy niesprzedane egzemplarze. Zawarto więc kompromis i strajk zakończył się po niecałych dwóch tygodniach. Lekcja, jaką ulicznicy dali prasowym gigantom, została zapamiętana przez obie strony, ale na polepszenie warunków pracy amerykańskich nieletnich trzeba było czekać jeszcze kilka dekad (gazeciarze pracowali nawet do późnych godzin nocnych, a zaczynali dzień o świcie). W międzyczasie strajkowali roznosiciele gazet w Montanie (1914) i Kentucky (1920).

Fabularyzowaną (i wyidealizowaną) wersję solidarności gazeciarzy prezentowały od 1942 roku popularne zeszyty obrazkowe wydawnictwa DC Comics. Chłopcy tworzyli w

nich zorganizowany na wojskową modłę „Newsboy Legion” (Legion Roznosicieli). Mijały lata, fach roznosiciela gazet przestał istnieć, zatrudnianie nieletnich w wielu krajach stało się przestępstwem. Ale inspiracje nie gasły.

W 1992 roku po temat sięgnęła wytwórnia Walt Disney Pictures. Pouczająca i wzruszająca historia walki najsłabszych z najsilniejszymi zainspirowała film „Newsies” w reżyserii debiutującego w tej roli choreografa, Kenny’ego Ortegi. Piosenki napisał Alan Menken, kompozytor mogący pochwalić się już wtedy czterema Oscarami. Jego ulubiony autor tekstów, Howard Ashman, zmarł w marcu 1991 roku i twórca zaproponował innego tekściarza, był nim Jack Feldman, wsławiony m.in. hitem „Copacabana”. W czarny charakter, jakim jest w ukazanym konflikcie Joseph Pulitzer (późniejszy fundator nagrody swojego imienia), wcielił się Robert Duvall. W filmie pojawia się też pozytywna postać gubernatora Teodora Roosevelta – późniejszy prezydent Stanów Zjednoczonych sprzyja dzielnym gazeciarsom.

Ciekawostka: film pokazywano w Wielkiej Brytanii pod tytułem „The News Boys”. Okazało się, że slangowe określenie „newsies” nie jest powszechnie zrozumiałe poza Stanami Zjednoczonymi.

Niestety, film został źle przyjęty i stał się finansową klapą. Jedna z piosenek Alana Menkena, zatytułowana „High Times, Hard Times” zdobyła nawet anty-nagrodę „Złotych Malin” w kategorii najgorszej piosenki roku (nominacji dla „Gazeciarzy” było zresztą więcej). Jednak popularność filmu wzrastała stale dzięki cyrkulacji na wideo i doczekał się on z czasem niemal kultowego statusu. Kiedy dziesięć lat po premierze inicjatywę przejął Disney Theatrical z planami stworzenia na bazie „Newsies” musicalu, komentatorzy nie mogli zrozumieć, jakim cudem tak wiele znakomitych piosenek Alana Menkena umknęło początkowo zainteresowaniu zarówno widzów kinowych, jak i melomanów.

Te piosenki – jak porywający, „solidarnościowy” numer „Seize the Day” – zajaśniały pełnym blaskiem dopiero na teatralnej scenie. Nagroda Tony wydawała się oczywistym wyborem. Disney był ostrożny i premiera na Broadwayu odbyła się początkowo przy ograniczonej liczbie spektakli. Pierwsze reakcje krytyki i widzów sprawiły jednak, że

wynajem teatru przedłużono bezterminowo. Musical zagościł na scenie Nederlander Theatre i to właśnie „Newsies” pobił finansowy rekord tego miejsca – tygodniowa frekwencja w kwietniu 2012 roku wyniosła 101% i wpływy do kasy przekroczyły milion dolarów. Tak się zresztą złożyło, że był to musical Disneya, który najszybciej – bo już w siedem miesięcy – zwrócił poniesione koszty produkcji. Przedstawienie „Newsies” pokazano na Broadwayu ponad tysiąc razy.

Nieprawdopodobna była energia młodych wykonawców. Grający główną rolę Jeremy Jordan był absolutnym odkryciem i murowanym kandydatem do nagrody Tony w kategorii najlepszego aktora. Pomimo nominacji przegrał jednak ze Stevem Kazee – aktorskim odkryciem z musicalu „Once” (także w kategorii najlepszy musical „Gazeciarze” ustąpili właśnie spektaklowi „Once”, z którym to wyrokiem można się było pogodzić bez bólu). Krytycy docenili choreografię (kolejny Tony), o której napisano, że jest panoramą wszystkich stylów tanecznych, jakie pokazywano na Broadwayu w jego całej historii. „Newsies” to także musical z przesłaniem i z wielkim ładunkiem dobrej energii. To spektakl, z którego publiczność wychodzi z przeświadczeniem, że ludzie potrafią być wspaniali, a życie – sprawiedliwe. Podobnie jak po musicalu „Mamma Mia!”, z tą różnicą, że historia „Gazeciarzy” jest prawdziwa.

Alan Menken stworzył na potrzeby musicalu kilka dodatkowych piosenek, m.in. „Something to Believe In” i potwierdził swój wielki talent oscarowego rekordzisty. Kontrowersyjny numer „High Times, Hard Times” nie znalazł miejsca w spektaklu – „Złote Maliny” to jednak nie jest dobry PR. Album z muzyką ze spektaklu nominowany był do Grammy Award. Płyta zawiera trzy interesujące bonusy. Balladę „Santa Fe” wykonuje Jeremy Jordan przy akompaniamencie Alana Menkena na fortepianie – urocza ciekawostka. Natomiast dynamiczne, przebojowe utwory „Seize the Day” oraz „King of New York”, zaprezentowane są z pełnymi częściami instrumentalnymi przeznaczonymi w przedstawieniu do sekwencji tanecznych. I dopiero wtedy kompozycje Alana Menkena brzmią tak jak powinny.

Nadal nie było zbyt wielu produkcji musicalu „Newsies” na świecie. Trasa objazdowa po Stanach, trasa po Włoszech. Nieuchronna produkcja koreańska w 2016 roku. Jest

to spektakl trudny do obsadzenia ze względu na wysokie wymagania taneczne i młody wiek artystów. Bo albo „Gazeciarze” złapią za serce cały Nowy Jork, albo nikt nie przejmie się ich losem. A kto porwie Nowy Jork zdobywa świat.

NINE

[musical]

Muzyka i słowa piosenek: Maury Yeston

Libretto: Arthur Kopit

na podstawie filmu Federico Felliniego „8½”

Premiery:

Broadway – 9 maja 1982 (729)

West End – 7 czerwca 1992 (koncert), 12 grudnia 1996 (spektakl)

Wrocław – 3 października 2014

Tony 1982 (5):

najlepszy musical, piosenki (Maury Yeston), aktorka drugoplanowa (Liliane Montevecchi), reżyseria (Tommy Tune), kostiumy (William Ivey Long)

Tony 2003, Broadway revival (2):

najlepszy revival, aktorka drugoplanowa (Jane Krakowski)

Piosenki:

Not Since Chaplin, Guido's Song, Only with You, Folies Bergeres, Nine, Be Italian, The Bells of St. Sebastian, The Grand Canal, Be On Your Own, I Can't Make This Movie

Oto pomysł na świetny musical: kontynuacja świetnego filmu. Fellini The Sequel. Autobiograficzny obraz włoskiego reżysera Federico Felliniego zatytułowany był „Osiem i pół” i należy do absolutnej klasyki kina XX wieku. Ten film to arcydzieło awangardy. Język filmu rzadko bywa tak wieloznaczny, wielowarstwowy, wielowątkowy. Nawiązując do techniki „strumienia świadomości”, największej zdobyczy literackiego modernizmu, Fellini dokonywał prekursorskiej „dekonstrukcji” bohatera – przychodziło mu to tym łatwiej, albo tym trudniej, że tworzył film o sobie,

przeprowadzał psychologiczną analizę podmiotu, wchodząc w dyskurs z wyobrażeniami o sobie samym.

Bohaterem filmu i musicalu jest reżyser, Guido Anselmi. Poznajemy go w czasie życiowego kryzysu. Uznany artysta, od którego wszyscy oczekują kolejnego dzieła, cierpi na impotencję twórczą. Nie ma pomysłu na nowy film, zaczyna więc kręcić obraz o reżyserze, który nie ma pomysłu. I tak Fellini otwierał przed nami „pamięć bohatera”, odsłaniał kolejne aspekty jego życia pod postacią chaotycznych, niepowiązanych retrospekcji, w których pojawiały się kolejne niezwykle kobiety. Reżysera zagrał w filmie Marcello Mastroianni, a towarzyszyły mu m.in. Anouk Aimée i Claudia Cardinale, zapisały się w pamięci piękne włoskie aktorki, Rossella Falk i Sandra Milo.

Włoski pisarz, ale także krytyk filmowy, Alberto Moravia, opisał bohatera filmu w następujący sposób: „[Guido Anselmi] jest erotomanem, sadystą, masochistą, mitomanem, podrywaczem, klaunem, kłamcą i zdrajcą. Boi się życia i chce wrócić do łona matki... W wielu aspektach przypomina Leopolda Blooma, bohatera <Ulissesa> Jamesa Joyce’a i można odnieść wrażenie, że Fellini czytał tę książkę i głęboko ją przemyślał. Stworzył film introwertyczny, to właściwie prywatny monolog, przeplatany przebitkami ze świata realnego”. Taki złożony bohater to wyzwanie dla reżysera filmu. A dla twórców musicalu?

Akcja przedstawienia rozgrywa się w kilka lat po akcji filmu. Tym razem reżyser nazywa się Guido Contini i przeżywa kryzys w związku ze zbliżającymi się urodzinami. Czterdziestymi, oznaczającymi dla mężczyzny koniec życia. Przynajmniej, kiedy jest narcystycznym włoskim reżyserem. Przyjmijmy, że jest to „kryzys wieku średniego”. Także i tego Guida otaczają wspaniałe kobiety. Przedstawienie zdominowane jest przez role żeńskie, mężczyzna pełni w nim rolę solistycznego instrumentu na zachwycającym tle kobiecej orkiestry. A jego partia jest skargą – na życie, na miłość, na sztukę.

Maurycy Yeston zafascynowany był filmem Felliniego, od kiedy obejrzał go po raz pierwszy, jako nastolatek. Temat „artysty w tarapatkach” stał się jego obsesją, utożsamiał się bohaterem filmu. Pomysł przeniesienia dzieła filmowego na scenę

musicalową nosił w sobie przez wiele lat. Na własny sposób rozumiał perypetie bohatera: „[...] Guido przechodził przez drugi wiek dojrzewania, kiedy ja przechodziłem przez pierwszy”. Kiedy jego wizja zaczęła nabierać kształtu, okazało się, że film pozostawiał wiele pytań bez odpowiedzi. Najważniejsze z nich brzmiało: Jaką rolę, a właściwie jakie role, pełnią w życiu mężczyzn kobiety? I teraz to im należało oddać głos, one miały (co nie musi oznaczać, że znały) odpowiedzi na męskie rozterki. Akcja musicalu rozgrywa się w Wenecji.

Dzieło Yestona to przedstawienie wyrafinowane plastycznie. I taki jest właściwie klucz do realizacji musicalu „Nine”. Jesteśmy we Włoszech i wszystko musi być piękne. Mężczyzna, kobiety, otoczenie, stroje, architektura, dekoracje – wszystko. I to pięknem Felliniego, nawet tego późniejszego z filmu „Rzym”. W przeciwnym wypadku problemy oglądanych postaci mogą się wydać trywialne. Nabierają wagi dopiero w otoczeniu absolutnego piękna, bo wszelka sztuka – Fellini wiedział to najlepiej – jest przede wszystkim zjawiskiem estetycznym. Przypisywane jej konteksty są wtórne w stosunku do pojęcia piękna. A piękno zobowiązuje. Inscenizacja musicalu „Nine” to sprawdzian umiejętności scenografa i kostiumologa. Ale przede wszystkim wielkie wyzwanie obsadowe. Wielkie ryzyko.

W premierowej obsadzie w roli głównej wystąpił pochodzący z Puerto Rico, Raul Julia. Otaczały go same fascynujące kobiety. Kiedy w roli Guida pojawił się Sergio Franchi, tym razem aktor o włoskich korzeniach, obdarzony wspaniałym tenorem, Maury Yeston napisał specjalnie dla niego nowy numer, „Now Is the Moment” – piosenkę stylizowaną na włoską balladę pop i w tym duchu zaaranżowaną. Musical zebrał entuzjastyczne recenzje i otrzymał pięć nagród Tony, w tym dwie najważniejsze – dla najlepszego musicalu i za najlepsze piosenki. Wzbudzał także powszechny zachwyt, co stanowiło spełnienie marzeń realizatorów. Jeden z krytyków napisał, że musical „Nine” jest „niemal zbyt cudowny do oglądania”. Chwalono wszystkie aspekty realizacji, chwalono całą obsadę.

Międzynarodowa kariera „Nine” nie nastąpiła od razu. Najpierw było amerykańskie tournée, potem monumentalna wersja koncertowa w Londynie – wystąpiło w niej 165

osób, w roli głównej Jonathan Pryce. Kiedy spektakl powrócił na Broadway, w postaci reżysera wcielił się Antonio Banderas. Tym razem musical „Nine” tryumfował w kategorii „best revival”. Zagrano 283 przedstawienia. Yeston bardzo dobrze przyjął produkcję australijską (1987), następnie pokazano „Nine” w Argentynie (1998), natomiast w nowym mileniu pojawiły się inscenizacje w Szwecji (2002), Holandii i Japonii (2005), Puerto Rico (2010), na Filipinach (2012), a następnie w Czechach, Grecji, Brazylii i w Polsce.

Niestety, pomimo wyjątkowego pietyzmu w realizacji, filmowa adaptacja musicalu „Nine” (2009) nie spotkała się z dobrym przyjęciem. Może dlatego, że zrealizowali go twórcy odpowiedzialni wcześniej za świetne, nagrodzone Oscarem, choć bardziej konwencjonalne „Chicago”? A może adaptacja filmowa musicalu była zbyt europejska, artystyczna, wysmakowana? Zbyt wyrafinowana. Bo była. Reżyser Rob Marshall znalazł obsadę marzeń. Jako Guido wystąpił aktor równie genialny, co przystojny, Daniel Day-Lewis. Wzorem dla jego roli był sam Fellini, nie stylizował się na Mastroianniego. Podobnie Marion Cotillard – pierwowzorem jej postaci była bezpośrednio żona Felliniego, Giulietta Masina. Kobięcy panteon w filmie „Nine” nie miał równych. Wianuszek kobiet, otaczających zagubionego czterdziestolatka, tworzyły Penélope Cruz, Nicole Kidman, Kate Hudson, piosenkarka Fergie, a także dwie damy reprezentujące starsze pokolenie gwiazd: Judi Dench i sensacyjna Sophia Loren, jako matka. Niewątpliwie najsłabszym elementem filmu była warstwa dramatyczna – relacje pomiędzy postaciami, wiarygodność ich konfliktów. A może film był zbyt „estetyczny”?

Ekranizacja musicalu „Nine”, pomimo ewidentnej klęski frekwencyjnej, otrzymała cztery nominacje do Oscara, w tym za oryginalną piosenkę. Specjalnie dla filmu Maury Yeston stworzył utwór „Take It All”. Na szczęście reżyser Robert Marshall nie zraził się niepowodzeniem i w brawurowym stylu przeniósł na ekran niełatwy musical Sondheima „Into the Woods” (2014). Tym razem był to niekwestionowany tryumf.

A jaka jest odpowiedź na pytania postawione w „Nine”? Kim są kobiety dla mężczyzn? To proste – wszystkim. Są matkami, żonami, kochankami, nauczycielkami, kusicielkami, pielęgniarkami, siostrami, sędziami i muzami. Muzami najrzadziej, ale to

wiemy sami. A czy jest coś, czego nie wiedzieliśmy przed obejrzeniem musicalu „Nine”?

Po pierwsze, że musical może być tak... piękny. I może jeszcze to, że kiedy podniecona kobieta woła „Bądź mi Włochem!”, mężczyzna musi się naprawdę postarać.

Polska premiera musicalu „Nine” odbyła się w Teatrze Capitol we Wrocławiu 3 października 2014 roku. Reżyserowała Pia Partum, tłumaczyli Agnieszka i Konrad Imielowie. Nowej inscenizacji podjął się – we własnym przekładzie – reżyser Jacek Mikołajczyk. Teatr Muzyczny w Poznaniu prezentuje musical od 30 września 2017 roku.

## NON-REPLICA

[termin]

Rodzaj licencji teatralnej, która pozostawia większość aspektów artystycznych inscenizacji w gestii licencjobiorcy. Wyjątek od reguły. Regułą jest bowiem... replika. Replika, czyli dokładne odtworzenie oryginalnej inscenizacji w innym mieście, kraju, na innym kontynencie. Nie przeniesienie, bo ta oryginalna zazwyczaj jest jeszcze grana. Taka jest tradycja West Endu i Broadwayu – wszystkie musicale, który po premierze odnoszą sukces, realizowane są najczęściej dokładnie w takiej samej inscenizacji, co premierowa. I panuje pełna niemal wzajemność transatlantycka, czyli „Upiór w operze” w Nowym Jorku jest identyczny, jak ten w Londynie, natomiast „The Book of Mormon” na West Endzie jest taki sam, jak ten na Broadwayu. W dalszej kolejności pojawia się zwykle Australia, potem Japonia. Bardzo często spektakle w licencji typu replica realizuje ten sam zespół artystyczny, który pracował przy premierze. Przynajmniej przez pewien czas, bo w przypadku takich tytułów jak „Cats” czy „Chicago” powodzenie tytułu wykracza poza ramy czasowe jednego pokolenia. Ale wszystko do czasu. Przychodzi taki moment, w którym licencjodawca (właściciel albo administrator praw do musicalu) „uwalnia” tytuł i zaczyna udzielać zgody na tzw. non-replica production. Po pierwsze, musi więc upłynąć trochę czasu. „Gorące” tytuły chronione są bardzo długo (w przypadku musicalu „Mamma Mia!” było to na przykład 15 lat). Po drugie, aby dostać licencję na własną realizację, trzeba pozyskać zaufanie licencjodawcy. Czasem też poddać się różnym formom kontroli (to zależy od tytułu). Licencja typu non-replica określa warunki absolutnie nieprzekraczalne i jest to przestrzeganie zapisu partytury i libretta. Bywa, że na tym kończą się restrykcje i hulaj dusza. Ale rzadko. Znacznie częściej licencjodawca zastrzega, że realizacja musi zostać dokonana z „zachowaniem ducha oryginału” (nawet, jeśli licencjobiorca nie wierzy w duchy). Często – egzekwuje prawo do akceptacji projektów nowej inscenizacji. Mówiąc krótko, wersja science-fiction musicalu „Miss Saigon”, w której kosmonauta z planety Ziemia zakochałby się w mieszkance planety Sajgon, tylko po to, żeby ją później porzucić, nie miałyby wielkich szans na realizację. Kiedy jednak spełni się zdroworozsądkowe wymagania licencjodawcy, okazuje się, że lokalny zespół realizatorów ma szerokie pole

do popisu. Licencja typu non-replica oznacza w praktyce nową reżyserię, scenografię, choreografię, kostiumy, projekty świateł i projekcji, makijaże, fryzury i peruki (osobna sprawa to przekład, często podlegający kontroli przez licencjodawcę, lecz to nie zależy od typu licencji). Jest co robić. Największą korzyścią z realizowania inscenizacji niebędącej repliką – poza szansą kreatywnej pracy wielu artystów – jest stworzenie własnej wersji światowego musicalu, odbiegającej od kanonu, zdefiniowanego przez twórców oryginalnej premiery, londyńskiej czy nowojorskiej. Obowiązuje partytura i libretto, to jasne. Pozostałe aspekty spektaklu dostają nowe życie. Praktycznie wszystkie polskie realizacje światowych tytułów musicalowych powstały i będą powstawać opierając się na licencji non-replica (pewnymi formami pośrednimi były realizacje przedstawień „Ghost – The Musical” i „Dzwonnik z Notre-Dame” w Teatrze Muzycznym w Gdyni). Poza wszystkim, tak wychodzi dużo... taniej.

## NOTRE DAME DE PARIS

[musical]

Muzyka: Riccardo Cocciante

Słowa piosenek: Luc Plamondon

Libretto: Luc Plamondon

na podstawie powieści Wiktora Hugo „Katedra Marii Panny w Paryżu” (1831)

Premiery:

Paryż – 16 września 1998

Gdynia – 9 września 2016

Piosenki:

Le Temps des cathédrales, Bohémienne, Belle, La Volupté, Fatalité, Les oiseaux qu'on met en cage, Je te laisse un siffiet, Dieu que le monde est injuste, Danse mon Esmeralda

Silna kultura stawia opór obcym wpływom. Kultura francuska jest silna, ponieważ poczucie tożsamości Francuzów ugruntowały wieki kulturalnej supremacji i niesłabnące zainteresowanie świata wszystkim, co francuskie (zainteresowanie to przybiera często karykaturalne formy, jak w nazewnictwie amerykańskich wyrobów spożywczych, typu „La Yogurt”). Z krajów Unii Europejskiej to właśnie Francja najskuteczniej odpiera zalew amerykanizmów językowych, amerykańskiej popkultury czy mody. Ta niezależność Francuzów manifestuje się między innymi w niechęci do mówienia po angielsku (to się powoli zmienia) i przyjmowania angielskiej terminologii. Nawet wtedy, kiedy byłoby to najprostsze. Najczęściej przywoływany przykład to komputer. Tylko we Francji może nosić nazwę „ordinateur”.

Francja ma silną kulturę, co manifestuje nieprzerwanie i z dumą na polu filmu, literatury i muzyki. Francja ma wszystko własne, byłoby więc nie do pomyślenia, żeby nie miała własnego, francuskiego teatru muzycznego. Oczywiście ma własny teatr,

którego niezależna forma i styl ukształtowała się w ostatnich dekadach. Jak należało się spodziewać, znacznie różni się on od „tradycyjnego” musicalu – tradycyjnego, czyli w domyśle tego z West Endu i Broadwayu. Francuski musical jest widowiskiem, wydarzeniem bardziej koncertowym niż teatralnym. Musicale znad Sekwany prezentowane są na arenach i w halach sportowych, często przed wielotysięczną publicznością. Tak pomyślany spektakl nieuchronnie traci na dramaturgii, eksponując warstwę wizualną. I taki jest francuski musical – przebojowe kompozycje w stylu wyrafinowanej muzyki pop, piękne, bogate kostiumy, pomysły scenograficzne korzystające z projekcji multimedialnych (sceny często są wielkie, ale płytkie). Francuski musical uczynił z reżyserii światła niemal odrębną dziedzinę sztuki. Ograniczenia scenograficzne często owocują kreatywnością w tym właśnie zakresie.

Inną charakterystyczną cechą francuskich musicali jest tematyka historyczna. W ostatnich latach powstało tam wiele musicali opartych na podobnej formule. „Cléopâtre, la dernière reine d'Égypte” (2009), „Mozart, l'opéra rock” (2009), „Dracula, l'amour plus fort que la mort” (2011), „Adam et Ève: La seconde Chance” (2012), „1789, les amants de la Bastille” (2012), „Robin des Bois” (2013), „La Légende du Roi Arthur” (2015), „Les 3 Mousquetaires” (2016). Czyli, po kolei: Kleopatra, Mozart, Drakula, Adam i Ewa, zburzenie Bastylia, Robin Hood, król Artur i Trzej muszkieterowie. Historia, kultura, w porwach nawet Biblia. I wszystkie te musicale prezentowane były w jednym z dwóch paryskich obiektów: Palais des sports (5000 miejsc na widowni) albo Palais des congrès (3700 miejsc). Kilka miesięcy na afiszu w każdym z tych miejsc, przekłada się na kilkuletnią prezentację spektaklu w tradycyjnym teatrze o widowni nieczęsto przekraczającej półtora tysiąca foteli.

Ważnym francuskim impresariatem, podbijającym teatry muzyczne na kilku kontynentach, jest od pewnego czasu GL Organization. Ma w ofercie musicale „Roméo & Juliette” i „Le Roi Soleil”, potwierdzając literacko-historyczne zainteresowania francuskiej publiczności. Ale nie tylko francuskiej. Szef GL, pan Guillaume Lagorce – nazywany „francuskim Cameronem Mackintoshem” – skutecznie wprowadza swoje tytuły na międzynarodowe sceny. Jego historyczne widowiska muzyczne cieszą się szczególnym powodzeniem w krajach azjatyckich – w Korei, w Japonii, w Chinach i na

Tajwanie. Stopniowo zdobywa publiczność teatralną w Rosji, a nawet w Kanadzie. Być może jest więc tylko kwestią czasu, aby miłośnicy musicalu na świecie polubili francuską formułę. Tak, jest inna, ale z pewnością atrakcyjna – musical przypomina koncert rockowy w kostiumach. Znamienne, że tak chętnie stosuje się w Francji określenie rock-opera. Pierwotnie nazywano tak „Les Misérables”.

Francuzi robią wszystko po swojemu. Zasada ta nie robi wyjątków nawet dla angielskiej klasyki – jedną z najnowszych propozycji francuskiego teatru muzycznego jest przedstawienie „Oliver Twist – The Musical” (muzyka: Shay Alon, słowa: Christopher Delarue). Ten musical według powieści Karola Dickensa miał premierę 23 września 2016 roku w Salle Gaveau w Paryżu i – oczywiście – nie ma nic wspólnego z klasycznym brytyjskim pierwowzorem Lionela Barta zatytułowanym „Oliver!” (1960).

Osobny temat to francuskie filmy muzyczne, jak choćby „Parasolki z Cherbourga” (Les Parapluies de Cherbourg, 1964) z niezapomnianym tematem muzycznym Michela Legranda. Faktem pozostaje, że z francuskich musicali wielką światową karierę zrobił tylko jeden (a i to dzięki wersji anglojęzycznej i produkcji Camerona Mackintosha). Jest to spektakl „Les Misérables” według powieści „Nędznicy” Wiktora Hugo. Drugi musicalowy tytuł, znany poza granicami Francji, to „Notre Dame de Paris”. Przedstawienie „Nędznicy” miało premierę w Palais des sports, natomiast „Dzwonnik” w Palais des congrès.

Znamienne, że oba przedstawienia są musicalowymi adaptacjami dzieł tego samego pisarza. To oczywiście przypadek, potwierdzający przy okazji wielkość Wiktora Hugo. We Francji, a nawet w Europie, nikt jej nie kwestionuje, z pewnością jednak dzięki musicalom postać giganta francuskiej kultury stała się bardziej znana w świecie. Wiadomo, że jest Hugo Boss, ale jest jeszcze ten drugi Hugo – ten od „Les Mis”. Według powieści tego drugiego powstał już wcześniej film animowany Disneya „Dzwonnik z Notre Dame” (1996). Muzykę napisał oscarowy rekordzista, Alan Menken.

Musical o garbusie i cygance narodził się najpierw jako album koncepcyjny. Kompozytor Riccardo Cocciante w typowo francusko-włoskim stylu (bo takie jest jego

pochodzenie) szafował melodiami. Pięknych tematów w musicalu „Notre Dame de Paris” z pewnością nie brakuje. Autor tekstów, Luc Plamondon, pochodzi z Quebecu i to właśnie on odkrył piosenkarza Garou (właściwie Pierre Garand) śpiewającego bluesy w barach rodzinnego Sherbrooke. Doświadczony autor tekstów, związany już wcześniej z takimi gwiazdami, jak Barbara, Julien Clerc, Françoise Hardy, Johnny Hallyday i Petula Clark, wyczuł w młodym wokaliście wielki potencjał. Był rok 1997 i Luc Plamondon pracował z Riccardo Cocciante nad musicaliem „Notre Dame de Paris”. Zrozumiał, że znalazł idealnego odtwórcę roli Quasimodo.

Reżyser Gilles Maheu wykreował widowisko w typowo francuskim, koncertowym stylu. Odtwórcy głównych ról zajmowali miejsce z przodu sceny, za ich plecami zaś rozgrywały się sceny taneczne. Niezatarcie wrażenie robiła scena z dzwonami, w której w roli „serc” wykorzystano akrobatów. To nie wystarczyło publiczności brytyjskiej, której zaprezentowano przedstawienie w 2000 roku. Londyńska prasa stwierdziła bez ogródek, że „drugie Les Mis to nie jest”. Producent anglojęzycznej wersji bronił się, stwierdzając zasadnie, że „to nie jest musical, tylko rock show z fabułą”. Dodawał złośliwie, że – jak widać – trudno to zrozumieć krytykom teatralnym, którzy rozumieją wszystko od Szekspira do Pintera.

Mniej wybredna, a może faktycznie bardziej otwarta od angielskiej, okazała się publiczność w takich krajach, jak Kanada (Quebec, 2000), Hiszpania (2001), Włochy (2001-12), Rosja (2002 i 2013), Korea (2008), Belgia (2010), tournée po krajach Dalekiego Wschodu trwa niemal nieprzerwanie od 2011. Musical powrócił do Paryża w 2016 roku, aby następnie objechać główne miasta Francji. Według „Księgi rekordów Guinnessa” przedstawienie „Notre Dame de Paris” miało najlepszy pierwszy rok w dziejach musicalu (oczywiście chodzi o wpływy ze sprzedaży biletów, co nie trudno wytłumaczyć wielotysięczną widownią zajmowaną niemal codziennie przez publiczność Palais des congrès).

Musical wykreował Garou na światową gwiazdę, to był początek kariery piosenkarza. Wielki sukces odniósł we Francji przebój „Belle”, wybrany na piosenkę roku, nominowany nawet na piosenkę wieku. Istnieje wiele nagrań płytowych „Notre Dame

de Paris". Na uwagę zasługuje album koncepcyjny z 1997 roku, pierwowzór musicalu. Już w rok później powstało – najbardziej znane – nagranie z premierową obsadą (zarejestrowane na żywo w Palais des congrès). Kolejne albumy studyjne wyprodukowano w Londynie (2000) i w Paryżu (2001). Istnieje kilkanaście płyt z piosenkami musicalowymi w różnych językach, jak również nagrania instrumentalne, w tym orkiestrowe.

Po kilku spalonych próbach zaprezentowania musicalu w Polsce udało się to Teatrowi Muzycznemu w Gdyni, a premiera odbyła się 9 września 2016 roku. Reżyserował Gilles Maheu – odpowiedzialny za oryginalną inscenizację paryską. Towarzyszył mu zespół realizatorów francuskich w większości związanych z musicałem od czasu jego powstania. „Songi” – jak napisano w programie – przetłumaczył Zbigniew Książek.

## NUMBER ONE, BEDFORD SQUARE

[adres]

Siedziba agencji teatralnej Cameron Mackintosh Ltd. Budynek, mieszczący się pod numerem pierwszym przy Bedford Square, w londyńskiej dzielnicy Bloomsbury. Dom – pozornie jeden z wielu w typowej zabudowie szeregowej w stylu gregoriańskim – po bliższym przyjrzeniu się ujawnia tajemnicę: jest nieco szerszy od budynków, z którymi sąsiaduje. Już od dawna uważany był za rodzynek pośród pięćdziesięciu dwóch kuzynów, z którymi oplata Bedford Square. Powstał przed rokiem 1780 na zlecenie pana Lionela Lyde – dyrektora Banku Anglii i handlarza tytoniem. Autorem projektu był architekt Thomas Leverton i w założeniu dom „pod jedyką”, miał być taki sam, jak wszystkie inne wokół placu. Tymczasem zaradny pan Lyde (już wtedy nie zostawało się dyrektorem Banku Anglii za dobre wyniki w nauce) dogadał się z budowniczymi dwa domy dalej przy Bloomsbury Street i wyciągnął dodatkowe sześć stóp szerokości. Pozwoliło mu to na wbudowanie szerokiego wejścia, nietypowego dla gregoriańskich domów o trójdzielnej fasadzie. Dzisiaj budynek wpisany jest na listę zabytków I klasy. Agencja Cameron Mackintosh Ltd. wprowadziła się pod ten adres w 1988 roku. Kilka lat później firma wykupiła sąsiedni budynek pod numerem drugim (zarazem zabytek klasy II). Kiedy w 1991 roku Cameron Mackintosh stał się partnerem właściciela kilku londyńskich teatrów, Bernarda Delfonta, doprowadziło to do zawiązania spółki Delfont Mackintosh Theatres Ltd. Centrum operacyjne sieci to także Number One, Bedford Square. Obecnie Delfont-Mackintosh jest właścicielem (lub długoterminowym dzierżawcą) ośmiu londyńskich teatrów: Gielgud, Noël Coward, Novello, Prince Edward, Prince of Wales, Queen's, Victoria Palace i Wyndham's. Przeprowadzono generalny remont Victoria Palace Theatre – w kwietniu 2016 roku zszedł tam z afisza „Billy Elliot – The Musical”, a już w grudniu 2017 teatr zaprezentował musical „Hamilton”.

Number One, Bedford Square, to miejsce legendarne z racji swojego cudownie snobistycznego adresu. Czy można się nazywać lepiej niż „Number One”? W tej branży? I jakie to brytyjskie. Nawet szyld z nazwą firmy nie jest potrzebny...

TREVOR NUNN (ur. 1940)

[reżyser]

Wybitny reżyser angielski, zasłużony zarówno dla teatru dramatycznego, jak dla sceny musicalowej. Wslawiony reżyserią premierowych inscenizacji „Cats” i „Les Misérables”. Należy do najbardziej uznanych i utytułowanych reżyserów teatralnych zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i w Stanach Zjednoczonych, gdzie do niedawna odnosił znaczące sukcesy na Broadwayu.

Urodził się w niezamożnej rodzinie i trudno było zaspokoić jego dziecięcą pasję do książek. Remedium na nieustający niedosyt znajdował w domu ciotki, którą odwiedzał czasem z rodzicami. Ciotka miała w swojej bibliotece między innymi dzieła zebrane Szekspira, które dosłownie pochłaniał. Już w szkole wykazywał wyjątkowe zdolności humanistyczne, ale wyższa edukacja była poza zasięgiem jego rodziców. Pomógł nauczyciel angielskiego, który rozpoznał drzemiący w chłopcu potencjał. Nawet wyjazd ucznia na egzamin do Cambridge przekraczał możliwości rodziny, więc sfinansowała go szkoła. To ważne, kariera Trevora Nunna na kilku etapach dowodzi, jak wielka jest czujność brytyjskiego systemu oświaty i instytucji kultury – „nie przegapić talentu” wydaje się w jego przypadku mottem całego edukacyjnego środowiska. I talent młodego wielbiciela Szekspira rozkwitał.

Podjął studia w Downing College i od razu włączył się w bogate życie kulturalne uczelni. Poznał takich studentów jak Derek Jacobi i Ian McKellen. W wieku 22 lat wyreżyserował „Makbeta” dla słynnego studenckiego teatru w Cambridge, The Marlowe Society. Istnieje tam piękna tradycja powrotu słynnych wychowanków i tak oto Sir Trevor Nunn wyreżyserował na swojej uczelni „Cymbelina” – w 2007 roku. Po ukończeniu studiów w Cambridge zdolny absolwent otrzymał stypendium reżyserskie i skierowano go do teatru w Coventry. Dwudziestoczteroletni Trevor Nunn dołączył do Royal Shakespeare Company, już dwa lata później był dyrektorem artystycznym słynnego zespołu (vide czujność). Pozostał na tym stanowisku do 1986 roku. Reżyserując zarówno klasykę,

jak i dramaturgię współczesną, Trevor Nunn zdobył pozycję najważniejszego brytyjskiego reżysera teatralnego i utrzymał ją przez kilka dekad.

Pracował głównie w sektorze publicznym, w pełni wykorzystując środki i możliwości, jakie państwo brytyjskie oferuje artystom. Zarazem był jednym z pierwszych reżyserów „z górnej półki”, którzy podjęli pracę w mniej prestiżowym i postrzeganym jako wyłącznie komercyjnym, teatrze muzycznym. Stało się to za namową producenta-wizjonera, Camerona Mackintosha, który postanowił wynieść inscenizacje musicalowe na poziom nawiązujący do brytyjskiej sceny dramatycznej. Posunięcie okazało się brzemienne w skutki. Trevor Nunn wyreżyserował musical „Cats” (1981), który przełamał wszystkie stereotypy określające do tej pory gatunek. Fakt, że spektakl ten okazał się z czasem największym sukcesem w historii Broadwayu, najlepiej dowodzi, jaka była skala reformy zapoczątkowanej przez Mackintosha. Trevor Nunn był zaś pierwszym z całego szeregu doświadczonych realizatorów teatru dramatycznego, którzy zasilili londyńskie inscenizacje musicalowe rewolucjonizując West End. Inna historyczna inscenizacja musicalowa w reżyserii Trevora Nunna to „Les Misérables” (1985) – sukces bezprecedensowy, jako że przedstawienie grane jest w Londynie nieprzerwanie od ponad trzydziestu lat (zmieniały się tylko teatry).

Ale prawdziwym powołaniem reżysera był dramat, a jego życiowym autorem pozostał Szekspir – chłopięca fascynacja, która zdeterminowała życie artysty. W 1976 roku Trevor Nunn wyreżyserował w Royal Shakespeare Company słynną inscenizację „Makbeta”, w której w głównych rolach wystąpili Ian McKellen i Judi Dench (aktorzy niewystępujący w danej scenie stawali się częścią publiczności, siadali za sceną na drewnianych skrzynkach). Liczne inscenizacje Trevora Nunna po londyńskiej premierze odbywały światowe tournée. Tradycja ta przetrwała do pierwszej dekady XXI wieku, kiedy nowe przedstawienia „Króla Lira” i „Mewy” Czechowa objechały kilkanaście krajów (w obu występował Ian McKellen). „Króla Lira” pokazała telewizja brytyjska, amerykańska i japońska (ukazała się także edycja DVD). W 2008 reżyser powrócił do teatru w Coventry, gdzie zaczynał jako stypendysta. Przygotował tam sceniczną wersję „Scen z życia małżeńskiego” Ingmara Bergmana. Nigdy nie rozstawał się z musicalami. Tylko w nowym milenium zrealizował takie tytuły jak m.in. „Oklahoma!” (2002),

„Chess” (2003), „The Woman in White”, revival „Les Misérables” na Broadwayu (2006) oraz rock’n’rollową sztukę Toma Stopparda „Rock’n’roll” (2007).

Do jego uznanych produkcji musicalowych zalicza się nowa inscenizacja „A Little Night Music” Stephena Sondheim’a, bardzo dobrze przyjęta najpierw w Londynie (2008), a następnie w Nowym Jorku (2009), gdzie debiutowała na Broadwayu Catherine Zeta-Jones. Aktywność reżysera po roku 2010 skoncentrowana jest przede wszystkim na teatrze dramatycznym w Londynie. Wielokrotnie nominowany, Trevor Nunn zdobył m.in. trzy nagrody Oliviera oraz trzy nagrody Tony (wszystkie za reżyserię).

Rzecz warta przypomnienia: to właśnie Trevor Nunn wyreżyserował angielską premierę „Tanga” Sławomira Mrożka – produkcję Royal Shakespeare Company zaprezentowano w 1966 roku (czyli już w rok po powstaniu dramatu) w Aldwych Theatre w Londynie. Był to jeden z pierwszych samodzielnych projektów Nunna, którego talent został zauważony tak szybko, że już dwa lata później został dyrektorem artystycznym Royal Shakespeare Company (1968-1986), a z czasem National Theatre (1996-2003). Obecnie pełni funkcję dyrektora artystycznego innej prestiżowej londyńskiej sceny Theatre Royal, Haymarket. W 2014 roku, na łamach The Telegraph, Trevor Nunn wyznał, że Szekspir jest jego religią: „Szekspir ma więcej mądrości i głębszy wgląd w nasze życie, w to jakie powinno być, a jakie nie powinno, jak wybaczać i jak zrozumieć naszych pobratymców niż jakakolwiek religia. Sto razy więcej niż Biblia. Przykro mi, że to mówię. Ale w jego sztukach znajduję zrozumienie dla ludzkiej kondycji, którego daremnie szukać w księgach religijnych.” Od śmierci „barda ze Stratfordu” minęły właśnie cztery wieki. W kilku zdaniach współczesny reżyser brytyjski Trevor Nunn powiedział więcej o nieśmiertelnym dramaturgu, niż wszyscy rocznicowi mówcy.

## OFF-BROADWAY

[termin]

Off, czyli z boku, poza głównym traktem, w oddaleniu. W przypadku Broadwayu to oddalenie bywa liczone w krokach, ale jego konsekwencje są niewymierne. Ponieważ off-Broadway to jednocześnie preludium do Broadwayu i jego całkowite zaprzeczenie. Teatr niszowy – awangardowy, eksperymentujący, nowatorski – to wszystko dzieje się w Nowym Jorku off-Broadway. A zarazem wiele najbardziej popularnych musicali tu właśnie pokazano światu po raz pierwszy, m.in. „Hair” i „A Chorus Line”. Sensacja na off-Broadway utorowała drogę takim tytułom, jak „Rent” czy „Hamilton”. Ale jest także kryterium czysto formalne, które stwierdza jednoznacznie: teatr klasyfikowany jako broadwayowski musi mieć co najmniej pięćset miejsc na widowni. Natomiast teatry off-Broadway to te z widownią od stu do czterysta dziewięćdziesięciu dziewięciu miejsc. W praktyce, teatry te sąsiadują ze sobą na Broadwayu.

Regulacje wprowadzone przez związek zawodowy aktorów (Actor’s Equity) skutkują wyraźnym podziałem w minimalnej wysokości zarobków artystów występujących na konkurujących scenach. I znacznie łatwiej jest wystawić spektakl off-Broadway.

Kulturowa historia ruchu off-Broadway datuje się od lat 50. XX wieku, kiedy wielu twórców teatralnych świadomie przeciwstawiło się postępującej komercjalizacji Broadwayu. Teatry „offowe” stały się nie tylko przeciwwagą dla kosztownych inscenizacji za rogiem, dawały też szansę zaistnienia młodym twórcom.

Pierwszym wielkim sukcesem off-Broadway (2707 spektakli) była inscenizacja „Opery za trzy grosze” z 1954 roku (w Theater de Lys na Greenwich Village, więc tym razem spory kawałek od Times Square). Później oczywiście prezentowana w mainstreamie.

Inne znane tytuły, które rozpoczynały podbój publiczności off-Broadway, to także „Godspell”, „Niedziela w parku z Georgem”, „Przebudzenie wiosny”, „Avenue Q”, jak również młodzieńcze dzieło kompozytora Alana Menkena i autora tekstów Howarda

Ashmana „Little Shop of Horrors” (1982), które po kilku latach przeniesiono na ekran (zachęcający tytuł polski to „Krwiożercza roślina”). Spektakl „The Fantastics”, czyli najdłużej grany musical w historii, przez 42 lata prezentowany był wyłącznie w formule off-Broadway (imponująca liczba 17162 spektakle).

Odwieczny spór pomiędzy teatrem artystycznym a komercyjnym definitywnie rozstrzyga (na gruncie amerykańskim, chociaż warto się zastanowić, czy nie jest to uniwersalne zjawisko) jedna zasada: każdy producent, twórca i artysta z off-Broadway marzy tylko o jednym: znaleźć się kiedyś on-Broadway...

## OFF-OFF BROADWAY

[termin]

Według definicji off-off to wszystkie teatry mniejsze od off, czyli z widownią poniżej stu miejsc. Ale także przedstawienia z udziałem aktorów niezrzeszonych w związku, bez względu na wielkość sali. Pod koniec lat 50. rosła opozycja wobec megalomanii Broadwayu – najbardziej radykalni twórcy odrzucali też formułę „jednego off”, jako kroku pośredniego w drodze na wielką scenę. Stylistyka „off-off” rozkwitała zatem głównie w Greenwich Village, uniwersyteckiej dzielnicy artystycznej na południu Manhattanu, która na przełomie dekad 50/60 stała się również mekką ruchu folkowego (klub Folk City) i awangardy jazzowej (klub The Village Gate).

Przebojem off-off nowego tysiąclecia jest musical „Iron Curtain” (Żelazna kurtyna). Pokazany oryginalnie przez Prospect Theater Company (uznaną nowojorską scenę off-off) w 2006 roku, wystawiany był następnie w miejscach tak offowych, jak Seattle w stanie Washington czy Kalifornia. Ten zwariowany komediowy spektakl opowiada o porwaniu twórców musicalowych z Broadwayu do Związku Radzieckiego na zlecenie samego pierwszego sekretarza Chruszczowa w celu... stworzenia radzieckiej sceny musicalowej (wystarczy powiedzieć, że wyznaczony sowiecki producent działa z ramienia Ministerstwa Muzycznej Perswazji i nazywa się Onanow).

Pytanie: czy twórcy teatralni off-off marzą, żeby stać się twórcami off? Czy od razu aspirują do „właściwego” Broadwayu? A może jest im dobrze, tam gdzie są? Pewne światło rzuca na to stopniowe odchodzenie od terminu off-off, na rzecz pojęcia „indie theatre”, czyli jednak teatru niezależnego (od słowa „independent”, jak w indie rock). Owe trzy lokalizacje – geograficzne i mentalne – to rozstajne drogi pomiędzy niezależnością i sukcesem, na których przynajmniej raz w życiu staje każdy artysta.

OH! CALCUTTA!

[musical]

Muzyka i słowa piosenek: Peter Schickele, Robert Dennis i Stanley Walden

Słowa piosenek: Peter Schickele, Robert Dennis i Stanley Walden

Libretto: różni autorzy

Premiery:

Broadway: 17 lutego 1971 (606)

West End: 27 lipca 1970 (3918)

Piosenki:

Oh Calcutta!, Sincere Replies, Exchanges of Information, Clarence & Mildred

Dla purystów to w ogóle nie jest musical. Raczej kabaret, składający się z kolejnych, niekoniecznie powiązanych ze sobą, skeczy. Bardziej rewia, gdzie piosenki stanowią rodzaj muzycznych przerywników, a nie element fabuły. Bo w tym musicalu (nie bądźmy purystami) wcale nie chodzi o fabułę. Wspólny mianownik przedstawienia jest tylko jeden, ale za to jest nim... seks. Także pozamałżeński, a nawet grupowy. Co więcej, spektakl epatuje nagością w stopniu, który może zawstydzić hipisów z „Hair”. Tytuł jest nieco niejasny i może się kojarzyć – jakże nietrafnie – z Matką Teresą. A więc wyjaśnijmy: tytuł spektaklu pochodzi od tytułu obrazu niszowego francuskiego artysty Clovisa Trouille’a. Niszowy francuski artysta zagrał sobie na fonetycznej zbieżności zawołania „Och, Kalkuta!” z rodzimym O quel cul t’as (tu: fajna dupa).

Producenci liczyli, że reżyserii podejmie się sam Harold Pinter, co mogło otoczyć skandalizującą inscenizację aureolą awangardowości. Pinter odmówił i reżyserem został Jacques Levy (kilka lat później współautor tekstów Boba Dylana na albumie „Desire”). Nie spuszczając jednak z tonu, zamówiono teksty u autorów tyleż znanych, co niekonwencjonalnych, jak John Lennon, Sam Shepard czy... Samuel Beckett. Ten ostatni napisał prolog do spektaklu zatytułowany „Breath” (Oddech), ale – chyba

zawstydzony famą wokół całego wydarzenia – wycofał tekst z przedstawienia. Jeden z kompozytorów musicalu, Peter Schickel, to artysta znany jako P.D.Q. Bach, „muzykopatolog” i „zapomniany syn” Jana Sebastiana, mistrz muzycznej parodii.

Interesujące, że dużą część publiczności stanowili turyści z Japonii, gdzie nagość na scenie była całkowicie zakazana. Producenci spektaklu zauważyli tę prawidłowość i reklamowali musical „Oh! Calcutta!” w japońskiej prasie, wprowadzili także (po raz pierwszy na Broadwayu) prompter z symultanicznym tłumaczeniem tekstu sztuki na japoński. Przedstawienie było w latach 70. prawdziwą żyłą złota, a skończyło się to dopiero z wybuchem epidemii AIDS w następnej dekadzie. Najbardziej czarny PR zorganizował spektaklowi jeden z jego producentów, Norman Kean, kiedy w 1988 roku zamordował żonę, aktorkę Gwydę DonHowe, po czym sam popełnił samobójstwo.

Aktorzy w trakcie spektaklu często zrzucali z siebie ręczniki, zwykle nie mając nic pod spodem. Po raz ostatni uczynili to 6 sierpnia 1989 roku po 5959 przedstawieniach samego „revival”, a był to wtedy nadal najdłużej grany revival na Broadwayu. Fenomen spektaklu „Oh! Calcutta!” odwołuje się po części do liczb, warto więc po nie sięgnąć. Przedstawienie debiutowało off-Broadway już 21 czerwca 1969 roku i dopiero po zagranii 704 spektakli przeniesiono je na Broadway. Ten pierwszy cykl składał się więc w sumie z 1314 przedstawień, była to ta sama inscenizacja. Kiedy zaproponowano revival na Broadwayu zaledwie cztery lata po zejściu oryginalnej produkcji z afisza, nikt się nie spodziewał, że tym razem, zostanie ona na afiszu jeszcze dłużej. Ta druga „Oh! Calcutta!” grana była od 24 września 1976 roku do 6 sierpnia 1989, co z liczbą 5959 spektakli uczyniło ją najdłużej granym revival w historii Broadwayu – w tej konkurencji wynik poprawił dopiero revival musicalu „Chicago” i dzierży go do dzisiaj.

Ocenia się, że to niewinne widowisko zarobiło w sumie ponad 350 milionów dolarów, a oglądało je ponad 85 milionów ludzi na świecie. A więc raczej nie mogli to być sami Japończycy, jako że spektakl przeznaczony był wyłącznie dla osób pełnoletnich. Jak napisał krytyk teatralny Clive Barnes „(...) musical <Oh! Calcutta!> rozczaruje każdego z innego powodu, ale to nie ma znaczenia, bo kupuje się bilet na rozczarowanie”.

Spektakl „Oh! Calcutta!” zajmuje dzisiaj ósme miejsce w kategorii najdłużej granych przedstawień na Broadwayu (i jest na pierwszym miejscu jako najdłużej grana rewia). Niedawno przeskoczył go na liście musical „Wicked”, ale nawet teraz ta frywolna rewia pozostanie najbardziej udaną produkcją amerykańską, po „Chicago”, „A Chorus Line”, „The Lion King” i „Wicked”. I pomyśleć, że były czasy, kiedy seks się sprzedawał...

OKLAHOMA!

[musical]

Muzyka: Richard Rodgers

Słowa piosenek: Oscar Hammerstein II

Libretto: Oscar Hammerstein II

na podstawie sztuki Lynna Riggsa „Green Grow the Lilacs” (1930)

Premiery:

Broadway – 31 marca 1943 (2212)

West End – 30 kwietnia 1947 (1543)

Pulitzer 1944: Richard Rodgers i Oscar Hammerstein II

Tony 1993: nagroda honorowa z okazji 50-lecia spektaklu

Olivier 1999 (4): najlepsza produkcja musicalowa, aktor drugoplanowy (Shuler Hensley), scenografia (Anthony Ward), choreografia (Susan Stroman)

Tony 2002, Broadway revival: najlepszy aktor (Shuler Hensley),

Piosenki:

Oh What a Beautiful Mornin', The Surrey with the Fringe on Top, Kansas City, Many a New Day, People Will Say We're in Love, The Farmer and the Cowman, Oklahoma!

Pierwszy z cyklu musicali, którymi spółka autorska Rodgers/Hammerstein zrewolucjonizowała gatunek. Zaczęło się od spektaklu „Oklahoma!” w 1943 roku, współpracę zakończyła śmierć autora tekstów, Oscara Hammersteina II w 1960 roku. Ostatnim wspólnym dziełem obu twórców było przedstawienie „The Sound of Music”, zaprezentowane na Broadwayu w 1959 roku. W międzyczasie powstały między innymi „Carousel” (1945), „South Pacific” (1949), „The King and I” (1951).

Kowbojski romans? To nic nowego dla amerykańskiej publiczności, do której w pierwszym rzędzie adresowane były produkcje Broadwayu. Jednak poza tematyką

niemal wszystko w tym przedstawieniu było nowe. Twórcy musicalu sięgnęli po dramat Lynna Riggsa „Green Grow the Lilacs” z 1930 roku. Rzecz dotyczyła romansu i to dwóch kowbojskich par. Nie zabrakło dziewczyny rozdartej pomiędzy dwóch kandydatów – wszystko jak należy. Ale w tle była także owcza wojna (Sheep wars) – konflikt pomiędzy hodowcami krów, a hodowcami owiec, jaki rozgrywał się na prerii w latach 1870-1920. Przede wszystkim jednak uderzała nowatorska forma dzieła.

Rodgers i Hammerstein zmienili Broadway na zawsze. A przecież współpraca obu twórców była niemal dziełem przypadku. Rozpoczęła się w latach II wojny światowej, a zarówno kompozytor, jak i autor tekstów, byli dobrze znani publiczności teatralnej i filmowej. Richard Rodgers tworzył w duecie z Lorenzem Hartem (m.in. musical „The Boys from Syracuse”, 1938). Oscar Hammerstein II pisał słowa dla wielu znanych kompozytorów. Piosenka „The Last Time I Saw Paris” z filmu „Lady Be Good” (1941) zdobyła Oscara. Oczywiście najważniejszy był w jego dorobku przełomowy musical „Show Boat” (1927), spektakl prekursorski, wyznaczający nowe kierunki i nowe możliwości dla całego teatru muzycznego. Kompozytorem był Jerome Kern.

Richard Rodgers współpracował z Hartem od wielu lat, ale ich partnerstwo wyraźnie traciło parę. Lorenz Hart wpadał w coraz głębszą chorobę alkoholową. A poza tym zupełnie nie interesował go nowy projekt kompozytora – przedstawienie oparte na kowbojskiej historii, według sztuki, w której nawet tytuł zaczerpnięty był ze starej piosenki ludowej. Na marginesie: podobno to właśnie od utworu „Green Grow the Lilacs” pochodzi określenie... gringo. W czasie wojny meksykańsko-amerykańskiej (1846-1848, przyczyną jej wybuchu była aneksja Teksasu przez USA w 1845), meksykańscy żołnierze, nieznający języka angielskiego, zaczęli spontanicznie nazywać nieprzyjaciół od pierwszych słów ulubionej żołnierskiej piosenki.

Kowbojski romans to nie temat dla Lorenza Harta. Był on typem na wskroś miejskim, „miastowym”, nowojorskim do szpiku kości. Wielkomiejska tematyka inspirowała jego wyrafinowaną lirykę. Stan Oklahoma był dla niego bardziej odległy, niż księżyc (który tak pięknie „zagrał” w jego utworze „Blue Moon”). Tematyka sztuki „Green Grow the Lilacs” poruszała w naturalny sposób wrażliwość Oscara Hammersteina II, jemu zaś

odmówił dotychczasowy partner, również wielkomięjski, Jerome Kern. I tak narodziny nowego tandemu wisiały w powietrzu, a przypieczętował je Hart, który powiedział, że pisanie przestało go interesować i pojechał pić do Meksyku (zmarł kilka miesięcy po premierze musicalu „Oklahoma!”). Richard Rodgers to jeden z najważniejszych i najbardziej utalentowanych kompozytorów w historii teatru muzycznego. Ale reforma, do której się przyczynił, była głównie zasługą Hammersteina II.

Na początek uległa zmianie sama metoda tworzenia materiału. Okazało się, że partnerzy są dla siebie stworzeni. Hammerstein wolał pisać pełne teksty przed otrzymaniem muzyki. Rodgers natomiast preferował tworzenie muzyki do gotowych tekstów. Wcześniej praktyka musicalowa wyglądała odwrotnie. Kompozytor miał już przyzwyczajenia wyrobione we współpracy z Lorenzem Hartem, który nie znajdował inspiracji do swoich pięknych tekstów, dopóki nie usłyszał muzyki. Dotychczasowi partnerzy Hammersteina (w tym Jerome Kern) wymagali od niego pisania słów na końcu. Można więc śmiało powiedzieć, że warunki pracy obu twórców dopiero teraz uległy optymalizacji. Najpierw słowa, potem muzyka. Umożliwiło to autorowi tekstów wyniesienie ich na nowy poziom, bez ograniczeń formalnych. I stało się kluczem do zintegrowania piosenek z fabułą musicalu. Dopiero więc Rodgers i Hammerstein w pełni rozwinęli wzorce nakreślone już wcześniej w musicalu „Show Boat”.

Piosenki przestały przerywać akcję przedstawienia. Dopełniały ją, wzmacniały, a przede wszystkim – dzięki udziałowi muzyki – pogłębiały emocjonalne portrety bohaterów. Rodgers i Hammerstein uznali, że bazą ich spektaklu będzie materiał źródłowy, w tym wypadku sztuka „Green Grow the Lilacs”. A to oznaczało zerwanie z obowiązującymi zasadami „komedii muzycznej”. Do tej pory akcja musicalu była tylko pretekstem do prezentowania numerów tanecznych, występów komediantów czy akrobatów. Piosenki stanowiły przerywnik – jeden z wielu. Tymczasem Rodgers i Hammerstein oparli się na tradycji dramatycznej, odchodząc od wpływów rewii, wodewilu i burleski. Nobilitowali musical do rangi dzieła teatralnego.

Dwaj ambitni twórcy wprowadzili innowacje wykraczające poza samą materię przedstawienia. Było zwyczajem teatrów muzycznych angażowanie aktorów, którzy

potrafili śpiewać. Natomiast Rodgers i Hammerstein uparli się, aby w ich musicalu występowali śpiewacy, którzy potrafią grać. Podniosło to niebywale poziom wokalny obsady. Z drugiej strony – praktycznie pozbawiło ją gwiazd. Nie koniec na tym. W musicalu znanym jako „Oklahoma!” (jego pierwotny tytuł brzmiał „Away We Go!”), debiutowała jako choreograf Agnes de Mille. Obaj zachwyceni jej pomysłami twórcy zgodzili się, aby pierwszy akt musicalu zamykała piętnastominutowa sekwencja taneczna, obrazująca wewnętrzne rozterki głównej bohaterki. Ustanowiono nową broadwayowską tradycję, określoną później nazwą „dream balet”.

Nie wszystkim się to podobało, nie wszyscy byli na to przygotowani. Producent i scenarzysta filmowy Mike Todd (trzeci mąż Elisabeth Taylor), podczas pokazu przedpremierowego wyszedł już w trakcie pierwszego aktu, wypowiadając słynną krytykę: „Nie ma nóg, nie ma żartów, nie ma szans”. Był w błędzie. Musical stał się natychmiastową sensacją. Publiczność oszalała, ewidentnie czekała na coś takiego. Wyprzedawano bilety z wielomiesięcznym wyprzedzeniem. Budżet produkcyjny w wysokości 80 tysięcy dolarów przyniósł wpływy przekraczające siedem milionów. Przedstawienie grane było przez pięć lat i pobiło rekordy Broadwayu (oddając palmę pierwszeństwa dopiero musicalowi „My Fair Lady” z 1956 roku). Rekordowa liczba ponad dwóch tysięcy przedstawień wyznaczyła nowy pułap marzeń.

Rodgers i Hammerstein uważnie obserwowali reakcje publiczności. Podczas próbnych pokazów w Nowej Anglii zdecydowali się na dopisanie w drugim akcie numeru „Oklahoma!”, zaś idąc za ciosem zmienili tytuł przedstawienia. I tak się tworzy historia. Tytułowa piosenka z musicalu jest od 1957 roku oficjalnym hymnem stanu Oklahoma. W czasie powstania spektaklu nie było jeszcze nagród teatralnych, ale „Oklahoma!” zbierała je w kolejnych powracających realizacjach. Najlepsze, że Rodgers i Hammerstein zdobyli nagrodę Pulitzera – szczyt teatralnego prestiżu.

„Oklahome!” prezentowano nieprzerwanie przez dziesięć lat. Po przebiegu na Broadwayu musical ruszył w trasę i pokazywano go przez następne pięć lat. Odwiedzając kolejne stany produkcja zarobiła 15 milionów dolarów. Jakby tego było mało, USO – organizacja non-profit współpracująca z departamentem obrony USA –

stała się sponsorem musicalu, pokazywanego przez kilkanaście kolejnych lat w amerykańskich bazach woskowych. Na West Endzie stała się „Oklahoma!” pierwszym musicaliem z Broadwayu pokazanym po wojnie. Na gigantycznej scenie Theatre Royal, Drury Lane, zaprezentowano ją angielskiej publiczności aż 1543 razy – Londyńczycy pokochali kowbojów, co oczywiście było zasługą jakości samego przedstawienia. Rodgers i Hammerstein mogli być dumni.

Najsłynniejsze revivals „Oklahomy!”, to inscenizacje z lat 1951 i 1979 na Broadwayu oraz z lat 1980 i 1998 na West Endzie. Za te ostatnie odpowiadał producent Cameron Mackintosh. W obsadzie przedstawienia z 1998 roku główną rolę kowboja o imieniu Curly zagrał Hugh Jackman. Po przeniesieniu londyńskiej inscenizacji na Broadway w 2002 roku (z nową obsadą, zgodnie z wymogami związków zawodowych) krytyk New York Timesa nazwał musical „Oklahoma!” przedstawieniem „epokowym”. Angielski punkt widzenia spodobał się Amerykanom i uznano, że nowa produkcja tchnęła w spektakl „nowe życie”. Jak widać czasami udaje się sprzedać węgiel w Newcastle.

Amerykański dramaturg i wykładowca, Thomas Hischak, napisał, że „Oklahoma!” to nie tylko „(...) najważniejszy musical Rodgersa i Hammersteina, ale najbardziej przełomowe i wpływowe dzieło w całym amerykańskim teatrze muzycznym. Jest to pierwsze w pełni zintegrowane przedstawienie teatru muzycznego, a sposób, w jaki łączy piosenki, bohaterów, intrygę, a nawet sekwencje taneczne, stał się modelem obowiązującym w produkcjach musicalowych na Broadwayu na kolejne dekady”.

Musical sfilmowano, chociaż dopiero w 1955 roku. Reżyserował Fred Zinneman, a tandem autorski miał kontrolę nad powstającym dziełem. Rodgers i Hammerstein nie pozwolili, aby – z typową dla Hollywood nonszalancją – powrzucono do ich musicalu przypadkowe piosenki innych autorów. Ekranowa „Oklahoma!” dostała dwa Oscary. Specjalnie na potrzeby filmu (scena „Kansas City”), wyremontowano i odmalowano lokomotywę Southern Pacific 1673. Można ją dzisiaj oglądać w historycznej części miasta Tucson w stanie Arizona, gdzie trafiła jako podarunek od Hollywood.

Klasyka. I nie jest to bynajmniej klasyka martwa. W znanej powieści Trumana Capote'a „Śniadanie u Tiffany'ego” (1958) piosenki z musicalu „Oklahoma!” wykonuje główna bohaterka, akompaniując sobie na gitarze. Musical ten lubi też najwyraźniej amerykański aktor i reżyser, Billy Crystal. W filmie „When Harry Met Sally” (1989) jest scena, w której para bohaterów śpiewa w wersji karaoke piosenkę „The Surrey with the Fringe on Top” (dokładnie oznacza to „bryczkę z daszkiem ozdobionym frędzlami”). W filmie „City Slickers” (1991) z udziałem Billy'ego Crystala, demoniczny przewodnik trójki niepoprawnie „miastowych” przyjaciół po Zachodzie (w tej roli niezapomniany Jack Palance) ma na imię Curly – tak samo, jak główny bohater musicalu. Już w nowym mileniu, 25 września 2004 roku, na koncercie w Carnegie Hall utwór „The Surrey with the Fringe on Top” wykonał duet dwóch polskich pianistów. Nagranie ukazało się na albumie „Makowicz vs. Moździerz: At The Carnegie Hall” (EMI, 2004). Cesarz Józef II powiedziałby zapewne: za dużo dźwięków... I być może tym razem miałby rację.

## OL' MAN RIVER

[piosenka]

Musical: „Show Boat” (1927)

Muzyka: Jerome Kern

Słowa: Oscar Hammerstein III

Standard w każdym aspekcie: musicalowy, jazzowy, jedna z pereł „Amerykańskiego śpiewnika”. Najbardziej znana pieśń z musicalu „Statek komediantów” – polski tytuł – wykonywana jest przez czarnoskórego sztauera (robotnika portowego) o imieniu Joe i kontrastuje jego ciężkie, pełne wzlotów i upadków życie, ze spokojem i obojętnością nieustannie płynącej Missisipi („Missisipi” to zarazem polski tytuł pieśni). Zaśpiewana jedynie raz w całości w pierwszej scenie musicalu, powraca we fragmentach niczym komentarze greckiego chóru. Jak na jeden utwór „Ol' Man River” przełamuje wiele utartych schematów. Pentatoniczna skala wpisuje melodię w tradycję murzyńską – nawiązuje zwłaszcza do pieśni negro spirituals, ale także do gospel i bluesa. Temat porusza kwestie społeczne, a jest to rzecz prekursorska, wyprzedzająca o ponad trzy dekady ruch praw człowieka w USA oraz rozkwit protest-songu. Metafora Missisipi – ponadczasowości, wiecznego trwania, rzeki jako opozycji do poszarpanych losów ludzkich – nawiązuje do literackiej tradycji europejskiej (nie szkodzi, że „Cichy Don” Szołochowa zaczął się ukazywać dopiero w rok po premierze musicalu). I wreszcie skala głosu – solo na bas nie należało (i nadal nie należy) do tradycji musicalowej.

„Ol' Man River” stało się przebojem w 1928 roku w nagraniu popularnej orkiestry Paula Whitemana (tej samej, która zagrała z George Gershwinem premierę jego „Błękitnej rapsodii” w 1924 roku). Śpiewał Bing Crosby, a tempo wykonania było znacznie szybsze niż w wersji scenicznej. W kolejnych dekadach wykonywali ten standard m.in. Al Jolson, Django Reinhardt, Ray Charles, Frank Sinatra, Screaming Jay Hawkins, Sam Cooke, Jim Croce, The Beach Boys, Chet Atkins, The Jeff Beck Group, a nawet kobiety: Cilla Black, Melanie, Cher oraz znakomite Judy Garland i Aretha Franklin. Melvin Franklin, bas w grupie wokalne The Temptations, śpiewał „Ol' Man River” solo na

większości koncertów. Nawet w dalekim Związku Radzieckim śpiewano o ciężkiej doli sztauera Joe, a czynił to popularny artysta estradowy (choć nie bas bynajmniej) Muslim Magomajew. W Polsce wykonywali ten utwór wybitni śpiewacy operowi, basy, Bernard Ładysz i Romuald Tesarowicz. Ten ostatni wywołał owację na stojąco śpiewając „Missisipi” na koncercie galowym z okazji 70-lecia Teatru Muzycznego w Łodzi (26.09.2015) – dopiero podczas oklasków okazało się, że dekoracja przysłaniająca wybitnego śpiewaka maskowała jego wózek inwalidzki.

Istnieje kilka ekranizacji musicalu „Show Boat”. W drugiej z nich, tej z 1936 roku (reżyserował twórca brytyjski, James Whale), partię Joe wykonuje Paul Robeson. Nie ma lepszej wersji tej pieśni. Jeśli aria z musicalu może być przeżyciem duchowym, to właśnie ta i właśnie wtedy. W prestiżowym rankingu Amerykańskiego Instytutu Filmowego (American Film Institute) „100 piosenek z filmów na 100 lat kina” przeprowadzonym w 2004 roku „Ol’ Man River” znalazła się na 24 miejscu.

Z pewnością jeszcze większych wzruszeń dostarczało wysłuchanie artysty na musicalowej scenie, na przykład w premierowej londyńskiej produkcji „Show Boat” (1928), w drugiej inscenizacji na Broadwayu (1932), czy w wersji z Los Angeles (1940). Albo przynajmniej na stadionie Legii w Warszawie w roku 1948.

Paul Robeson bywał rzadkim ambasadorem amerykańskiej muzyki za Żelazną Kurtyną, a to za sprawą swoich „antyimperialistycznych” przekonań, które zjednały mu gorących sympatyków po wschodniej stronie ideologicznej barykady. Szykanowanego w USA za lewicowe przekonania (znalazł się m.in. na czarnej liście senatora McCarthy’ego w dobie „polowania na czarownice”), wybitnego artystę uhonorowano Międzynarodową Leninowską Nagrodę Pokoju w ZSRR (1952).

Owe cztery minuty Paula Robesona w filmie „Show Boat” to esencja amerykańskiej muzyki – jej źródła, jej fuzja, jej rozstajne drogi, prowadzące zawsze od Missisipi w stronę Nowego Orleanu, Memphis, Nashville, Nowego Jorku i Chicago. To cała amerykańska muzyka w pigułce. To narodziny Elvisa i Milesa.

OLIVER!

[musical]

Muzyka: Lionel Bart

Słowa piosenek: Lionel Bart

Libretto: Lionel Bart

na podstawie powieści Karola Dickensa „Oliver Twist” (1838)

Premiery:

West End – 30 czerwca 1960 (2618)

Broadway – 6 stycznia 1963 (774)

Gdynia – 17 marca 1990

Tony 1963 (3):

najlepsze piosenki (Lionel Bart), dyrygent (Don Pippin), scenografia (Sean Kenny)

Olivier 1997:

najlepszy aktor (Robert Lindsay)

Piosenki:

Food Glorious Food, Where Is Love?, Consider Yourself, It's a Fine Life, I'll Do Anything, Be Back Soon, Oom-Pah-Pah, As Long as He Needs Me, Reviewing the Situation

Musical według klasycznej powieści Karola Dickensa to nie był kontrowersyjny pomysł. Jeszcze nie. Londyn 1960 roku był nadal statecznym, konserwatywnym i nieprzeciętnie nudnym miastem, którym nawet filmowcy nie bardzo się interesowali. Już za chwilę wszystko się miało zmienić. Brytyjska stolica miała się stać światowym centrum mody, muzyki i filmu i zapracować sobie na w pełni zasłużony (nie do końca przyzwoity, ale to dodatkowy walor) przydomek „swinging London”. Za chwilę, czyli za dwa, trzy lata, Londyn obudził się, jako miasto rock'n'rolla, Modsów i Rockersów, filmowców i modelek. Jako miasto Beatlesów – nic nie szkodzi, że Wielka Czwórka pochodziła z

Liverpoolu, to Londyn stał się magnesem. Tymczasem jednak dobiegała końca nudna dekada konserwatywnych lat pięćdziesiątych, a młody i bardzo zdolny autor piosenek pisał właśnie musical według klasycznej powieści Karola Dickensa.

Nazywał się Lionel Bart i był samoukiem. Gdy miał sześć lat, nauczyciel poinformował rodziców, że chłopak jest muzycznym geniuszem. On jednak wolał być malarzem. A może poetą? Nie nauczył się nut, ale nie przeszkodziło mu to w pisaniu tekstów do piosenek, bo sam tworzył do nich melodie. Napisał m.in. utwór „Living Doll”, który w wykonaniu Cliffa Richarda i jego grupy The Drifters (dla odróżnienia od innej formacji o tej samej nazwie, przemianowanego później na The Shadows) stał się brytyjskim przebojem numer jeden w lipcu 1959 roku. Cliff Richard był pionierem rock’n’rolla w Wielkiej Brytanii, a zespół The Shadows miał przed sobą osobną karierę. Cała Anglia stała na progu niewyobrażalnych zmian w kulturze i obyczajowości, do głosu dochodziła młoda generacja i bunt wisiał w powietrzu.

Musical „Oliver!” reprezentował tradycyjny teatr i konserwatywny światopogląd, ale ani przez chwilę nie był nudny. Nie mógł być. Jako dzieło jednorazowego (niestety) musicalowego geniusza, odniósł wielki sukces na West Endzie, stał się także pierwszym brytyjskim tytułem, który podbił Broadway. Lionel Bart – wychodząc od literackiego tworzywa – napisał spektakl w pełni autorski. Był autorem libretta, muzyki i słów piosenek. To się w zasadzie nie zdarza, aby twórca musicalu miał tak szeroką kontrolę nad dziełem, ale Lionel Bart wykorzystał ją doskonale. Stworzył atrakcyjny i klarowny konspekt powieści Dickensa, eliminując całą masę wątków pobocznych. I napisał piosenki, jakich trudno szukać w najlepszych musicalach nie tylko tamtej epoki, ale w całym repertuarze teatru muzycznego.

Spektakl opowiada o perypetiach chłopca, który ucieka z sierocińca do Londynu, gdzie przystaje do grupy kieszonkowców, dowodzonej przez przebiegłego, ale niepozbawionego serca, pana Fagina. Całą winę za nieuchronny happy end ponosi autor książki, Lionel Bart ma pełne alibi. Trzeba jednak zaznaczyć, że powieść Dickensa pozbawiona jest sentymentów – ukazuje brutalność życia w dziewiętnastowiecznej Anglii, zaś „przygody”, jakie spotykają chłopców, dzisiaj jeżą włosy na głowie.

Piosenki z „Olivera!” to kolia musicalowych pereł. Cudownie melodyjne, w prostych, ale poetyckich słowach, pogłębiają portrety postaci, naturalnie zintegrowane z akcją stanowią w pełni artystyczne dopełnienie fabuły. Bogactwo tematyki wypływa wprost z wielowątkowej prozy Dickensa: „Food, Glorious Food” (wiecznie głodni chłopcy z sierocińca fantazjują na temat jedzenia), „That's Your Funeral” (typowo angielski czarny humor – piosenka o „zacnym” pogrzebie), „Where Is Love?” (przejmujący lament samotnego dziecka poszukującego miłości), „Consider Yourself” (naturalny hymn bezwarunkowej akceptacji, jedna z najbardziej optymistycznych i podnoszących na duchu piosenek w całej historii musicalu: od dzisiaj jesteś jednym z nas), „You've Got to Pick a Pocket or Two” (prześmieszny wykład pana Fagina na temat uczciwości alternatywnej), „It's a Fine Life” (karczemna „oda do radości”, życie nie jest takie złe, mimo wszystko), „I'd Do Anything” (umizgi nieletniego chłopaka i dojrzałej kobiety, tylko z pozoru niewinne), „Oom-Pah-Pah” (kolejna biesiadna afirmacja życia, tym razem na granicy przyzwoitości), „As Long as He Needs Me” (uprzedmiotowiona kobieta uzasadnia swoją zgodę na toksyczny związek – wielokrotnie wykonywany i nagrywany przez wielu artystów, beznadziejny w swym heroizmie, przepastnie smutny utwór), „Reviewing the Situation” (pan Fagin rozważa... powrót na dobrą drogę, ale odstrasza go niebezpieczeństwa uczciwego życia). Tworzywo literackie jest tu bezdennym źródłem inspiracji, ale – poza wszystkimi innymi walorami tych utworów – Lionel Bart w swoich piosenkach po mistrzowsku opisał mechanizm wchodzenia niechcianych, samotnych dzieci do grup przestępczych i ukazał łatwość, z jaką ich najlepsze intencje wykorzystują cyniczni dorośli. Te mechanizmy są niezmiennie takie same, ich konsekwencje stają się obecnie coraz groźniejsze.

Musical „Olivier!” opiera się na młodocianych aktorach z kilkoma wyrazistymi, świetnie zarysowanymi rolami dorosłymi. Pośród chłopców, którzy przewinęli się przez obsadę, znajdziemy takich artystów, jak Davy Jones (później w zespole The Monkees), Steve Marriott (Small Faces i Humble Pie) oraz Phil Collins (Genesis, ale przede wszystkim Phil Collins). Londyn – jeszcze nie „swingujący” – zakochał się w „Oliverze!”. Spektakl schodził z afisza jako najdłużej granej musical w całej historii West Endu.

Broadway przyjął „Olivera!” z mieszanką oczekiwania i sceptycyzmu. Brytyjski musical w Nowym Jorku? To nie było niczym naturalnym na dziesięć lat przed objawieniem się „Jezusa”. Nowojorska premiera tego nieoczekiwanego importu odbyła się 6 stycznia 1963 roku. Dziesięć nominacji do nagrody Tony było najlepszą recenzją. W dniu 9 lutego 1964 roku kilku artystów z nowojorskiej obsady (w tym Davy Jones, który odtwarzał swoją rolę z Londynu), wykonało dwie piosenki z musicalu („I’ll Do Anything” i „As Long As He Needs me”) w programie telewizyjnym The Ed Sullivan Show. W najpopularniejszym programie telewizji amerykańskiej byli tego samego dnia jeszcze inni goście, nota bene kolejny „brytyjski import”. Tego samego dnia Ed Sullivan pokazał Ameryce zespół The Beatles.

Musical „Olivier!” powracał wielokrotnie na sceny Londynu i Nowego Jorku. Niestety, jego twórca – zagubiony w życiu i w branży, ulegający słabostkom i uzależnieniom – nie czerpał z tego korzyści. Kiedy w kilka lat po premierze Lionel Bart wpadł w kolejne tarapaty finansowe, odsprzedał prawa do musicalu koledze z branży rozrywkowej. Max Bygraves, bo tak się nazywał ten piosenkarz i komik, zapłacił koledze 350 funtów. Po pewnym czasie sprzedał prawa za 250 tysięcy funtów. Nabywcą okazał się Cameron Mackintosh, który doprowadził do odrodzenia tego znakomitego tytułu. Na szczęście wielkoduszny producent nie zapomniał o autorze wybitnego przedstawienia.

Już pierwszy londyński revival z 1977 roku utrzymał się na afiszu ponad dwa lata. W 1983 roku w musicalu wystąpiła Patti LuPonte. Produkcje z lat 90. doprowadziły do nieustającego konkursu na rolę Fagina. W 1994 roku reżyserem przedstawienia był Sam Mendes. Fagina zagrał Jonathan Pryce. Po nim w dorosłego przywódcę nieletnich złodziejasków wcielali się wybitni brytyjscy aktorzy: George Layton, Russ Abbot, Jim Dale i Robert Lindsay. Kiedy musical powrócił na West End w 2009 roku, Fagina zagrał – i to zagrał znakomicie – Rowan Atkinson, czyli Jaś Fasola we własnej osobie.

Ekranizacja musicalu „Oliver!” powstała w 1968 roku. Reżyserował Carol Reed (twórca słynnego „Trzeciego człowieka” z 1949 roku), rolę Fagina powtórzył oryginalny londyński Ron Moody, a jako bezlitosny Bill Sikes wystąpił znakomity Oliver Reed. Filmowa wersja „Olivera!” stała się na długie lata wzorem w przenoszeniu musicali na

ekran filmowy. Doskonała pod każdym względem, zachwycała szczególnie bogatymi, synchronizowanymi na żywo i to na wielu planach, sekwencjami tanecznymi. Obraz otrzymał aż jedenaście nominacji do Oscara, zwyciężył w sześciu kategoriach, w tym jako najlepszy film, a także za najlepszą reżyserię. Jedną z nielicznych w historii Oscarów nagród dla choreografa otrzymała Onna White – był to honorowy Oscar za „wybitne osiągnięcia w sztuce choreografii w filmie”. Artystka zawdzięczała to wyróżnienie imponującej produkcji tanecznej w numerze „Consider Yourself”.

Do kolekcji filmowych zdobyczy „Olivera!” doliczyć należy dwa Złote Globy (najlepszy film i najlepszy aktor: Ron Moody) oraz dwie nagrody na Moskiewskim Festiwalu Filmowym w 1969 roku: specjalną dla reżysera (Carol Reed) i ponownie dla najlepszego aktora (Ron Moody). Zachęcony powodzeniem ekranizacji „Les Misérables” z 2012 roku, producent Cameron Mackintosh rozważa „Olivera!”, jako kolejny musical zasługujący na filmową realizację. Ekranizacja powieści Dickensa „Oliver Twist” w reżyserii Romana Polańskiego z 2005 roku, nie miała nic wspólnego z musicaliem Lionela Barta.

„Oliver!” był dziewiątym z dziesięciu filmów muzycznych nagrodzonych Oscarem w kategorii „najlepszy film”. Poprzedziły go na tej liście następujące produkcje: „The Broadway Melody” (1929), „The Great Ziegfeld” (1936), „Going My Way” (1944), „An American in Paris” (1951), „Gigi” (1958), „West Side Story” (1961), „My Fair Lady” (1964) i „The Sound of Music” (1965). Interesujące, że po sukcesie „Olivera!” (1968), na następny musical, który zwycięży oscarową rywalizację, trzeba było czekać... trzydzieści cztery lata! Doceniono dopiero ekranizację musicalu „Chicago” z 2002 roku.

W tym czasie nominowano takie filmy muzyczne, jak „Hello, Dolly” (1969), „Fiddler on the Roof” (1971), „Cabaret” (1972), „All That Jazz” (1979), „Beauty and the Beast” (1991) i „Moulin Rouge!” (2001). Nominację do nagrody za najlepszy film otrzymała ekranizacja „Les Misérables” (2012). Jednak na nominacjach się kończyło.

Polska premiera musicalu „Oliver!” odbyła się 17 marca 1990 roku w Teatrze Muzycznym w Gdyni. Reżyserował Roger Redfarn, autorem polskich wersji piosenek

był Jacek Korczakowski. Nową inscenizację zaprezentował Teatr Rozrywki w Chorzowie – premiera odbyła się 25 kwietnia 2009 roku. Przedstawienie reżyserowała Magdalena Piekorz, nowy przekład przygotował Daniel Wyszogrodzki. Olivera zagrał Piotr Janusz (aktor dziecięcy, znany wcześniej z roli Adasia Niezgódki w musicalu „Akademia Pana Kleksa”), w postać Fagina wcielił się Tomasz Steciuk.

## OLIVIER AWARD

[londyńska nagroda teatralna]

A właściwie The Laurence Olivier Award, bo tak brzmi pełna nazwa najważniejszej londyńskiej nagrody teatralnej. Odpowiednik nowojorskich Tony, jednak o znacznie krótszej historii. Powołana do życia w 1976 roku, była pierwotnie Nagrodą Związku Teatrów West Endu i (znana jako S.W.E.T.) dopiero w roku 1984, za przyzwoleniem Lorda Oliviera, nazwana została nazwiskiem wybitnego brytyjskiego aktora. Natomiast związek przyznający nagrodę zmienił nazwę na The Society of London Theatre.

Nagrody Oliviera dotyczą wszystkich rodzajów przedstawień teatralnych. Role jurorów spełniają cztery niezależne panele, specjalizujące się w teatrze, operze, tańcu oraz dziedzinach pokrewnych (co najczęściej oznacza małe, niezależne sceny, nazywane, przez analogię do scen nowojorskich, off-West End). Kategoria teatralna obejmuje zarówno dramat, jak musical. Nominacje do nagrody Oliviera przysługują spektaklom, których premiera odbyła się pomiędzy 16 lutego poprzedniego roku, a 15 lutego bieżącego i które zaprezentowano publiczności co najmniej trzydzieści razy. Wybory laureatów dokonywane są w procedurze anonimowej, a wyniki poznajemy w marcu. Zazwyczaj najwięcej emocji wzbudzają nagrody musicalowe, co dziwnym nie jest.

Ceremonie wręczenia nagród odbywają się co roku w innym miejscu, choć przez wiele lat był to Grosvenor House Hotel w dzielnicy Mayfair. W sumie, na przestrzeni lat, gospodarzami imprezy była większość teatrów West Endu. Od roku 2012 zwycięzców gości scena Royal Opera House w Covent Garden. Pośród prezenterów pojawiały się takie osobowości branży musicalowej, jak Michael Ball czy Tim Rice, aktorzy na miarę Kevina Spacey oraz celebryci – syn Lorda Oliviera i księżna Diana.

Na wzór uroczystości przyznawania nagród Tony również londyńskie ceremonie doczekały się w ostatnich latach transmisji telewizyjnych (ITV), a wcześniej także relacji radiowych (BBC Radio 2). Ale nadal są to jedynie skróty finałowej gali.

Najdłużej pamięta się zwycięzców, a w zasadzie rekordzistów wśród zwycięzców. Absolutnym musicalowym rekordzistą w całej historii nagrody Oliviera jest „Matylda”, spektakl zgarnął w 2012 roku aż siedem statuetek. Po pięć Olivierów przypadło m.in. takim tytułom jak „Sunday in the Park with George” (2007) oraz „Guys and Dolls” (1982), lista musicali z czterema Olivierami jest długa i znajdziemy na niej m.in. „The Book of Mormon” (2014), „Spring Awakening” (2010), „Hairspray” (2008), „Billy Elliot” (2006), „Oklahoma!” (1999), „Sweeney Todd” (1994) i „Carousel” (1993).

W konkurencji nominacji zdecydowanym zwycięzcą jest „Hairspray” (2008) z jedenastoma, dziewięć otrzymały m.in. „Memphis” (2015), „Matilda” (2012), „Billy Elliot” (2006), „Mary Poppins” (2005) i „Oklahoma!” (1999). Po osiem nominacji do nagrody Oliviera przypadło między innymi spektaklom „Beautiful: The Carol King Musical” (2015), „The Producers” (2005), „Guys and Dolls” (2006), „Ragtime” (2004), „My Fair Lady” (2002), „The Lion King” (2000) oraz scenicznej wersji rock-opery zespołu The Who, „Tommy” (1997). A największym przegranym w wyścigu po Oliviera jest musical „Kiss Me, Kate” (2002), który – pomimo dziewięciu nominacji – nie otrzymał ani jednego Oliviera, co było ogromnym zaskoczeniem.

Olivieri dla indywidualnych artystów to druga najbardziej ekscytująca konkurencja po kategorii Best Musical. Bezkonkurencyjny okazał się w niej scenograf William Dudley, który ma już na półce siedem statuetek, w tym każdą w kategorii „rywalizacyjnej” (a nie honorowej). Aktorka Judi Dench i kompozytor Andrew Lloyd Webber mają po sześć statuetek konkursowych i po jednym Special Olivier Award za całokształt.

Dwukrotnie przyznano Olivieri „do podziąłu”. Dla trzech chłopców wcielających się w arcytrudną rolę Billy’ego Elliota (2006) oraz dla czterech Matyld z „Matilde” (2012). Nagroda w obu przypadkach dotyczyła prestiżowej kategorii Best Actor in Musical.

Statuetka przyznawana laureatom jest dziełem rzeźbiarza Harry’ego Franchettiego i przedstawia popiersie Laurence’a Oliviera w roli Henryka V w dramacie Szekspira, w którą wcielił się w Old Vic w 1937 z okazji koronacji Jerzego VI Windsora (1936). Ta nagroda to hołd dla całej, olśniewającej tradycji teatru angielskiego, od dramatu

elżbietańskiego, po „ekscesy” musicalowe doby rock’n’rolla. Bo podziały zacierają się tam, gdzie nie ma wątpliwości. A spadkobiercy Szekspira, Dickensa i Lloyd Webbera ich nie mają.

## ON THE TOWN

[musical]

Muzyka: Leonard Bernstein

Słowa piosenek: Betty Comden i Adolph Green

Libretto: Betty Comden i Adolph Green

na podstawie baletu Jerome'a Robbinsa i Leonarda Bernsteina „Fancy Free” (1944)

Premiery:

Broadway – 28 grudnia 1944 (462)

West End – 30 maja 1963

Piosenki:

New York New York, Come Up to My Place, Carried Away, Lonely Town, I Can Cook Too, Lucky to Be Me, I Wish I Was Dead, You Got Me, Some Other Time

Sporo było z tym tytułem zamieszania, ale muzyka Leonarda Bernsteina broni się znakomicie, a wpływ oryginalnej produkcji na kształt teatru muzycznego był znaczący. „Na przepustce” – taki był polski tytuł ekranizacji tego musicalu – to spektakl, w którym po raz pierwszy tak konsekwentnie zintegrowano sekwencje taneczne z fabułą. Nie było to dziełem przypadku – choreografem był Jerome Robbins, a musical powstał na kanwie baletu, który ten wybitny artysta stworzył z Leonardem Bernsteinem.

Premiera spektaklu „Fancy Free” odbyła się 18 kwietnia 1944 roku w Metropolitan Opera House i było to jedno z najważniejszych wydarzeń w historii amerykańskiego baletu. Był to jednocześnie debiut dwóch wielkich postaci teatru muzycznego. Jerome Robbins tworzył choreografię w czasie krajowego tournée zespołu American Ballet Theatre, w którym tańczył. Utrzymywał bliski kontakt korespondencyjny z nieznanym kompozytorem, Leonardem Bernsteinem. Wokół tego ostatniego było, co prawda, ostatnio trochę szumu, ale dał się poznać z innej strony – aspirujący dyrygent w ostatniej chwili zastąpił za pulpitem wielkiego Bruno Waltera i poprowadził (bez próby!)

orkiestrę New York Philharmonic. Był też trzeci „młody zdolny”, nazywał się Oliver Smith i podobnie jak koledzy miał dwadzieścia pięć lat – wszyscy trzej twórcy urodzili się w 1918 roku. Ten ostatni miał wkrótce zabłysnąć, jako nowatorski scenograf we współczesnym repertuarze American Ballet Theatre. Fabuła baletu „Fancy Free” była prosta, ale inspirująca. Jest gorący, letni wieczór w Nowym Jorku. Trzech marynarzy na krótkiej przepustce poznaje dwie dziewczyny. Rozgrywa się między nimi rywalizacja o to, który – mówiąc kolokwialnie – będzie musiał „obejść się smakiem”. Przełomowy charakter miała scena w barze, w którym marynarze organizują konkurs taneczny o względy partnerek. Każdy z nich, w popisowym układzie, demonstruje przede wszystkim swój charakter, pokazuje, jakim jest człowiekiem. Na tym, między innymi, polegał nowatorski wkład Jerome’a Robbinsa. Niezdecydowanie dziewcząt sprawia, że konkurs przeradza się w walkę. Obiekty „westchnień” znikają, a kiedy pojawia się kolejna, trzecia dziewczyna, młodzi mężczyźni mają temat do poważnych przemyśleń. Bo chyba się zagalopowali. W tym balecie nie było seksu, seks był „tylko” motywacją.

To właśnie scenograf, Oliver Smith, zasugerował kolegom, że ich balet stanowi załączek musicalu. Bernstein i Robbins zwrócili się do pary zaprzyjaźnionych autorów, Betty Comden i Adolpha Greena. Leonard Bernstein współtworzył z nimi trupę komediową The Revuers, razem występowali w Greenwich Village, między innymi w niewielkim, ale znaczącym klubie, Village Vanguard (znanym przede wszystkim, jako mekka jazzmanów). Comden i Green napisali scenariusz musicalu. Kiedy reżyserii podjął się, powszechnie szanowany, George Abbott, do budżetu produkcyjnego dołożyła się nawet wytwórnia filmowa MGM, gwarantując sobie prawa do ekranizacji. Poza młodą energią i nowatorskim podejściem do choreografii w spektaklu, nowojorska premiera „On the Town” zapisała się kolejną znaczącą innowacją: obsada składała się z artystów różnych ras, w tym z sześciu Afroamerykanów (jedną z ról drugoplanowych zagrała tancerka japońskiego pochodzenia).

Muzyka Leonarda Bernsteina była bardzo eklektyczna, klasyczne wykształcenie kompozytora mogło stanowić pewne obciążenie przy jazzowych inklinacjach. Rezultaty były nierówne, złośliwy krytyk jeszcze po latach powiedział, że jest to „Puccini przepuszczony przez Glenna Millera”. Przebojem z musicalu był utwór „New York, New

York”, niemający nic wspólnego z piosenką znaną z repertuaru Franka Sinatry (ta ostatnia pochodzi z filmu Martina Scorsese, w którym śpiewała ją Liza Minelli, a jej pełny tytuł to „Theme from New York, New York” i jest o trzydzieści trzy lata młodsza od utworu Bernsteina). Był z tą piosenką pewien kłopot natury... no właśnie, obyczajowej? W każdym razie rzecz dotyczyła niesławnego Kodeksu Haysa, a chociaż wydaje się zupełnie niewinna, twórcy ekranizacji dokonali autocenzury. Najbardziej znanymi słowami z piosenki są wersy: „New York, New York a helluva town, The Bronx is up, but the Battery’s down”. Marynarze utrwalają sobie w ten sposób topografię miasta, którego nie znają. Poszło o słowo „helluva”, slangowy skrót „hell-of-a (town)”, kolokwialnie znaczącego, że Nowy Jork to „miasto po byku”, z tym, że zamiast byka w języku angielskim mamy piekło. Czyli: Nowy Jork to piekielnie fajne miasto. Niestety, dla Kodeksu Haysa, powiedzenie, że coś jest „piekielne” stanowiło zasługujące na potępienie bluźnierstwo. Potępienie, czyli ukaranie.

Dziwne, że zastrzeżeń natury obyczajowej – tym razem zasłużonych – nie budziły inne piosenki z tej frywolnej komedii. W słowach duetu Comden i Green dosłownie roi się od dwuznaczników, wszystko w fabule tego utworu kręci się wokół spraw natury absolutnie podstawowej, zaś utwór „I Can Cook, Too” (Gotować też umiem), nazwano nawet „zawołaniem godowym” bohaterki. W sumie „On the Town” to komedia o trzech kumplach, którzy próbują przespać się z nieznanymi dziewczynami w obcym mieście i mają na to tylko jedną dobę. Oczywiście w Nowym Jorku to nie jest zbyt mało czasu.

Kodeks Hayesa dotyczył filmów i nie obejmował Broadwayu, gdzie obowiązywało porozumienie zdroworozsądkowe i po prostu nie przeklinano na scenie. „Helluva town” nie stanowiło problemu i mogło się podobać nowojorczykom. Podobało im się także i to, że musical stanowił mimowolny pean na cześć ich miasta, które bohaterowie przemierzają i poznają w przyśpieszonym trybie. Sekwencje taneczne Jerome’a Robbinsa rozgrywały się w konkretnych miejscach, a w historii choreografii zapisał się szczególnie jego układ zatytułowany „Imaginery Coney Island”, rozgrywający się w fantazyjnej wariacji na temat całkiem realnego i nadal istniejącego wesołego miasteczka (przywróconego musicalowi w „Love Never Dies”).

Ekranizacja musicalu powstała w 1949 roku, a jej twórcy wyrócili musical do góry nogami. Choć autorami scenariusza pozostali Comden i Green, dokonali oni wielu zmian na potrzeby filmu, gorzej jednak, że producent Arthur Freed zrezygnował niemal z całej muzyki Leonarda Bernsteina, która nie podobała mu się, jako „zbyt operowa”. Zaangażował więc swojego wspólnika, Rogera Edensa, który napisał nowe piosenki do filmu, co wywołało zrozumiałe oburzenie Bernsteina i w konsekwencji bojkot filmu przez ambitnego twórcę. Reżyserował wielki Gene Kelly, wspomagał go doświadczony Stanley Donen. Gene Kelly wystąpił także w głównej roli, obok Franka Sinatry. Trzeciego marynarza zagrał Jules Munshin. Ich trójka mogła się podobać i film odniósł znaczący sukces, bojkotem Bernsteina właściwie nikt się nie przejmował. Gene Kelly dokonał znaczącego przełomu w kinematografii, zmuszając wytwórnictwo MGM do nakręcenia plenerów na ulicach Nowego Jorku, między innymi przy Rockefeller Center, na Moście Brooklyńskim i w Muzeum Historii Naturalnej (zabawna scena ze szkieletem dinozaura). A tak w ogóle, to Nowy Jork okazał się w filmie „cudownym miastem” – autocenzura nakazała filmowcom zmienić okropne „helluva” po prostu na „wonderful”.

Film „On the Town” zdobył jednego Oscara. Za muzykę. Nagroda przypadła w udziale twórcom piosenek, którymi byli Roger Edens i Lennie Hayton. Można tylko mieć nadzieję, że Leonard Bernstein nie słuchał w radio transmisji na żywo z gali wręczenia nagród Amerykańskiej Akademii Filmowej. Dla ambitnego, utalentowanego i wzgardzonego młodego kompozytora byłaby to z pewnością tortura.

Zamieszanie z musicalem „On the Town” polega więc na tym, że (1) jego główny utwór to nie jest ta piosenka, o której wszyscy myślą słysząc tytuł „New York, New York”, (2) ekranizacja tego spektaklu zawiera jedynie niewielką część oryginalnej muzyki z Broadwayu. Ale poza tym – sama przyjemność.

ONCE

[musical]

Muzyka: Glen Hansard i Markéta Irglová

Słowa piosenek: Glen Hansard i Markéta Irglová

Libretto: Enda Walsh

na podstawie filmu „Once” (2007)

Premiery:

Broadway – 18 marca 2012 (1167)

West End – 9 kwietnia 2013

Tony 2012 (8):

najlepszy musical, libretto (Enda Walsh), aktor (Steve Kazee), reżyseria (John Tiffany), orkiestracje (Martin Love), scenografia (Bob Crowley), reżyseria światła (Natasha Katz), reżyseria dźwięku (Clive Goodwin)

Olivier 2014 (2):

najlepsza aktorka (Zrinka Cvitešić), wybitne osiągnięcia w dziedzinie muzyki (Glen Hansard and Markéta Irglová, Martin Lowe)

Grammy 2013:

Best Musical Theater Album

Piosenki:

Falling Slowly, If You Want Me, Broken Hearted Hoover Fixer Sucker Guy, When Your Mind's Made Up

Film „Once” był sensacją 2007 roku. Zdobywał nagrody na festiwalach i znalazł się na wielu listach najlepszych filmów roku. Sukces „Once” był prawdziwym triumfem kina niezależnego w pełnym tego słowa znaczeniu. Stanowi przykład kina „ubogiego”, kina

najskromniejszego, kina, którego jedyną siłą jest opowieść. A ukazana w nim historia nie jest jedną z wielu. Dziewczyna spotyka chłopaka, to prawda. Ale ta dziewczyna i ten chłopak nigdy nie będą razem. Połączy ich miłość i piosenki. Nadzieje na osobną przyszłość, z których nie potrafią zrezygnować nawet dla wspólnej teraźniejszości. To film przekazujący muzyką więcej niż dialogami. Muzyka jest prosta i piękna. Natomiast ludzie – tylko piękni.

Oscar 2008 dla pochodzącej z filmu piosenki „Falling Slowly” był jedną z największych niespodzianek w historii nagród Akademii Filmowej. A zarazem nagrodą jak najbardziej zasłużoną. Ocalił w pewnym sensie reputację Akademii, której członkowie potrafili wznieść się ponad „bezpieczne” wybory i docenili utwór kina niezależnego, piosenkę skromną, a jeżeli alternatywną, to wobec tego, do czego jest Hollywood najbardziej przyzwyczajony. Piosenka „Falling Slowly” konkurowała m.in. z trzema uroczymi utworami Alana Menkena z filmu Disneya „Enchanted” (Zaczarowana, 2007), co – paradoksalnie – mogło jej wyjść na dobre. Alan Menken miał już wtedy na koncie osiem Oscarów i zaczynało to wyglądać na zмовę.

Spektakl jest dokładną adaptacją filmu. Aby jednak była ona możliwa, zastosowano kilka zabiegów teatralnych, które wyróżniają musical „Once” zanim zdąży się rozpocząć. Scena jest irlandzkim barem, z kontuarem, instrumentami i ludźmi. Publiczność zapraszana jest na scenę po wejściu na widownię – skoro scena to bar, każdy może zamówić w nim drinka. I dopiero kiedy przygasają światła rozchodzimy się, każdy na swoje miejsce. Na scenie pozostają aktorzy – to oni obsługiwali widzów. Aktorzy są zarazem muzykami. Muzyka w „Once” grana jest wyłącznie na żywo ze sceny. Podobny zabieg zastosowano jeszcze tylko w musicalu „The Commitments” (niestety, spektaklowi daleko do znakomitego filmu Alana Parkera). Muzycy, grający role w spektaklu, wykorzystywani byli w musicalu „Saturday Night Fever”, jednak w znacznie mniejszym stopniu. Obsadzenie musicalu „Once” graniczy z cudem.

Historia jest taka. Dziewczyna przyjechała z Czech do Irlandii. Ma ze sobą dziecko, a za sobą męża, który został w kraju. Sprzedaje kwiaty, ale jest muzykiem, gra na fortepianie i komponuje. Chłopak jest miejscowy, grywa na ulicach Dublinu. Pisz

piosenki o dziewczynie, która go zdradziła i wyjechała do Londynu. Niestety autobiograficzne. Czeszka zachęca go do podążenia za nią. Ich znajomość nakreślona jest kreską tak delikatną, że ładunek emocjonalny akumuluje się w piosenkach – poruszających, romantycznych, prostych piosenkach, napisach wspólnie przez oboje artystów, Glena Hansarda z zespołu The Frames i Markétę Irglovą, muzyka z Czech. To oni zagrali w filmie, który równoległe do fabuły dokumentował ich rodzące się uczucie. Subtelność tego uczucia, jego tajemnica (jedyne wyznanie miłości pada po czesku), wygrane jest na scenie z równie ulotną delikatnością jak w filmie. Ludzie są piękni, chociaż wyglądają tak zwyczajnie. Piosenki są piękne, chociaż takie proste. Scena nagrania demo („When You’re Mind’s Made Up”), przejmujący wyraz sprzeciwu wrażliwej jednostki przeciwko cynizmowi świata, to już absolutna klasyka kina. I musicalu. „Once” jednakowo wbija w fotel i w kinie, i w teatrze.

Bardzo trudno jest obsadzić ten spektakl. Główne role – on i ona – to dwoje muzyków. Ona gra na fortepianie i gitarze, on na gitarze, oboje śpiewają. W filmie byli to twórcy piosenek, aktorzy amatorzy, którzy zagrali samych siebie (Glen Hansard wystąpił wcześniej w filmie „The Commitments”). Teraz stają się kluczem do obsadzenia spektaklu. A poza umiejętnościami, musi być między nimi chemia.

Istota obsadzenia zespołu w spektaklu sprowadza się do tego, że to nie mogą być aktorzy grający na instrumentach. Bo wtedy byłby to jednak spektakl amatorski. To muszą być muzycy występujący w rolach. Jak się okazuje, łatwiej o zdolności aktorskie wśród zawodowych muzyków, niż o aktorów z zawodową biegłością gry na instrumencie. A jest tych instrumentów wiele – tradycyjnych, akustycznych, prawdziwych. Gitary, mandoliny, ukulele, banjo, ale także skrzypce, wiolonczela i kontrabas, czasami akordeon, a nawet cajn – perkusyjne pudło o afrykańskim rodowodzie.

Cała „orkiestra” znajduje się w tym spektaklu na scenie i bierze udział w większości scen. Niczego nie można ukryć, niczego zdublować, ani „podeprzeć”. Prawdziwość muzyki jest w „Once” zamierzonym odbiciem prawdy ludzkiej, muzyka wzmacnia ją i sprawia, że losy dwojga bohaterów przemawiają głębiej, że traktujemy ich jak ludzi, a

nie postaci z przedstawienia. Realizm musicalu „Once” jest jednocześnie jego wielkim atutem i największym wyzwaniem realizacyjnym. Albo prawda albo...

Musical „Once” pokazano najpierw w formie warsztatów w Cambridge (2011), potem zaryzykowano off-Broadway, ale tam od razu spotkał się z doskonałym przyjęciem. Obsadzeni w głównych rolach Steve Kazee i Cristin Milioti powtórzyli swoje kreacje w pełnowymiarowej inscenizacji na dużej scenie. Oryginalna produkcja na Broadwayu zdobyła jedenaście nominacji do nagrody Tony i zebrała osiem, w tym za najlepszy musical. Podobnie jak wcześniej piosenka „Falling Slowly”, która była małą rewolucją w rozdaniu Oscarów, tak i musical „Once” tryumfował na Broadwayu właśnie dlatego, że był tak inny.

Inszenizacja europejska debiutowała w Dublinie, gdzie objawiła się inna para aktorów, Declan Bennet i Zrinka Cvitešić, aktorka chorwackiego Teatru Narodowego. Jedynym krajem nieanglojęzycznym, jaki zdecydował się na wystawienie musicalu „Once” była do tej pory Korea. Zagrali wyłącznie aktorzy koreańscy.

I refleksja. Ta dziewczyna z filmu mogła być dowolną imigrantką zarobkową. Gdyby pochodziła z egzotycznych krajów, musical nawiązałby nieuchronnie do brzmień etnicznych – modnych i dobrze zakorzenionych w muzyce popularnej. Ale jest Słowianką. Jej kultura muzyczna nie jest popularna, raczej nie uchodzi na zachodzie za atrakcyjną. A mimo to zmieściła się w spektaklu piosenka ludowa („Ej padá, pada rosi ka”), a dziewczyna szybko znajduje wspólny muzyczny język z chłopakiem. Co więcej, ich wspólne piosenki – a tworzą je razem w filmie i w spektaklu – wydają się odnajdywać znajomy grunt. Jak to możliwe? Ani irlandzkie (choć niewątpliwie bardziej), ani czeskie, są to uniwersalne utwory, stanowiące autentyczny wspólny język zbliżający bohaterów do siebie.

Wielbicieli piosenek z musicalu mają dziś do wyboru dwie płyty. Soundtrack z filmu, naznaczony Oscarem, zawiera oryginalne wykonania autorskie – śpiewają Glen Hansard i Markéta Irglová, artyści, którzy po zakończeniu prac nad filmem założyli duet The Swell Season i kontynuowali współpracę. Jedyna jak dotąd płyta z wykonaniem

teatralnym pochodzi z Broadwayu, występują Steve Kazee i Cristin Milioti. Płyta błyszczy nagrodą Grammy dla „najlepszego albumu z muzyką ze spektaklu”. A zatem którą z nich wybrać? Zważywszy na jakość materiału oraz na emocjonalne oddziaływanie powtarzających się na obu edycjach piosenek, najlepiej mieć obie. Takie coś się zdarza „once”.

## OPERA INSPIRUJE

[inspiracje]

Kiedy w drugiej połowie XX wieku musical rozwinął skrzydła, przypomniał sobie o swoim operowym rodowodzie (od śpiewogry, przez operetkę) i powstały dzieła zainspirowane „kuzynką z wyższych kręgów”. Na jednym oddechu wymienia się te udane: „Miss Saigon” – według „Madame Butterfly” Pucciniego; „Rent” – według „La Bohème” tego samego kompozytora; „Aidę” według „Aidy” Verdiego, choć nie całkiem. Te popularne musicale nie ukrywały swojego źródła, niemniej odwoływały się jedynie do libretta, do samej opowieści. Powstawała nowa muzyka i nowe słowa piosenek, a to najlepiej ukazuje, co różni dzisiaj oba gatunki. Na marginesie: a gdyby tak pokusić się o nowoczesne wersje oper komicznych Mozarta przy zachowaniu linii melodycznej? Współczesna aranżacja, adaptacja tekstu i mamy... „Cossi fan tutte – The Musical”!

Jedynie musical „Carmen Jones” (Broadway, 1943) z librettem i piosenkami Oscara Hammersteina III wykorzystał oryginalną muzykę George’a Bizeta w nowoczesnym opracowaniu. Przedstawienie zaprezentowano ponad 500 razy, natomiast w 1954 roku doczekało się udanej ekranizacji w reżyserii Otto Premingera. Jego premiera londyńska odbyła się dopiero w 1991 roku w teatrze The Old Vic i spektakl zdobył nagrodę Oliviera w kategorii „najlepszy nowy musical” (miał pół wieku).

„Miss Saigon”, „Rent” i „Aida” to musicale, które odnoszą wielkie sukcesy. Jak zwykle jednak bywa, powstało ich więcej, tyle że operowy rodowód nie pomógł w podbiciu publiczności. Musical „Beggar’s Holiday” (muzyka: Duke Ellington) nawiązywał do „Opery żebraczej” Johna Gaya z 1728 roku, a chociaż od premiery na Broadwayu w 1946 roku powracano do niego w latach 2004 (Kalifornia) i 2012 (Paryż), sukcesu wielkiego nie odniósł. I to pomimo atrakcyjnej muzyki Ellingtona, który tylko jeden raz napisał coś specjalnie do zadanego libretta. „Rasowy” wątek sztuki – romans dotyczył mieszanej pary – spowodował skandal i pikietę na Broadwayu. Podobne zamieszanie powtórzyło się dopiero przed premierą musicalu Paula Simona „The Capeman” (1998).

Kulturalna kulminacja minionego stulecia, świat ponowoczesny, zacierał wiele granic międzygatunkowych, wykazywał ich sztuczność. I tak musicale stawały się operami – sceny operowe chętnie sięgają po dzieła Gershwina, Bernsteina i Sondheima (grupa The Who zaprezentowała swojego „Tommy’ego” w Metropolitan Opera już w 1970 roku). Ale zachodził także odwrotny proces – Broadway i West End przypominały sobie o takich operetkach, jak „Piraci z Penzance” Gilberta i Sullivana. A czy „Czarodziejski flet” Mozarta nie jest musicaliem? Wystarczy casting na Królową Nocy i... gramy.

## OVER THE RAINBOW

[piosenka]

Film: „The Wizard of Oz” (1939)

Muzyka: Harold Arlen

Słowa: E.Y. Harburg

Amerykański klasyk, najważniejsza piosenka XX wieku w trzech najbardziej liczących się rankingach: American Film Institute, Recording Industry Association of America i National Endowment for the Arts. Napisana oryginalnie do filmu „Czarnoksiężnik z krainy Oz”, wielokrotnie adaptowanego na scenę musicalową. Piosenka-wizytówka aktorki Judy Garland, amerykańskiej ikony ekranu i sceny. Rzecz ponadczasowa.

W filmie aktorka wciela się w główną bohaterkę, Dorotkę. Piosenka pojawia się już w pierwszych minutach opowieści, jeszcze w „realistycznej” sekwencji (a nawet bardzo realistycznej, akcja rozgrywa się w Kansas). Dziewczynka przeżywa dramat, bo jej ukochanemu pieskowi Toto grozi eutanazja po tym, jak ugryzł złośliwą starą pannę, sąsiadkę wujostwa, którzy wychowują Dorotkę na swojej farmie. Na podobną traumę nietrudno zareagować ucieczkowo i dziewczyna ucieka razem z Toto – nadal „realistycznie”. Po drodze spotyka podszywanego „profesora” Marvela, który namawia ją na powrót na farmę. Dorotka ulega, ale po jej powrocie w farmę uderza tornado – typowa dla tego regionu USA trąba powietrzna – przenosząc bohaterkę i psa do baśniowej krainy Oz. Po sfilmowanej w sepia sekwencji w Kansas realizm ustępuje triumfującemu Technicolorowi i od tej pory nic już nie jest realne...

Siedemnastoletnia wówczas (i „odmłodzona” tyleż niezdarnie, co niebezpiecznie) Judy Garland wykonuje „Over the Rainbow” jeszcze w sepia. Marzy w tej piosence o krainie „po drugiej stronie tęczy” i trafia do niej. Reszta jest historią – filmu, sceny, popkultury. Nawet UNESCO wpisało film na listę „Memory of the World International Register”, znanej w Polsce pod nazwą „Pamięć świata”. Amerykańscy żołnierze w Europie w czasie II wojny światowej wybrali tę piosenkę (obok „White Christmas” Irvinga Berlina)

na symbol Stanów Zjednoczonych. Sama Judy Garland śpiewała „Over the Rainbow” dla żołnierzy w 1943 roku. W 2005 roku Poczta Amerykańska wydała znaczek z pierwszymi słowami piosenki. Utworu użyto również na orbicie, jako pobudki astronautów trzynastej misji wahadłowca Endeavour (STS-88).

Co prawda jeden z szefów wytwórni MGM, Louis B. Mayer, usiłował usunąć piosenkę z filmu, przekonany, że spowalnia ona akcję, a poza tym nie nadaje się dla „dziecka”, szczęśliwie jednak dał się przekonać. Skutecznie dowodząc, że szef może się mylić.

Od tamtej pory „Over the Rainbow” wykonywało i nagrywało wielu artystów, m.in. Orkiestra Glenna Millera (hit #1, 1939), Patti LaBelle and the Bluebelles (album R&B #20, 1966), Jerry Lee Lewis (hit country #10, 1980), Cliff Richard (hit #11, 2001 w Wielkiej Brytanii), a w ostatnich latach Josh Groban na swoim musicalowym albumie „Stages” (2015). Z dużym uznaniem spotkały się – diametralnie inne – interpretacje Ewy Cassidy (1992) i Kylie Minogue (2005), ale prawdziwą sensacją okazało się nagranie akompaniującego sobie na ukulele hawajskiego wokalisty, Israela Kamakawiwo’ole. Piosenka zagojowała listy przebojów (# 1 w Niemczech i we Francji), album zawierający nagranie sprzedał się w liczbie ponad pięciu milionów kopii.

Sama Judy Garland wykonywała ten utwór przez trzydzieści lat od premiery filmu, aż do przedwczesnej śmierci w 1969 roku w Londynie. W liście do kompozytora Harolda Arlena artystka pisała: „Piosenka <Over the Rainbow> stała się częścią mojego życia. Jest tak żywym symbolem naszych marzeń i tęsknot, że wielu ludzi ma łzy w oczach, kiedy jej słucha. Śpiewałam ją tysiące razy, ale nadal jest najbliższa memu sercu.”

PASSION

[musical]

Muzyka: Stephen Sondheim

Słowa piosenek: Stephen Sondheim

Libretto: James Lapine

na podstawie filmu „Passione d’Amore” (reżyseria Ettore Scola), ekranizacji powieści „Fosca” Iginio Ugo Tarchettiego

Premiery:

Broadway – 9 maja 1994 (280)

West End – 26 marca 1996

Tony 1994 (4):

najlepszy musical, piosenki (Stephen Sondheim), reżyseria (James Lapine), aktorka (Donna Murphy)

Grammy Award 1995:

Best Musical Show Album

Olivier 1997:

najlepsza aktorka (Maria Friedman)

Olivier 2011, London revival:

najlepszy aktor (David Thaxton)

Piosenki:

Happiness, I Wish I Could Forget You, Loving You, No One Has Ever Loved Me

Musical „epistolarny”. Przedstawienie w jednym akcie (w niektórych produkcjach grane z przerwą), nie porusza mniejszego spektrum problemów, niż pełnowymiarowe dzieła

Stephena Sondheima. Znajdziemy tu niemal wszystko: namiętność, miłość, seks, ale także obsesję, chorobę i manipulację. Tytułowa namiętność staje się obsesją, co – nieoczekiwanie – skłania do refleksji nad istotą piękna.

Stephen Sondheim zachwycił się włoskim filmem „Passione d’Amore” z 1981 roku. Reżyserował Ettore Scola, a jego obraz powstał na podstawie powieści Iginio Ugo Tarchettiego „Fosca” z 1869 roku. Musical jest teatralną adaptacją dzieła filmowego, ale zachowuje zaczerpniętą z książki formę epistolarną. „Passion” to pierwszy i nadal chyba jedyny musical epistolarny. Akcja książki, filmu i musicalu rozgrywa się w okresie Zjednoczenia Włoch (Risorgimento), procesu zapoczątkowanego w 1859 roku i prowadzącego w konsekwencji do powstania współczesnego państwa włoskiego. Fabuła dzieje się w środowisku wojskowych. Podobno autor książki, Iginio Ugo Tarchetti, będąc w wojsku miał romans z kobietą chorą na epilepsję.

Mediolan, rok 1863. Bohater, przystojny kapitan Giorgio, jest w namiętnym związku z zamężną Clarą. Niestety, kochankowie muszą się rozstać. Oficer dostał przeniesienie i trafia pod komendę pułkownika, który opiekuje się „nerwowo chorą” kuzynką. Fosca jest osamotniona, żyje w świecie fantazji i książek, nie jest atrakcyjna, co rzecz jasna nie przeszkadza jej marzyć o miłości. Giorgio, utrzymujący kontakt listowny z Clarą, staje się obiektem obsesyjnej miłości Foski. Urasta do rangi jedyne go sensu i celu jej życia. Ta „miłość” (sam Giorgio kwestionuje znaczenie słowa w ustach wielbicielki), prowadzi do nieprzewidywalnych wypadków... W całym teatrze muzycznym nie ma podobnego przykładu eskalacji napięcia.

Operowy styl muzyki, charakterystyczny dla Sondheima, znalazł w musicalu „Passion” idealne dopełnienie w scenach dramatycznych. Troje bohaterów pisze listy, w ich centrum znajduje się Giorgio, korespondujący z dwiema kobietami. Listy te są czytane i śpiewane, ale relacje pomiędzy bohaterami rozgrywają się także w licznych dialogach. Muzyka Sondheima to zawsze trudne wyzwanie dla wokalistów, musical „Passion” wymaga również aktorstwa na najwyższym poziomie.

Oglądając film Sondheim doznał objawienia. Zrozumiał, jak trudne jest ukazanie osoby obsesyjnie kochanej, dręczonej miłością, tak aby reakcja jej odwzajemnienia stała się wiarygodna. Temat był nietypowy, kompozytor i poeta zwrócił się więc o pomoc do swojego sprawdzonego kolegi, Jamesa Lapine'a, librecisty i reżysera, z którym współtworzył dzieła tak wybitne, jak „Sunday in the Park with George” (1984) czy „Into the Woods” (1987). Sondheim uważa Lapine'a za romantyka, lecz zwrócił uwagę na inną cechę artystycznego partnera: Lapine lubi rzeczy dziwne i dziwaczne.

Ich spektakl z pewnością można zaliczyć do dziwnych. Musical „Passion”, jak to z dziełami Sondheima bywa, wymykał się broadwayowskim kanonom, odchodził od nich daleko. Ta kameralna, kostiumowa sztuka, okazała się dla publiczności ciężką próbą. Nie oglądano jeszcze takiej bohaterki, jak Fosca – tak odpychającej, wzbudzającej równą dezaprobatę.

Pierwotnie, rola miała przypaść w udziale wybitnej musicalowej diwie, Patti LuPone, jednak artystka wybrała londyńską produkcję „Sunset Boulevard” i zagrała u Andrew Lloyd Webbera. Foskę zagrała Donna Murphy i otrzymała za swoją kreację nagrodę Tony. Musical „Passion” zdobył w sumie cztery nagrody, w tym dla najlepszego musicalu. Premierę na Broadwayu 9 maja 1994 roku poprzedziły aż pięćdziesiąt dwa spektakle przedpremierowe. Niestety, zachwytów krytyki tym razem nie podzieliła publiczność. Musical „Passion” zszedł z afisza 7 stycznia 1995 roku po zaledwie 280 przedstawieniach i stał się najkrócej granym spektaklem na Broadwayu, który zdobył nagrodę dla najlepszego musicalu (spektakl zarejestrowała amerykańska telewizja publiczna PBS i jest on obecnie dostępny na DVD).

Dlaczego nowojorska publiczność, która przecież nie spodziewała się po Sondheimie rozrywki, potraktowała musical „Passion” tak niechętnie? Wszystkiemu winna była Fosca. Stephen Sondheim, poruszony nieprzyjaznym przyjęciem bohaterki, rozumiał, jak trudno utożsamić się z tą rolą. Zadziałał mechanizm odrzucenia, ponieważ nikt na widowni nie tylko nie chciałby być Foską, ale z pewnością nie chciałby być przez Foskę kochany. Ale już objawy tej niechęci były nietypowe. W trakcie przedstawień

przedpremierowych na widowni rozlegał się aplauz, ilekroć bohaterka miała napady nerwowe. Na jednym spektaklu ktoś zawołał z balkonu: „Umieraj, Foska! Umieraj!”.

Przed premiera londyńską, która odbyła się na West Endzie 26 marca 1996 roku, w spektaklu dokonano licznych modyfikacji. Foskę zagrała Maria Friedman, znana z wielu sondheimowskich ról w Anglii, natomiast w roli Giorgio występował Michael Ball. Zagrano 232 przedstawienia, a więc jeszcze mniej, niż na Broadwayu. Na szczęście piękno muzyki Sondheima nie przestaje olśniewać kolejnych artystów teatralnych, a „Passion” zalicza się do jego najlepszych dzieł. Spektakl powraca zarówno na sceny europejskie, jak i amerykańskie. W niemieckiej wersji zmieniono, za zgodą kompozytora, orkiestrację – Staatsoperette Dresden zaprezentowała „Passion” w pełnym składzie orkiestry symfonicznej, poszerzonej o klawesyn i o harfę. Czyli tak, jak zasługuje na to muzyka Sondheima.

Ukazało się kilka nagrań materiału muzycznego z „Passion”. Album z oryginalną obsadą z Broadwayu otrzymał Grammy Award i z pewnością należy do najlepszych (w roli Giorgio występował Jere Shea, a jego rola zdeterminowała wszystkie kolejne interpretacje postaci). W nagraniu londyńskim zachwyca piękny głos Michaela Balla. Najnowsza wersja płytowa pochodzi z off-Broadway revival z 2013 roku. Pozostały po „Passion” nagrania, pozostało wspomnienie wielkich, nawet w teatrze dramatycznym, emocji, pozostał aforyzm Stephena Sondheima, który jest – być może – życiowym mottem wybitnego twórcy: „Umrzeć kochanym, to dowód, że się żyło”. Czy ze sceny można powiedzieć coś lepszego?

## PEOPLE

[piosenka]

Musical: „Funny Girl” (1964)

Muzyka: Jule Styne

Słowa: Bob Merrill

Na ponadczasowe powodzenie tego przeboju złożyły się dwa elementy. Pochodził z popularnego musicalu, to na pewno. Ale czynnikiem decydującym było raczej to, że piosenkę wykonywała Barbra Streisand. Dla artystki singiel „People” stał się przepustką do imponującej światowej kariery. Może nawet bardziej, niż sam musical. Po udanym debiucie nie powróciła nigdy więcej na Broadway.

Już na początku pracy nad materiałem muzycznym „Funny Girl” pojawiła się piosenka „People”, uznano jednak, że nie pasuje ona do postaci. Bohaterka musicalu, Fanny Brice, była komediantką, gwiazdą kabaretu i kobietą wyzwoloną. Kilkanaście lat spędziła u boku hochsztaplera, którego kochała nieprzytomnie, ignorując fakt, że mniej więcej połowę tego czasu spędził za kratkami. I taka postać ma zaśpiewać w musicalu liryczny, refleksyjny numer o „ludziach, którzy potrzebują ludzi”?

Kompozytor Jule Styne i autor tekstu Bob Merrill spotkali się po raz pierwszy w Palm Beach na Florydzie w 1962 roku. Zostali zaangażowani do napisania musicalu „Funny Girl”, ale nie pracowali ze sobą wcześniej. Tworzyli w ciągu dnia, zaś wieczorami testowali nowe piosenki na licznych przyjęciach, odbywających się w ekskluzywnym kurorcie. Przymierzali się do napisania lirycznego numeru, który będzie oddawał uczucia bohaterki pod adresem występnego wybranka. Bob Merrill zasugerował, że tematem utworu powinna być „szczególna osoba”. Ale kiedy Jule Styne powiedział, że ma chyba odpowiednią melodię, autor tekstu zmienił zdanie i zaimprovizował: „People, who need people”... Podobno piosenka była gotowa w pół godziny. Nie spodobała się jednak producentom i dopiero owacje, z jakimi spotkało się publiczne wykonanie

„People” przez Barbrę Streisand na koncercie, uzmysłowiło im potencjał drzemiący w lirycznym songu. Ale wydarzyło się coś jeszcze.

W bezprecedensowym akcie niesubordynacji Barbra Streisand wzięła sprawy w swoje ręce i – nie czekając na decyzję o usunięciu utworu ze spektaklu – wydała singiel z nagraniem. Piosenka ukazała się na małej płycie w styczniu 1964 roku, dwa miesiące przed premierą musicalu. I doszła do piątego miejsca na liście przebojów. „People” to nie tylko pierwszy standard w repertuarze artystki, ale wręcz jej „piosenka firmowa”, utożsamiana z całą jej twórczością i z jej osobą, zawsze obecna w repertuarze koncertowym i wielokrotnie nagrywana – w ostatnich latach choćby w duecie ze Stevie Wonderem na płycie „Partners” z 2014 roku. Po raz pierwszy piosenka pojawiła się na albumie artystki nadając mu zresztą tytuł. Longplay ukazał się we wrześniu 1964 roku i był czwartą płytą długogrającą Barbry Streisand w ciągu czterech lat, a to niewyobrażalne dziś tempo. Piosenkarka dostała nagrodę Grammy, nagrodzono również okładkę jej albumu – bezpretensjonalną fotografię samotnej kobiety, ukazanej od tyłu, stojącej na brzegu bezkresnego jeziora. Słynna koperta płyty odstawała od wszystkich okładek wydawanych w tamtym czasie, większość z nich zdobiły zwykle wymuskane portrety wykonawców. Projekt nawiązuje do tekstu tytułowego utworu, bo „ludzie, którzy potrzebują ludzi”, jak głoszą słowa refrenu, to „najszczęśliwsi ludzie na świecie”. Oto deklaracja potrzeby emocjonalnej więzi, społecznej natury człowieka, wiecznego oczekiwania na miłość. Zaskakiwał kontrast pomiędzy tytułem „Ludzie”, a ich kompletnym brakiem na fotografii.

„People” to klasyka. Wykonywały ją dziesiątki artystów, m.in. Ella Fitzgerald, Aretha Franklin, Dionne Warwick, Nat King Cole, Billy Eckstine, Perry Como, Andy Williams, The Supremes oraz gitarzysta jazzowy Wes Montgomery. W rankingu stu piosenek z filmów Amerykańskiego Instytutu Filmowego (AFI) utwór „People” znajduje się na 13. miejscu. Inna filmowa piosenka w wykonaniu Barbry Streisand, „The Way We Were”, zajmuje miejsce ósme, ale nie pochodzi z musicalu.

BERNADETTE PETERS (ur. 1948)

[aktorka]

Ma wszystko: głos, urodę, talent aktorski oraz ciało, które kusi poruszając się w tańcu, albo porusza się w tańcu kusząc. Jest jedną z najważniejszych i najjaśniejszych gwiazd w historii Broadwayu, ale również aktorką filmową i koncertującą, nagrywającą płyty piosenkarką. Dziecko sceny, od dziewiątego roku życia posługiwała się kartą związku zawodowego aktorów. Jej rodzina pochodziła z Sycylii, ale dziewczynka zrezygnowała z nazwiska Lazzara, żeby uniknąć obsadzania w rolach „etnicznych”. Występowała w programach telewizyjnych od 1969 roku. Mając dwadzieścia lat zagrała główną rolę Gelsominy w musicalu „La Strada” (1969), stworzonym przez Lionela Barta i zdjętym po jednym (!) przedstawieniu. Krytyk New York Timesa, Clive Barnes, napisał, że „w innym przedstawieniu Bernadette Peters stałaby się gwiazdą z dnia na dzień”.

Miał rację. Aktorka stała się gwiazdą w kilka miesięcy później, otrzymując nominację do nagrody Tony (za występ w musicalu „On the Town”) i do Złotego Globu (za rolę w filmie Mela Brooksa „Nieme kino”). Od tej pory jej kariera toczyła się równolegle: Broadway, Hollywood, występy solowe. Jej romans z aktorem, Stevem Martinem, zaowocował zwariowaną komedią „Szajbus” (The Jerk, 1979) – wykonali tam razem niezapomniany duet „Tonight You Belong To Me”) – oraz filmem muzycznym „Grosz z nieba” (Pennies From Heaven, 1981). Zagrała w ponad trzydziestu filmach fabularnych, udziela się także użyczając głosu postaciom z popularnych kreskówek (m.in. „Anastasia”). Spośród dziesiątek ról telewizyjnych warto wymienić postać Glorii ze – stworzonego przez Amazon Studios – internetowego serialu „Mozart in the Jungle”.

Lista musicali, w których Bernadette zagrała główne role, jest długa i obejmuje m.in. tytuły giganty: „Annie Get Your Gun” (1999) i „Gypsy” (2003). W styczniu 2018 roku zmieniła Bette Midler w nowej inscenizacji musicalu „Hello, Dolly!”. Ale nie w ilości siła. Każda rola tej artystki na Broadwayu to kreacja, która przechodzi do historii musicalu. Nawet w dalekim Sydney napisano o niej: „Ta fuzja osobowości i głosu sprawia, że artystka łączy naturalne ciepło z instynktem trzymania emocji na wodzy”. W

monodramie Lloyd Webbera i Dona Blacka „Song and Dance” (Broadway, 1985) przyćmiła oryginalną Marti Webb i zdobyła nagrodę Tony, jako najlepsza aktorka. Wpływowy Frank Rich napisał o jej roli krótko: „Peters nie ma równych we współczesnym teatrze muzycznym”. Artystka ma w dorobku dwie nagrody Tony (z siedmiu nominacji) oraz trzecią, honorową, przyznaną podczas ceremonii rozdania w 2012 roku za działalność charytatywną. W laudacji stwierdzono, że „wspaniałomyślność jej oddania wspólnym celom ustępuje jedynie jej dedykacji w pracy na teatralnej scenie”.

Artystka występuje regularnie w telewizji, pisze książki dla dzieci, koncertuje, wydaje płyty i działa w organizacjach charytatywnych (m.in. Broadway Barks, w której artyści z Broadwayu pomagają w adopcji zwierząt), ale bez względu na wszystkie osiągnięcia artystyczne i nie tylko, Bernadette Peters przejdzie do historii, jako odtwórczyni kilku najważniejszych ról w premierowych spektaklach Stephena Sondheima: „Sunday in the Park with George” (1984, obok niej w roli Seurata wystąpił równie bezkonkurencyjny Mandy Patinkin), „Into the Woods” (1987, rola Czarownicy), a także w nowej wersji „Follies” (2011). Jej interpretacja tytułowego songu z „Niedzieli w parku z Georgem”, w którym grała podwójną rolę Dot i Marie, wyznaczyła nową poprzeczkę wszystkim artystom na Broadwayu. Jej wykonanie utworu „Send in the Clowns” w musicalu Sondheim’a „A Little Night Music” (w wersji z 2009 roku zastąpiła Catherine Zeta-Jones), zdeklasowało liczne wersje tej wspaniałej piosenki. Krytyk New York Timesa napisał: „Dla miłośników teatru nie ma dziś większej atrakcji, niż Bernadette Peters wykonująca wizytówkę przedstawienia, utwór <Send in the Clowns>. Emocjonalna przejrzystość i subtelność muzyczna tej artystki, sprawiają, że sławny utwór staje się w jej wersji wysublimowanym przekazem artystycznym. Nigdy wcześniej nie odczułem z tak namacalną siłą – i tak wyraźną gęsią skórą – że jestem oto uczestnikiem ponadczasowego wydarzenia w historii teatru muzycznego.”

Bernadette Peters zniewala. Jest w urodzie tej artystki frapujące połączenie niewinności z wulgarnością, nic dziwnego, że okładkę jej debiutanckiego albumu „Bernadette” (MCA, 1980) zaprojektował słynny Alberto Vargas, wytrawny smakosz kobiecej urody, przedstawiający swoje bohaterki w stylu „pin-up girls”, czyli ... na

granicy dobrego smaku. Te dwie sprzeczności pozwalają artystce odtwarzać wiarygodnie role tak od siebie różne, jak Paula w „The Goodbye Girl” (1993) czy Rose w „Gypsy” (2003). Albo tak złożone jak Dot/Marie w „Niedzieli w parku z Georgem”. Bernadette Peters śpiewa, tańczy i gra, a do tego wygląda. Triple threat to jej drugie imię. Było na Broadwayu, ba – w całej historii musicalu – co najmniej kilka artystek, które miały „wszystko”. Gdyby jednak trzeba było wybrać jedną...

## THE PHANTOM OF THE OPERA

[musical]

Muzyka: Andrew Lloyd Webber

Słowa piosenek: Charles Hart i Richard Stilgoe

Libretto: Andrew Lloyd Webber i Richard Stilgoe

na podstawie powieści Gastona Leroux „Le Fantôme de l'Opéra” (1910)

Premiery:

West End – 9 października 1986

Broadway – 26 stycznia 1988

Warszawa – 15 marca 2008

Olivier 1986 (2):

najlepszy musical, aktor (Michael Crawford)

Tony 1988 (7):

najlepszy musical, aktor (Michael Crawford), aktorka drugoplanowa (Judy Kaye), reżyseria (Harold Prince), scenografia (Maria Björnson), kostiumy (Maria Björnson), reżyseria światła (Andrew Bridge)

Olivier 2002:

najpopularniejszy spektakl

Piosenki:

Angel of Music, The Phantom of the Opera, The Music of the Night, Prima Donna, All I Ask of You, Masquerade, Wishing You Were Somehow Here Again, The Point of No Return

Rekordzista z Broadwayu. Musical grany jest tam nieprzerwanie od 1988 roku i zaprezentowano już ponad 12 000 przedstawień, co sprawia, że cała musicalowa

konkurencja pozostaje daleko w tyle – na drugim miejscu jest „Chicago” (ponad 8600 spektakli), na trzecim „The Lion King” (ponad 8200). Na scenie West Endu „Upiór w operze” (prawie 13 000) zajmuje drugie miejsce za „Les Misérables” (ponad 13 000). Oba przedstawienia grane są tam nieprzerwanie od dnia premiery, ale inscenizacja „Nędzników” poprzedziła o rok premierę „Upiora”, stąd stała przewaga liczebna.

W dniu 11 lutego 2012 roku „Upiór w operze”, jako pierwszy musical w historii, przekroczył liczbę dziesięciu tysięcy spektakli na Broadwayu. I utrzyma prowadzenie dopóki będzie grany. Jeżeli w ogóle jest to możliwe, że pewne tytuły nigdy nie zejdu z broadwayowskiego afisza, to – jak dotąd – jest tylko dwóch realnych kandydatów: „The Phantom of the Opera” i „The Lion King”. Oczywiście, to przyszłość pokaże.

W drugiej dekadzie XXI wieku „Upiór w operze” jest najbardziej dochodowym przedsięwzięciem rozrywkowym w historii i dotyczy to wszystkich form rozrywki z kinem włącznie. Musical wyprzedza tak kasowe produkcje filmowe, jak „Titanic” czy „Gwiezdne wojny”. „Upiora” obejrzało już ponad 140 milionów ludzi w trzydziestu pięciu krajach i stu siedemdziesięciu miastach. Libretto przełożono na piętnaście języków. Samo nagranie oryginalnej obsady londyńskiej sprzedano na płytach o łącznym nakładzie przekraczającym 40 milionów egzemplarzy. A istnieją dziesiątki różnych nagrań. Nawet polskie pokryło się potrójną platyną, powodzenie tego materiału jest niebywałe. Cały świat kocha „Upiora”.

Musical „The Phantom of the Opera” to najważniejsze dzieło Andrew Lloyd Webbera, spektakl, którego muzyka nie tylko definiuje styl kompozytorski twórcy, ale też optymalizuje wszystkie jego cechy składowe. Najbardziej eklektyczne z jego dzieł (przynajmniej do czasu „Love Never Dies”), łączy ze sobą elementy opery, operetki, pastiszu, przebojów pop-rock, wreszcie szeregu stylizacji, których w „Upiorze” jest szczególnie dużo. W całej partyturze pojawiają się „wizytówki” Lloyd Webbera, jego charakterystyczne linie melodyczne oraz niekonwencjonalne modulacje. Wspaniale rozkładają się akcenty romantyczne i komiczne, perfekcyjny jest sposób, w jaki twórca bawi się historią muzyki. Zachwyca lekkość tej muzyki, „Upiór” iskrzy się melodiami, które natychmiast zostają w pamięci. Optymalnie wykorzystany jest system

motywiczny, bo choć niezależnych tematów muzycznych jest w „Upiorze” kilkanaście, to powracają i splatają się ze sobą, jakby były jedną, wspaniałą, niekończącą się melodią.

Była połowa lat 80. i kompozytor marzył o napisaniu „wielkiej, romantycznej historii”. Inspirację do niej znalazł w powieści Gastona Leroux, której dawną edycję znalazł w nowojorskim antykwariacie. Opowieść o mrocznym geniuszu, ukrywającym się w podziemiach Opery Paryskiej, była idealna – miała elementy „gotyku”, horroru, a przede wszystkim romansu i to w wymarzonej dla musicalu konfiguracji trójkąta: młoda kobieta, młody kochanek, starszy mentor. Trójkąt równoramienny to w musicalu połowa sukcesu.

Ale jest w powieści Gastona Leroux coś więcej, nawet jeżeli to tylko pretekst, poddawany naszym współczesnym narracjom. Znajdujemy w niej etos Innego, odrzuconego pomimo wielkiego talentu z powodów zgoła banalnych – blizna na twarzy staje się dzisiaj metaforycznym stygmatem inności, bo Upiór to przecież przystojny i niewątpliwie charyzmatyczny mężczyzna. Tyle, że z blizną. Młoda Christine jest rozdarta realnie, jest to postawa wiarygodna nawet przy dzisiejszych standardach. Powtórzeniem tak skonstruowanego trójkąta będzie zresztą w przyszłości musical „Taniec wampirów” według filmu (komediowego) Romana Polańskiego: młoda ona, młody on i stary (tu: bardzo stary) wampir...

Pierwszym autorem tekstów, o jakim pomyślał Lloyd Webber, był Jim Steinman (później kompozytor musicalu „Taniec wampirów”), ale ten mroczny twórca zbyt był zaangażowany w nagrania gwiazd rocka, Bonnie Tyler i Meat Loafa, dla których pisał piosenki. Większość tekstów do „Upiora w operze” napisał Richard Stilgoe, ale ich inteligencja i humor nie były adresowane do masowej widowni, o jaką zabiegał kompozytor. Do zespołu kreatywnego dołączył więc – praktycznie nieznaną – Charles Hart, którego zadaniem było „rozpoetyzowanie” (czytaj: rozwodnienie) ambitnych słów Richarda Stilgoe (przykładem stylu pierwszego twórcy są sceny w gabinecie dyrektorów, pozostawione w pierwotnej postaci). Realizacja romantycznej opowieści

w formie musicalu wymagała teatralnej superprodukcji. Lloyd Webber zaangażował reżysera Hala Prince'a, kostiumy i scenografię zaprojektowała Maria Björnson.

Do legendy „Upiora” przeszedł żyrandol, którego upadek wywołuje katastrofę w finale I aktu. To wymagający efekt techniczny – jeżeli nie będzie wiarygodny, cały spektakl straci na wiarygodności. Mimowolnie, Lloyd Webber rozpoczął musicalowe zawody na efekty specjalne – od helikoptera w „Miss Saigon”, po takie tytuły, jak „Spider-Man: Turn Off the Dark” czy „The Lord of the Rings”, które były jednym wielkim efektem. Musical XXI wieku powraca do swoich teatralnych korzeni (okazjonalnie odwołując się do takich cudów techniki, jak lalka King Konga zaprojektowana i wykonana przez Honda Robotics).

Andrew Lloyd Webber skomponował „Upiora w operze” w przypiływie niezziemskiego natchnienia. Musiał nim kierować jakiś osobisty Anioł Muzyki (podobnie jak bohaterką musicalu), jako że żadne inne dzieło tego twórcy nie jest podobnym fajerwerkiem urzekających melodii. Największym przebojem z musicalu jest tytułowy duet Christine i Upiora, wykonywany w podziemnym labiryncie (zagadkowy Duch Opery ma nawet łódź, którą pływa po podziemnym jeziorze). Piosenka ta utrzymana jest w rockowym stylu (to kolejny dowód na eklektyzm kompozytora), zaś wokalistka musi zaśpiewać w jej finale dźwięk o wysokości przekraczającej o tercję wielką najwyższy dźwięk skali sopranu. Był to ukłon kompozytora pod adresem jego ówczesnej żony, Sarah Brightman, premierowej Christine. Towarzyszył jej na scenie Michael Crawford – premierowy Upiór z West Endu i z Broadwayu.

Musical „Upiór w operze” przepełniony jest pysznym, wyrafinowanym humorem Lloyd Webbera. Kompozytor nie słynie z poczucia humoru, a przecież wystarczy posłuchać jego muzyki, bo to w niej właśnie manifestuje się najlepiej jego subtelny dystans do siebie i do sztuki. W tym musicalu wyraża się on najlepiej – cytatami i pastiszami. A zwłaszcza, kiedy oglądamy „teatr w teatrze”, co w „Upiorze” zdarza się trzykrotnie. Jego „Hannibal” nawiązuje do opery heroicznego a la Meyerbeer (grand opera), „Il Muto” to klasyczna opera buffa, nawet w uproszczonej formie „intermezzi” (a zarazem uroczy ukłon pod adresem Mozarta czy Rossiniego), natomiast w „Don Juan tryumfuje” – w

spektaklu jest to szalone, futurystyczne dzieło Upiora – stosuje skale całotonowe, niczym Debussy albo Szostakowicz (co daje oczekiwany efekt „futurystyczny”, zważywszy na czas akcji opowieści). Efekt szoku, jaki na artystach i słuchaczach w opowieści, wywiera muzyka „odtrąconego geniusza”, może być świadomą referencją do premiery baletu Igora Strawińskiego „Święto wiosny”, która wstrząsnęła Paryżem 29 maja 1913 roku. Nie ma wątpliwości, że Andrew Lloyd Webber bawi się historią muzyki operowej ze swobodą mistrza, po pierwsze w pełni świadomego dokonywanych uproszczeń, po drugie – właśnie z humorem.

Musical „Upiór w operze” nie schodzi z afisza Her Majesty’s Theatre w Londynie od dnia premiery 9 października 1986 roku. Podobnie jak konkurencyjny tytuł, o rok starszy „Les Misérables”, stał się obowiązkowym punktem w zwiedzaniu angielskiej stolicy, na miarę Muzeum Brytyjskiego albo pałacu Buckingham. Z okazji 25-lecia premiery Lloyd Webber przygotował koncertową galę w Royal Albert Hall. Odbyła się w dniach 1 i 2 października 2011 roku, prezentowano ją w kinach całego świata i ukazała się w edycji DVD (2012). Premiera na Broadwayu odbyła się 26 stycznia 1988 roku – także i tam „The Phantom of the Opera” nie przestaje królować na afiszu, a neony z tytułem musicalu zrosły się z widokiem Times Square nocą.

Od czasu obu premier musical zaprezentowano na sześciu kontynentach, ale tylko w kilku przypadkach była to non-replica, m.in. w Nowej Zelandii, Republice Czeskiej i w Polsce. To zrozumiałe, że twórcy preferują własną wersję autorską i to ją proponują innym światowym scenom. Inscenizacje te ulegają nieznacznym tylko modyfikacjom, zgodnie ze słuszną zasadą, że lepsze jest wrogiem dobrego. Lecz przy spektaklach granych tak wiele lat nieuchronnie obserwujemy zjawisko „starzenia się”. Teatr i technika teatralna nie stoją w miejscu, co znajduje czasami potwierdzenie w produkcjach typu non-replica. Nie muszą być lepsze od oryginału, ale są inne.

Równie spektakularnemu sukcesowi musiały towarzyszyć pewne zgrzyty. Należą do nich powtarzające się utyskiwania Rogera Watersa, jakoby chromatyczna linia melodyczna we wstępie do przebojowego duetu została skopiowana z jego suity „Echoes” nagranej przez zespół Pink Floyd na albumie „Meddle” (1971). Faktem jest,

że przygrywka brzmi podobnie, czy jednak chromatyczny pasaż może podlegać ochronie w ramach prawa autorskiego? To absurdalne, skala chromatyczna to skala chromatyczna – przynajmniej od czasów Bacha. Czy można „opatentować” gamę C-dur? Były lider Pink Floyd miał dodatkowy argument w postaci metrum: w obu wypadkach jest to 12/8. Sfrustrowany rockman nie wniósł jednak sprawy o plagiat, twierdząc, że szkoda mu na to czasu. Czasu nie żalowali natomiast spadkobiercy Giacomo Pucciniego, którzy dopatrzyli się podobieństwa pomiędzy linią melodyczną głównej solowej pieśni Upiora „The Music of the Night”, a fragmentem arii „Quello che taceta” z zapomnianej opery kompozytora „Dziewczyna ze Złotego Zachodu” (1910). Sprawę uregulowano poza sądem (zbieżność jest wyraźna, ale tylko w dwóch taktach).

Andrew Lloyd Webber czekał osiemnaście lat z ekranizacją swojego najsłynniejszego musicalu. Film „The Phantom of the Opera” trafił na ekrany w 2004 roku. I kompozytor i reżyser, Joel Schumacher, planowali film od dawna. Przed realizacją najwięcej czasu zajęły castingi. O rolę Upiora zabiegali m.in. John Travolta i Antonio Banderas. Mógł ją otrzymać Hugh Jackman, ale podpisał już wcześniej kontrakt na rolę Rosomaka („Wolverine”). W Upiora wcielił się na koniec Gerald Butler, aktor kojarzony z kinem akcji. To zdumiewający wybór, bo nie mając doświadczenia wokalnego, musiał brać lekcje śpiewu, aby podołać tej wymagającej roli (podobno już po czterech lekcjach był w stanie wykonać utwór „The Music of the Night”, więc intuicja nie zawiodła realizatorów). Jako Christine wystąpiła młoda Emmy Rossum, która w trakcie realizacji filmu miała niecałe siedemnaście lat. Sam Lloyd Webber pełnił funkcję producenta. To on dokonał zmian w partyturze, aktualizując nieco brzmienie orkiestry. Scena z żyrandolem trafiła do finału II Aktu, lecz poza drobnymi zmianami była to wierna adaptacja musicalu. Z obsady jedynie Minnie Driver nie śpiewała swojej roli (dublowała ją śpiewaczka operowa), za to primadonna Carlotta w jej wydaniu okazała się aktorskim przebojem. Wnętrza Opery Paryskiej powstały w niezawodnych Pinewood Studios pod Londynem. Panoramę Paryża do sceny na dachu wykonano w technice matte (malarska iluzja krajobrazu). W scenie przy grobie ojca Christine scenografia nawiązywała do słynnej paryskiej nekropolii, Père Lachaise. Żyrandol „jednorazowego użytku” (nawet w filmie musiał spaść) wykonała firma Swarovski – kosztował około miliona dolarów. Cały film, sfinansowany przez grupę Really Useful i przez samego

Lorda Lloyd Webbera, kosztował 70 milionów dolarów. Pomimo wielu negatywnych recenzji (ekranizacji Schumachera zarzucano, że strona wizualna przysłoniła dramat), filmowa wersja musicalu „Upiór w operze” zarobiła w światowej dystrybucji 150 milionów dolarów.

Przy całej bogatej, międzynarodowej historii musicalu, inscenizacja Teatru Muzycznego ROMA z 2008 roku zaznaczyła się nowatorskim potraktowaniem właśnie strony wizualnej. Nowatorstwo to polegało na... realizmie. Doprawdy, trudno w to uwierzyć, ale w żadnej z dotychczasowych produkcji musicalu nie odwołano się do oryginalnego, określonego w książce, miejsca akcji. Tymczasem jest ono nie tylko wyraźnie określone, ale dobrze znane paryżanom i turystom i chętnie odwiedzane przez publiczność. Akcja powieści Gastona Leorux rozgrywa się niemal w całości w Operze Paryskiej, a w czasach Upiora była w mieście tylko jedna. Od 1989 roku są dwie – Opéra Bastille (nowa) i l’Opéra Garnier (dawna).

Historyczna Opera Paryska – l’Opéra Garnier, a właściwie Académie Nationale de Musique – to jedna z najbardziej znanych budowli Paryża, ukoronowanie neobarokowego stylu w architekturze (tzw. Beaux-Arts). Wnętrze, o powierzchni jedenastu tysięcy metrów kwadratowych, wykończono z niebywałym przepychem. Marmury, kolumny i rzeźby otaczają złożony system korytarzy i pomieszczeń, w których kwitło życie towarzyskie Paryża. Dominującymi kolorami są złoty i czerwony, rozbuchana ornamentyka przedstawia sceny mitologiczne. Garderoby mogą pomieścić 450 artystów, a legendarny żyrandol waży ponad 6 ton. Widownia mieści ponad dwa tysiące widzów. Autorem projektu i zarazem wykonawcą był architekt Charles Garnier. Budowa trwała piętnaście lat, a inauguracja odbyła się w dniu 15 stycznia 1875 roku. Kiedy w 1871 roku wojska pruskie oblegały Paryż, niedokończony gmach stał się kwaterą główną komunardów. W podziemiach opery urządzono więzienie dla przeciwników Komuny Paryskiej. Więźniów poddawano tam okrutnym przesłuchaniom. Do lochów prowadziły tajemne korytarze...

Polscy realizatorzy zaproponowali, żeby warszawska inscenizacja przeniosła Upiora do jego kolebki, co spotkało się z akceptacją i uznaniem licencjodawcy. Od Londynu, przez

Nowy Jork, aż po Tokio, scena pokazywała wyobrażenie twórców o Operze Paryskiej. Scenograf warszawskiego „Upiora”, Paweł Dobrzycki, przeprowadził dokładną wizję lokalną w L’Opéra Garnier. Kilka scen musicalu dzieje się w miejscach dobrze znanych, jak wspaniałe schody („Masquerade”), albo dach budynku z rzeźbą anioła i pięknym widokiem („All I Ask of You”). Tak więc dopiero w Warszawie Upiór powrócił do domu.

Polska premiera musicalu „Upiór w operze” odbyła się w Teatrze Muzycznym ROMA 15 marca 2008 roku. Reżyserował Wojciech Kępczyński, przekład Daniel Wyszogrodzki. W dniu 15 listopada warszawski spektakl obejrzał Lord Lloyd Webber. W premierowej obsadzie występowali Damian Aleksander (Upiór), Paulina Janczak (Christine) i Marcin Mroziński (Raoul). W primadonnę Carlottę wcieliła się Barbara Melzer. Po ponad pięciuset siedemdziesięciu spektaklach stołeczną produkcję przeniesiono na scenę Opery i Filharmonii Podlaskiej (premierą: 24 maja 2013 roku). Z okazji zagrania setnego spektaklu na białostockiej scenie, w dniu 24 stycznia 2016 roku odbył się ogólnopolski Złot Fanów Upiora. Płyta z piosenkami z musicalu w wykonaniu artystów i orkiestry Teatru Muzycznego ROMA, nagrana pod kierownictwem muzycznym Macieja Pawłowskiego, zdobyła status potrójnej platyny (TM ROMA, 2008)

PIPPIN

[musical]

Muzyka: Stephen Schwartz

Słowa piosenek: Stephen Schwartz

Libretto: Roger O. Hirson

na podstawie fikcyjnej historii Pepina Garbatego, syna Karola Wielkiego

Premiery:

Broadway – 23 października 1972 (1944)

West End – 30 października 1973 (85)

Tony 1973 (5):

najlepszy aktor (Ben Vereen), reżyseria (Bob Fosse), choreografia (Bob Fosse), scenografia (Tony Walton), reżyseria światła (Jules Fisher)

Tony 2013, Broadway revival (4):

najlepszy revival, aktorka (Patina Miller), aktorka drugoplanowa (Andrea Martin), reżyseria (Diane Paulus)

Piosenki:

Magic to Do, Corner of the Sky, War Is a Science, No Time at All, Morning Glow, Kind of Woman, Prayer for a Duck, Love Song, I Guess I'll Miss the Man

„Pippin” to musical, który zerwał ze wszystkimi zasadami. Opowieść w opowieści, przy zastrzeżeniu, że ani pierwsza, ani druga nie jest wiarygodna, czy choćby logiczna, obie są za to nieustająco zabawne, a do tego angażują publiczność dzięki zburzeniu „czwartej ściany” już na początku spektaklu. Przedstawienie ukazuje trupę teatralną odgrywającą fikcyjną, choć inspirowaną średniowiecznymi legendami, historię Pepina, najstarszego syna Karola Wielkiego. Życie księcia stało się kanwą wielu legend, co zachęca do puszczania wodzy wyobraźni. Jednak „Pippin” idzie dalej – staje się

własnym pastiszem, a zarazem pastiszem gatunku. W pewnym przewrotnym sensie stanowi fundament współczesnego musicalu, wyprzedzając o całe dekady takie przedstawienia, jak „Spamalot” czy „Something Rotten”. Język opowieści – współczesny i pełen referencji do dzisiejszej ulicy i do mediów – wyprzedza swobodne traktowanie podobnych afiliacji w musicalach „We Will Rock You” czy „Hamilton”.

Załączkiem musicalu było przedstawienie zatytułowane „Pippin, Pippin” wystawione przez teatr studencki na Carnegie Mellon University, gdzie studiował pomysłodawca przedstawienia i twórca piosenek, Stephen Schwartz. Ten kompozytor i autor tekstów powiedział, że w ostatecznej wersji musicalu, tej znanej z Broadwayu, nie znalazła się ani jedna melodia i ani jeden wers z jego inscenizacji studenckiej. Stephen Schwartz stworzył „Pippina” uskrzydłony powodzeniem musicalu „Godspell”.

W tym przedstawieniu miesza się wszystko: R&B i Broadway, musical i burleska, aktorzy i kuglarze. Zaskakuje jego humor, tak często zbliżony do absurdalnego i pozbawionego zahamowań poczucia humoru, jakie utożsamiamy z Latającym Cyrkiem Monty Pythona („Modlitwa za kaczkę”). Za całość opowieści odpowiada Narrator (Leading Player), który wtrąca się nieustannie w historię Pepina i jego trudnej, szekspirowsko-freudowskiej relacji z wielkim ojcem. Humor przedstawienia przejawia się w sekwencjach tanecznych, zastosowaniu rekwizytów, nawet w kostiumach – inscenizacja musicalu „Pippin” to marzenie teatralnych realizatorów, bo w zasadzie wszystkie chwytaki są tu dozwolone. W musicalowym repertuarze nie ma tytułu, który daje tak dużą swobodę inscenizacyjną jak „Pippin”. Tytułowy bohater poszukuje „sensu życia”, co może zaprowadzić go wszędzie, czego dowiodła w brawurowym stylu trupa Monty Pythona w swoim filmie zatytułowanym „Sens życia” (1983).

Premierową produkcję na Broadwayu reżyserował Bob Fosse, był on także choreografem spektaklu i wniósł znaczący wkład w libretto. Już reklama telewizyjna musicalu była przełomem – pierwszy raz w historii Broadwayu pokazano w reklamówce fragmenty spektaklu. Premierowa publiczność wspaniale zareagowała na propozycję wspólnej zabawy i od pierwszego spektaklu brała czynny udział śpiewając razem z obsadą utwór „No Time at All” (tekst podawano na specjalnym „średniowiecznym

karaoke"). W musicalu „Pippin” znalazł się – tak rzadki na musicalowej scenie – polski akcent. W tytułowej roli wystąpił John Rubinstein, urodzony w 1946 roku w Los Angeles aktor, reżyser i kompozytor – syn legendarnego pianisty Artura Rubinsteina i Anieli z domu Młynarskiej (córką Emila Młynarskiego).

Pomimo długości, nieustępującej innym przedstawieniom musicalowym, „Pippin” pomyślany był jako rozbudowana jednoaktówka. Na końcu trwającej 60 sekund reklamy telewizyjnej pojawiał się napis: Pozostałe 119 minut „Pippina” można zobaczyć na żywo w Imperial Theater bez przerw na reklamy! Dwugodzinny spektakl przeznaczony do wykonywania non-stop nie jest chętnie widziany w większości teatrów, licencjodawca zgodził się więc na rozdzielanie opowieści na dwie części. Miejsce na przerwę wybiera reżyser konkretnej inscenizacji, co wpływa czasami na kolejność piosenek w przedstawieniu. Przy całym kompozytorskim eklektyzmie Stephana Schwartza, są to zawsze piosenki „wpadające w ucho”, nic dziwnego, że część z nich wyemancypowała się z musicalu. Piosenka „Corner of the Sky” znalazła się w repertuarze grupy Jackson 5, Dusty Springfield i Petuli Clark. Utwór „Morning Glow” wszedł na solową płytę Michaela Jacksona „The Music & Me”. Grupa The Supremes, ale już bez wcześniejszej liderki, Diany Ross, zarejestrowała piosenkę „I Guess I’ll Miss the Man”.

Londyńska publiczność nie była gotowa na „Pippina”. I nie pomogło to, że ponownie reżyserował i przygotował choreografię Bob Fosse, obsypany za swoją pracę nagrodami Tony (za reżyserię i za choreografię) – spektakl zagrano na West Endzie zaledwie 85 razy. Musical nie odniósł sukcesów poza krajami anglojęzycznymi, co jest tym bardziej zaskakujące, że jego kontekst i humor powinny bez problemów trafić do publiczności w krajach europejskich (hiszpańskojęzyczną wersję „Pippina” wystawiono w 2013 roku w Caracas, stolicy Wenezueli). Udany revival z Broadwayu w 2013 roku (cztery nagrody Tony) częściowo to tłumaczy – spektakl jest tym lepszy, im więcej zaangażuje się środków scenicznych (w tej produkcji wykorzystano z dużym rozmachem rozmaite elementy sztuki cyrkowej). Bo chociaż kameralna wersja londyńska „off-West End”, zaprezentowana w 2011 roku, podobała się publiczności,

która doceniła walory muzyki i tekstu, to jednak prawda jest bezwzględna: „Pippin” znaczy rozmach. I to po amerykańsku.

Ciekawostka: w obu produkcjach na Broadwayu, tej z 1972 i tej z 2013 roku, nagrodę Tony zdobyli aktorzy wcielający się w postać Narratora, czyli Ben Vereen i Patina Miller. I tak oto, po raz pierwszy w historii Broadwayu, nagrodę za tę samą rolę otrzymali przedstawiciele obu płci – aktor i aktorka.

„Pippin” to drugi z trzech wielkich musicali Schwartza. Napisany w rok po popularnym „Godspell” (1971), wykazuje podobieństwa do poprzednika – autor ponownie sięgnął po tematykę historyczną (i ponownie wykazuje nonszalancki stosunek do „materiału źródłowego”), nadal też czerpie inspiracje muzyczne z popularnych trendów epoki (rock i przeboje R&B). Nowością są w „Pippinie” elementy wodewilowe, w porywach cyrkowe. „Pippin” to w wielu aspektach musical „jarmarczny” – oglądamy odegranie dawnej opowieści przez wędrowną trupę przed publicznością, która lubi schlebianie swoim gustom, ale też pozwala się wodzić za nos chytrym zwrotom opowieści.

Interesujące, że trzeci wielki musical Schwartza, czyli „Wicked” (2003), powstał trzydzieści lat później. A zarazem jest to optymistyczna lekcja, z której wynika, że nigdy nie należy przekreślać twórców, którzy choć raz wykazali się talentem. Zresztą w jarmarcznej konwencji „Pippina” nietrudno się doszukać załączka baśniowej atmosfery krainy Oz z „Wicked” – średniowieczne fantazje były naturalnym tworzynem późniejszych baśni. A większość baśniowych królów-tyranów, to „skomplikowane” osobowości łączące cechy i Charlemagne, i Czarnoksiężnika z Oz.

Pogłoski o spodziewanej ekranizacji musicalu „Pippin” cieszą, ale nie chcą się materializować. Na otarcie łez wielbicieli spektaklu otrzymali telewizyjne nagranie kanadyjskie z 1981 roku, ale jest ono bladym cieniem wersji z Broadwayu. Wytwórnia Miramax zabezpieczyła prawa do wersji kinowej po sukcesie ekranizacji musicalu „Chicago”, ale to było w 2013 roku. Studio The Weinstein Company ogłosiło, że adaptacją musicalu na język filmu zajął się scenarzysta James Ponsoldt. Producent Craig Zadan potwierdził, że on i jego partner Neil Meron wyprodukują „Pippina”.

## PORGY AND BESS

[opera]

Muzyka: George Gershwin

Piosenki: DuBose Heyward i Ira Gershwin

Libretto: DuBose Heyward

na podstawie swojej książki „Porgy” (1925)

Premiery:

Broadway – 10 października 1935

Kopenhaga (premiera europejska) – 27 marca 1943

West End – 9 października 1952

Wrocław – 15 kwietnia 1973

Utwory wokalne:

Summertime, My Man’s Gone Now, I Got Plenty o’Nuttin’, Bess You Is My Woman Now, It Ain’t Necessarily So, I Loves You Porgy, There’s a Boat Dat’s Leavin’ Soon for New York

Przed powstaniem opery „Porgy and Bess” George Gershwin osiągnął wszystko, co w owym czasie można było osiągnąć na polu muzyki popularnej. Jego talent, choć nie poparty akademickimi studiami, naturalnie predysponował go do sztuki „wyższej”, takie też były dalekosiężne ambicje kompozytora, mającego już w dorobku „Błękitną rapsodię” (1924), „Koncert fortepianowy F-dur” (1925) oraz suitę orkiestrową „Amerykanin w Paryżu” (1928). Pomysł na operę rodził się w czasie, kiedy powstawały te dzieła. Gershwin przeczytał powieść DuBose Heywarda „Porgy” w 1926 roku i już wtedy powziął postanowienie, że przeniesie ją na scenę operową. Do pracy przystąpił jednak dopiero w 1934. W międzyczasie powstała wersja sceniczna „Porgy” (1927).

Kompozytor spotkał się z autorem w rodzinnym mieście pisarza, Charleston (Karolina Południowa). Chłonał tam atmosferę mitycznego Południa, na którym rozgrywała się

akcja powieści. Miała ona bowiem niekonwencjonalnych bohaterów – tytułowy Porgy to czarnoskóry żebrak, kaleka, zamieszkujący nędzne, czarne rewiry Charleston w latach 20. XX wieku. Tematyka była, jak na owe lata, bardzo „kontrowersyjna”.

Gershwin – poniekąd na wzór werystów – postanowił przedstawić opisywany świat w prawdziwy, niemal naturalistyczny sposób. Ludzkie namiętności są w „Porgy & Bess” nie mniej poruszające, jak w wielu europejskich operach przełomu wieków. Galeria postaci spod ciemnej gwiazdy przypomina raczej „Operę za trzy grosze” Brechta i Weilla. Porgy to ludzki wrak, ale dobry człowiek. Kocha się skrycie w Bess, która „należy” do toksycznego brutala (a jak się okaże już w pierwszej scenie, także mordercy) o pseudonimie Crown. Niesławny Sportin’ Life to charyzmatyczny, psychopatyczny diler narkotyków. Gershwin nie zamierzał ich wygładzać.

Determinacja kompozytora miała pionierski charakter. Amerykańska etnografia i zainteresowanie kulturą Południa budziły się dopiero (w osobie Johna A. Lomaxa, który rozpoczął swoje historyczne nagrania południowych śpiewaków w 1933 roku). Tematyka licznych musicali, jakie stworzył do tej pory sam Gershwin i jakie tworzyli inni kompozytorzy tamtego okresu, oscylowała wokół miłosnych gier klas różnych, ale zdecydowanie białych. Co więcej, Gershwin zamierzał polecić wykonanie dzieła murzyńskim artystom. I opisywał je niecodziennym określeniem „folk-opera”.

Sam kompozytor wyjaśnił, co oznacza dla niego termin folk-opera w wywiadzie dla New York Timesa w 1935 roku: „[...] to jest opowieść ludowa. To naturalne więc, że jej bohaterowie śpiewają ludowe pieśni. Już na samym początku pracy postanowiłem nie sięgać po tradycyjne tematy ludowe, zależało mi na integralności dzieła. Dlatego napisałem własne spirituals i własne pieśni ludowe. Ale to nadal jest muzyka ludowa, a że nadałem jej formę operową, „Porgy and Bess” staje się przez to folk-operą”. Gershwin rozważał sceniczną adaptację powieści „Porgy”, ukończone dzieło ma jednak kształt bardziej zbliżony do – późniejszego od książki – dramatu o tym samym tytule.

Gershwin i Heyward zawarli kontrakt na napisanie opery jesienią 1933 roku. Latem przystąpili do pracy na wysepce Folly Beach w pobliżu Charleston. Tam kompozytor

chłonał atmosferę Południa i tworzył swoje dzieło życia wraz z librecistą, który – jak miało się okazać – napisał świetne teksty do wielu arii. Tymczasem w Nowym Jorku brat i stały partner kompozytora, Ira, osobno pisał słowa piosenek, w tym do słynnej „It Ain’t Necessarily So”. Autorstwo piosenek przypisano więc w końcu obu twórcom.

Prezentacja opery „Porgy and Bess” odbyła się najpierw w koncertowej wersji w nowojorskiej Carnegie Hall jesienią 1935 roku. Miejszem nieoficjalnej światowej premiery był Colonial Theatre w Bostonie. Zwyczajowo sprawdzano tam przyjęcie musicali przed oficjalnym otwarciu na Broadwayu. A to miało miejsce w Alvin Theatre 10 października 1935 roku. I w Bostonie, i podczas spektakli przedpremierowych w Nowym Jorku kompozytor dokonywał radykalnych cięć w dziele, trwającym pierwotnie około czterech godzin. Operę/musical zaprezentowano na Broadwayu 124 razy, produkcja ruszyła następnie na tournée po Stanach. Historyczne wydarzenie miało miejsce w marcu 1936 roku w Waszyngtonie, gdzie członkowie obsady przedstawienia sprzeciwili się segregacji rasowej na widowni. Zarząd teatru ustąpił i ustanowił precedens – już nigdy więcej na żadnym przedstawieniu publiczność National Theater nie była dzielona pod względem koloru skóry. Gershwin był podobno zachwycony.

Każda następna produkcja „Porgy and Bess” gromadziła większą publiczność, niż premierowa. Już w 1942 operę grano na Broadwayu przez dziewięć miesięcy. Inną zgoła kartę zapisała premiera dzieła po drugiej stronie oceanu. Europejska premiera odbyła się w Kopenhadze. Co prawda, dopiero w 1943 roku, ale za to w zabytkowym Duńskim Teatrze Królewskim. Trwała jednak okupacja niemiecka, występowali wyłącznie biali aktorzy – oczywiście w czarnej charakteryzacji, co na tyle nie podobało się okupantom, że zdjęli spektakl z afisza po 22 przedstawieniach. Ten duński wkład w tradycję blackface, to jeden z najbardziej kuriozalnych epizodów w historii musicalu.

Rok 1952 przyniósł słynną produkcję objazdową, która – finansowana przez Departament Stanu USA – objechała wiele krajów Europy. Dopiero jednak jej druga „odnoga” zahaczyła w 1956 roku o Polskę, gdzie spotkała się z gorącym przyjęciem i wywołała niemałą sensację. Większą sensacją była jednak „premiera radziecka” w grudniu 1955. Po raz pierwszy od czasu Rewolucji Październikowej zespół teatralny z

USA wystąpił w Moskwie. Amerykańskim artystom towarzyszył w ZSRR pisarz, Truman Capote. Opisał tę wizytę w książce „The Muses are Heard” (1956).

Przez długie lata „Porgy and Bess” wzbudzała kontrowersje w samej społeczności Afroamerykanów. Początkowo bardzo źle przyjął dzieło Duke Ellington (szczęśliwie z czasem zmienił zdanie). Harry Belafonte odmówił wystąpienia w filmowej adaptacji opery i rolę Porgy’ego zagrał w końcu Sidney Poitier. Obiekcje dotyczyły zawsze tego samego: stereotypowego przedstawienia czarnych mieszkańców USA, jako biedoty uzależnionej od narkotyków i rozstrzygającej konflikty z użyciem przemocy. Byli jednakże czarnoskórzy artyści, którzy nazwali Gershwin „Abrahamem Lincolnem murzyńskiej muzyki”. A brat kompozytora, długowieczny Ira Gershwin, nigdy nie zezwolił na wystawienie dzieła w rozdartej apartheidem RPA, gdzie zresztą planowano inscenizację „Porgy and Bess” z wyłącznie białą obsadą.

Wybitny brytyjski reżyser teatralny, Trevor Nunn, zapoczątkował tradycję tytułowania pełnej autorskiej inscenizacji „The Gershwins’ Porgy and Bess” (czyli Porgy and Bess braci Gershwinów). Recytatywy, za zgodą spadkobierców Gershwinów i Heywarda, zastąpiono dialogami z książki, co spotęgowało realizm przedstawienia. Podobnie jak wykorzystanie aktorów musicalowych zamiast śpiewaków operowych. Niestety, choć krytyka dobrze przyjęła inscenizację Trevora Nunna w Savoy Theatre w 2006 roku, nie wzbudziła ona oczekiwanego zainteresowania londyńskiej publiczności. Również w 2013 roku „The Gershwins’ Porgy and Bess” wystawiano zaledwie przez kilka letnich dni, była to produkcja pod gołym niebem na scenie Regent’s Park Open Air Theatre.

Pomimo nierównych losów samej opery kompozycje George’a Gershwina z „Porgy and Bess” nieustannie inspirują muzyków, głównie jazzowych. Liczba nagrań, jakich dokonano, jest imponująca, poczynając od pełnego zapisu dzieła, po transkrypcje wybranych tematów. Pierwszy wybór utworów ukazał się na płytach już w roku premiery, zaskakujące, że – za zgodą kompozytora – nagrań dokonali sami biali śpiewacy operowi. Pierwsze nagranie pełnego materiału ukazało się w wydaniu Columbii dopiero w 1951 roku. Do klasycznych zalicza się obecnie zapis RCA z Leontyną Price w roli Bess. Wytwórnia Decca pokusiła się w 2006 roku o nagranie oryginalnej

partytury Gershwina, bez skrótów. Za „kanoniczne” uchodzi również nagranie Glyndebourne Festival Opera (EMI, 1989), dyrygował Simon Rattle.

Jeszcze lepiej prezentuje się jazzowa dyskografia „Porgy and Bess”. Pierwszego nagrania całości materiału (no, prawie), z wokalistami i instrumentalistami jazzowymi dokonano w 1956 roku (m.in. Mel Tormé i Frances Faye). Jazzowy kanon ustanowili rok później, zarazem ostatecznie sankcjonując muzykę Gershwina w imieniu czarnego środowiska artystycznego, Louis Armstrong i Ella Fitzgerald. Dyskusja o rasowych stereotypach została raz na zawsze zamknięta. Nie minął kolejny rok (jazz był wówczas w szczytowej formie), a ukazała się historyczna płyta „Porgy & Bess”, sygnowana przez dwóch muzycznych geniuszy: Milesa Davisa i Gila Evansa. Zaproponowali formę koncertu instrumentalnego na trąbkę i big band, a impresjonistyczne aranżacje Evansa były muzyczną rewelacją.

Powstały liczne nagrania fragmentów opery sygnowanych – podobnie jak zrobili to Ella i Louis – przez głównych odtwórców roli żeńskiej i męskiej, m.in. Harry Belafonte i Lena Horne, Sammy Davis Jr. i Carmen McRae (oba 1959), jeszcze inaczej brzmiały te same utwory w interpretacjach duetu Ray Charles i Cleo Laine (1976). Na osobną uwagę zasługują transkrypcje fortepianowe. W tak owocnym dla musicalu roku 1959 własne wersje nagrali Oscar Peterson i Hank Jones. Niezrównani mistrzowie kameralnego składu, The Modern Jazz Quartet, wydali osobną płytę z instrumentalnymi wersjami kompozycji z „Porgy and Bess” (1966). Dziesięć lat później powrócił do tematu kanadyjski gigant fortepianu, Oscar Peterson, jednak tym razem towarzyszył mu wirtuoz gitary Joe Pass. W nowszych czasach porywające aranżacje na septet zaproponował saksofonista tenorowy Joe Henderson (1997). W dwóch utworach zaśpiewali gościnnie Chaka Khan („Summertime”) i Sting („It Ain’t Necessarily So”).

Niestety, nie zasługuje na polecenie soundtrack z ekranizacji opery. Choć była to produkcja Samuela Goldwyna (zresztą ostatnia) i chociaż reżyserował znakomity Otto Preminger, ten film nie mógł się udać – kiedy powstawał (dla odmiany w 1959 roku) amerykańscy widzowie nie byli przygotowani na skonfrontowanie się z realistyczną opowieścią, którą bywalcy Broadwayu i sal operowych znali od niemal ćwierć wieku.

Twórcy nie tylko wygładzili realia opery, ale w głównych rolach wystąpili aktorzy, których głosy musieli dublować wokaliści. Tylko w Hollywood można zrobić coś podobnego spektaklowi muzycznemu. Film „Porgy and Bess” nie pomógł muzyce Gershwina, szczęśliwie jednak nie był w stanie jej zaszkodzić. Ćwierć wieku po premierze genialne dzieło kompozytora miało już status klasyki, było też największym i najbardziej znaczącym wkładem kultury amerykańskiej w dziejach opery.

„Porgy & Bess” – w świątyniach sztuki wysokiej czy też odbrażawiana przez jazz – to zarazem najpoważniejsza miara straty, jaką była przedwczesna śmierć George’a Gershwina. Opera miała być i mogła być początkiem jego nowej drogi, zapowiedzią tego, co kompozytor mógł stworzyć w przyszłości. Gdyby miał przyszłość.

Polska premiera opery „Porgy and Bess” odbyła się w Operze Wrocławskiej 15 kwietnia 1973 roku. Reżyserował Bolesław Jankowski, tłumaczyli Jan Kwosik i Michał Sprusiński. Jako Sportin’ Life wystąpił – obok polskich artystów operowych – Albert Clipper ze Stanów Zjednoczonych. Pełnił on zarazem rolę konsultanta polskiej inscenizacji. Cała wrocławska obsada opery występowała w makijażu blackface. Przedstawienie zebrało bardzo dobre recenzje, choć pojawiły się głosy, że „jesteśmy narodem, który z kulturą murzyńską i mentalnością ludzi czarnych ma luźny związek” (Wieczór Wrocławia).

COLE PORTER (1891 – 1964)

[kompozytor i autor tekstów]

Kompozytor i autor tekstów, ale także pianista i wykonawca własnego repertuaru. Jeden z najbardziej oryginalnych talentów nie tylko w historii Broadwayu, ale całej muzyki popularnej XX wieku. Twórca licznych standardów „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego”, autor musicali i kompozytor muzyki filmowej. Zarazem jeden z nielicznych uznanych klasyków amerykańskiej piosenki pierwszej połowy XX wieku, który nie pochodził z rodziny żydowskich emigrantów z Europy Wschodniej.

Trudno wręcz o większy kontrast, niż pomiędzy losami młodego Berlina, Gershwina czy Kerna, a początkami Cole'a Portera. Pochodził z rodziny milionerów z Indiany i na tle późniejszych kolegów z Dolnego Manhattanu mógł sprawiać wrażenie księcia. Od najmłodszych lat wybitnie uzdolniony literacko, interesował się także muzyką. Matka zadbała o rozwój talentu chłopca – wbrew woli apodyktycznego dziadka, patriarchy rodu, nazywanego „najbogatszym człowiekiem w Indianie” (zaradny dziadek dorobił się na handlu węglem i drewnem). Pod presją rodziny Cole Porter studiował prawo. Po ukończeniu Uniwersytetu Yale podjął edukację na prestiżowym wydziale prawa Uniwersytetu Harvarda, lecz przerwał je, by kontynuować edukację muzyczną. Na obu uczelniach późniejszy mistrz Broadwayu zostawił po sobie setki piosenek, napisanych na imprezy studenckie albo dla klubów sportowych. Niektóre są wykonywane do dzisiaj. Cole Porter był przy tym wzorowym studentem.

Debiutował na Broadwayu w 1915 roku, ale skromnie. Jego piosenka „Esmeralda” weszła do rewii „Hands Up”. Jego pierwszy musical „See America First” (1916) – „komiczna opera patriotyczna” wzorowana na przedstawieniach Gilberta i Sullivana – poniósł porażkę. Po przystąpieniu Stanów do wojny artysta przeniósł się do Paryża, gdzie bawił się korzystając z rodzinnej fortuny i okazjonalnie udając żołnierza. Jego służba we francuskiej Legii Cudzoziemskiej była tematem spornym, ponieważ lubił się pokazywać w różnych, szytych na miarę, mundurach. Stwierdzono jednak, że zaciąg Cole'a Portera potwierdzają dokumenty jednostki, a portret artysty wisi w Muzeum

Legii w Aubagne. Pewne jest, że żył w luksusowym paryskim apartamencie, a jego przyjęcia należały do legendy tamtych czasów. Odbывały się na nich przebieranki, nawet orgie, w których płęć uczestników była sprawą drugorzędną, zawsze grano muzykę i zażywano narkotyki. Biseksualne skłonności amerykańskiego dandysa poszerzały jego popularność w kręgach paryskiej elity próżniaczej i bohemy.

Na marginesie: jednym z najważniejszych partnerów kompozytora, w niektórych relacjach wręcz miłością jego życia, był rosyjski tancerz i okazjonalny librecista, Boris Kochno (1904-90). Szlachecka rodzina chłopca uciekła z Moskwy przed rewolucyjną pożogą i zatrzymała się na pewien czas w Jelizawetgradzie. Tam rozgorzała wielka namiętność pomiędzy młodym Rosjaninem, a – pochodzącym z rejonu – znacznie starszym Karolem Szymanowskim. Kompozytor dedykował kochankowi wiersze i rozbudził w nim zamiłowanie do sztuki. Po przyjeździe do Paryża emigrant związał się jednak z samym Siergiejem Diagilewem, co przekreśliło plany stworzenia przez polskiego kompozytora utworu baletowego przeznaczonego dla Ballets Russes.

W 1918 roku Cole Porter poznał w Paryżu Lindę Lee Thomas, rozwódkę pochodzącą z zamożnej rodziny z Wirginii. Zafascynowani sobą pobrali się po roku. A byli dla siebie stworzeni – rozmilowani w muzyce i w podróżach, ale także przyjęciach, libertyńscy i światowi, mieli stać się jedną z najbardziej barwnych i najbardziej romantycznych par show businessu. Ich związek był intymną więzią najbliższych przyjaciół, a skłonności męża w niczym nie przeszkadzały Lindzie, która uchodziła za „najpiękniejszą kobietę Paryża”. Był dla niej wymarzonym partnerem ze względu na pozycję społeczną, jak również na styl życia – stanowił przeciwieństwo jej pierwszego męża, który uciekał się do przemocy. Żona w życiu Cole’a Portera była wygodnym kamuflażem w czasie, kiedy nawet artyści nie wychodzili jeszcze z szafy. Najlepsze jednak, że związek państwa Porter przetrwał licznych partnerów, wiele wzlotów, upadków i lat.

To właśnie żona stała się motorem kariery artystycznej Cole’a Portera. Jako prawdziwa dama z wyższych sfer chciała zadbać o „odpowiednie” wykształcenie męża, ponoć zwracała się w tej sprawie do Igora Strawińskiego, ale bez rezultatu. Mąż oddał się studiom w Schola Cantorum de Paris, prywatnej szkole muzycznej – konkurującej z

konserwatywnym Conservatoire de Paris – której uczniem był m.in. Eric Satie. Nauka nie trwała jednak długo, zwyciężyło zamiłowanie do luksusu, a odziedziczenie rodzinnej fortuny wyniosło życie towarzyskie państwa Porter na niedosiężne wcześniej wyżyny. Choć i do tej pory żyli bogato. W imponującej rezydencji, którą artysta wynajmował przy rue Monsieur tuż obok Les Invalides tapicerka na meblach wykonana była ze skóry zebr (oczywiście nie pochwalamy podobnej dekadencji).

Po przejęciu spadku rozrywkowe małżeństwo przeniosło się do Wenecji, gdzie wynajmowało kolejne pałace. Na jedno z przyjęć Cole Porter wynajął cały Ballets Russes, innym razem gości artyści obsługiwało pięćdziesięciu gondolierów. Pałac Ca'Rezzonico przy Canale Grande zamożna para wynajmowała za 4000 dolarów miesięcznie, co odpowiada obecnej sumie niemal 60 000 dolarów! Ekstrawagancki styl życia nie przeszkodził artyście w skomponowaniu dzieła na wskroś pionierskiego: 15-minutowy balet, zorkiestrowany przez Charlesa Koechlina i zatytułowany „Within the Quota”, należy do pierwszych utworów symfonicznych wykorzystujących elementy jazzu. Premiera odbyła się w Théâtre des Champs-Élysées w październiku 1923 roku i wyprzedziła premierę „Błękitnej rapsodii” Gershwina o cztery miesiące. Ale twórca wolał śpiewać piosenki na balach.

Prawdziwym powołaniem Cole’a Portera był – na szczęście – Broadway i kiedy para powróciła do Nowego Jorku artysta „debiutował” tam po raz drugi. Tym razem jego komedia „Paris” (1928) okazała się wielkim sukcesem. Pochodzący z niej przebój „Let’s Do It” to jedna z najbardziej znanych „piosenek z listą” (list songs), czyli utworów z tekstami, w których wymienia się całe katalogi – zjawisk, zdarzeń, osób, przedmiotów (jest to ważna i specyficznie amerykańska forma piosenki).

Jego teksty pełne były dwuznaczności i aluzji seksualnych. „Let’s Do It” to katalog stworzeń, które „to robią”, z przesłaniem, więc zróbmy „to” i my. „Love For Sale” to jawny portret prostytutki i piosenka była przez długie lata zakazana w rozgłośniach radiowych. Przebój „My Heart Belongs to Daddy” mógłby wywołać jeszcze dzisiaj kontrowersje, gdybyśmy nie byli z nim od dawna oswojeni – piosenka powstała niemal dwadzieścia lat przed publikacją „Lolity” Nabokova. Sentymentalny utwór „You’d Be So

Nice To Come Home To" był dedykowany partnerowi autora, choreografowi Nelsonowi Barcliftowi. Takich przykładów w twórczości Cole'a Portera jest bez liku.

Musicalowe sukcesy twórcy zaczęły się od tego, że zamiast pojedynczych utworów, zaczął wreszcie pisać piosenki do konkretnych spektakli. Najpiękniej wyrażał w nich tęsknotę za ukochanym Paryżem, jak w spektaklu „Fifty Million Frenchmen” (1929), z którego pochodzi przebój „You Do Something To Me”. Łatwość i lekkość pisania przebojów sprawiły, że Cole Porter stał się nagle uznanym nazwiskiem na Broadwayu. Tym bardziej, że pisał inaczej niż pozostali twórcy. Na jego piosenki zrodziło się zapotrzebowanie – zamawiali je popularni wykonawcy. Jeden z krytyków napisał, że „same jego teksty mogą wysłać na emeryturę wszystkich autorów z wyjątkiem P.G. Wodehouse'a”. A był to wielki komplement.

Pierwszy wielki musical Cole'a Portera był zarazem ostatnim wielkim musicaliem Freda Astaire'a, a przynajmniej jego ostatnim występem na scenie Broadwayu. W komedii „Gay Divorcee” (1932) – nic z gejami, polski tytuł to „Wesoła rozwódka” – pojawiła się piosenka „Night and Day”, jeden z najczęściej grywanych standardów Cole'a Portera. Kolejnym klasykiem okazał się spektakl „Anything Goes” (1934) ze wspaniałą Ethel Merman w roli głównej. Rzecz działa się na statku, ponieważ producent musicalu chronił się na statku przed wierzycielami. Na szczęście sukces spektaklu pozbawił wszystkich zainteresowanych podobnych zmartwień, bo musical wylansował m.in. „You're the Top”, „I Get a Kick Out of You”, „Let's Misbehave” i numer tytułowy. Krytyk prestiżowego New Yorkera nazwał Cole'a Portera „klasą samą dla siebie”.

I artysta pokazywał tę klasę przez kolejne lata, a niemal każde z jego przedstawień przynosiło ponadczasowe przeboje, m.in. „Begin the Beguine”, „Just One of Those Things”, „It's De-Lovely”, „Ev'ry Time We Say Goodbye”, „I've Got My Eyes on You”. Co więcej, Cole Porter tak rozkochał się w Broadwayu, że celebrował każdą premierę, przygotowując królewskie wejście, zasiadając w pierwszych rzędach i bawiąc się nie gorzej niż publiczność. Dramaturg Russel Crouse powiedział, że „Cole zachowuje się nieprzyzwoicie na premierach, jakby pan młody bawił się na własnym weselu”.

„Anything Goes” to pierwszy z pięciu musicali Cole’a Portera, w których wystąpiła Ethel Merman. Kompozytor cenił jej silny głos i wiele piosenek napisał specjalnie z myślą o niej. W tym samym czasie rozchwytywany twórca rozpoczął romans z Hollywood. To z filmu „Born to Dance” (1936) z Jamesem Stewartem pochodzi jego evergreen o bodaj najdłuższej liście wykonawców „I’ve Got You Under My Skin” (Frank Sinatra zaczął śpiewać tę piosenkę w radio w 1946 roku, a prawie pół wieku później wykonał ją jeszcze w duecie z Bono z grupy U2). Przeprowadzka do Hollywood rzuciła jednak cień na małżeństwo Porterów – Linda nie aprobowała homoseksualnych eskapad męża, który odkrył w świecie filmowców sprzyjające, permissywne otoczenie. Nastąpiła pierwsza długa przerwa w ich związku, kiedy Linda wyjechała na dobrowolną banicję do Paryża. Cole Porter wrócił do Nowego Jorku.

Nie wszystkie z jego późniejszych musicali zdobywały natychmiastowy poklask, odzwierciedlała to malejąca liczba spektakli. Zapanowała opinia, że piosenki Cole’a Portera są zbyt inteligentne na masowy gust. Sam ich twórca skomentował to tak: „Wyrafinowane aluzje są dobre na sześć tygodni... to wspaniała zabawa, ale tylko dla mnie i dla osiemnastu innych osób, które i tak zapraszam na premiery. Literacki styl, wielkowiejski język i dojrzała tematyka to w musicalu niepotrzebny luksus”.

24 października 1937 roku Cole Porter uległ wypadkowi, który bezpowrotnie zamknął szczęśliwy i beztroski rozdział jego życia. Twórca spędzał niedzielę w ekskluzywnym klubie Piping Rock Club pod Nowym Jorkiem w towarzystwie poznanych w Europie arystokratów (jednym z nich był Fulco di Verdura, słynny później projektant biżuterii „Verdura”, przedstawiony przez Cole’a Portera „Coco” Chanel, co zdecydowało o jego dalszej karierze). Kompozytora poniósł koń i doszło do upadku, w którym zwierzę zmiotło mu nogi. Artysta długo czekał na pomoc, nie było świadków wypadku. Lekarze zalecali amputację jednej, a nawet obu nóg, ale zrozpaczony Cole Porter odmawiał zgody. Z Paryża natychmiast wróciła Linda, która wspierała go w tej – nieroztropnej, jak miało się okazać – decyzji. Reszta życia artysty, czyli kolejne dwadzieścia siedem lat upłynęły w nieustającym cierpieniu. Cole Porter nie odzyskał sprawności i przykuty do wózka poddawał się kolejnym operacjom.

To zrozumiałe, że szukał zapomnienia w pracy. Z nierównym powodzeniem, ale napisał jeszcze kilkanaście musicali, w tym arcydzieło gatunku i swój największy spektakl, „Kiss Me, Kate” (1948). Wcześniej stworzył m.in. „Leave it to Me!” (1938) z hitem „My Heart Belongs to Daddy” i muzykę do filmu „Something to Shout About” (1942) z piosenką o zakamuflowanym przesłaniu „You’d Be So Nice to Come Home To”. Tymczasem „kamouflaż” Cole’a Portera, jego żona Linda zlikwidowała na dobre ich paryskie gniazdo i kupiła wiejską posiadłość w Massachusetts (sprowadziła tam zresztą z Paryża ulubione meble kompozytora). Od tego czasu twórca – ignorując ograniczenia ruchowe – dzielił swój czas między wiejską sielankę, Nowy Jork i Hollywood. Nie zaniechał pracy dla kina, chociaż i na tym polu spotykały go niepowodzenia, jak w przypadku filmu „The Pirate” (1948), którego nie uratował ani reżyser Vincente Minelli, ani obsadzeni w głównych rolach Judy Garland i Gene Kelly, ani piosenki, skoro pozostawała w pamięci tylko trywialna „Be a Clown”.

I jak to nigdy nic nie wiadomo... Przyszedł rok 1948 i premiera musicalu „Kiss Me, Kate”, opartego – co za ambitny pomysł – na „Poskromieniu złościcy” Szekspira. I był to tryumf, pod każdym względem. Komercyjnym, bo premierową inscenizację grano ponad tysiąc razy, co w owych czasach nadal było ewenementem. I artystycznym – poza doskonałym przyjęciem przez krytykę, musical wylansował liczne przeboje, pośród których wyróżniała się piosenka „So in Love”. Jeżeli ból, jaki przeżywał kompozytor żywych w większości i zabawnych utworów, gdziekolwiek znalazł bezpośrednie odbicie, to właśnie w tym pięknym, molowym „wyciskaczu łez”.

„Kiss Me, Kate” zebrał pięć nagród Tony, w tym za najlepszy musical, co zapisało się w historii tym choćby, że to właśnie wtedy nagrodę w tej kategorii wręczono po raz pierwszy. Oczywiście Cole Porter został nagrodzony jako twórca muzyki i tekstów. Kolejne musicale były w większości udane, zwłaszcza „Can-Can” (1952) i „Silk Stockings” (1955), z którego pochodzi ostatni evergreen Portera, „All of You”, wykonywany później przez takich mistrzów, jak Bill Evans czy Miles Davis.

Ostatnim filmem z muzyką Cole’a Portera, a było to piękne pożegnanie z Hollywood, stał się obraz „High Society” (1956) z doborową obsadą, w której wiodła prym

ośniewająca Grace Kelly (a był to ostatni film w jej krótkiej hollywoodzkiej karierze, wkrótce miała zostać księżną Monako), a towarzyszyli jej Bing Crosby i Frank Sinatra. Film przyniósł pożegnalny przebój kompozytora, śpiewany przez duet Crosby i Kelly „True Love”.

Niezwykła żona artysty, Linda Porter, zmarła na przewlekłą chorobę płuc w 1954 roku. Kilka lat później Cole Porter pogodził się z porażką i po trzydziestu czterech operacjach zgodził się na amputację nogi. Był rok 1958. Jego przyjaciel, artysta o porównywalnym formacie, Noël Coward, odwiedził go w szpitalu i stwierdził z ulgą, że twarz Cole’a Portera po raz pierwszy od lat straciła grymas bólu. Przepowiadał mu szczęśliwy powrót do zdrowia, do życia i do pracy. Całkowicie się pomylił – chociaż Cole Porter żył jeszcze sześć długich lat, nie napisał już ani jednej piosenki. Raczej trwał, niż żył, spędzając większość czasu w luksusowym i wypełnionym pamiątkami apartamencie w budynku Waldorf Towers (obecnie hotel Waldorf Astoria). Zmarł na niewydolność nerek 15 października 1964 roku w Kalifornii. Spoczął na rodzinnym cmentarzu w Indianie obok żony, której zawdzięczał w ogromnym stopniu tak niezwykle i raczej szczęśliwe życie. Jej oraz nieznośnej lekkości własnego talentu.

O życiu i twórczości Cole’a Portera opowiada jedna z najlepszych filmowych biografii ostatnich dekad, „De-Lovely”, w reżyserii Irwina Winklera (2004). W artystę wcielił się Kevin Kline, zaś jego żonę Lindę zagrała (genialna do zakochania) Ashley Judd. Piosenki w filmie wykonują m.in. Diana Krall, Elvis Costello, Alanis Morissette, Sheryl Crow, Natalie Cole, Lara Fabian, Robbie Williams, Mick Hucknall oraz aktorzy grający główne role (w tym Jonathan Pryce świetny w finałowym „Blow, Gabriel, Blow”). Na pierwszej ceremonii rozdania Oscarów po śmierci artysty, czyli w 1965 roku, wiązanek piosenek Cole’a Portera wykonała Judy Garland.

Liczba nagrań poświęconych piosenkom Cole’a Portera jest imponująca, ale warto wymienić przynajmniej kilka z nich. Pośród artystów, którzy zadedykowali całe wydawnictwa utworom tego twórcy, są między innymi Ella Fitzgerald, Oscar Peterson i Dione Warwick. Interesujący projekt crossover stworzyli Stephane Grappelli (skrzypce) i Yo-Yo Ma (wiolonczela) w 1989 roku, a do młodej publiczności adresowany

był charytatywny album „Red Hot + Blue” (1990), na którym piosenki Cole’a Portera wykonywali m.in. Neneh Cherry, Sinéad O’Connor, Annie Lennox, Lisa Stansfield, Salif Keita, David Byrne, Tom Waits oraz zespoły U2, The Neville Brothers, Les Nègresses Vertes, a także The Pogues z udziałem Kirsty MacColl. W nowym mileniu tradycją stało się poświęcenie muzyce Cole’a Portera koncertów symfonicznych.

HAROLD PRINCE (ur. 1928)

[reżyser teatralny]

Reżyser i producent teatralny o najlepszym CV w historii Broadwayu. Jest laureatem największej liczby nagród Tony – w ciągu trwającej pół wieku kariery zebrał ich aż dwadzieścia jeden! Pociuszające (dla pretendentów), że obok imponujących sukcesów ma w dorobku nie mniej spektakularne porażki.

Był adoptowanym dzieckiem, urodził się i wychował w Nowym Jorku. Po studiach na Uniwersytecie Pensylwanii odbył dwuletnią służbę wojskową w powojennych Niemczech. Pierwsze kroki w branży teatralnej stawiał jako inspicjent, ale od razu u samego George'a Abbotta. Wspólnie wyprodukowali musical „The Pajama Game” (1954), uhonorowany nagrodą Tony, jako najlepszy musical roku. Na Broadwayu tak już jest, że prestiżowa nagroda staje się przepustką do sławy – czyli do pracy.

„Hal”, jak nazywano Prince'a, pracował intensywnie przez kolejne lata, głównie jako producent lub współproducent, m.in. „West Side Story”. Dojrzał do roli reżysera, ale kiedy zadebiutował w tej roli poniósł bolesną porażkę. Musical „A Family Affair” (1962) pokazano 65 razy pomimo zaangażowania wielu utalentowanych twórców i artystów. Spektakl po prostu nie był gotowy, Prince zaś wskoczył w buty reżysera w nagłym zastępstwie i nie był w stanie uratować przedstawienia, które miało zadatki na sukces (była to zupełnie zwariowana farsa na temat przygotowań do żydowskiego wesela). Miał to być przełom w jego karierze, a doprowadził świeżo upieczonego reżysera do załamania – Hal Prince rozważał odejście z branży teatralnej. Na szczęście tak się nie stało, od tej pory jednak rozważniej wyznaczał sobie proporcje w pracy producenta i reżysera. A jako producent miał „złoty dotyk”...

Wyprodukował dobrze przyjęty, choć nieadresowany do szerokiej publiczności, musical „A Funny Thing Happened on the Way to the Forum” (1962). Jego produkcja klasycznego musicalu „Fiddler on the Roof” (1964) przeszła do historii. Musical „Baker Street” (1965) wg opowiadań Conan Doyle'a o Sherlocku Holmesie i w reżyserii Prince'a

cieszył się średnim powodzeniem, ale grany był prawie przez rok. Prawdziwy przełom dokonał się dopiero za sprawą musicalu „Cabaret” (1966), w którym Prince był jednocześnie producentem i reżyserem. I rozpoczęła się na dobre jego fantastyczna passa.

Sprawując obie funkcje naraz Hal Prince odniósł następnie na Broadwayu trzy sukcesy z rzędu. Najpierw był to musical „Zorba” (1968). Nie miał on nic wspólnego z muzyką Mikisa Theodorakisa znaną z filmu – autorami była para twórców „Kabaretu”, Kander i Ebb (prawdziwą sensacją stał się również revival tego musicalu w 1983 roku, kiedy wystąpili w nim Anthony Quinn i Lila Kedrova). Przygotowując produkcję, Harold Prince odwiedził Kretę i Mykonos, a w swojej produkcji starał się oddać specyficznie greckie światłocienie, których ostre kontrasty przywodziły na myśl technikę malarską zwaną światłocieniem (chiaroscuro).

Najbardziej inspirujące okazało się ponowne spotkanie Prince’a z Sondheimem, którego poznał przy pracy nad „West Side Story”. Owocem współpracy obu artystów była seria produkcji teatralnych, które przełamywały wszystkie uznane na Broadwayu kanony. Sondheim pisał muzykę, jakiej jeszcze nie było – sam był także autorem tekstów. Prince dawał sceniczne życie osobliwym wizjom kompozytora i poety. Tak powstały musicale „Company” (1970), „Follies” (1971), „A Little Night Music” (1973), „Pacific Overtures” (1976) i „Sweeney Todd” (1979). Harold Prince jest także reżyserem ekranizacji „A Little Night Music” (1977) z Elizabeth Taylor.

Zważywszy na fakt, że Sondheim nigdy nie był twórcą „popularnym” (w sensie masowym), każdy z tych musicali odniósł sukces – zarówno artystyczny, jak komercyjny (z małą poprawką na „Pacific Overtures”, ale był to musical stworzony w konwencji tradycyjnego teatru japońskiego kabuki). Dopiero ich ostatnie wspólne przedsięwzięcie, musical „Merrily We Roll Along” (1981) było klapą i zakończyło owocny i kreatywny wspólny rozdział w karierze tych dwóch ważnych osobowości (a spotkali się przy pracy dopiero w 2003 roku, kiedy Prince wyreżyserował „Bounce” Sondheima).

Pomiędzy premierami Sondheima Prince pracował przy innych produkcjach, m.in. reżyserował częściowo zmienioną wersję „Kandyda” Bernsteina w 1974 roku. Ale nowy wiatr w żagle miał zawiąć zza oceanu. Chociaż odrzucił propozycję wyreżyserowania musicalu „Cats” Lloyd Webbera, to nie przegapił szansy na dwa kolejne tytuły brytyjskiego kompozytora. Najpierw była to popularna „Evita” (1979), a następnie „The Phantom of the Opera” – najdłużej grany musical w historii Broadwayu. Równolegle pracował Hal Prince dla teatrów operowych, na przykład w Operze Wiedeńskiej, gdzie w 1983 roku przygotował „Turandot” Pucciniego (dyrygował Lorin Maazel). Seria niepowodzeń na Broadwayu sprawiła, że zrezygnował z roli producenta i skoncentrował się na reżyserii. Chętnie zwracał się w tym okresie ku sprawdzonym tytułom z przeszłości, a jego nowe inscenizacje zdobywały przychyłność publiczności i krytyków. Tak było z „Kabaretem” (1987), w którym jako konferansjer ponownie wystąpił Joel Grey. Tak mogło być z „Show Boat” (1994), ale już próbne pokazy w Toronto wywołały oburzenie i protesty czarnej społeczności, oskarżającej twórców przedstawienia o powielanie rasowych stereotypów. Było to całkowicie sprzeczne z intencjami reżysera, który obnażał i piętnował występowanie tych właśnie stereotypów w czasie minionym. W 1997 roku Prince ponownie zmierzył się z „Kandydem” (definitywnie poprawionym przez Bernsteina kilka lat wcześniej). Spośród materiału premierowego, z którym reżyser zmierzył się w tym czasie, znaczący sukces odniósł musical Kandra i Webba „Kiss of the Spider Woman” (1993). Wydarzeniem artystycznym w reżyserii Hala Prince’a był spektakl „Parade” (1998) ze znakomitą muzyką i słowami Jasona Roberta Browna – niestety, bardzo krótko grany na Broadwayu, nie zdołał przyciągnąć uwagi, na jaką zdecydowanie zasługuje. Podobny los spotkał jedno z ostatnich przedstawień w reżyserii Prince’a, „Lovemusik” (2007). Opowiada ono o życiu kompozytora Kurta Weila – twórcy m.in. „Opery za trzy grosze” – i jest ilustrowane jego muzyką z różnych okresów. Prince pracował nad przygotowaniem spektaklu przez cztery lata, na Broadwayu grano „Lovemusik” przez niecałe dwa miesiące. Karierę większości artystów opisuje powiedzenie „raz na wozie, raz pod wozem”. W przypadku Hala Prince’a zwraca uwaga amplituda tej sinusoidy – imponujące tryumfy splatają się w jego życiu artystycznym z wyjątkowo bolesnymi upadkami.

A oto chronologiczna lista słynnych dwudziestu jeden nagród Tony, którymi może się poszczycić niestrudzony reżyser i producent Harold Prince: 1955, najlepszy musical „The Pajama Game” (producent); 1956, najlepszy musical „Damn Yankees” (producent); 1960, najlepszy musical „Fiorello!” (producent); 1963, najlepszy musical „A Funny Thing Happened on the Way to the Forum” (producent); 1963, najlepszy producent musicalu „A Funny Thing Happened on the Way to the Forum”; 1965, najlepszy musical „Fiddler on the Roof” (producent); 1965, najlepszy producent musicalu „Fiddler on the Roof”; 1967, najlepszy reżyser musicalu „Cabaret”; 1967, najlepszy musical „Cabaret” (producent); 1971, najlepszy reżyser musicalu „Company”; 1971, najlepszy musical „Company” (producent); 1972, najlepszy reżyser musicalu „Follies”; 1972, nagroda specjalna Tony „Fiddler on the Roof”; 1973, najlepszy musical „A Little Night Music” (producent); 1974, najlepszy reżyser musicalu „Candide”; 1974, nagroda specjalna Tony „Candide”; 1979, najlepszy reżyser musicalu „Sweeney Todd”; 1980, najlepszy reżyser musicalu „Evita”; 1988, najlepszy reżyser musicalu „The Phantom of the Opera”; 1995, najlepszy reżyser musicalu „Show Boat”; 2006, nagroda specjalna Tony za dorobek życia (Lifetime Achievement).

Poświęcona twórcy retrospektywa, o wszystko mówiącym tytule „Prince of Broadway”, powstała w Tokio w październiku 2015 roku. Dodatkowy materiał muzyczny skomponował Jason Robert Brown, on także przygotował nowe orkiestracje muzyki ze spektakli reżyserowanych przez Harolda Prince’a. Rewię reżyserował sam beneficjent we współpracy z Susan Stroman. Na Broadwayu zaprezentowano ją w 2017 roku w teatrze imienia Samuela J. Friedmana.

## THE PRODUCERS

[musical]

Muzyka: Mel Brooks

Słowa piosenek: Mel Brooks

Libretto: Mel Brooks i Thomas Meehan

na podstawie filmu Mela Brooksa „The Producers” (1968)

Premiery:

Broadway – 19 kwietnia 2001 (2502)

West End – 9 października 2007 (920)

Chorzów – 28 czerwca 2009

Tony 2001 (12):

najlepszy musical, libretto (Mel Brooks i Thomas Meehan), muzyka (Mel Brooks), aktor (Nathan Lane), aktor drugoplanowy (Gary Beach), aktorka drugoplanowa (Cady Huffman), reżyseria (Susan Stroman), choreografia (Susan Stroman), orkiestracje (Doug Besterman), scenografia (Robin Wagner), kostiumy (William Ivey Long), reżyseria światła (Peter Kaczorowski)

Olivier 2005 (3):

najlepszy musical, aktor (Nathan Lane), aktor drugoplanowy (Conleth Hill)

Piosenki:

The King of Broadway, We Can Do It, I Wanna Be a Producer, Keep It Gay, When You’ve Got It Flaunt It, That Face, Springtime For Hitler, Prisoners of Love

Film „Producenci”, reżyserski debiut Mela Brooksa z 1968 roku, zdobył Oscara za najlepszy scenariusz oryginalny i ustanowił reputację amerykańskiego artysty jako twórcy autorskiego kina komediowego. Mel Brooks był od tej pory scenarzystą i reżyserem swoich filmów, w większości występował także jako aktor i produkował je.

Dopiero w zaawansowanym wieku objawił się jako twórca musicalu, natomiast piosenki do swoich filmów pisał już wcześniej i to zarówno słowa, jak i muzykę.

Mel Brooks jest królem parodii. Potrafił, zwłaszcza w pierwszym okresie kariery filmowej, jednym filmem sparodiować cały gatunek. Tak było z westernem – „Płonące siodła” („Blazing Saddles”, 1974). Tak było z filmami grozy – „Młody Frankenstein” („Young Frankenstein”, 1974). Mel Brooks stworzył świetną parodię stylu reżysera Alfreda Hitchcocka w filmie „Lęk wysokości” („High Anxiety”, 1977). Kontynuował ten nurt w swoich filmach z końca XX wieku: „Kosmiczne jaja” („Spaceballs”, 1987) to parodia filmu science fiction. Jego „Faceci w rajtuzach” („Robin Hood: Men in Tights”, 1993) byli parodią filmów o Robin Hoodzie, a w filmie „Dracula: Wampiry bez zębów” („Dracula: Dead and Loving It”, 1995) zakpił z modnego powrotu do legendy Drakuli.

Trzy filmy Mela Brooksa znalazły się w pierwszej piętnastce amerykańskich komedii wszech czasów w rankingu Amerykańskiego Instytutu Filmowego. Listę najzabawniejszych filmów XX wieku wzbogacają „Płonące siodła” (#6), „Producenci” (#11) oraz „Młody Frankenstein” (#13). Jedynie bracia Marx oraz Woody Allen mają w tym rankingu pięć filmów, wielki Charlie Chaplin pozostawił po sobie cztery. Mel Brooks aż trzy, albo... tylko trzy. Z europejskiej perspektywy razić musi nieobecność jego genialnej „Historii świata, cz. 1”. To jednak osobna historia, a film był najwyraźniej nie dla Amerykanów...

Ale to właśnie w tym filmie pojawiła się zapowiedź talentu Mela Brooksa w konwencji musicalowej. „Historia świata, cz. 1” („History of the World, Pt. I”, 1981) to wysokobudżetowy pastisz konwencji historycznych i nie tylko (od „Dziesięciorga przykazań”, po „2001: Odyseję kosmiczną”). Film ukazuje dzieje naszego gatunku od czasów jaskiniowych po Rewolucję Francuską. Święte oburzenie budziło wiele epizodów tej epickiej komedii (m.in. ostatnia wieczerza z reżyserem w roli kelnera), najbardziej jednak krytykowano sekwencję o hiszpańskiej inkwizycji, zrealizowaną właśnie w konwencji musicalu. Są tu Żydzi w dybach i tortury, jest piosenka i taniec. Jest i Mel Brooks w roli Wielkiego Inkwizytora Torquemady. A kiedy balet urodziwych zakonnic zrzuca habity, aby kontynuować rewiew taneczną w gigantycznym basenie,

mamy choreografię w stylu Busby'ego Berkeleyya, i produkcję, której nie powstydziliby się Hollywood sprzed wielkiego kryzysu. Śpiewamy: Inquisition – what a show!

Mel Brooks – mistrz filmowej parodii – dokonał rzeczy zgoła niemożliwej. Choć z pozoru zajmuje się sprawami najmniej poważnymi i bywa arbitrem złego smaku (lecz to tylko kwestia smaku), uwielbia strugać wariata i nigdy się nie zamyka, wszedł do najbardziej ekskluzywnego panteonu amerykańskiej sceny i ekranu: jest zdobywcą czterech trofeów składających się na legendarne EGOT. Mel Brooks jest laureatem czterech głównych nagród amerykańskiego show businessu: Emmy, Grammy, Oscara i Tony.

Oscara dostał za debiutancki film fabularny, za „Producentów” właśnie. Emmy zdobywał wielokrotnie – za gościnne występy aktorskie w sitcomie „Mad About You” aż trzy razy (1997, 1998, 1999). I znacznie wcześniej, jako scenarzysta telewizyjny w programie „The Sid Ceasar Show” (1967). Mel Brooks ma na koncie aż trzy nagrody Grammy. Za płytę z legendarnym kabaretem telewizyjnym „2000 Years Old Man” (1999), za film dokumentalny o powstaniu musicalu „Producenci” (kategoria DVD), wreszcie za płytę z „Producentów” (obie 2002). I to właśnie ten musical przyniósł mu ostatnią z czterech wielkich nagród amerykańskiej rozrywki, Tony. A właściwie trzy – za libretto, za piosenki i nagrodę główną, za najlepszy musical. „Producenci” zebrali w sumie 12 nagród Tony, co jest absolutnym rekordem w historii Broadwayu. Artysta z innego – jak mogłoby się wydawać – świata, pokonał na „obcym terenie” takich twórców musicalu, jak Stephen Sondheim czy Andrew Lloyd Webber.

Tylko jeden twórca mógł wrzucić do tego samego worka Żydów, Hitlera i gejów, połączyć w piosence i nie tylko wyjść z tego obronną ręką, lecz dostać więcej nagród, niż geniusze kina, teatru i musicalu razem wzięci. Tylko jeden twórca mógł napisać musical według własnego filmu. O musicalu.

Film „Producenci” zburzył kilka tabu jednocześnie. Wymyślił absurdalną intrygę (na Broadwayu łatwiej zarobić na klęsce, niż na sukcesie), ukazał dwóch Żydów w roli hochsztaplerów (inicjator przekrętu nazywa się Max Białystok), pokazał odpowiednio przerysowane środowisko artystów gejów. Dorzucił do tygła neofaszystowskiego

oszołoma i musical, którego pozytywnym bohaterem był Hitler. To znaczy Adolf Elżbieta Hitler. Kultowy numer musicalowy nosi tytuł „Wiosna Hitlera” („Springtime for Hitler”). Debiutujący twórca chciał tak zatytułować cały film, ale to już było przegięcie przekraczające poczucie humoru w Hollywood. Obecnie, pół wieku później, „Wiosna Hitlera” zajmuje 80 miejsce na liście „100 największych piosenek filmowych” Amerykańskiego Instytutu Filmowego – pomiędzy nagrodzonymi Oscarami utworami z filmów „Arthur” i „Nashville”. W 2009 roku filmowy remake „Producentów” powstał w Bollywood pod wdzięcznym tytułem „Dhoondte Reh Jaaoge”. Takie odzywki z filmu jak „Achtung Baby” (płyta grupy U2) albo „To nasz Hitler!” (m.in. serial telewizyjny „Dr House”, ale dzisiaj to już branżowe określenie szczęśliwego trafu na castingach) weszły do języka codziennego i zajęły trwałe miejsce w kulturze popularnej. Niechlubną międzynarodową karierę zrobiło w latach 90. eufemistyczne pojęcie „kreatywnej księgowości” wymyślone właśnie przez Mela Brooksa.

Minęły lata, wiele lat. Trzy dekady od powstania filmu „Producentów”. Do Mela Brooksa zwrócił się, zakochany w jego filmowej opowieści, słynny... producent. David Geffen, założyciel kilku wytwórni płytowych i filmowego giganta DreamWorks (ze Stevenem Spielbergiem i Jeffreyem Katzenbergiem) jest Żydem i gejem i ma poczucie humoru. To właśnie on namówił reżysera, żeby przekształcił swój oscarowy film w musical. Pierwotnie Mel Brooks zwrócił się do Jerry’ego Hermana, twórcy piosenek (muzyka i słowa) do spektakli „Hello, Dolly!” i „La Cage aux Folles”. Herman przekonał go jednak, że jest wystarczająco dobrym autorem, aby samemu się pokusić o napisanie musicalu. Szczęśliwie dla dalszego rozwoju wypadków Mel Brooks dał się namówić. Reżyserem spektaklu miał być pierwotnie Mike Ockrent, choreografem – jego żona Suzan Stroman. Kiedy jednak Mike Ockrent zmarł na białaczkę w 1999 roku, Suzan Stroman dodała do pracy choreografa obowiązki reżysera.

Mel Brooks napisał piosenki o królu Broadwayu, o tym jak fajnie być producentem, o tym, że wszystko najlepsze jest „gej”, a także o tym, że kiedy dziewczyna ma coś ładnego, powinna to pokazywać i już. Napisał absurdalne, pseudo-bawarskie przyśpiewki dla świra ze swastyką. Napisał też „Wiosnę Hitlera” – spektakularny broadwayowski numer z tekstami typu „nasz Führer robi furorę”. Stworzył musicalowe

arcydzieło, spektakl z jednej strony osadzony w najlepszej tradycji Broadwayu (swingowe orkiestracje, fajerwerki taneczne), zarazem ukazujący Broadway stojący przed krzywym zwierciadłem. I to na głowie.

Mogło się wydawać, że Mel Brooks wszystko co najlepsze ma już za sobą. Tymczasem twórca zagrał wszystkim na nosie odslaniając nieznane dotąd oblicze. W wieku 75 lat zadebiutował na Broadwayu. Wybór materiału był idealny, wszak to opowieść o powstawaniu musicalu – najgorszego musicalu wszech czasów. Reżyser ponownie tryumfował, chciałoby się zaśpiewać „Wiosna Brooksa”. Leciwy artysta nie tylko zdobył bezprecedensową liczbę nagród Tony. Jego musical doczekał się ekranizacji i to w gwiazdorskiej obsadzie. W producentów wcielili się aktorzy z premierowej obsady spektaklu, Nathan Lane (Max Białystok) i Matthew Broderick (Leopold Bloom), a jako powalająca, szwedzka blondynka o imieniu Ulla Inga Hansen Benson Yansen Tallen Hallen Svaden Swanson, demonstrowała swoje walory Uma Thurman (2005).

Nic dziwnego, że Mel Brooks poszedł za ciosem. W 2007 roku zaprezentował kolejny musical według własnego filmu – „Młody Frankenstein”. Nie był tak udany jak pierwszy, ale zszedł z afisza po niemal pięciuset przedstawieniach w styczniu 2009 roku, na katastrofalnej fali, jaka zmiotła z Broadwayu wiele tytułów po zapaści na rynku pożyczek hipotecznych wysokiego ryzyka. Na okłaskach po premierze „Młodego Frankensteina” publiczność skandowała: Blazing Saddles! Nic jednak nie wskazuje na to, żeby Mel Brooks przeniósł na scenę teatralną trzecią ze swoich słynnych komedii.

Musical „Producenci” króluje w statystykach do dzisiaj. Nadal jest rekordzistą Broadwayu w liczbie nagród Tony. Dwa inne tytuły przebiły liczbę nominacji, jakie otrzymał. W przypadku „Producentów” było ich piętnaście – w tym podwójna i potrójna aktorska, a więc musical zdobył nagrodę w każdej nominowanej kategorii (a to także rzadkość). W 2009 roku taką samą liczbę nominacji otrzymał spektakl „Billy Elliot the Musical” (zdołał dziesięć nagród). W 2016 pobił ten rekord „Hamilton” z szesnastoma nominacjami, ale skończyło się na jedenastu nagrodach Tony. Rządzą „Producenci”.

Poprzedni rekord należał do musicalu „Hello, Dolly!” (dziesięć nagród Tony) i utrzymywał się przez trzydzieści siedem lat. Rekordów było zresztą więcej, jak ten w zakresie najwyższej sprzedaży dziennej – widzowie „Producentów” kupili w ciągu jednego dnia bilety na sumę przekraczającą 3 miliony dolarów. Kiedy na przełomie 2003 i 2004 roku do obsady wrócili dwaj premierowi odtwórcy ról Maxa Białystoka i Leopolda Blooma, czyli Nathan Lane i Matthew Broderick, musical pobił własny rekord – zainkasowano w ciągu jednego dnia trzy i pół miliona. Potem była trasa amerykańska i premiera londyńska 9 października 2007 w ogromnym Theatre Royal Drury Lane. I ponowny sukces (m.in. Olivier dla najlepszego musicalu). Zagraniczne produkcje powstały w ponad czterdziestu miastach na całym świecie.

I tak oto Mel Brooks – komik, autor, aktor, reżyser, producent, twórca piosenek, kompozytor i... perkusista (w młodości grywał na bębnach, nawet w wojsku) – zdystansował konkurencję, tworząc swoiste kuriozum: znakomity musical według znakomitego filmu o powstaniu beznadziejnego musicalu. Który na samym końcu okazał się znakomity.

Polska premiera musicalu „Producenci” odbyła się w Teatrze Rozrywki w Chorzowie 28 czerwca 2009 roku. Reżyserował Michał Znaniecki, autorem polskiej wersji tekstu jest Daniel Wyszogrodzki. Jako Max Białystok wystąpił Jacenty Jędrusik, rolę Leo Blooma zagrał Paweł Strymiński. Jak hula Ulla zademonstrowała zjawiskowa Katarzyna Hołub.

## PULITZER

[nagroda]

Prestiżowa nagroda amerykańska (The Pulitzer Prize), przyznawana od 1917 roku za wybitne dokonania w dziedzinie dziennikarstwa, literatury i muzyki. Ufundowana przez dziennikarza i wydawcę pochodzenia węgierskiego, Josepha Pulitzera, jest obecnie przyznawana w dwudziestu jeden kategoriach. Ale to magiczne słowo nieczęsto pada w kontekście teatru muzycznego, więc tym bardziej warto się przyjrzeć szlachetnym wyjątkom. Jest ich tylko dziewięć.

W sumie, w trakcie stulecia Pulitzera (i stulecia musicalu) nagroda w kategorii utworu dramatycznego przypadła dziewięciu dziełom teatru muzycznego (data przyznania nagrody to zwykle rok po premierze): „Of Thee I Sing” (1932), „South Pacific” (1950), „Fiorello!” (1960), „How to Succeed in Business Without Really Trying” (1962), „A Chorus Line” (1976), „Sunday in the Park with George” (1985), „Rent” (1996), „Next to Normal” (2010) i „Hamilton” (2016). Największym osiągnięciem artystycznym w tym ekskluzywnym gronie jest musical Stephena Sondheim'a i Jamesa Lapine'a „Niedziela w parku z Georgem”, kilka innych (m.in. „South Pacific”, „Rent”) wyróżnia się walorami literackimi, „Next to Normal” porusza, nietypowy dla musicalowej sceny, problem zaburzenia psychicznego (choroba afektywna dwubiegunowa), natomiast „Hamilton” to już dzieło totalne – musical nowych czasów napisany jest nowym językiem (po części improwizowanym), co zostało od razu zauważone i docenione przez kapitułę nagrody.

Nagrody Pulitzera tradycyjnie przypisane są osobom, nie dziełom. W przypadku musicali powinno to więc dotyczyć głównie autorów tekstów piosenek i librecistów. Tak też było, ze wszystkimi konsekwencjami tego faktu, jak słynne wyłączenie George'a Gershwin'a z nagrody dla musicalu „Of Thee I Sing”. Ale to był pierwszy raz. Zreflektowano się przy drugim – nagrodę Pulitzera dla „South Pacific” otrzymali w jednakowych proporcjach autorzy libretta, autor piosenek i kompozytor, czyli Oscar Hammerstein II, Joshua Logan oraz Richard Rodgers. I to właśnie przy tej okazji komisja przyznająca nagrody (grono wybitnych wydawców prasowych skupione wokół

akademików Uniwersytetu Columbia) rozpoznało muzykę, jako „ważną, integralną część spektaklu teatralnego”. Rzec by można: Ameryki nie odkryli...

Tak się składa, że większość musicali, które nagrodzono Pulitzerem, zdobywała też nagrodę Tony w głównej kategorii dla „najlepszego musicalu”. Jednak nie jest to regułą, nie dostał jej na przykład spektakl „Niedziela w parku z Georgem”. Nagroda Pulitzera za musical „A Chorus Line” 1976 roku została podzielona aż na pięciu twórców. Warto zwrócić uwagę, że nie jest to nagroda dochodowa (certyfikat plus 10 000 dolarów), ale Pulitzer oznacza prestiż na całym świecie, nagrody są doskonale rozpoznawalne i bogato komentowane, chociaż – podobnie jak Oscary – przyznawane w zdecydowanej większości twórcom amerykańskim.

W 2016 roku Lin-Manuel Miranda, twórca musicalu „Hamilton”, znalazł się najbliżej rozszerzenia o Pulitzera klubu EGOT. Brakuje mu co prawda Oscara, ale gdyby go dostał (a miał już nominację), dołączy do dwóch wybitnych artystów z klubu EGOT, którzy są także laureatami Pulitzera – Richarda Rodgersa i Marvinisa Hamlischa.

## REALLY USEFUL GROUP

[agencja teatralna]

W skrócie RUG. Agencja teatralna o międzynarodowym zasięgu, założona w 1977 roku przez Andrew Lloyd Webbera, który pozostaje jej jedynym właścicielem. Mit założycielski głosi, że młody twórca miał dość współpracy z impresariem Robertem Stigwoodem (menadżerem grupy The Bee Gees), z którym wystawił musical „Jesus Christ Superstar” (ich współpracę zakończyła inscenizacja „Evity” na Broadwayu w 1980 roku). Lloyd Webber dążył do niezależności z znalazł ją. RUG weszła nawet na giełdę w 1986 roku, ale twórca wycofał ją z rynku publicznego cztery lata później, sprzedając 30% wytwórni PolyGram, aby odkupić udziały. A dalej było tak: w 1995 roku PolyGram stał się własnością kanadyjskiego konglomeratu Seagram (alkohole i nie tylko). Udziały RUG przeszły do Universalu – filmowej i muzycznej filii giganta. Następnie kompozytor odkupił swoje 30% od Universalu za 75 milionów dolarów. RUG jest więc dzisiaj wyłącznym właścicielem dorobku Lloyd Webbera. Kanadyjski gigant Seagram rozpadł się w 2000 roku (wykupiony m.in. przez firmę Coca Cola).

Grupa RUG składa się z kilku oddziałów, m.in. filmowego i płytowego. I tak Really Useful Films odpowiadają za wydawnictwa filmowe, m.in. „Cats”, „Jesus Christ Superstar”, „The Phantom of the Opera” (ten ostatni to zarazem pierwsza filmowa superprodukcja Lloyd Webbera, wcześniej ukazywały się zapisy wideo ze spektakli). Edycji DVD doczekały się jubileuszowe koncerty kompozytora, m.in. „Masterpiece – Andrew Lloyd Webber in China” (2001). Really Useful Records wydają albumy z oryginalnymi obsadami musicali Lloyd Webbera (płyty znajdują się zazwyczaj w dystrybucji Universal Music), ukazywały się również albumy solowe artystów związanych z kompozytorem, jak Sarah Brightman, Marti Webb i Michael Ball.

Do RUG (oddział Really Useful Theaters) należy również sześć londyńskich teatrów zlokalizowanych na West Endzie: Adelphi, Cambridge, Theatre Royal – Drury Lane, Her Majesty’s, London Palladium i New London Theatre. Rekordzistą jest wśród nich teatr

Jej Królewskiej Mości, gdzie od 1986 roku prezentowany jest nieprzerwanie najpopularniejszy musical Andrew Lloyd Webbera, czyli „Upiór w operze”.

Nazwa agencji – uroczy żart w iście brytyjskim stylu – pochodzi z popularnej kreskówki dziecięcej „Tomek i przyjaciele”, w którym to filmie tytułowy parowóz i jego kumple określani są mianem „really useful engines”, czyli naprawdę użytecznych lokomotyw. Zrozumiałe, że przy takich „patronach” firma zajmuje się działalnością charytatywną na rzecz dzieci. Rekordowa kwesta odbyła się na żywo podczas emisji programu telewizyjnego BBC „Any Dream Will Do” (casting do roli Józefa w znanym musicalu Lloyd Webbera). Dzięki głosom telewidzów w czerwcu 2007 roku na konto fundacji „BBC Children in Need” wpłynęło ponad pół miliona funtów! Gorzej, że kiedy kompozytor postanowił stworzyć musical na kanwie popularnych dziecięcych książek, ich autor nie wyraził na to zgody. Lloyd Webber wymyślił więc własne lokomotywy i stworzył musical „Starlight Express”. Od czego ma „naprawdę użyteczną grupę”?

Akronim RUG oznacza w języku angielskim... dywan. Kiedy agencja powołała do życia jedną z kilku pobocznych wytwórni płytowych, nadano jej miano Carpet Records (czyli Płyty Dywanowe). Logotypem RUG (oraz – w różnych wariantach – licznych oddziałów grupy) jest rozkładany scyzoryk typu „szwajcarski nóż oficerski” (Swiss Army Knife). Rzecz faktycznie użyteczna. Ktoś już powiedział, że miliarderzy są jak dzieci...

RENT

[musical]

Muzyka: Jonathan Larson

Słowa piosenek: Jonathan Larson

Libretto: Jonathan Larson

na podstawie opery Giacomo Pucciniego „La Bohème”

Premiery:

Broadway – 29 kwietnia 1996 (5123)

West End – 12 maja 1998

Chorzów – 22 grudnia 2006

Tony 1996 (4):

najlepszy musical, libretto (Jonathan Larson), piosenki (Jonathan Larson), aktor drugoplanowy (Wilson Jermaine Heredia)

Pulitzer 1996 w kategorii dramatu: Jonathan Larson

Grammy 1997:

Best Musical Show Album

Piosenki:

Life Support, Another Day, Will I?, La Vie Bohème, Seasons of Love, Without You, No Day But Today

Sukcesu historia tragiczna. Jeden z najlepszych musicali ostatnich dekad, jeden z najciekawszych młodych twórców musicali. Jonathan Larson oparł się na pomysłe „Cyganerii” Pucciniego i napisał opowieść o współczesnej cyganerii nowojorskiej. Stworzył libretto, muzykę i słowa piosenek, był tak wszechstronnie utalentowany, jak jego mistrz i mentor, Stephen Sondheim. Niestety, zapisując się na zawsze w historii

Broadwayu, twórca zmarł w przededniu premiery swojego dzieła. Po jego śmierci „Rent” zebrał najbardziej prestiżowe nagrody w branży: Tony dla najlepszego musicalu, Pulitzera i Grammy. W ciągu dwudziestu lat od premiery musical zarobił niemal 300 milionów dolarów. Odejście Jonathana Larsona to niepowetowana strata.

Tematyka? Wtedy był to Paryż i gruźlica. Teraz jest to Nowy Jork i AIDS. Premiera musicalu „Rent” odbyła się niemal dokładnie w stulecie premiery opery Pucciniego, a tym, co łączy bohaterów obu dzieł, są ludzie – artystyczna bohema, zwana kiedyś cyganerią. Problemy młodych artystów ze sobą, z wzajemnymi relacjami, z chorobami, a także z biedą. Ich wzloty i upadki, owa emocjonalna huśtawka, na której przeskakują z depresji w euforię i odwrotnie. Paryżanie Pucciniego mieszkają na zimnym poddaszu, życie celebrytów w Dzielnicy Łacińskiej. Nowojorczyki Larsona mieszkają na tzw. Alfabetcie, czyli w sektorze dzielnicy Lower East Side na Manhattanie, w którym kolejne aleje oznaczone są literami: Avenue A, Avenue B, Avenue C. Polski widz może skojarzyć, że w tym samym miejscu rozgrywa się akcja dramatu Janusza Głowackiego „Antygona w Nowym Jorku”. Ta dzielnica to w Nowym Jorku symbol upadku, tyleż metaforyczny, co nieaktualny – zakłute rewiry narkomanów przeszły do historii, Manhattan nie może już sobie pozwolić na dzielnice biedoty. W centrum „Alfabetu” leży Tompkins Square Park, miejsce ulicznych zamieszek pod koniec lat 80. kiedy to władze miasta wypowiedziały wojnę bezdomnym. Grupa bohaterów musicalu „Rent” celebrytuje swoje chwile spełnienia w taniej restauracji o znamiennej nazwie „Life Café”, a miejsce to autentycznie istniało przez wiele lat na East Village (East Village to bardziej przyjazna nazwa Lower East Side), na rogu 10 Ulicy i Alei B. Zamknięto je w 2013 roku. Wspólnym problemem paryskiej i nowojorskiej bohemy jest płacenie czynszu. Czynsz to „rent”.

Jonathan Larson sam był typowym przedstawicielem nowojorskiej cyganerii. Zainteresowanie sztuką wyniósł z domu rodzinnego, grał na kilku instrumentach, śpiewał i pisał. Studiował aktorstwo, brał udział w studenckich spektaklach, także w musicalach. Do jego ulubionych wykonawców należeli The Beatles i The Who, ale także Elton John i Billy Joel. Takie były jego inspiracje, kiedy postanowił napisać musical o współczesnych nowojorczykach i o ich problemach. Sam był „współczesnym nowojorczykiem” – po ukończeniu studiów zamieszkał w lofcie na Greenwich Street.

To, co prawda, Zachodnie Village, ta lepsza, uniwersytecka część Dolnego Manhattanu, ale ogrzewania w jego lokum i tak nie było. Jest nowojorską tradycją dzielenie loftów i Larson pomieszkiwał z wieloma debiutującymi przedstawicielami wolnych zawodów, którzy odnieśli później zawodowy sukces. On sam pracował – przez dziesięć lat – jako kelner w słynnej knajpie „Moondance Diner”, otwartej w 1933 roku, symbolu stylu „vintage” na Manhattanie, znanej z choćby z takich programów i filmów, jak „Friends”, „Sex in the City” czy „Spider Man”.

Przez cały ten czas Larson pisał „Rent”. Tworzył wiele innych, drobnych form, skomponował setki piosenek. Ale przełomu w karierze nie doświadczył, kelnerował i pisał, „Rent” stał się jego obsesją. Pierwszą wersją musicalu zainteresował, położony bardzo off-Broadway i specjalizujący się w próbach czytanych nowych spektakli, New York Theatre Workshop. Dopiero na tym etapie Jonathan Larson zaczął usuwać cały nadmiarowy materiał – pierwotna wersja jego musicalu miała wagnerowskie rozmiary. Prace redakcyjne trwały w sumie trzy lata: 1993-96. Doprowadziły do ukształtowania optymalnej wersji musicalu. Premierę zaplanowano na styczeń 1996 roku w New York Theatre Workshop. W dniu 24 stycznia, po ostatniej próbie kostiumowej spektaklu, Larson udzielił wywiadu dziennikowi New York Times. Rozmawiał z nim Anthony Tommasini, wtedy krytyk muzyczny, natomiast od nowego milenium szef działu muzyki poważnej NYT. Pretekstem do rozmowy była... setna rocznica premiery „La Bohème” Pucciniego. I towarzysząca jej skromna premiera „Rent” off-Broadway.

Przez kilka dni, poprzedzających premierę musicalu, twórca skarżył się na złe samopoczucie. Miał zawroty głowy, odczuwał duszności, a także bóle zamostkowe, więc objawy automatycznie kojarzone z zawałem mięśnia sercowego. Zgłosił się do dwóch różnych szpitali na Manhattanie, gdzie wykonano prześwietlenie klatki piersiowej, a także elektrokardiogram. Pomimo tak alarmujących objawów lekarze nie stwierdzili jednak zawału, a nawet stanu przedzawałowego. Rozpoznawali grypę albo skutki stresu. Gdyby to był zawał... ale niestety. Lekarze tragicznie się mylili. Jonathan Larson zmarł w domu nad ranem 25 stycznia, czyli w dniu pokazu przedpremierowego swojego dzieła. Przyczyną śmierci okazał się tętniak rozwarstwiający aorty, zaś prawdopodobną przyczyną jego powstania – rzadka choroba genetyczna zwana

zespołem Marfana. Nie można z pewnością powiedzieć, czy przy właściwie postawionej diagnozie, Jonathan Larson by przeżył. Niewątpliwie jednak miałyby jakieś szanse.

Zespół teatralny był w szoku. Naturalnie rodzina Larsona także. Ale to z inicjatywy jego rodziców nie odwołano planowanego spektaklu. Zamiast pokazu przedpremierowego odbyło się spotkanie aktorów z publicznością i wspólne śpiewanie utworów z musicalu. W pierwszym akcie. W drugim, zachęteni pozytywną energią emanującą z „Rent”, aktorzy weszli w role i odegrali przedstawienie. Spektakl zdobył natychmiastową popularność. Świetne recenzje i tragiczne okoliczności śmierci twórcy spowodowały takie zainteresowanie musicaliem „Rent”, że w ciągu zaledwie trzech miesięcy został wyprodukowany na nowo, już na Broadwayu. Był to bezprecedensowy skok off-on.

Premiera „Rent” przywołała wiele skojarzeń z historią musicalu „Hair”. Oba spektakle wyrażały w artystycznej formie nadzieje i lęki pokolenia, zwłaszcza w jego „esencjonalnym”, bo nowojorskim wydaniu. W latach 60. byli to hipisi z ich filozofią pacyfizmu i wolnej miłości. W latach 90. młodzi ludzie, wrzucani czasem do jednego worka pod etykietą „pokolenia X”, odrzucali konsumpcjonizm i pracę w korporacjach, stawiali czoła społecznemu ostracyzmowi spowodowanemu ich niską pozycją materialną i zmagali się z plagą końca wieku, jaką było AIDS. Warto przypomnieć, że pierwszym dziełem z Broadwayu, które zmierzyło się z problematyką tej choroby – aczkolwiek w sposób czysto metaforyczny – był musical Stephena Sondheim’a „Into the Woods”, zaprezentowany dekadę wcześniej (1987). Inny nowoczesny aspekt musicalu „Rent”, to identyfikacja bohaterów z ich seksualnością, co pokazano bez epatowania odmiennością. Oni nie uprawiają „ideologii gender”, oni po prostu szukają miłości.

Widzów zorientowanych w teatrze operowym uderzają liczne podobieństwa pomiędzy „Rent”, a jego źródłowym twórczym, czyli „La Bohème” Pucciniego. Uderzają podobieństwa w imionach postaci: Mimi to nadal Mimi, Marcello to Marc Cohen, Musetta to Maureen, filozofa Colline’a zastąpił filozof Collins, a muzyk Schaunard teraz nazwany został Schunardem. Wspólnym mianownikiem obu dzieł jest ludzki wymiar bohaterów, bo nie zmienia się on z epoki na epokę. Lęk jest lękiem, a nadzieja nadzieją, pasja tworzenia wpisana jest w człowieczy etos od narodzin naszego gatunku. Ubóstwo

pozostaje ubóstwem, nawet jeśli to paryskie – sprzed półtora wieku – mogłoby pozazdrościć temu nowojorskiemu. A śmierć pozostaje śmiercią – bez względu na to, jaka wywoła ją choroba. Najtragiczniejsza jest śmierć przedwczesna, najbardziej „romantyczna” – śmierć artysty.

Jonathan Larson żył niecałe 36 lat. Nie wiedział, że tworząc „Rent” pisze sobie epitafium. Po premierze na Broadwayu jego musical pokazywano w kilkudziesięciu krajach. Doczekał się nawet szkolnej edycji, co jest kolejną miarą powodzenia w tej branży. Spektakl powrócił off-Broadway, kilkakrotnie wracał już na sceny londyńskie. Doczekał się ekranizacji (nie najlepiej przyjętej) w 2005 roku w reżyserii Chrisa Columbusa oraz zapisu ze sceny teatralnej – w lutym 2009 roku ukazała się w dystrybucji (tym razem doskonale przyjęta) edycja DVD z pożegnalnym spektaklem z Broadwayu, który odbył się w 7 września 2008 roku. Amerykańska sieć telewizyjna Fox zapowiedziała transmisję spektaklu „Rent Live!” na 27 stycznia 2019 roku.

Obecność musicalu „Rent” w kulturze popularnej jest już silnie ugruntowana. Tytuł stał się znanym słowem, utożsamianym z broadwayowskim spektaklem. Nawiązania do „Rent” pojawiają się często w serialach telewizyjnych i filmach, musical stał się wielopoziomową metaforą: sukcesu i tragedii, sztuki i życia, pokolenia młodego jeszcze wczoraj i dzisiejszego bilansu jego ideałów. Lin-Manuel Miranda, twórca musicalu „Hamilton”, największej sensacji ostatnich dekad na Broadwayu, powołuje się na „Rent”, jako na swoją główną inspirację. Interesujące, że musical wywołał rodzaj grupowego kultu, którego wyznawcy określają samych siebie, jako „rent-heads” (przez analogię do „dead-heads”, czyli armii zawołanych wielbicieli zespołu rockowego The Grateful Dead). Zjawisko narodziło się w kolejce fanów musicalu polujących na tanie bilety, oferowane na dwie godziny przed spektaklem w cenie dwudziestu dolarów. Producenci przeznaczili 34 miejsca w dwóch pierwszych rzędach widowni i losowali je codziennie – od tamtej pory stało się to praktyką powielaną w podobnej formie przez większość broadwayowskich teatrów (zjawisko loteryjnego szaleństwa uzyskało kulminację w przypadku musicalu „Hamilton”, kiedy narodził się system Ham4Ham, czyli bilet za dziesięciodolarówkę).

Na marginesie: Pośmiertny sukces Jonathana Larsona przywodzi na myśl inną, równie tragiczną, historię sukcesu – tym razem pisarskiego. Szwedzki dziennikarz i pisarz, Stieg Larsson (przypadkowe podobieństwo nazwisk), zmarł na zawał serca w przededniu powodzenia swojej trylogii „Milenium”. Światowa sprzedaż jego książek zbliża się do stu milionów egzemplarzy, Stieg Larsson stał się pierwszym autorem, którego e-booki przekroczyły sprzedaż miliona kopii na Amazon.com.

Musical „Rent” po raz pierwszy zaprezentował w Polsce amatorski teatr Maybe Theatre Company, działający przy katedrze anglistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Reżyserował Paweł Lewandowski, a spektakl wykonywano w oryginale. Polskojęzyczna premiera odbyła się 22 grudnia 2006 w Teatrze Rozrywki w Chorzowie – reżyserował Ingmar Villquist, przekładu dokonał Paweł Marcinkiewicz. W szczecińskiej Operze na Zamku nową wersję musicalu wyreżyserował we własnym tłumaczeniu Andrzej Ozga (premiera 7 listopada 2008). I ten właśnie przekład posłużył Jakubowi Szydłowskiemu, który przygotował inscenizację „Rent” w stołecznym Teatrze Rampa (premiera 24 października 2014).

## REVIVAL

[termin]

„Revival” – dosłownie: odrodzenie, ożywienie, przebudzenie. A w branży teatralnej to po prostu kolejna inscenizacja wystawianego już wcześniej tytułu. Nowa inscenizacja, ale nie premiera (ani nie replika premiery). To zrozumiałe, że niektóre tytuły powracają częściej od innych, a dzieje się tak nie tylko na scenach świata, ale w ich „mateczniku”, nowojorskim i londyńskim. Naturalnie zdarzają się „revivals”, które przechodzą do historii.

Oto przykłady z ostatniego ćwierćwiecza na Broadwayu. „Guys and Dolls” (1992) – reżyser Jerry Zaks, wracając do komedii muzycznej ze złotego wieku, stworzył nierealny, cukierkowy w barwach Nowy Jork, w którym rozegrał całkiem realistyczny, angażujący widzów romans. „Show Boat” (1994) – „reżyser reżyserów”, Harold Prince, przypomniał, jak rozbudowane były produkcje dawnych klasycznych musicali i wyznaczył standardy na nowy wiek. „Chicago” (1996) jest najdłużej granym revival w historii Broadwayu. A reżyserowi, Walterowi Bobbiemu, zawdzięcza rzecz najważniejszą: obsadzanie tego znakomitego, dynamicznego spektaklu, nowymi artystami, bez utraty niezmiennie wysokiego poziomu całego zespołu. „Cabaret” (1998) – Sam Mendes to Król Midas reżyserii, poza znakomitymi filmami (Oscar za „American Beauty”), zrealizował na scenach teatralnych tyle samo porównywalnych musicali, co dramatów Szekspira. W swoim „Kabarecie” (1998) – po raz pierwszy pośród wielu światowych inscenizacji tego tytułu – skorzystał z panującej atmosfery liberalizmu, aby stworzyć, bez wewnętrznej cenzury, jaką musieli zastosować twórcy wersji oryginalnej, pełen obraz dekadencji panującej w Berlinie lat 30. W nowej obsadzie znalazła się m.in. nieodżałowana Natasza Richardson. Innym, gorąco przyjętym, projektem tego reżysera w odświeżaniu musicalowej klasyki była „Gypsy” (2003) z Bernadette Peters w roli głównej. Trudno uwierzyć, ale „South Pacific” (2008) – wydawałoby się, że kwintesencja kanonu Rodgersa i Hammersteina – dopiero w nowym milenium doczekał się pierwszego powrotu na Broadway od premiery w 1949 roku (reżyserował Bartlett Sher). Cieszy, kiedy takie tytuły powracają na współczesną

scenę, jakby po to, żeby potwierdzić swoją ponadczasowość w kolejnych dekadach... A o tym, ile nowego tchnienia może wnieść do znanego przedstawienia dobry revival, najlepiej przekonał broadwayowski „Pippin” (2013) w reżyserii Diane Paulus. Materiał Stephen’a Schwartz’a, chociaż bardzo popularny w latach 70., wydawał się ryzykowny, jak na oczekiwania publiczności XXI wieku. Ale wystarczyło, że reżyserka przeniosła akcję do cyrku i „Pippin” okazał się jednym z największych przebojów ostatnich lat.

A oto rekordziści, czyli największa liczba revivals w historii Broadwayu. Siedem razy wznawiano tylko musical-operę Gershwin’a „Porgy and Bess”. Sześć razy „Show Boat” i „Operę za trzy grosze”. Pięć razy „Guys and Dolls”. A potem już „tylko” czterokrotnie: „Brigadoon”, „Carousel”, „Fiddler on the Roof”, „Gypsy”, „Man of La Mancha”, „Oklahoma!”, „Pal Joey”, „Peter Pan” i „West Side Story”. A trzykrotnie powracały na Broadway: „Babes in Toyland”, „Camelot”, „Hello Dolly!”, „Jesus Christ Superstar”, „The King and I”, „The Most Happy Fella” i „My Fair Lady”.

Nagrodę Tony w kategorii „Best Revival of a Musical” wprowadzono dopiero w 1994 roku. Od tamtej pory tylko jeden musical zdobył nagrodę za revival dwukrotnie i był to „La Cage aux Folles” w latach 2005 i 2010. Nieco zamieszania wystąpiło w nagrodach dla londyńskich revivals. Wprowadzono je co prawda wcześniej, niż na Broadwayu, bo w 1991 roku, ale w latach 1997-2007 zmieniono nazwę Oliviera dla revival na „Outstanding Musical Production” (wybitna produkcja musicalowa). Warto zwrócić uwagę, że główna nagroda Oliviera przyznawana jest zawsze w kategorii „najlepszy nowy musical” (w przypadku nagrody Tony jest to po prostu „najlepszy musical”). Na West Endzie dwukrotnym laureatem w kategorii revival jest musical „Sweeney Todd”.

Najlepsze londyńskie wznowienia ostatnich dwóch dekad, to m.in. musicale „Candide” (2000), „My Fair Lady” (2002), „Sunday in the Park with George” (2007), „Into the Woods” (2011), „Crazy For You” (2012), „Gypsy” (2016) i „Jesus Christ Superstar” (2017). Na Broadwayu były to m.in. „Kiss Me, Kate” (2000), „42nd Street” (2001), „Nine” (2003), „Company” (2007), „Hair” (2009) oraz „The King and I” (2015).

Niewątpliwą ciekawostką jest sukces reanimowanego musicalu „Chicago”. Revival nie tylko grany jest nieporównanie dłużej, niż premierowa produkcja, ale jest już obecnie drugim najdłużej grany musical w historii Broadwayu – pomiędzy niepokonanym „Upiorem w operze” i – depczącym mu po piętach – „Królem lwem”. Revivals to piękna tradycja teatru muzycznego. Są spektakle, które będą powracać zawsze. Oczywiście wiąże się to z zapotrzebowaniem publiczności. A kiedy osiągniemy ten etap w Polsce? Może już niedługo. Od premiery „Miss Saigon” w stołecznym Teatrze Muzycznym ROMA minie niedługo dwadzieścia lat. To wystarczy, żeby pojawiła się nowa publiczność, ale też fani nadal pamiętają pierwszą inscenizację. A co z „Kotami”, „Tańcem wampirów” czy „Akademią Pana Kleksa”, żeby pozostać przy repertuarze stołecznego teatru? Na revival musicalu „Piotruś Pan” (premiery: TM ROMA, 2000) już w piętnaście lat po premierze zdecydował się Teatr Studio Buffo i był to bardzo udany ruch. Publiczność czeka na powrót ulubionych tytułów, a popularny revival to prawdziwa miara sukcesu musicalu.

TIM RICE (ur. 1944)

[autor tekstów]

Angielski autor tekstów, jeden z najbardziej znanych twórców piosenek XX wieku. Związany z teatrem muzycznym od czasu młodzieńczego debiutu w tandemie z Andrew Lloydem Webberem. Pięciokrotnie nominowany do Oscara, zdobył trzy statuetki za piosenki z muzyką wielkich kompozytorów popularnych naszej epoki: Lloyd Webbera, Eltona Johna i Alana Menkena.

Szkoły zmieniał jak rękawiczki, ale zakończył edukację na poziomie średnim. Pracował jako aplikant w londyńskiej kancelarii z nadzieją na pozycję radcy prawnego. Rok studiów na Sorbonie niewiele zmienił w jego edukacji i bardziej wpisywał się w styl życia, niż w podnoszenie kwalifikacji. Ale ciągnęło go do branży rozrywkowej. Podjął pracę stażysty w EMI Records, gdzie nawiązał dobre stosunki z producentem Norrie Paramorem, który zakładał własną firmę. Pod jego skrzydłami zajmował się takimi artystami, jak Cliff Richard. Ale chciał pisać. Piosenki, teksty o muzyce rozrywkowej – cokolwiek. Poczł powołanie do pisania. Kiedy zgłosił się do wydawnictwa Arlington Books z propozycją napisania historii muzyki pop, entuzjazmu nie wywołał. Wywołał za to reakcję łańcuchową o nieprzewidzianych – wówczas – konsekwencjach. Prezes wydawnictwa, Desmond Elliot, znał innego młodego zapaleńca, nazwiskiem Lloyd Webber. Tamten podobno szukał właśnie tekściarza. Nie zwlekając, Tim Rice napisał najważniejszy list w życiu. Był kwiecień 1965 i obaj młodzi ludzie niezwłocznie się spotkali.

Tak więc, za sprawą szczęśliwego zbiegu okoliczności, Tim Rice poznał Andrew Lloyd Webbera w wieku, kiedy obaj byli młodymi lwami, marzącymi o karierze w show businessie. I mieli doprawdy szalone pomysły, takie jak... napisanie musicalu. To nic, że gatunek był tak stary jak West End. Oni zamierzali pisać musicale inaczej. Andrew Lloyd Webber nadal studiował, postanowił jednak rzucić uniwersytet na rzecz pracy twórczej. Prezes Desmond Elliot – akuszer kreatywnej spółki – zasugerował temat debiutanckiego przedstawienia. Miało ono opowiadać o życiu i działalności

charytatywnej irlandzkiego filantropa z czasów wiktoriańskich, Thomasa Johna Barnardo, twórcy olbrzymiej sieci domów opieki dla sierot (i jednego z kandydatów na tzw. Kubę Rozpruwacza, choć fakty nie potwierdzają tych podejrzeń). Delikatnie mówiąc, pomysł nie był rewolucyjny i młodym twórcom nie o to chodziło. Niemniej musical powstał. Nosi tytuł „The Likes of Us” i po raz pierwszy został zaprezentowany u samego kompozytora w ramach jego Sydmonton Festival... czterdzieści lat po napisaniu! Po tej spóźnionej premierze w 2005 roku autorzy udostępnili prawa amatorskie do swojej debiutanckiej produkcji i stała się ona popularnym tytułem na afiszach brytyjskich teatrów szkolnych. Dopiero przyjaciel ojca kompozytora podsunął temat godny ambicji Tima i Andrew. A także propozycję natychmiastowej prezentacji. Warunek był tylko jeden: kompozycja musi być krótka, prosta, nadająca się do zaśpiewania przez chór uczniów Colet Court School, a na dodatek taką, żeby nie zanudzić rodziców. Premiera ma się odbyć na akademii na zakończenie zajęć. I odbyła się: 1 marca 1968 Tim Rice i Andrew Lloyd Webber zaprezentowali po raz pierwszy swój bardzo krótki musical o bardzo długim tytule: „Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat”.

Tematyka biblijna? Nie szkodzi. Przynajmniej było to coś nowego. A skoro udało się ze Starym Testamentem, to dlaczego nie sięgnąć po Nowy? Owszem, były inne pomysły na historycznych bohaterów: Ryszard Lwie Serce i krzyżowcy, a nawet biblijny król Saul (ten sam, który z zazdrości o wojenną sławę, usiłował zgładzić swojego zięcia, późniejszego króla Dawida). Ale wygrał bohater największy i zgoła nietypowy – jak na musicalową scenę. Powstał musical „Jesus Christ Superstar” i supergwiazdami stali się nagle jego twórcy. Sukces przedstawienia był niebywały, wpisywało się ono także w ambitny „manifest artystyczny” tandemu. To nie był po prostu kolejny udany musical. To był musical inny od wszystkich dotychczasowych, przedstawienie, które stało się przełomem w dziejach gatunku, otworzyło nowe drogi, zainspirowało całe pokolenie twórców. Nie od razu pokazano go publiczności, temat wydawał się „ryzykowny” jak na obowiązujące przyzwyczajenia. Najpierw powstało więc nagranie płytowe, co zresztą było kolejnym nowatorskim ruchem, zainicjowanym przez spółkę Rice i Lloyd Webber (do roli Jezusa zaproszono Iana Gilliana, wokalistę przyjętego właśnie do grupy Deep Purple). Kiedy piosenka „Superstar” stała się międzynarodowym hitem, nic już

nie mogło powstrzymać jej autorów przed produkcją sceniczną. A chociaż premiera na Broadwayu nie spełniała artystycznych wizji twórców – zwłaszcza Lloyda Webbera – rozpoczęła ona trwający do dziś, niekończący się pochód tego tytułu przez sceny muzyczne świata. „Jesus Christ Superstar” to już klasyka musicalu.

Temat kolejnego projektu nasunął się sam. Tim Rice słuchał radia w samochodzie i trafił na audycję o Ewicii Peron. Tak jak odbyło się to przy „Jezusie” najpierw powstał album koncepcyjny. Tym razem na singiel wybrano ironiczny song tytułowej bohaterki, „Don't Cry For Me Argentina”. Piosenka została w Wielkiej Brytanii hitem numer jeden, torując drogę do kolejnej produkcji teatralnej Rice'a i Lloyda Webbera, która stała się sensacją teatrów muzycznych na całym świecie (wiele lat później obaj autorzy stworzyli nową piosenkę do ekranizacji musicalu „You Must Love Me” i zdobyli za nią Oscara w 1997 roku). Od czasu napisania „Evity” Tim Rice przestał traktować swoją współpracę z Lloydem Webberem jako ekskluzywną. Przeciwnie – działalność spółki ulegała stopniowej marginalizacji. Autor tekstów powrócił do tematu wypraw krzyżowych i napisał musical „Blondel” (1983), nawet jeżeli nie do końca o królu Ryszardzie III, to o jego legendarnym minstrelu i wybawcy. Muzykę skomponował Stephen Oliver. Już w 1981 roku Tim Rice spotkał się z męskim trzonem grupy ABBA, aby omówić stworzenie przedstawienia z piosenkami tandemu Benny Andersson i Björn Ulvaeus. Anglikowi udało się zachęcić obu Szwedów do tematyki zimnowojennej. Tak powstał musical „Chess”, ale i tym razem komercyjnym „lodołamaczem” był przedpremierowy album. Hitami okazały się dwie piosenki – „I Know Him So Well” i „One Night” – niestety, powodzenie inscenizacji na West Endzie nie uchroniło „Chess” przed kompletną klapą na Broadwayu. Tim Rice bardzo wierzył w projekt (w 2001 roku nazwał go nawet swoim ulubionym dziełem) i porażka zniechęciła go na dłużej do teatru muzycznego. Wielkie sukcesy czekały go tymczasem na ekranie.

Autorem tekstów zainteresował się gigant show businessu, Walt Disney Company. Pierwszy projekt Tima Rice'a dla tej firmy stał się natychmiastowym klasykiem i to na niewyobrażalną wcześniej skalę – był nim film, a następnie musical „The Lion King”. Zanim jednak doprowadzono go do końca, autor piosenek dokończył pracę nad filmem „Aladdin”, przy której zastąpił zmarłego przedwcześnie Howarda Ashmana. W

pierwszym wypadku kompozytorem był Elton John, w drugim – Alan Menken. Piosenki z obu filmów zdobyły Oscara, a Tim Rice zyskał sławę przekraczającą jego osiągnięcia u boku Andrew Lloyd Webbera. Tymi utworami były „A Whole New World” (Oscar 1992) oraz „Can You Feel The Love Tonight” (Oscar 1995).

Tim Rice wykazywał trwałe przywiązanie do swoich młodzieńczych pomysłów. Tak jak po latach sfinalizował „projekt Ryszard”, nawet jeśli skoncentrował się na postaci Blondela, tak samo powrócił do historii o Saulu – tym razem koncentrując się na jego bardziej sławnym zięciu. „King David”, z muzyką Alana Menkena, to dzieło o formie bliższej oratorium, niż teatrowi muzycznemu i nie zdobyło szerszej popularności (kompozytor wyznał, że utwór powstał z myślą o wykonaniu w Jerozolimie z okazji trzech tysięcy lat istnienia miasta, a chociaż nie udało się do tego doprowadzić, nie powinien być oceniany jako „Broadway show”).

Tim Rice ponownie związał się twórczo z Andrew Lloydem Webberem. Nawet, jeżeli obaj uważali swoją spółką autorską za „wypaloną” (tak uważali), otrzymali prawdziwą „propozycję nie do odrzucenia”. Nadeszła bowiem od... rodziny królewskiej. Księżę Edward zwrócił się do obu twórców o napisanie przedstawienia na 60. urodziny królowej. Tak powstał mini-musical „Cricket”, a jego premiera odbyła się na zamku królewskim w Windsorze 18 czerwca 1986 roku. W wykonaniu tego 25-minutowego, komediowego utworu, wzięli udział m.in. muzycy z jazz-rockowej formacji Colosseum II.

Bardzo ważną stroną działalności twórczej Tima Rice’a było i jest pisanie tekstów do piosenek dla różnych wykonawców. Jego utwory często pojawiały się w filmach, od takich superprodukcji dla dorosłych, jak „Octopussy” (James Bond, 1983), po takie superprodukcje dla dzieci, jak „Stuart Little” (1999). Razem z Eltonem Johnem autor napisał piosenki do filmu animowanego „The Road to El Dorado” (2000). Utwory ze słowami Tima Rice’a wykonywali m.in. Elvis Presley (!), Elton John, Freddie Mercury, Elaine Page, Sarah Brightman, Michael Crawford, Michael Ball, Plácido Domingo, a także zespoły rockowe 10 cc oraz INXS.

Jednak teatr muzyczny nigdy o nim nie zapomniał. Kiedy w 2000 roku wystawiono na Broadwayu revival musicalu „Jesus Christ Superstar”, w Nowym Jorku pokazywano jednocześnie cztery przedstawienia z tekstami Tima Rice’a. Podobnie, jak on sam nie zapomniał o swoich młodzieńczych fascynacjach muzyką rockową. W 1981 roku napisał teksty na concept-album „1984” Ricka Wakemana (niegdyś klawiszowca grupy Yes), zainspirowany słynną dystopią George’a Orwella. Wcześniej – wespół z kilkoma znanymi brytyjskimi dziennikarzami muzycznymi, jak na przykład Paul Gambaccini – był założycielem publikacji „Guinness Book of British Hit Singles”. Tim Rice jest także autorem dobrze przyjętej autobiografii „Oh What A Circus: The Autobiography of Tim Rice” (1998), w której opisał swoje życie od dzieciństwa do londyńskiej premiery musicalu „Evita”. Prawdopodobnie pracuje nad drugą częścią życiorysu, aczkolwiek nie ujawnia na ten temat żadnych szczegółów.

Ostatnim projektem teatralnym ze słowami Tima Rice’a był musical „From Here To Eternity” według głośnej powieści Jamesa Jonesa „Stąd do wieczności”. Premiera odbyła się w Londynie w październiku 2013 roku, ale spektakl zszedł z afisza zaledwie po pięciu miesiącach. Ten ciekawie napisany musical (dobrze pomyślane libretto, interesująca muzyka) z pewnością zasługiwał na lepszą inscenizację. A może po prostu nie trafił w czas? Kultowa książka, kultowy film? Tak, ale to było pół wieku wcześniej...

Poza trzema Oscarami autor ma na koncie trzy Złote Globy, a nawet trzy nagrody Grammy – te ostatnie za najlepszą piosenkę filmową i za piosenkę roku 1994 („A Whole New World”) oraz za najlepszy album dla dzieci (piosenki z filmu „Aladdin”). Na Broadwayu otrzymał w sumie trzy nagrody Tony za musicale „Evita” i „Aida”. W roku 1994 Tim Rice został pasowany przez królową na rycerza kawalera, co jest równoznaczne z tytułem szlacheckim i daje mu tytuł honorowy Sir. W listopadzie 2008 roku Tim Rice doczekał się własnej gwiazdy na hollywoodzkim Hall of Fame. Ciekawe, które z tych wyróżnień ceni bardziej?

JEROME ROBBINS (1918-1998)

[tancerz i choreograf]

Choreograf, reżyser i producent, jedna z największych osobowości teatru muzycznego. Wsławiony pracą przy wielu najważniejszych tytułach w historii Broadwayu, m.in. „West Side Story” i „Fiddler on the Roof”. Innowator choreografii musicalowej, zmienił ją bezpowrotnie w połowie XX wieku.

Pochodził z rodziny emigrantów zamieszkujących Dolny Manhattan. Uczył się grać na fortepianie i na skrzypcach od trzeciego roku życia. Pisał wiersze, malował, pasjonował się fotografią. Praktykował w teatrze lalkowym. Był tak utalentowanym i kreatywnym dzieckiem, że mógł się rozwijać artystycznie w dowolnym kierunku. Tańcem zainteresował się dopiero jako nastolatek, uprawiając modern dance w szkole średniej. Miał szczęście napotkać na swojej drodze inspirującą nauczycielkę, która zachęcała uczniów do wymyślania własnych kroków. „Dała mi absolutną wolność, bez obaw i zahamowań” – powiedział po latach. Choć zaczął studiować chemię na Uniwersytecie Nowojorskim, już po roku musiał rzucić naukę z powodów finansowych. Postanowił poświęcić się tańcowi, podobnie jak jego siostra Sonia, która kształciła się u uczennicy Isadory Duncan. Wstąpił do zespołu baletowego, prowadzonego przez Senię Gluck-Sandora, a była to kompania nowatorska, specjalizująca się w tańcu nowoczesnym, przełamująca obowiązujące konwencje. Gluck-Sandor, który od razu poznał się na talencie Robbinsa, zachęcił go do studiowania baletu klasycznego, tańców latynoskich, a nawet azjatyckich. To w tym zespole Jerome Robbins debiutował na deskach Yiddish Art Theater. Rozwijał się wszechstronnie, ale jak na zawodowego tancerza – zaczął bardzo późno. Równolegle rozwijała się jego fascynacja choreografią.

Miał fotograficzną pamięć do układów choreograficznych i był fenomenalnie muzykalny. Znany w późniejszym życiu zawodowym, jako człowiek bardzo wymagający, najwięcej wymagał od siebie. Nie miał łatwych początków, występował w ośrodkach wypoczynkowych w Poconos, okolicy popularnej wśród nowojorskich letników. Zwykle były to typowe chałtury, choć trzeba przyznać, że stanowiły

alternatywną możliwość zatrudnienia dla tych artystów z Broadwayu, którzy właśnie nie mieli angażu. Jerome jednak nie byłby sobą, gdyby nawet tam nie stworzył czegoś wyjątkowego – był to układ taneczny do piosenki Billie Holiday „Strange Fruit”, opowiadającej o zlinczowanym Murzynie.

W roku 1940 ambitny tancerz dołączył do zespołu Ballet Theatre (późniejszego American Ballet Theatre). Już po roku był solistą tańczącym rolę Hermesa w „La Belle Helene” Jacquesa Offenbacha, Benvolia w „Romeo i Julii” Prokofiewa, a wkrótce otrzymał tytułową rolę w „Pietruszce” Strawińskiego. Pracował pod okiem najlepszych choreografów swojej epoki, jak Michel Fokine, Léonide Massine, Anton Dolin, Antony Tudor czy Agnes de Mille. Ale to jego choreografia miała wywołać prawdziwą sensację. Rozpoczęło się od baletu „Fancy Free”, prezentowanego przez Ballet Theatre na scenie Metropolitan Opera House w 1944 roku. Zafascynowany obrazem Paula Cadmusa „The Fleet’s In!”, przedstawiającym marynarzy na przepustce, zaczepiających dziewczyny, Jeremy Robbins stworzył choreografię do własnego libretta, a muzykę zamówił u nieznanego, ale zdolnego kompozytora, Leonarda Bernsteina. Powstało dzieło przełomowe, jego twórca odrzucił cały „balast” klasycznej tradycji europejskiej (głównie rosyjskiej) i – dosłownie jednym przedstawieniem – zamerykanizował balet. Jerome Robbins odnalazł w Leonardzie Bernsteinie bratnią duszę, ponieważ kompozytor szukał podobnych rozwiązań estetycznych w muzyce, co on sam w tańcu. Dwaj „młodzi gniewni” nawiązywali do amerykańskiej tradycji muzycznej i tanecznej. Był to zarazem arcyważny moment, w którym – znacznie przecież wcześniejsze – muzyczne odkrycia z Broadwayu, zaczęły przenikać do sztuki uznawanej za wyższą. Jeremy Robbins pokazał Amerykanom, jak tańczyć jazz i bluesa.

Balet „Fancy Free” stał się inspiracją dla musicalu Bernsteina „On the Town” (1944). Ponownie pracowały razem dwa największe młode talenty lat wojny – tym razem na Broadwayu, który wreszcie przyjął Robbinsa z otwartymi ramionami. Choreograf od początku stawiał trudne warunki. Musical opowiadał o marynarzach na przepustce w Nowym Jorku, zażądał więc, aby jego zespół baletowy oddawał zróżnicowanie rasowe mieszkańców tego miasta. Po raz pierwszy w historii Broadwayu dokonano się „wymieszanie ras” na jednej scenie. Drugim musicaliem z choreografią Robbinsa był

„Billion Dollar Baby” (1945) spółki autorskiej Comden i Green. To wtedy narodziła się anegdota, związana już na zawsze z Robbinssem, Broadwayem i całą historią musicalu. Podczas próby z tancerzami choreograf tak długo cofał się przez zespołem, aż... wpadł do orkiestronu.

Swoją pierwszą nagrodę Tony otrzymał za choreografię do musicalu „High Button Shoes” (1947). W tym samym roku Jeremy Robbins został jednym z pierwszych członków założonego właśnie Actors Studio. Uczęszczał na zajęcia razem z Marlonem Brando, Montgomerym Cliftem i Sidneyem Lumetem. Niezależnie od kwitnącej kariery na Broadwayu, Robbins pracował w balecie. W 1949 roku przeszedł do New York City Ballet, gdzie powierzono mu stanowisko zastępcy dyrektora artystycznego. W nowym zespole stworzył choreografię do widowiska „The Guests” (Goście) – baletu o nietolerancji. Ponownie tańczył główne role, ponownie tworzył nową choreografię, m.in. do „Popołudnia fauna” Debussy’ego. Główną solistką New York City Ballet była wtedy Tanaquil LeClercq, dla której specjalne role tworzyli zarówno Robbins, jak George Balanchine i Merce Cunningham. Przepiękna balerina została w końcu żoną Balanchine’a (piątą, a i to na krótko), ale bardzo blisko przyjaźniła się z JerOMEM Robbinssem, zresztą sama potwierdziła to po latach. Romans kolegi z aktorem Montgomerym Cliftem zupełnie jej nie przeszkadzał, więcej powodów do niepokoju miał sam Clift – Jerome Robbins był biseksualny. Na Broadwayu stworzył w tym czasie dwie prestiżowe choreografie – do „Call Me Madam” (1950) Irvinga Berlina z Ethel Merman w roli głównej oraz do klasycznego musicalu Rodgersa i Hammersteina, „The King and I” (1951) – w tym ostatnim wykreował kilka osobnych sekwencji tanecznych, w tym słynną i podziwianą azjatycką sztukę w sztuce, „Small House of Uncle Thomas”.

Jerome Robbins był też nieoceniony jako „show doctor”, choć zgodnie z odwieczną tradycją, na Broadwayu wykonuje się tę pracę z dyskrecją prywatnego detektywa. Podratował w ten sposób takie musicale, jak „A Tree Grows in Brooklyn” (1951), „Wish You Were Here” (1952), „Wonderful Town” (1953). Na swoje konto artystyczne mógł natomiast zapisać choreografię do popularnego musicalu „The Pajama Game” (1954) – reżyserował George Abbott, a przedstawienie stało się trampoliną do kariery aktorki Shirley MacLaine. Jest także winny współudziału (reżyseria i choreografia) w powstaniu

absurdalnego, lecz uwielbianego przez dzieci, musicalu „Peter Pan” (1954), w którym w rolę Piotrusia Pana (chłopca) wcieliła się Mary Martin (kobieta, a w dodatku kobieta czterdziestojednoletnia)...

Przy musicalu „Bells Are Ringing” (1956), kolejnej udanej komedii spółki autorskiej Comden i Green (która także miała współudział w „perwersyjnym Piotrusiu”), Jerome Robbins podzielił się obowiązkami choreografa z nieznanym, ale zdolnym młodym człowiekiem, którego pomysły zdradzały wielki talent – nazywał się Bob Fosse. W tym samym roku twórca zrekonstruował swoje układy choreograficzne i tańce z musicalu „The King and I” na potrzeby hollywoodzkiej ekranizacji tego przedstawienia.

I tak przyszedł czas na musical, który do dzisiaj uważany jest nie tylko za arcydzieło gatunku, ale za – być może – najlepszy musical w całej historii teatru muzycznego: „West Side Story” (1957). Ponownie połączyły się siły Leonarda Bernsteina i Jerome’a Robbinsa, tym razem dołączył kolejny „młody zdolny”, który nosił w sobie teatralną rewolucję, Stephen Sondheim – na razie jedynie w roli autora tekstów. To, co razem stworzyli, nie tylko zmieniło Broadway w głębokim sensie formalnym, ale było przełomem w dziejach gatunku, ową chwilą, kiedy poprzeczka jakości ponownie idzie w górę i zmusza wszystkich, absolutnie całą branżę, do zrewidowania obowiązujących norm perfekcjonizmu.

„West Side Story” to artystyczny tryumf Bernsteina, Robbinsa i Sondheima, ale w ich współpracy – chociaż owocnej i harmonijnej – nie obyło się bez iskrzenia. Leonard i Jerome spierali się przez cały czas, czy Maria powinna umrzeć na końcu przedstawienia (inspirowanego w końcu dramatem „Romeo i Julia”). Ważnym wkładem Robbinsa, głównie z psychologicznego punktu widzenia, było rozdzielenie w czasie prób aktorów grających rywalizujące gangi. Co więcej, makiaweliczny manipulator rozsiewał pomiędzy aktorami wrogie pogłoski na temat „rywali” (intuicyjnie wyprzedzając myślenie, jakie stało za słynnym „stanfordzkim eksperymentem więziennym” przeprowadzonym w 1971 roku przez psychologa Philipa Zimbardo). W tym wypadku cel z całą pewnością uświęcił środki.

„West Side Story” to produkcja, w której wszystkie wymagania, wobec których staje artysta teatru muzycznego, musiały być doprowadzone do perfekcji: śpiew, taniec i gra aktorska. Doskonałość, która nie jest celem samym w sobie, doskonałość w służbie sztuki, daje rewelacyjne rezultaty. Reżyser i choreograf otrzymał nagrodę Tony, swoją drugą (za choreografię – muzyka Bernsteina nie miała nawet nominacji). Znacznie trudniej było przenieść poziom wymagań z Broadwayu do Hollywood. Jerome Robbins miał reżyserować także i film, ale musiał się zgodzić na wsparcie doświadczonego mistrza kina, jakim był Robert Wise. Niestety, zasady pracy w Los Angeles były całkiem inne niż w Nowym Jorku. Producenci filmu nie mogli się pogodzić z ilością czasu przeznaczaną przez choreografa na próby i kolejne ujęcia. Zwolniono go więc, choć w ramach „zadośćuczynienia” jego nazwisko pozostało w czołówce filmu. Robbins wyrobił sobie uraz na punkcie Hollywood i poprzysiągł nigdy więcej nie postawić stopy w stanie Kalifornia. Do końca życia złamał go tylko dwa razy.

Na sukces musicalu „West Side Story”, którego ranga w miarę upływu czasu miała systematycznie rosnać, rzucały cień inne okoliczności, które wpłynęły na życie choreografa. Jego muza, balerina Tanaquil LeClercq, zachorowała na polio. Jej kariera była skończona przed trzydziestką, a ona sama – przykuta do wózka inwalidzkiego na resztę życia (zmarła ostatniego dnia 2000 roku). Jerome Robbins zrezygnował z pracy w New York City Ballet i na pewien czas powołał do życia własny zespół Ballets USA. Miał jednak inny problem. Już na początku dekady dostał się pod lupę HUAC, polującej wówczas na komunistów „Komisji śledczej do badania działalności antyamerykańskiej”. Artysta przyznał się, że był członkiem partii komunistycznej w przeszłości, ale nie sypał znajomych. Dopiero po kilku latach – podobno pod groźbą upublicznienia jego orientacji – zdecydował się współpracować. I wydał wiele osób z branży teatralnej – aktorów, dramaturgów, nawet krytyków. Sam uniknął dzięki temu „czarnej listy” i mógł dalej pracować. Ale ciężar tej zdrady nosił w sobie do końca życia.

Choreograf, który w młodości rozwiął nad amerykańskim baletem „cienie Europy”, miał w dalszej pracy nawiązać do swoich europejskich, żydowskich korzeni. Najlepszy wyraz znalazło to w musicalu „Fiddler on the Roof” oraz w balecie „Dybuk”. Wcześniej była kolejna udana kooperacja ze Stephenem Sondheimem, który napisał słowa do

musicalu „Gypsy” (1959), ale dopiero premiera „Fiddler on the Roof” (1964) przyniosła Robbinsowi dwie zasłużone nagrody Tony – za reżyserię i za choreografię. Ten spektakl, to kolejna legenda Broadwayu i kolejny rekord – oryginalna produkcja została pokazana aż 3242 razy! Od tamtej pory, czyli przez pół wieku, tylko piętnaście tytułów przekroczyło tę liczbę.

Nadal nieoceniony jako show doctor ratował kolejne musicale, m.in. „A Funny Thing Happened on the Way to the Forum” (1962) oraz „Funny Girl” (1964). Dwa kulejące w produkcji spektakle odniosły dzięki jego wkładowi wielkie powodzenie komercyjne, a co więcej, stały się początkiem wielkiej kariery – odpowiednio: Stephena Sondheim (twórca piosenek) i Barbry Streisand (główna rola).

W latach 70. Robbins poświęcił się głównie pracy w balecie i skoncentrował na tańcu klasycznym. Dwukrotnie wracał na Broadway, aby wystawić revivals – „West Side Story” w 1980 roku i „Fiddler on the Roof” rok później. Wielka rewia taneczna „Jerome Robbins’ Broadway”, wyprodukowana w 1989 roku, była rodzajem hołdu dla wybitnego artysty, a zarazem rodzajem antologii jego najlepszych układów tanecznych. I przyniosła mu piątą w karierze nagrodę Tony za „najlepszy musical”. Choreograf stał się amerykańską instytucją, zaczął się pojawiać w publicznej telewizji.

Założył także fundację swojego imienia i powołał do życia nagrodę. The Jerome Robbins Award przyznawana jest od 2003 roku „wyjątkowym osobowościom lub instytucjom” związanym z tańcem, lecz niekoniecznie z jego stroną komercyjną. Pośród nagrodzonych osób i instytucji znajdują się m.in. New York City Ballet, Brooklyn Academy of Music, Michaił Barysznikow, San Francisco Ballet, Twyla Tharp, Robert Wilson, Hal Prince i Stephen Sondheim.

Zdrowie niezmordowanego artysty zaczęło podupadać dopiero po wypadku na rowerze, jakiemu uległ w 1990 roku. Pod koniec wieku stopniowo tracił słuch, pojawiły się także objawy choroby Parkinsona. Ostatnim dziełem mistrza była choreografia „Les Noces” Strawińskiego dla New York City Ballet. Premiera jego dzieła odbyła się 20 maja 1998 roku, w czerwcu Robbins doznał udaru mózgu. Zmarł 29 lipca, jego prochy

rozsypano nad Atlantykiem. Wieczorem w dniu jego śmierci przygasły światła na Broadwayu – amerykański teatr muzyczny oddał hołd jednemu ze swoich wielkich innowatorów.

Poza wszystkimi musicalami, w których choreografia Jerome'a Robbinsa zapisała się na zawsze (i to dosłownie, na przykład w „West Side Story”, gdzie część układów obowiązkowych objęta jest licencją), artysta zostawił po sobie motto, które od kilku dekad inspirowało, a zapewne także przerażało, zawodowych tancerzy na całym świecie: „Możliwości ludzkiego ciała są nieograniczone. Dlaczego nie użyć ich wszystkich?”

RICHARD RODGERS (1902-1979)

[kompozytor]

Kompozytor, twórca setek piosenek, jeden z najważniejszych autorów „Wielkiego śpiewnika amerykańskiego”. Autor muzyki do ponad czterdziestu przedstawień, w tym kilku najważniejszych musicali w historii Broadwayu. Związany twórczo z dwoma uznanymi autorami tekstów, Lorenzem Hartem i Oscarem Hammersteinem II. Był pierwszą z dwunastu osób, które zdobyły poczwórne trofeum EGOT. Jest także laureatem Pulitzera – oprócz niego jedynie kompozytor Marvin Hamlisch może się poszczycić podobnym dokonaniem (EGOT i Pulitzer).

Zdolności muzyczne wykazywał od najmłodszych lat, ale podjął studia na Uniwersytecie Columbia – podobnie zresztą jak jego obaj najważniejsi partnerzy, Lorenz Hart i Oscar Hammerstein III. W 1921 roku zmienił uczelnię, przenosząc się do Institute of Musical Art (obecnie Juilliard). Znajdował się pod wpływem muzyki Jerome’a Kerna, ale także Victora Herberta i operetek, jakie oglądał z rodzicami na Broadwayu jako dziecko. Autora tekstów Lorenza Harta poznał w 1919 roku, ale pomimo intensywnej wspólnej pracy partnerzy nie mogli przebić się w show businessie. Rodgers myślał nawet o całkowitej zmianie branży (na handel bielizną dziecięcą). Przełom nastąpił dopiero w 1925 roku, kiedy ich piosenka „Manhattan” znalazła się w dobrze przyjętej rewii Theatre Guild. Od razu narodził się standard, narodziła się także firma autorska Rodgers & Hart, która miała potrząsnąć Broadwayem.

Obaj twórcy wnieśli na teatralną scenę powiew świeżości. Kiedy magazyn Time poświęcił im okładkę w 1938 roku, napisano, że „ich sukces polegał na instynkcie, lekceważonym przez większość konkurentów”. Chodziło o to, że amerykański musical kręcił się wokół tych samych tematów i – jak sami to ujęli – „nieustannego rymowania June i moon”. Oni widzieli swój teatr inaczej. Teksty Harta były fajerwerkiem niekonwencjonalnych rymów, pod tym względem górował nad nim jedynie Cole Porter. Ale ich tematyka – a także język – była nowocześniejsza, bardziej wielkowiejska. Była, co tu dużo mówić – nowojorska. Richard Rodgers, jako twórca niezapomnianych

melodii, zaczął być wymieniany na jednym oddechu z Kernem i Berlinem. W czasach, kiedy na Broadwayu królowała rewia, a musicale były pretekstem do zaprezentowania nowych przebojów, Rodgers i Hart wprowadzili tematykę nie do pomyślenia: „A Connecticut Yankee” (1927) to musical według powieści Marka Twaina, „America’s Sweetheart” (1931) ukazuje w krzywym zwierciadle kariery w Hollywood, w ich spektaklu „I’d Rather Be Right” (1937) jednym z głównych bohaterów jest prezydent Roosevelt. „The Boys From Syracuse” (1938) to muzyczna adaptacja „Komedii omyłek” Szekspira, a jeden z najlepszych musicali spółki autorskiej Rodgers i Hart, „Pal Joey” (1940), powstał na kanwie twórczości pisarskiej Johna O’Hary, ojca współczesnego opowiadania w literaturze amerykańskiej (z tego przedstawienia pochodzi m.in. standard „Bewitched, Bothered and Bewildered”). Akcja ostatniego musicalu, napisanego wspólnie przez Rodgersa i Harta, „By Jupiter” (1942) – według sztuki Juliana F. Thompsona o niepokojącym tytule „The Warrior’s Husband” – rozgrywa się w krainie Amazonek. Feminizm na Broadwayu w pierwszej połowie XX wieku! Co prawda Amazonki romansują tu jeszcze z Grekami, lecz droga do „Klatki wariatek”, „Falesettos” i „Priscilli, królowej pustyni” została odważnie otwarta.

Na drodze do emancypacji tematycznej musicalu Richard Rodgers poszedł jeszcze dalej z drugim i najważniejszym autorem tekstów, z jakimi współpracował. Był nim Oscar Hammerstein II. Powodem zmiany partnera był pogarszający się stan Lorenza Harta – jego pogłębiająca się choroba alkoholowa i niezdolność do systematycznej pracy będąca jej skutkiem. Hammerstein był również mistrzem słowa, ale jego wizytówki to liryzm, ożywienie sentymentu, wywołanie emocji. A potrafił jednocześnie pisać epicko, co stało się wymogiem wspólnych projektów nowego tandemu. Rodgers i Hammerstein stworzyli kilka musicalowych arcydzieł, niemal jedno po drugim. Powstały spektakle – rzecz to niebywała – „zaangażowane społecznie”... Ich kowbojski musical „Oklahoma!” (1943) określił nową formę, doskonale splatając wszystkie podstawowe elementy spektaklu: muzykę, słowa i taniec. Skalę przełomowego zjawiska, jakim była pierwsza wspólna produkcja Rodgersa i Hammersteina, obiektywnie oddaje rekordowa liczba 2212 spektakli. Tego jeszcze na Broadwayu nie było.

Z dziesięciu premierowych musicali napisanych przez Rodgersa i Hammersteina, połowa to klasyka: „Oklahoma!” (1943), „Carousel” (1945), „South Pacific” (1949), „The King and I” (1951) oraz „The Sound of Music” (1959). Pozostałe odniosły mniejszy sukces z rozmaitych powodów – na pewno nie były gorzej napisane, ani mniej ambitne. Ich trzeci musical – tworzony pod presją sukcesu dwóch pierwszych – okazał się zbyt nowatorski jak na Broadway. „Allegro” (1947) jest spektaklem bez scenografii (pionierskie wykorzystanie projekcji, nawet prekursorskie wobec obecnych trendów w teatrze), wprowadzono natomiast grecki chór w roli komentatora wydarzeń. Rodgersowi zarzuca się współcześnie, że stworzył muzyczną „dekonstrukcję” musicalu. I to samo stało się na scenie.

Musical „Me and Juliet” (1953) rozgrywa się w kulisach teatru – Rodgers marzył o tym temacie od dawna, Hammerstein nie był jego entuzjastą. Spektakl nie otrzymał ani jednej nominacji do Tony Award, chociaż pochodzi z niego przebój „No Other Love”. Inna produkcja, „Pipe Dream” (1955), powstała według opowiadania Johna Steinbecka „Cudowny czwartek”. Musical „Cinderella” (1957) Rodgers i Hammerstein stworzyli na zamówienie telewizji CBS. W rolę Kopciuszka wcieliła się Julie Andrews, a premierową emisję obejrzało 100 milionów widzów! Rzykowna, jak na ówczesne przyzwyczajenia, wydawała się tematyka musicalu „Flower Drum Song” (1958), którego akcja rozgrywa się w chińskiej dzielnicy San Francisco, a rzecz dotyczy rodziny emigrantów z Azji. Pochodzi z niego urocza piosenka „I Enjoy Being a Girl”, obecnie – można mniemać, że wbrew intencjom autorów – jeden z ulubionych numerów drag-queens.

Później były już tylko „Dźwięki muzyki” – ostatnie arcydzieło Rodgersa i Hammersteina. I wiele, wiele reinkarnacji mistrzów w kolejnych revivals, ekranizacjach i rewiach poświęconych piosenkom spółki. Osobne życie miała produkcja „State Fair”. Pierwotnie był to film muzyczny z 1945 roku, następnie remake tegoż filmu z roku 1962, wreszcie – udana wersja sceniczna, pokazana na Broadwayu dopiero w 1996. Bez względu na „format” warto zapamiętać to dzieło, choćby dlatego, że pochodzi z niego jeden z najpiękniejszych amerykańskich standardów, „It Might As Well Be Spring” (innym przebojem z tego filmu-musicalu jest piosenka „That’s for Me”). Musicale Rodgersa i

Hammersteina (oraz ich piosenki użyte w filmach) zebrały imponującą kolekcję nagród: 35 Tony Awards, 15 Oscarów, dwie nagrody Pulitzera, dwie Grammy i dwie Emmy.

Po śmierci Oscara Hammersteina II w 1960 roku, Richard Rodgers tworzył piosenki samodzielnie, okazjonalnie zwracając się do innych autorów. Jednym z nich był – protegowany Hammersteina – młody Stephen Sondheim, z którym Rodgers wspólnie napisał musical „Do I Hear a Waltz?” (1965). Kompozytor zmarł w 1979 roku, zgodnie z jego życzeniem rodzina rozsypała prochy nad morzem. Dwaj wnukowie Richarda Rodgersa – synowie jego córek – są twórcami teatralnymi. Adam Guettel, urodzony w 1964 roku, napisał muzykę, a także słowa, do musicalu „The Light in the Piazza” (2005). Otrzymał za nią Tony Award i Drama Desk Award. Jego dzieło odchodzi od wszystkiego, co dzieje się obecnie na Broadwayu, nawiązując wprost do opery i neoromantycznej muzyki klasycznej. Twórca poszedł pod prąd i odniósł godny podziwu sukces artystyczny. Chyba ma to po wielkim dziadku?

## SATURDAY NIGHT FEVER

[musical]

Muzyka: Bee Gees

Słowa piosenek: Bee Gees

Libretto: Nan Knighton, Arlene Phillips, Paul Nicholas, Robert Stigwood

na podstawie artykułu Nicka Cohna „Tribal Rites of the New Saturday Night” (New York Magazine, 1976) oraz filmu „Saturday Night Fever” (1977)

Premiery:

West End – 5 maja 1998

Broadway – 21 października 1999

Gdynia – 21 kwietnia 2018

Piosenki:

Stayin’ Alive, Disco Inferno, Night Fever, If I Can’t Have You, You Should Be Dancing, Jive Talkin’, More Than a Woman, How Deep Is Your Love

„Gorączka sobotniej nocy” zajmuje szczególne miejsce wśród musicali według filmów, ponieważ sam film miał w tym wypadku niezwykle rodowód. Tworzywem ekranowej opowieści o dyskotekowym szale był mianowicie... artykuł prasowy. Nick Cohn – jeden z ojców brytyjskiego dziennikarstwa muzycznego – napisał artykuł zatytułowany „Tribal Rites of the New Saturday Night” (dosłownie: Plemienne rytuały nowej sobotniej nocy) opublikowany 7 czerwca 1976 roku przez dwutygodnik New York Magazine.

Obszerny, wielostronicowy reportaż, był w dużej części fikcją literacką, Nick Cohn przyznał się do tego po latach. Brytyjczyk przebywał w Nowym Jorku od niedawna, a jego zainteresowanie kulturą disco było efektem ubocznym obserwacji na temat amerykańskiej klasy pracującej. Dziennikarz odwiedzał kilka razy Bay Ridge, dzielnicę Brooklynu, a zlokalizowany tam klub „2001 Odyssey” stał się miejscem akcji jego

opowieści. Jak sam jednak przyznał, pierwowzorem większości postaci byli jego koledzy z angielskich czasów, głównie ze środowiska Modsów (na marginesie: to właśnie Nick Cohn zasugerował wcześniej, żeby Tommy, bohater płyty, filmu i musicalu The Who, był mistrzem gry w elektryczny bilard). To pomieszanie faktów i fikcji byłoby nie do pomyślenia we współczesnym reportażu, w latach 70. przeszło jednak bez konsekwencji, zaś sam artykuł wywołał obfitującą w skutki sensację.

Tekst Nicka Cohna przyjęto jako objawienie. Jego „reportaż” pojawił się w najlepszym możliwym czasie. Hedonistyczne społeczeństwo zdążyło zapomnieć o hippisowskich ideałach sprzed niecałej dekady, a nie zastąpiło ich nowymi. Muzyka rockowa przeszła z początkowej fazy buntu i rozwoju w fazę komercji i stagnacji. Po erze małych klubów i wielkich festiwali potrzebna była nowa świątynia – stała się nią dyskoteka. Nick Cohn, konfabulując na temat losów swoich bohaterów, mimowolnie pogłębił ich działania i motywacje, dał im wiarygodność, stworzył obraz w szerokim kontekście społecznym. I nie trzeba było długo czekać. Byli buntownicy z zespołu The Rolling Stones mieli zadomowić się w dyskotece Studio 54 na Manhattanie. Aktualni „buntownicy” z proletariatu na Brooklynie wychodzili ze swoich beznadziejnych domów po swojej beznadziejnej pracy, aby w eskapistycznym amoku całkowicie oddać się rytuałowi tańca. To właśnie była ta „nowa sobota”.

Artykuł dziennikarza muzycznego okazał się doskonałym materiałem na film. Tematem zainteresował się znany impresario, Robert Stigwood. Pochodził z Australii, ale gdy w latach 60. wkroczył na brytyjską scenę muzyczną błyskawicznie zbudował solidną pozycję (m.in. jak menadżer supergrupy Cream). Nie był łatwym człowiekiem, a liczne plotki o jego wybuchowym charakterze i makiawelicznych sposobach na sukces w show-businesie raczej nie są przesadzone. Pod koniec dekady „imperium Stigwooda” – impresariat, promocja, fonografia – rozrosło się do tego stopnia, że biznesman stworzył osobną korporację RSO (Robert Stigwood Organisation). I zainteresował się teatrem muzycznym.

Był prawdziwym królem Midasem londyńskiej sceny. Jego pierwszą musicalową produkcją na West Endzie było „Hair”, spektakl prezentowano przez ponad pięć lat. W

kolejnych sezonach wystawiał tak popularne tytuły, jak „Pippin”, „Sweeney Todd” i „Evita” Lloyd Webbera i Tima Rice’a. Skutecznie łączył scenę z ekranem. To właśnie produkcje Roberta Stigwooda zaowocowały ekranizacją musicalu „Jesus Christ Superstar” w reżyserii Normana Jewisona oraz filmem fabularnym „Tommy” w reżyserii Kena Russella według rock-opery The Who. RSO ogarniało całość kultury popularnej.

Robert Stigwood miał dobry instynkt: kiedy przeczytał tekst Nicka Cohna wyczuł materiał na film. Kiedy miał już film, wyczuł potencjał teatralny opowieści o niewolnikach dyskoteki. A muzyka nie pozostawiała najmniejszych wątpliwości – piosenki Bee Gees śpiewał już wtedy cały świat. Nie byłoby „Gorączki sobotniej nocy” bez muzyki, ale i w tym przypadku Stigwood nie musiał wychodzić poza własne imperium. Od końca lat 60. był menadżerem rodzinnej grupy wokalne Bee Gees, która usiłowała zrobić karierę w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych na fali modnego wówczas jeszcze folk-rocka. Trio braci Gibb odniosło znaczący sukces takimi piosenkami, jak „New York Mining Disaster 1941”, czy – wreszcie – „Massachusetts”. Ten singiel znalazł się na upragnionym pierwszym miejscu brytyjskiej listy przebojów (i na wysokim 11. miejscu w USA). Kariera Bee Gees nabierała rozpędu, choć pod względem muzycznym grupa reprezentowała epigonów folk-rocka, uprawiając formułę wyznaczoną kilka lat wcześniej przez przeboje duetu Simon & Garfunkel czy angielskiej grupy The Hollies. Ale szło nowe. Epigoni mieli się stać innowatorami.

Na początku nowej dekady bracia Barry, Robin i Maurice Gibb doczekali się amerykańskiego hitu numer jeden, „How Can You Mend a Broken Heart”. Piosenka ta była jednak podsumowaniem ich dotychczasowego stylu i jeszcze nie wyznaczała nowego trendu. Zmieniło się to dopiero po nieocenionej sugestii Ahmeta Ertegüna, szefa wytwórni Atlantic Records (zajmującej się dystrybucją płyt RSO Records na terenie USA). Ten wizjoner amerykańskiej branży muzycznej namówił braci Gibb na nagrania pod kierunkiem producenta związanego z muzyką R&B. Rezultaty tej zmiany nie były natychmiastowe, ale kariera Bee Gees poszła w nowym kierunku. I tak przyszło disco.

A z nim sukces o niewyobrażalnej skali. Dość powiedzieć, że kiedy zespół Bee Gees przyjmowano w 1997 roku do Rock and Roll Hall of Fame, zajmował on szóste miejsce w całej historii sprzedaży płyt po takich artystach, jak Elvis Presley, The Beatles, Michael Jackson, Garth Brooks i Paul McCartney. W szacunkowych ocenach z początków XXI wieku (nikt nigdy nie policzył realnej sprzedaży płyt Roberta Stigwooda) mówi się o liczbie 200-220 milionów egzemplarzy. Dyskoteka przerosła subkulturę.

Nową fazę kariery Bee Gees otworzył drugi amerykański hit numer jeden, „Jive Talkin’”. Barry Gibb doskonalił falset, a oprawa muzyczna piosenek trzech braci prowadziła prosto na parkiet. Ich kolejny singiel dotarł do szczytu listy przebojów, była to piosenka „You Should Be Dancing” i lato 1976 roku. W tym samym czasie ukazał się w prasie materiał Nicka Cohna o subkulturze disco. Robert Stigwood nie potrzebował długo myśleć, aby powiązać fakty. Zespół pracował nad koncertowym albumem, gdy producent zaproponował mu stworzenie ścieżki dźwiękowej do powstającego filmu. Soundtrack z filmu „Saturday Night Fever” (2 LP) porównano do trzęsienia ziemi – tak wielki był wpływ tej płyty na modę, zachowania, marzenia, a nawet na całościową wizję świata młodych słuchaczy. A film ową wizję ucieleśnił.

Taniec, stroje, konsumpcyjne podejście do spraw seksu (były to ostatnie lata przed AIDS). John Travolta w głównej roli i ta jego zwycięska poza z plakatu – emblemat drugiej połowy lat 70. Kult dyskoteki w rytm przebojów Bee Gees z najlepiej sprzedającego się soundtracku w historii. Zespół Bee Gees dołączył do pracy nad filmem dopiero na etapie postprodukcji. Sceny taneczne w filmie były nagrywane do zupełnie innej, przypadkowej muzyki, m.in. Steviego Wondera. Co ciekawe, kilka nowych piosenek Bee Gees powstało w ciągu tygodnia podczas maratońskiej sesji we francuskim studio Château d'Hérouville. Bracia Gibb pisali, nagrywali i tworzyli historię.

Film odniósł fenomenalny sukces. Przy budżecie 3.5 miliona dolarów przyniósł zyski w wysokości przekraczającej obecnie 240 milionów. Był także jednomyślnie chwalony przez recenzentów i należy do żelaznej klasyki lat 70. Uczynił gwiazdę z Johna Travolty, choć jego kolejne role pozostawiały wiele do życzenia. Znany amerykański krytyk Gene

Siskel, zachwycony filmem, porównał tańczącego Travoltę do „pawia na amfetaminie”. A przecież, niezależnie od piosenek, jest to dramat o szerokim kontekście społecznym.

Bohater filmu pochodzi z beznadziejnej, proletariackiej rodziny. Ma beznadziejną pracę, która bardziej niż z karierą kojarzy mu się z dożywociem. Ma beznadziejnych kumpli, z których wiadomo, że nie wyrośnie nic sensownego. I ma tylko jedną rzecz, z którą się może w pełni utożsamić, jedną rzecz, która jest emanacją jego indywidualizmu, która wyraża wszystkie jego marzenia i nadzieje – jest nią taniec. W tym jest najlepszy, jest królem parkietu, lokalną gwiazdą. Jest „kimś” w środowisku rówieśników tak samo beznadziejnych, jak wszystko dokoła. Gorzej, że pojawia się dziewczyna, której udało się wybić ponad ową beznadziejność, dziewczyna, która nie chce wracać do miejsca, z którego się wyrwała. Dla której ktoś taki jak on, to „krok wstecz”. Sama mu to mówi.

Album „Saturday Night Fever” zdobył w Stanach piętnastokrotną platynę (tylko w USA jego sprzedaż przekroczyła 15 milionów egzemplarzy). Królował na szczycie listy płyt długogrających Billboardu przez dwadzieścia cztery tygodnie, a w Wielkiej Brytanii przez osiemnaście. Był najpopularniejszym soundtrackiem wszech czasów (aż do czasu ukazania się płyty ze ścieżką dźwiękową z filmu „The Bodyguard” w 1992 roku). Zdobył Grammy w kategorii „albumu roku”, co nadal jest ewenementem dla muzyki filmowej, a była to tylko jedna z sześciu nagród Grammy, jakie w sumie przypadły tej edycji. Znalazły się na niej dwie znane już piosenki Bee Gees („Jive Talkin’” i „You Should Be Dancing”). A także pięć nowych: „Stayin' Alive”, „Night Fever”, „How Deep Is Your Love”, „More Than a Woman” i „If I Can't Have You”. Aż trzy z premierowych utworów doszły do szczytu amerykańskiej listy.

Stworzenie musicalu według filmu było dla Roberta Stigwooda naturalnym krokiem biznesowym, chociaż producent długo czekał na odpowiedni moment. Uznał, że nadszedł dla musicalu właściwy czas, kiedy epoka dyskotek przesunęła się już do kategorii nostalgii – minęło pełne dwudziestolecie i pojawiło się nowe pokolenie fanów. Musical miał więc sprostać wymaganiom nowej publiczności. I tak na początek wyeliminowano ze spektaklu kilka mrocznych wątków pojawiających się w filmie, jak użycie narkotyków i konflikty rasowe, złagodzone sceny przemocy. Musical miał być

adresowany do szerszej publiczności i nieobjęty – jak film – barierą wiekową. Poza tymi interwencjami, fabuła przedstawienia pozostawała w zgodzie z filmową opowieścią. Premiera odbyła się w Londynie 5 maja 1998 roku. Budżet przedstawienia przekroczył budżet filmu, ale to już były nowe czasy. Na Broadwayu pokazano „Saturday Night Fever” 21 października 1999 roku i musical cieszył się powodzeniem. Prezentowany od tamtej pory w wielu krajach i wielu językach podbija publiczność realizmem opowiadanej historii, wspaniałą muzyką i nieporównaną taneczną energią.

W 2017 roku ukazała się specjalna edycja z okazji 40-lecia słynnej płyty. Co więcej, podczas ceremonii wręczenia nagród Grammy w lutym tego roku, piosenkarka Demi Lovato poprowadziła specjalną część koncertu poświęconą grupie Bee Gees i albumowi „Saturday Night Fever”. Akademia Rejestracji (przyznająca Grammy) w kooperacji z telewizją CBS zorganizowała następnie pełny koncert pod tytułem „Stayin’ Alive: A Grammy Salute to the Music of the Bee Gees”. Ponownie wystąpiła w nim Lovato, a także Celine Dion (zaśpiewała „Immortality”), Stevie Wonder („How Can You Make a Broken Heart”), John Legend, Pentatonix i wielu innych. Ostatni żyjący z braci Gibb, Barry, wykonał piosenkę „You Should Be Dancing” i dołączył do pełnego składu gości śpiewających w finale koncertu utwór, który nadał mu tytuł, „Stayin’ Alive”.

Polska premiera musicalu „Gorączka sobotniej nocy” – Teatr Muzyczny w Gdyni, 21 kwietnia 2018 roku. Reżyseria Tomasz Dutkiewicz, przekład Daniel Wyszogrodzki.

CLAUDE-MICHEL SCHÖNBERG (ur. 1944)

[kompozytor]

Francuski kompozytor i librecista, twórca muzyki do światowego hitu „Les Misérables”. Mało kto pamięta ten epizod na jego drodze artystycznej, ale znany twórca próbował być piosenkarzem i to nawet skutecznie – jego jedyny przebój, „Le premier pas”, pochodził z albumu pod tym samym tytułem, który w 1974 roku doszedł do szczytu francuskiej listy płyt długogrających ze sprzedażą 850 000 egzemplarzy.

Urodzony w 1944 roku we Francji, w węgierskiej rodzinie, zaczynał karierę, jako kompozytor i autor tekstów, a wreszcie wykonawca piosenek. W tej roli dał się poznać na studiach uniwersyteckich, kiedy to chętnie występował na studenckich koncertach śpiewając własne piosenki i akompaniując sobie na fortepianie. Przez krótki czas udzielał się także jako producent. Warto obejrzeć występ artysty we francuskiej telewizji. Ma już trzydzieści lat, lekko otyły i ciężko długowłosy wygląda na starzejącego się hippisa. Ale piosenka, którą wykonuje, odznacza się liryzmem i nastrojem, w których nietrudno rozpoznać jego późniejsze kompozycje dla teatru. Partie orkiestrowe sugerują patetyczny styl, rozwinięty już wkrótce w wymiarze scenicznym. Zważywszy na nostalgiczny charakter utworu, a także na jego powolną, długą frazę, trudno uwierzyć, że stał się przebojem. Ale takie to były czasy. I taka Francja.

Claude-Michel Schönberg nie powtórzył sukcesu na gruncie muzyki popularnej, a jego kariera w roli piosenkarza wyhamowała, zanim na dobre nabrała rozpędu. Artysta obrał inną drogę. Jako autor piosenek współpracował przez kilka lat z wydawnictwem EMI Publishing. To właśnie jeden z jego wczesnych utworów zwrócił uwagę innego młodego entuzjasty, autora tekstów, Alaina Boublila. Piosenka nosiła tytuł „Tous les jours a quatre heures”, a wykonywała ją nastolatka posługująca się pseudonimem Patricia (nazywała się Patricia Paulin). Alain Boublil reprezentował wtedy inną agencję artystyczną i postanowił wziąć Claude-Michela Schönberga pod swoje skrzydła. Zanim rozpoczęła się współpraca, wywiązała się przyjaźń. Wpłynęły na to również inne okoliczności: szef Schönberga został wkrótce... teściem autora tekstów. To Boublil

namówił Schönberga, aby ten zaczął nagrywać własne piosenki (kompozytor narzekał, że pisze utwory, których nikt nie chce śpiewać). Nie od razu pomyśleli o pisaniu musicali. W 1972 roku, podczas pobytu w Nowym Jorku, Boublil zobaczył na Broadwayu musical „Jesus Christ Superstar”. To właśnie wtedy zrozumiał, że musical to jedyna droga do wspólnego sukcesu dla autora tekstów i kompozytora. Nie miał też wątpliwości, co do tematu przedstawienia – mogła nim być tylko Rewolucja Francuska. Kompozytor też tak uważał.

Claude-Michel Schönberg napisał muzykę do przedstawienia „La Révolution Française” (1973), które było pierwszą francuską rock-operą i zostało bardzo dobrze przyjęte. Premiera odbyła się w Palais des Sports de Paris. Po latach twórcy ocenili swoje pierwsze przedstawienie jako „naiwne”, ale spełniło ono jedną bardzo ważną funkcję: stanowiło doskonałą rozgrzewkę przed ich kolejnym wyzwaniem, jakim stała się musicalowa adaptacja monumentalnej powieści Wiktora Hugo „Nędznicy”. Oryginalna produkcja „Les Misérables” – w języku francuskim – wystawiona była w tym samym miejscu co poprzedni musical w 1980 roku (sportowa arena mieściła do 4500 widzów).

Jak wiadomo, dopiero w drugim, anglojęzycznym wcieleniu, musical odniósł międzynarodowy sukces, ale warto pamiętać, że jest dziełem dwóch Francuzów. Premiera „Les Misérables” na West Endzie z angielskimi tekstami Herberta Kretzmera stała się sensacją w 1985 roku. Po wystawieniu na Broadwayu dwa lata później została nominowana do dwunastu nagród Tony, zdobyła osiem, w tym za najlepszy musical i – wymarzony autorski tryumf – za najlepsze piosenki. A kiedy cały świat teatru muzycznego stanął otworem przed tandemem Boublil-Schönberg, twórcy powtórzyli sukces, prezentując musical „Miss Saigon” (1989). Luźno oparty na motywach fabularnych opery Pucciniego „Madame Butterfly”, spektakl ukazywał tragiczną miłość amerykańskiego żołnierza i wietnamskiej dziewczyny. Popularny spektakl pokazano zarówno w Londynie, jak w Nowym Jorku, ponad cztery tysiące razy. W sumie wystawiono „Miss Saigon” w dwudziestu pięciu krajach świata, doczekał się także udanego wznowienia w 2014 roku w Londynie.

Swoją bliską, wieloletnią współpracę z Boublilem, kompozytor scharakteryzował następującymi słowami: „Alain jest drobiazgowy, zajmuje się szczegółami. Ja od razu zmierzam do celu. Uzupełniamy się więc. Ja wiem, dokąd idziemy, a on pokazuje mi drogę.” Podobnie jest z funkcjonowaniem spółki w sprawach biznesowych. Boublil zajmuje się kontraktami, tymczasem Schönberg podróżuje po świecie, pilnując jakości spektakli, zwłaszcza przy premierach i tam, gdzie przedstawienia grane są szczególnie długo. Najważniejsze jednak, że jest to spółka oparta na jednej podstawowej zasadzie: na prawie weta. Tylko pomysły zaakceptowane przez obu partnerów wchodzi w życie. Dotyczy to i słów i dźwięków.

Niestety, po tych dwóch musicalach, którymi Schönberg i Boublil podbili cały teatralny świat, zrobiło się gorzej. Znacznie gorzej. Twórcy nigdy już nie stworzyli dzieła o podobnym powodzeniu. Nawet w przypadku najlepiej napisanych musicali – bo nie ulega wątpliwości, że pisać musicale potrafią – istnieje ryzyko w postaci tematyki, zwykle tworzywa literackiego czy filmowego, które przenosi się na musicalową scenę. Można o nim mówić w wielu przypadkach, a ofiarą błędnych decyzji w tym zakresie wielokrotnie padał sam Lloyd Webber (vide „Upiór II”, czyli „Love Never Dies”). Jednak w twórczości Claude-Michela Schönberga jest coś jeszcze. Bez wątpienia kompozytor ma wspaniały talent melodyczny. Chwyтлиwe tematy płyną w jego przedstawieniach dosłownie jeden po drugim. Nietrudno zaobserwować pewien „nadmiar” tematów melodycznych, choćby w „Les Misérables” – melodii z tego musicalu wystarczyłoby z powodzeniem na dwie produkcje, przy ich motywicznym potraktowaniu a la Lloyd Webber. Jednak kolejne kompozycje Schönberga okazywały się bardzo podobne do poprzednich, czasami za bardzo. Poza tym na estetyce kompozytora zaważyła muzyka popularna lat 80., czyli ta, od której zaczynał jako wykonawca. Schönberg nigdy się od jej wpływów nie wyzwolił. Bywał porównywany do Lloyd Webbera, zwłaszcza w okresie ich obopólnych sukcesów, ale daleko mu do muzycznych horyzontów konkurenta. Nie jest równie eklektyczny, nie czerpie z tak wielu źródeł. Zmieniają się tematy jego spektakli, ale ze sceny zawsze płynie pop-pop-pop. Ładny? Zgodna. Wpadający w ucho? Owszem. Ale okazało się, że to za mało do tworzenia współczesnego teatru muzycznego. Przekonują o tym kolejne dwa musicale spółki

autorskiej Boublil i Schönberg: „Martin Guerre” (West End, 1996) oraz „The Pirate Queen” (Broadway, 2007).

Pierwszy był adaptacją głośnego filmu francuskiego „Powrót Martina Guerre” (1982, w tytułowej roli wystąpił – to jasne – Gérard Depardieu) opartego na autentycznej historii z szesnastowiecznej Francji. Drugi musical opowiadał o losach legendarnej „królowej piratów”, Gráinne O’Malley, historycznej bohaterce irlandzkiego oporu przeciwko angielskiej inwazji – ponownie w XVI wieku. I może właśnie ta szesnastowieczna fiksjacja nie posłużyła twórcom? Żaden z tych musicali nie spotkał się z entuzjazmem szerokiej publiczności, nie pomogła nagroda Olivera dla „Martina Guerre”.

A szkoda. Nadal brakuje musicalu, który – utrzymany w podobnej konwencji i podobnie chwytający za serce – zamknąłby tryptyk zapoczątkowany przez „Les Mis” i „Miss Saigon”. Ale możliwe, że twórcy nie powiedzieli jeszcze ostatniego słowa. Boublil i Schönberg to nadal aktywni artyści, zaś miliony fanów przyjęłyby z otwartymi ramionami ich późne dzieło. Pod warunkiem, że będzie na miarę tych wczesnych. Na początek autorzy powinni pożegnać się z XVI wiekiem i wrócić na Broadway XXI-go.

Claude-Michel Schönberg kierował licznymi zagranicznymi produkcjami „Les Misérables” i „Miss Saigon”, był także współproducentem wielu nagrań płytowych swoich musicali. Pierwszy balet, „Wuthering Heights” (Wichrowe wzgórza), skomponował w 2001 roku i został on wystawiony rok później przez Northern Ballet. Wspólnym dziełem Schönberga (w roli librecisty), Alaina Boublila, Michela Legranda i Herberta Kretzmera, jest musical „Marguerite” (2008), wg „Damy kameliowej” Aleksandra Dumasa syna. Akcja powieści została uwspółcześniona i przeniesiona do Paryża, okupowanego przez Niemców w czasie II wojny światowej. Ale muzykę do przedstawienia skomponował Michel Legrand, a co z melodiami Claude-Michela Schönberga?

Zamykając temat twórczego związku autora i kompozytora, Claude-Michel Schönberg powiedział tak: „Dzięki współpracy z Alainem osiągnąłem to, że jestem, kim jestem. Przed poznaniem go chciałem być Leonardem Bernsteinem albo Andrew Lloydem

Webberem. Ale po <Les Misérables>, pierwszy raz w życiu, zapragnąłem być sobą".  
Pozostaje pytanie: czy ten wspaniały tandem twórczy wzniesie się jeszcze raz na  
poziom swoich wczesnych dzieł? Fani „Les Mis” na całym świecie nie tracą nadziei.

STEPHEN SCHWARTZ (ur. 1948)

[kompozytor i autor tekstów]

Amerykański twórca musicali – kompozytor i autor tekstów. W bogatym dorobku może się poszczycić trzema wielkimi hitami: „Godspell” (1971), „Pippin” (1972) i „Wicked” (2003). Ten ostatni, to jeden z najpopularniejszych musicali nowego milenium.

Stephen Schwartz należy do elitarnego grona. Pośród najbardziej utalentowanych twórców teatru muzycznego jest grupa artystów, którzy uczynili z musicalu sztukę autorską. W starszym pokoleniu mistrzów Broadwayu jest to Stephen Sondheim, w młodszym – na przykład Jason Robert Brown. Pisząc zarówno teksty, jak i muzykę, realizują w przestrzeni sceny ideał „artysty pełnego”, formułowany przez piosenkarzy z nurtu singer-songwriter. Sami zwykle nie śpiewają, choć zdarzają się wyjątki. Stephen Schwartz nie musi śpiewać, piosenki z jego musicali – zwłaszcza z „Wicked” – śpiewają młodzi ludzie we wszystkich krajach anglojęzycznych. I nie tylko.

Nowojorczyk. Grę na fortepianie i kompozycję studiował w Julliard School, równolegle z nauką w szkole średniej. Mało znana ciekawostka z życia twórcy, to fakt, że już podczas studiów na uniwersytecie skomponował i wyreżyserował wczesną wersję musicalu „Pippin”. Do pomysłu powrócił dopiero kilka lat później, jako twórca teatralny debiutował bowiem musicaliem o zgoła innej tematyce. Było to przedstawienie „Godspell” (literówka zamierzona), oparte na... ewangelii według Świętego Mateusza.

Po studiach, Stephen Schwartz rozpoczął pracę jako producent w wytwórni płytowej RCA, ale przy pierwszej okazji zamienił branżę na teatralną. Jako kierownik muzyczny pierwszej amerykańskiej rock-opery „Survival of St. Joan” (zespołu Smoke Rise) przeżył fascynację muzyką rockową i wyczuł potencjał, jaki może ona wnieść w fabułę teatralną. Kolejnym krokiem w karierze młodego twórcy było napisanie tytułowej piosenki do filmu „Butterflies Are Free” (Motyle są wolne), niedługo potem pisał już dla samego Leonarda Bernsteina (dodatkowe teksty angielskie do jego słynnej „Mszy”). Jego debiutancki musical „Godspell” miał nowojorską premierę (off-Broadway) kilka

miesiące przed – opartym na podobnym pomysle – spektaklem Lloyda Webbera „Jesus Christ Superstar” (on-Broadway). Ale był rok 1971 i premiery obu przedstawień poprzedziło o kilka miesięcy ukazanie się płyty z muzyką do „Jesusa” (concept album), tak więc palma pierwszeństwa należy się jednak Lloydowi Webberowi. Obaj twórcy zaprezentowali inne podejście do historii opowiedzianej w Nowym Testamencie i do jej konsekwencji, chociaż ich musicale łączy także wiele podobieństw.

Premiera kolejnego musicalu Stephena Schwartza, „Pippin” (1972), odbyła się już rok później, a do tej „zawodowej” wersji spektaklu nie weszła żadna z piosenek napisanych wcześniej do przedstawienia studenckiego. Sukces był niebywały – premierową inscenizację „Pippina” zaprezentowano na Broadwayu aż 1944 razy (reżyserem i choreografem był Bob Fosse). Obsypany nagrodami musical cieszy się niesłabnącym powodzeniem na scenach teatralnych całego świata. Błyskotliwie rozpoczęła praca Stephena Schwartza na Broadwayu zaczęła oscylować wokół tematyki „magicznej” – jego kolejnym musicalem po cyrkowym „Pippinie” był „The Magic Show”, udana jednoaktówka z magikiem w roli głównej (spektakl zaprezentowano 1920 razy, a więc praktycznie powtórzył on sukces poprzednika). W połowie dekady, 26-letni zaledwie Stephen Schwartz, mógł przedfilować Broadwayem wieczorową porą i oglądać kolejki do kas w trzech teatrach grających w tym samym czasie jego trzy pierwsze musicale.

Potem nie było już tak efektownie. Musical z muzyką i słowami Stephena Schwartza „The Baker’s Wife” (1989), miał premierę na West Endzie, grany był bardzo krótko i nigdy się nie doczekał produkcji na Broadwayu. Projekty, w których współpracował z innymi twórcami – musicale „Working” (1978) i „Rags” (1986) – okazały się zupełną pomyłką. Twórca powrócił do tworzywa, od którego rozpoczął swoją teatralną karierę – do Biblii. Kolejny autorski musical Stephena Schwartza, „Children of Eden” (1991) miał premierę w Londynie i oparty był w całości na Księdze Rodzaju. Chociaż spektakl cieszy się pewną popularnością wśród zespołów teatralnych z mniejszych ośrodków, nigdy nie zaistniał na Broadwayu. Ale ta gorsza passa nie trwała wiecznie – w sukurs przyszło kino. Stephen Schwartz wszedł w spółkę autorską z kompozytorem Alanem Menkenem i – to rzadki wypadek – ograniczył się do pisania tekstów. Przyniosło to natychmiastową gratyfikację w postaci dwóch Oscarów za film Disneya „Pocahontas”.

Spektakularny początek zaowocował stałą współpracą autora z wytwórnią Walt Disney Company przy innych filmach.

Stephen Schwartz samodzielnie stworzył piosenki do filmu wytwórni Dreamworks „The Prince of Egypt”. Jedną z nich, „When You Believe”, przyniosła twórcy kolejnego Oscara i stała się przebojem duetu dwóch najlepszych wówczas głosów Ameryki – wykonały ją Mariah Carey i Whitney Houston (#15 w USA, Top 5 w większości krajów Europy). Ale prawdziwy wielki powrót autora i kompozytora nastąpił dopiero w 2003 roku, kiedy zaprezentował na Broadwayu swój nowy musical „Wicked” – narodził się jeden z największych musicalowych hitów XXI wieku.

„Wicked” nie tylko zawiera – tak szczęśliwe dla twórcy – elementy magii, ale nawiązuje wprost do kultowego dzieła literatury i filmu dziecięcego, jakim jest w Stanach (i innych krajach anglosaskich) „Czarnoksiężnik z krainy Oz”. Tworzywem musicalu stała się książka Gregory’ego Maguire „Wicked. Życie i czasy złej czarownicy z zachodu”, która jest inteligentnym prequelem do klasycznej powieści i ukazuje znaną historię z punktu widzenia obu młodych czarownic.

23 marca 2006 roku pokazano na Broadwayu tysięczny spektakl „Wicked”. Stephen Schwartz stał się jednym z czterech kompozytorów w historii Broadwayu, których trzy spektakle przekroczyły tę magiczną liczbę (pozostali to Andrew Lloyd Webber, Jerry Herman i Richard Rodgers). W rok później Stephen Schwartz przekroczył barierę 1500 przedstawień dla trzech spektakli. Sukces twórcy i towarzyszący mu rozgłos sprawiły, że nowe zamówienie napłynęło z nieoczekiwanej strony. W 2015 roku do autora i kompozytora zwrócił się znany armator turystyczny Princess Cruises (linia obsługująca wielkie statki wycieczkowe) z prośbą o napisanie czterech spektakli w ciągu trzech lat z przeznaczeniem do wykonywania na rejsach. Mają to być składanki znanych już tematów kompozytora wzbogacone o nowe piosenki i scalone – nieodłącznymi – elementami magii. Czy statki wycieczkowe staną się eksterytorialną delegaturą Broadwayu? Czy pozostaną ruchomą domeną Las Vegas, jak było do tej pory?

Poza istotnym wkładem w teatr muzyczny, Stephen Schwartz jest ważnym autorem tekstów piosenek w znanych filmach: „Pocahontas” (1995 – muzyka Alan Menken); „The Hunchback of Notre Dame” (1996 – muzyka Alan Menken); „The Prince of Egypt” (1998 – słowa i muzyka Stephen Schwartz); „Enchanted” (2007 – muzyka Alan Menken). W ostatnim czasie pracował nad filmem o roboczym tytule „Mumbai Musical” (animacja w stylu Bollywood), z popularnym kompozytorem indyjskim A.R. Rahmanem (także członkiem zespołu SuperHeavy, w którym śpiewał Mick Jagger). Innym interesującym projektem pozateatralnym w dorobku Stephena Schwartza jest oratorium „Thiruvacakam in Symphony” (2005) do muzyki innego indyjskiego kompozytora, Ilaiyaraaja. Tekst dzieła, oparty na wierszach Manikkavacakara – poety tamilskiego z IX wieku – został zaadaptowany przez Stephena Schwartza na język angielski, natomiast nagrania dokonała Budapesztańska Orkiestra Symfoniczna w składzie na 260 muzyków i chór liczący 130 osób (dyrygował László Kovács).

Twórca w 1969 roku ożenił się z aktorką Carole Piasecki. Jego syn, Scott Schwartz, jest reżyserem teatralnym. Biografia Stephena Schwartza, pióra Carol de Giere, zatytułowana jest „Defying Gravity” (Wbrew grawitacji) – jak wielki przebój z musicalu „Wicked”. Najnowszym projektem artysty jest musical „The Prince of Egypt” (2017), według filmu „Księżę Egiptu” (1998), do którego Stephen Schwartz napisał piosenki (autorem muzyki instrumentalnej jest Hans Zimmer), m.in. „Deliver Us” (śpiewała ją w filmie Ofra Haza), „All I Ever Wanted”, „Through Heaven’s Eyes” i – oczywiście – „When You Believe”. Przedstawienie zaprezentowano po raz pierwszy w Palo Alto w Kalifornii (październik, 2017). Miejscem oficjalnej międzynarodowej premiery musicalu „The Prince of Egypt” jest Fredericia Teater w Danii (6 kwietnia 2018 roku).

## SEND IN THE CLOWNS

[piosenka]

Musical: „A Little Night Music” (1973)

Muzyka i słowa: Stephen Sondheim

Utwór „Send in the Clowns” pochodzi z musicalu „A Little Night Music”, opartego na filmie Ingmara Bergmana „Uśmiech nocy” z 1955 roku. Odgrywa w spektaklu niezwykle istotną rolę, zdumiewa więc fakt, że został napisany dosłownie w ostatniej chwili. Piosenkę wykonuje bohaterka sztuki, Desirée, po upokorzeniu doznanym ze strony ukochanego mężczyzny. Samo powiedzenie „przyślijcie klaunów” oznacza sytuację, w której człowiek może tylko gorzko śmiać się z siebie i ma teatralny rodowód. Kiedy próby spektaklu nie idą najlepiej, mówi się: przyślijcie klaunów...

Sam twórca utworu zwrócił uwagę, że najważniejsze jest w nim zakończenie: nie potrzeba ich przysyłać, już tutaj są. To my sami jesteśmy „klaunami”, głupcami, którzy ujawniając prawdziwe uczucia, wystawiają na pośmiewisko swoje życie. Smutne? Jak samo życie. Ale smutne jest piękne, a w repertuarze musicalowym trudno o bardziej przejmujący utwór. Ciekawe, że „cyrkowa” metafora nie dla wszystkich była jasna i po latach sam Sondheim przyznał, że piosenka mogła się nazywać „Send in the Fools”, chociaż nie ma to już tak poetyckiego, teatralnego odniesienia. Przesłanie utworu wpisuje się jednak w bardzo szlachetną tradycję teatralną. „Z czego się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie!” – drwił z publiczności Gogol. A bohater opery Leoncavalla śpiewał: „Śmiej się, pajacu, choć bolejesz niezmiernie...”

Stephen Sondheim napisał swój najsłynniejszy utwór z dnia na dzień, kiedy reżyser spektaklu, Hal Prince, zwrócił mu uwagę, że jednej z głównych bohaterek brakuje solowego utworu w drugim akcie. Kompozytor przyznał mu rację, a że inscenizacja była już prawie gotowa i wszystkie role obsadzone, pisał piosenkę dla konkretnej aktorki. Była nią Glynis Johns. Świetna aktorka i niezła śpiewaczka, ale – jak delikatnie

ujął to twórca – „długie nuty nie były jej mocną stroną”. Napisał zatem piosenkę, składającą się z całej listy pytań. Skala utworu również nie jest zbyt szeroka.

Natomiast wszystko inne w piosence „Send in the Clowns” jest dziełem geniusza. Słowa i muzyka, cudowna melodia w nieparzystym metrum. Sondheim przyznał, że nauczył się złożonych podziałów (mamy tu skoki z 12/8 na 9/8) od Leonarda Bernsteina, kiedy pracowali razem nad „West Side Story”. On sam odebrał klasyczną edukację muzyczną, w której nacisk kładziono na muzykę europejską XIX wieku, a w niej obowiązywały głównie parzyste podziały i odstępstwa od tej zasady nie były częste.

Piosenka „Send in the Clowns” stanowi monolog wewnętrzny kobiety przegranej, zmuszonej do zduszenia w sobie rozpaczy, rozczarowania i bólu. Kobiety odtrąconej. Ale nie miała być rzewną balladą, jak stało się to w wielu nagraniach popularnych. Dzięki zawartej w słowach utworu ironii rezygnacja bohaterki ma wydźwięk heroiczny. Wytworzyły się dwie szkoły interpretacji piosenki. Umieszczona w kontekście przedstawienia, ma ona charakter dramatyczny. Wykonywana w wersji koncertowej – nieuchronnie oscyluje w stronę czystej liryki. Sondheim uważa obie za właściwe.

Piosenka zdobyła popularność wkrótce po premierze musicalu „A Little Night Music”, a stało się to za sprawą jej kolejnych nagrań. Pierwszy był Frank Sinatra, on żadnej nie przepuścił (pięknej piosence). To zaskakujące, że wykonał ją wokalista, mogło się wydawać, że utwór reprezentuje kobiecy punkt widzenia. Po nim były Cleo Laine i Shirley Bassey, popularna klasyka. Ale naśladowców nie zabrakło, zresztą obu płci. Najszerszą popularność „Send in the Clowns” przyniosło nagranie Judy Collins, ta wywodząca się z nurtu muzyki folk pieśniarka, obdarzona wspaniałym sopranem, wprowadziła swoją wersję na listę przebojów, a docierając do amerykańskiego Top 20 zapewniła Sondheimowi jedyny przebój w karierze. To dzięki niej piosenka stała się standardem, podchwyciły ją wokalistki jazzowe, Carmen McRae i Sarah Vaughan. Na gruncie muzyki pop niemal rokrocznie ukazywały się kolejne nagrania i to tak różnych artystek, jak Cher, Grace Jones (wersja disco), Olivia Newton-John i Madonna. Patricia Kaas nagrała piosenkę po niemiecku („Wo sind die Clowns?”) i po francusku („Faites entrer les clowns”). Frida, a dokładnie Anni-Frid Lyngstad z grupy ABBA, nagrała „Send

in the Clowns” po szwedzku („Var är min clown?”). Piosenka była wykonana w języku hiszpańskim (Nacha Guevara w Argentynie) i katalońskim (Raphael w Hiszpanii). Z artystek związanych ze sceną musicalową „Send in the Clowns” nagrała Angela Lansbury i to przy akompaniamencie fortepianowym samego Stephena Sondheim. A także Elaine Paige, Glenn Close, Judi Dench oraz Catherine Zeta-Jones. Wersję, która spotkała się z szerokim rezonansem, wykonała Barbra Streisand na swojej bardzo popularnej płycie „The Broadway Album” (1985). A panowie? W ślady Franka Sinatry poszedł Bing Crosby (nagrał utwór Sondheim w wieku 71 lat), a także Frankie Laine, Mel Tormé, Barry Manilow i Kenny Rogers. Kilkakrotnie powracał do piosenki Tom Jones, ale najdłuższy romans miał z nią brytyjski wokalista Bryan Ferry, znany wcześniej z grupy Roxy Music. Po raz pierwszy zarejestrował „Send in the Clowns” w 1991 roku, światło dzienne ujrzała dopiero wersja z 2014. Świat opery reprezentują Bryn Terfel i Plácido Domingo. Najbardziej porywającą, spośród męskich wersji utworu, wykonał Mandy Patinkin na płycie „Mandy Patinkin Sings Sondheim” (2002). Wśród kobiet, bezkonkurencyjna jest Bernadette Peters, która zastąpiła Catherine Zeta-Jones w nowej produkcji musicalu „A Little Night Music” na Broadwayu w 2009 roku.

Niezwykła piosenka doczekała się interpretacji tak niecodziennych, jak ta, kiedy w klubie Ronniego Scotta w Londynie w 1986 roku, na koncercie zespołu trębacza i wokalisty Cheta Bakera, dołączył Van Morrison i nieoczekiwanie zaśpiewał „Send in the Clowns” – czytając tekst z kartki... Wersja grupy Megadeth z 1998 roku kwalifikuje się jako parodia, podobnie nagranie kultowego zespołu kabaretowego The Tiger Lillies. Natomiast irlandzka grupa U2 połamała zęby na „Send in the Clowns”. Na oryginalnym, winylowym tłoczeniu koncertowej płyty „Under a Blood Red Sky” (1983) – świetnego zresztą albumu, który umocnił pozycję młodego jeszcze zespołu na scenie rockowej – znalazło się nagranie piosenki „The Electric Co.” z niemieckiego Sankt Goarshausen. Wokalista Bono dołączył do niej 27-sekundowy fragment utworu Sondheim. Niestety, zespół nie miał zgody kompozytora... Brak praw do zamieszczonego na płycie utworu to poważny błąd wydawcy. Skończyło się na tym, że U2 zapłaciło kompozytorowi 50 tysięcy dolarów kary, po czym usunięto fragment „Send in the Clowns” ze wszelkich kolejnych wydań płyty. Te pierwsze winylowe tłoczenia, to dzisiaj kolekcjonerski

rarytas. Ale największym rarytasem jest piosenka „Send in the Clowns” – prawdziwy klejnot w koronie najwspanialszych utworów teatru muzycznego.

ROBERT B. SHERMAN (1925-2012)

RICHARD M. SHERMAN (ur. 1928)

[kompozytorzy i autorzy tekstów]

Po trzecie, są synami Ala Shermana, popularnego twórcy piosenek z Tin Pan Alley. Po drugie, napisali razem więcej filmowych utworów, niż jakkolwiek inny tandem autorski w historii. Po pierwsze, bracia Sherman to geniusze. Gdyby stworzyli piosenki do trzech tylko disneyowskich filmów – „Kubuś Puchatek”, „Księża dżungli” i „Mary Poppins” – zasługiwali na pomnik. Albo dwa. A było tych piosenek znaczeni więcej.

The Sherman Brothers, tak się o nich mówi, bo nazwisko braci stało się ich szyldem. Nikt właściwie nie wie, co jest dziełem którego z nich. Robert urodził się w 1925 roku, Richard w 1928. Obaj pisali i słowa, i muzykę i byli dla siebie najlepszą inspiracją. Ten dar odkrył w synach Al Sherman i to on stworzył z nich tandem autorski. Mówił potem, że to jego największe dzieło. I miał rację.

Już po pierwszych próbach utalentowanych chłopców (m.in. piosenka dla Doris Day) zwrócił na nich uwagę Walt Disney. Dziś nie sposób sobie wyobrazić jego filmów bez piosenek Shermanów. Bracia pisali tak fenomenalne piosenki, że zapomina się czasem o pełnych ścieżkach muzycznych z filmów, które również były ich dziełem. Okazjonalnie udzielali się także jako scenarzyści.

Ich piosenka „Chim Chim Cher-ee” z filmu „Mary Poppins” zdobyła Oscara w 1965 roku. Piosenki Roberta i Richarda Shermanów przyniosły w sumie dwie nagrody Akademii (obie za „Mary Poppins”), siedem nominacji do Oscara, trzy nagrody Grammy i sześć nominacji, bracia doczekali się także gwiazdy na Hollywood Boulevard (numer 6918).

Amerykańscy twórcy, synowie żydowskiego emigranta z Rosji, zapisał się w historii, kiedy w 1973 roku zdobyli pierwszą nagrodę za muzykę na Moskiewskim Festiwalu Filmowym, za film „Tom Sawyer” (współautorem muzyki był młody John Williams) – jako jedyni twórcy z USA. W tym przypadku bracia napisali także scenariusz filmu.

Popularność na niespotykaną skalę przyniosła im muzyka stworzona poza filmem. Stało się to za sprawą piosenek napisanych dla – popularnych w USA i na świecie – parków tematycznych. Najbardziej znana z nich „It’s a Small World (After All)” była hymnem Wystawy Światowej w Nowym Jorku w 1964 roku. Po pewnym czasie stała się hymnem jednej z atrakcji parków tematycznych Disneya. Nie są to dane potwierdzone (jedynie z braku pełnej dokumentacji), ale przyjmuje się, że „It’s a Small World (After All)” jest najczęściej odtwarzaną piosenką na świecie. Na prośbę organizacji UNICEF kompania Walta Disneya nie zarejestrowała tego utworu, a więc prawa autorów nie są chronione i należy on do tzw. domeny publicznej.

Styl braci Shermanów charakteryzował się wielką inwencją melodyczną w obrębie raczej konwencjonalnych form, ich piosenki mają często zamierzony charakter „retro” (a raczej przebojów z myszką), wybija się w nich często aspekt humorystyczny. Natomiast słowa piosenek zrywają ze wszystkim zasadami. Pełne twórczej inwencji, niejednokrotnie przypominają kalambury, zaskakują też niekonwencjonalną pisownią, nawet, a może zwłaszcza w tytułach. Piosenki braci Sherman pełne są wyrafinowanych gier językowych, które – to ich najcenniejsza zaleta – są doskonale zrozumiałe dla każdego inteligentnego odbiorcy, bez względu na wiek. Rymy i aliteracje Shermanów to poziom doskonałej piosenki literackiej, przy pierwszorzędnej oprawie muzycznej. Nikt inny nie wymyśliłby przecież piosenki „Supercalifragilisticexpialidocious” (bracia twierdzili, że poznali to słowo w dzieciństwie i zachowali w pamięci na całe życie).

To właśnie bracia Sherman dali dzieciom i światu przebój „I Wan’na Be Like You (The Monkey Song)” z filmu „Księga dżungli” (wspaniałą, cudownie swingującą wersję tego utworu zaprezentował zespół Los Lobos). To oni przenieśli do piosenek ulotny świat Kubusia Puchatka („Little Black Rain Cloud”). To oni odważyli się powiedzieć, że „każdy chciałby być kotem” („Everybody Wants To Be A Cat” z filmu „The Aristocats”). Pisywali także przeboje muzyki pop, jak „You’re Sixteen” – utwór ten nagrał nawet Ringo Starr.

Związki braci Shermanów ze sceną musicalową były naturalną konsekwencją ich sukcesów filmowych. Z inicjatywy producenta Camerona Mackintosha powstały we

współpracy z Disneyem dwa spektakle, będące adaptacją ulubionych filmów: „Chitty Chitty Bang Bang” (2002 Londyn, 2005 Nowy Jork) i „Mary Poppins” (2004 Londyn, 2006 Nowy Jork). W tym samym czasie film „Chitty Chitty Bang Bang” z 1968 roku wygrał w Wielkiej Brytanii plebiscyt na ulubiony film dziecięcy w historii. W Top 10 ankiety przeprowadzonej przez BBC znalazły się jeszcze trzy inne filmy z muzyką Roberta i Richarda Shermanów. W 2008 roku utalentowani twórcy odebrali z rąk prezydenta George’a W. Busha w Białym Domu najwyższe amerykańskie odznaczenie za działalność artystyczną, National Medal of Arts (Narodowy Medal Sztuki).

I jeszcze jedno: w 2014 roku na West Endzie odbyła się premiera rewii musicalowej zatytułowanej „A Spoonful of Sherman” (Łyżeczka Shermana, w nawiązaniu do hitu „A Spoonful of Sugar” z filmu „Mary Poppins”). Narratorem opowieści o dwóch twórcach był młodszy syn Roberta, Robert Jr. Sherman, zaś producentem albumu z piosenkami z przedstawienia... Nicholas Lloyd Webber, młodszy syn Sir Andrew. Tak oto scena musicalowa uhonorowała autorów, którzy zapisali się, jako jedni z ulubionych i najlepiej rozpoznawalnych „dostarczycieli przebojów”.

A najlepsze jest to, że piosenkami braci Shermanów nasiąkają dzieci. I nawet, jeżeli ktoś w dorosłym życiu nie zobaczy już nigdy ani jednego musicalu, to i tak zawsze będzie mógł zanucić „Chim Cher-ee”. I to dopiero jest prawdziwy sukces.

## SHOWBIZ W MUSICALU

[inspiracje]

Show-business zawsze lubił opowiadać o sobie. Filmy, które dzieją się w wytwórniach Hollywood, czy przedstawienia, które ukazują kulisy teatru na Broadwayu, były w stałej ofercie ośrodków amerykańskiego przemysłu rozrywkowego. Hollywood zwłaszcza zapatrzone było w siebie i na sobie skoncentrowane (obliczono, że 95% filmowych lądowań UFO w historii kina odbyło się w południowej Kalifornii, a to już egocentryzm na skalę kosmiczną – pomijając udogodnienia dla budżetu). Broadway również lubi celebrować sam siebie i tylko ostatnie półwiecze przyniosło takie musicale, jak „Follies” (1971), „A Chorus Line” (1975), „42nd Street” (1980) oraz „The Producers” (2001). Bywa, że Hollywood, Broadway i West End, podają sobie ręce, jak w przypadku londyńskiego musicalu według hollywoodzkiego filmu, „Sunset Boulevard” (1993).

Hollywood celebrytuje siebie samo w licznych filmach, a niektóre z nich to arcydzieła kina: „A Star Is Born” (1937, I sequel 1954, II sequel 1976), „The Day of the Locust” (1975), „Silent Movie” (1976) czy „The Player” (1992), żeby wymienić tylko kilka. Powstały poza tym dziesiątki świetnych biografii znanych artystów kina. Podobna tradycja towarzyszy także Broadwayowi. Przełomowy był pod tym względem musical „Annie Get Your Gun” z 1946 roku ze słynnym przebojem-hymnem „There’s No Business, Like Show Business”. Spektakl opowiadał o prawdziwej postaci, pionierskiej dla branży rozrywkowej, bo działającej na prawie jeszcze „dzikim” Zachodzie. Od czasu premiery „Annie Get Your Gun” powstawały kolejne musicale poświęcone autentycznym postaciom show-businessu, takim, jak na przykład:

Gypsy Rose Lee (aktorka burleski) – musical „Gypsy” (1959)

Edmund Kean (aktor angielski) – musical „Kean” (1961)

Sophie Tucker (aktorka i osobowość radiowa) – musical „Sophie” (1963)

Laurette Taylor (aktorka teatralna) – musical „Jennie” (1963)

Fanny Brice (aktorka i komik) – musical „Funny Girl” (1964)

George M. Cohan (autor i producent) – musical „George M!” (1968)

Bracia Marx (aktorzy filmowi) – musical „Minnie’s Boys” (1970)  
Mack Sennett i Mabel Normand (reżyser i aktorka) – musical „Mack & Mabel” (1974)  
Phineas T. Barnum (impresario cyrkowy i polityk) – musical „Barnum” (1980)  
Federico Fellini (włoski reżyser filmowy) – musical „Nine” (1982)  
Tallulah Bankhead (aktorka teatralna i filmowa) – musical „Tallulah” (1983)  
Marilyn Monroe (gwiazda Hollywood) – musical „Marilyn” (1983)  
Ellie Greenwich (autorka piosenek) – musical „Leader of the Pack” (1985)

W ostatnich latach najbardziej udane musicale biograficzne to paradokumentalny „Jersey Boys” (2005) o losach zespołu The Four Seasons oraz „Beautiful: The Carole King Musical” (2014), poświęcony życiu i twórczości piosenkarki, kompozytorki i autorki amerykańskiej, Carole King. Był jeszcze musical „Chaplin” (2012), ale szybko zszedł z afisza w Nowym Jorku, spodobał się natomiast w St. Petersburgu. Macki Broadwayu mają nieograniczony zasięg. A może to sam showbusiness nie uznaje granic?

## SHOW BOAT

[musical]

Muzyka: Jerome Kern

Słowa piosenek: Oscar Hammerstein II i P.G. Wodehouse

Libretto: Oscar Hammerstein II

na podstawie powieści Edny Ferber „Show Boat” (1926)

Premiery:

Broadway – 27 grudnia 1927 (572)

West End – 3 maja 1928

Tony 1995, Broadway revival:

najlepszy revival

Olivier 1991, London revival:

najlepszy revival

Piosenki:

Make Believe, Ol' Man River, Can't Help Lovin' Dat Man, You Are Love, Why Do I Love You?

Pod każdym względem jest to pierwszy nowoczesny musical. Pierwsze muzyczne przedstawienie na Broadwayu, które nie tylko konsekwentnie opowiadało fabułę, ale poruszało także poważną, daleką od banału tematykę. Musical „Show Boat” (nazywany w Polsce „Statkiem komediantów”, bo pod takim tytułem prezentowano w kinach popularną hollywoodzką ekranizację musicalu z 1936 roku), to jednorazowa rewolucja.

Historia musicalu, jako gatunku, dzieli się na przed i po „Show Boat”. W pewnym zawężonym sensie można nawet przyjąć, że się od tego przedstawienia zaczyna. Szybki rozwój nowojorskiej sceny w latach kończących I wojnę światową jest historycznym

faktem i śmiało możemy obchodzić w latach 2017-18 stulecie musicalu. Niemniej musical nowoczesny narodził się w dniu premiery „Show Boat” na Broadwayu, czyli 27 grudnia 1927 roku. Był to projekt prekursorski, zaś jego twórcy nieprędko doczekali się naśladowców (przyczyną tego nagłego „zahamowania” był kryzys finansowy, który zatrzymał rozwój branży teatralnej po 1928 roku). Realna kontynuacja tego „fabularnego” trendu (rozumianego już wyraźnie, jako prymat fabuły) nastąpiła dopiero w latach 40., kiedy to Oscar Hammerstein II stworzył spółką autorską z kompozytorem Richardem Rodgersem i obaj twórcy zrewolucjonizowali Broadway na dobre. Musical „Show Boat” to dopiero zwiastun tej zmiany.

W pierwszych dekadach XX wieku na Broadwayu obowiązywało przekonanie, że teatr w ogóle to rozrywka, zaś teatr muzyczny, to już rozrywka na całego. Przedstawienia najlepszych kompozytorów tamtych lat – Kerna, Berlina, Gershwin – nie były niczym więcej, jak przypadkowym zlepkiem piosenek, „posklejanych” ze sobą fabularnym pretekstem i przeplatanych skeczami, tańcem i występami „rozrywaczy” (entertainers) tak różnych, jak akrobaci, iluzjoniści czy kuglarze.

Spektakl „Show Boat” redefiniował musical. W języku angielskim pojawiło się określenie „musical play”, w opozycji do „musical comedy”. Kluczem było słowo „play”, oznaczające tekst dramatyczny, libretto. To właśnie od „musical play” wyewoluowało określenie „book musical” – musical oparty na librecie i jemu podporządkowany. Przedstawienie, w którym piosenki, dialogi, a nawet numery taneczne, służą opowieści.

Musical „Show Boat” opowiada o życiu ludzi – artystów i pracowników – na „statku komediantów”, parowcu kursującym od portu do portu po Missisipi i dostarczającym rozrywki (było wiele takich statków), na przestrzeni czterech dekad. Statek z książki nosi nazwę „Cotton Blossom” (Kwiat bawełny), a ludzie, pracujący na jego pokładzie, poza zwyczajowymi rozterkami miłosnymi, doświadczają również uprzedzeń na tle rasowym – podjęcie tego tematu na Broadwayu było przełamaniem tabu.

Czarnoskóry wykonawca pojawiał się na nowojorskiej scenie w stereotypowo przypisanej mu roli. Jako służący, jako obiekt niewybrednych żartów, z których często

sam musiał się najgłośniej śmiać. Standardem była maska „blackface”, czyli biały aktor grający Murzyna, dzisiaj symbol rasizmu tamtych lat. Oczywiście nie można przykładać do tych relacji obecnych standardów, byłby to anachronizm. Wtedy stanowiły normę, a na uzyskanie pełni praw obywatelskich Afroamerykanie czekali aż do lat 60.

Broadway był gotowy na „Show Boat”. I publiczność i krytyka. Nagrody teatralne nie istniały w czasie premiery musicalu, nawet wielki revival z 1932 roku wyprzedził powołanie Tony o piętnaście lat. Współczesne produkcje tego popularnego tytułu doczekały się jednak najwyższego uznania: londyńska inscenizacja „Show Boat” z 1991 roku zdobyła Oliviera w kategorii najlepszy revival, sukces powtórzyła inscenizacja nowojorska z 1995 roku, zdobywając nagrodę Tony w tej samej kategorii. Zarówno książkę, jak i musical, wielokrotnie ekranizowano.

Autorka książki „Show Boat”, Edna Ferber, była w swoim czasie wziętą pisarką, miała także szczęście do adaptacji – teatralnych i filmowych. Na początek zdobyła nagrodę Pulitzera za powieść „So Big” (1924). Następnie była „Show Boat” (1926), już rok później przeniesiona na scenę. Ekranizacje jej powieści „Cimarron” (1929) i „Giant” (1952), przy kilkunastu nominacjach do Oscara, zdobyły cztery. Kiedy jednak kompozytor Jerome Kern, zachwycony jej powieścią, zwrócił się do pisarki z prośbą o prawa do scenicznej adaptacji „Show Boat”, spotkał się ze zdumieniem i rezerwą. Opory Edny Ferber były uzasadnione – autorka stworzyła realistyczny obraz życia na Missisipi, do którego nie przystawała broadwayowska konwencja z tańczącymi dziewczętami w cekinach. Pisarka spędziła kilka tygodni na pokładzie prawdziwego statku komediantów, „James Adams Floating Palace” w Bath w Karolinie Północnej. Miała świadomość, że ta forma amerykańskiej rozrywki przechodzi do historii, jej powieść miała ocalić od zapomnienia „statki komediantów”. Jerome Kern i Oscar Hammerstein przekonali pisarkę do swojej wizji scenicznej, ujęli ją szczerością entuzjazmu i zarazili poczuciem, że stają wobec historycznego wyzwania. Musical serio – wcześniej nikt nie wpadł na tak szalony pomysł.

Po napisaniu większości piosenek do pierwszego aktu przedstawienia, dwaj twórcy zaprezentowali materiał producentowi Florenzowi Ziegfeldowi. Chociaż utożsamiano go

z dziewczęcymi rewiami, to był on w stanie stworzyć naprawdę wielkie widowisko, a tak wyobrażali sobie „Show Boat” Kern i Hammerstein. Ziegfeld podzielił ich entuzjazm, nawet jeżeli nie całkiem zrozumiał intencje. Po wstępnej rozmowie napisał: „To najlepsza komedia muzyczna, z jaką się zetknąłem. Cieszy mnie perspektywa wyprodukowania tego spektaklu.” Inna rzecz, że poza „muzyczną komedią” nie było wówczas innych określeń. Legendarny producent planował nawet otwarcie nowego teatru premierą „Show Boat”, jednak zniechęcony powolnym trybem pracy twórców zdecydował się na inny tytuł. Niepokoiła go trochę nazbyt poważna wymowa dzieła. Podobno nie znosił utworu „Ol’ Man River”.

Powstał musical epicki i w tym sensie prekursor takich późniejszych dzieł, jak choćby „Les Misérables”. Spektakl o szerokiej, wielowątkowej fabule, wieloosobowej obsadzie (tuziny postaci drugoplanowych), imponującej scenografii, oddającej realia opowieści obejmującej cztery dekady. Tego jeszcze na Broadwayu nie było, a kolejnym przedstawieniem o podobnym rozmachu inscenizacyjnym będzie dopiero „Oklahoma!” Rodgersa i Hammersteina w 1943 roku. Przed premierą „Show Boat” w Nowym Jorku, Ziegfeld wypróbował spektakl w kontakcie z publicznością m.in. Filadelfii, Cleveland, Pittsburgha, Waszyngtonu. Musical prezentowano na Broadwayu przez półtora roku.

Sposób, w jaki Jerome Kern zaszczerpił elementy muzyki Afroamerykanów (blues, ragtime, negro spiritual) do tak europejskiej formy, jak teatr muzyczny – z jego solistami, chórami i orkiestrą symfoniczną – stał się wyznacznikiem nowych trendów, które w amerykańskiej i światowej muzyce popularnej obowiązują do dzisiaj.

Z legendą „Show Boat” związana jest nierozłącznie osoba Paula Robesona, chociaż wybitny czarnoskóry śpiewak i aktor nie mógł wziąć udziału w nowojorskiej produkcji, ze względu na uciekający termin premiery. Rola sztauera Joe, robotnika portowego, została wyeksponowana przez twórców musicalu, a Kern i Hammerstein napisali utwór z myślą o Robesonie. Wielki Afroamerykanin (wielki również w wymiarze dosłownym, był przecież zawodowym graczem futbolu amerykańskiego) zagrał swoją popisową rolę w kilku produkcjach: Londyn (premier, 1928), Broadway (revival, 1932), wersja filmowa (1936) i Los Angeles (revival, 1940). Krytyk teatralny, Brooks Atkinson, po

obejrzeniu nowej inscenizacji na Broadwayu w 1932 roku napisał: „Pan Robeson to geniusz. I nie chodzi jedynie o jego głos, jeden z najgłębszych na współczesnej scenie, lecz o zrozumienie postaci. Bo to właśnie ono sprawia, że utwór <Ol' Man River> nabiera epickiego charakteru. Kiedy Robeson śpiewa, czujemy, że spiritual Kerna znalazł optymalny wyraz”.

Musical „Show Boat” doczekał się wielu inscenizacji i kilku ekranizacji. Spośród wersji scenicznych, przeszła do historii ta z 1946 roku, kiedy producentami przedstawienia na Broadwayu byli panowie Kern i Hammerstein. Obaj twórcy wprowadzili wiele zmian, zarówno do libretta, jak i partytury. Była to niestety ostatnia produkcja, przy jakiej pracował Jerome Kern. Kompozytor zmarł na kilka tygodni przed premierą, która odbyła się 5 stycznia 1946 roku w Ziegfeld Theatre. Zagrano 418 spektakli, ale ustanawianie rekordów wpisało się w ten tytuł – inscenizację Harolda Prince’a (1994) pokazano aż 947 razy.

Powstały cztery ekranizacje musicalu: trzy kinowe i jedna telewizyjna. Ta pierwsza, z 1929 roku, była adaptacją powieści, nie musicalu, a zarazem filmem niemym, udźwiękowionym częściowo. Druga to klasyka. Powstała w 1936 roku, wystąpiła w niej znaczna część obsady z Broadwayu, lecz zapisał się w niej przede wszystkim Paul Robeson, którego „Ol' Man River” należy do najwspanialszych czterech minut w historii musicalu i kina. Ekranizacja z 1951 roku jest najbardziej „przyjazna” współczesnemu widzowi, a choć gra w niej piękna Ava Gardner, głos hollywoodzkiej gwiazdy trzeba było dublować. Zarejestrowana przez telewizję inscenizacja musicalu w prestiżowym teatrze Paper Mill Playhouse w New Jersey w 1989 roku to najpełniejszy zapis „Show Boat”, wersja niemal kanoniczna.

Przy współczesnym odbiorze musicalu „Show Boat” nieuchronnie powraca wątek stereotypów rasowych. Wielu obserwatorów demonstrowa swoje oburzenie. Jednak stosowanie obowiązujących obecnie standardów współistnienia do sytuacji sprzed ponad pół wieku jest bezzasadne. A najbardziej bolesne jest to, że zarówno książka, jak musical, miały na celu przełamywanie uprzedzeń rasowych i osiągały ten cel. Powieściopisarka Edna Ferber była Żydówką i stykała się na drodze zawodowej

zarówno z przejawami antysemityzmu, jak seksizmu (w redakcji Chicago Tribune usłyszała, że nie zatrudniają kobiet reporterek). Tworzyła w książkach obraz Ameryki marzeń, realistyczny w opisie, wyidealizowany w relacjach międzyludzkich. Miała świadomość, że w ten sposób czyni dobro. Podobnie jak kompozytor i autor musicalu. „Show Boat” potępiało postawy rasistowskie, wzbudzało w odbiorcach empatię.

W premierowej inscenizacji musicalu wystąpiła obsada mieszana i to na niespotykaną wcześniej skalę. Zagrali czarnoskórzy soliści, były dwa chóry – biały i czarny. W koncepcji Oscara Hammersteina to ten pierwszy pełnił rolę chóru greckiego, komentował wypadki. Biały chór był ich poetyckim echem. Obyczajową sensacją było mieszane małżeństwo pary bohaterów, pokazane na Broadwayu po raz pierwszy.

Kontrowersje wzbudzał realistyczny język przedstawienia. Daleki od wulgaryzmów, nie stronił jednak od podstawowego kolokwializmu, jakim określano Afroamerykanów w czasach, w których rozgrywa się akcja. Było to słowo „nigger”. Tłumaczone obecnie jako „czarnuch”, przez całe wieki miało neutralny charakter – pogardliwego znaczenia nabrało w połowie XX wieku. Rada miasta Nowy Jork wprowadziła zakaz używania tego słowa w 2007 roku, co nie zmienia faktu, że nadal jest ono powszechnie używane przez Afroamerykanów wobec siebie samych (i tylko wtedy akceptowane).

Tymczasem musical „Show Boat” rozpoczyna się właśnie od słowa nigger. „Czarni pracują na Missisipi, czarni pracują, a biali się bawią”. Oddaje to zresztą dokładnie panujące stosunki – zwłaszcza na statku komediantów. Wiele późniejszych produkcji zastępowało to słowo innymi (podobnym w brzmieniu, ale nadal akceptowalnym odpowiednikiem jest słowo „negro”, jak w negro spirituals). Kern i Hammerstein zastosowali świadomy zabieg, którego celem było wzbudzenie sympatii dla Murzynów już od pierwszych taktów przedstawienia. Co się oczywiście udało. Kiedy współczesne produkcje wywołują oburzenie, wynika to z niewiedzy, z braku znajomości historii. Zdarzało się nawet ich odwoływanie w obawie przed „reakcjami mniejszości”. Ekstremalnym przypadkiem była rezygnacja amatorskiego zespołu operowego w Middlesbrough w Wielkiej Brytanii w ostatnich latach – tryumf źle pojętej poprawności.

Istnieją dziesiątki nagrań płytowych musicalu „Show Boat”. Te pierwsze – z lat 1928 i 1932 – ukazywały się na płytach 78 rpm. Nagranie Columbii z udziałem Paula Robesona jest obecnie dostępne na CD. Są także soundtracki z filmów. Pierwsza edycja stereo była dziełem wytwórni RCA z 1958 roku. W nagraniach brytyjskich pojawiają się takie gwiazdy, jak Shirley Bassey (1959) i Cleo Lane (1971). Studyjne nagranie EMI z 1988 roku (3 CD) jest pierwszym, zawierającym cały materiał ze spektaklu, w tym oryginalną orkiestrację z 1927 roku. „Show Boat” pozostaje jednym z wielkich, ponadczasowych dzieł teatru muzycznego XX wieku. Dzisiaj, niemal sto lat po powstaniu, wymieniane jest obok innej „czarnej opery” z tamtego okresu, czyli „Porgy and Bess” Gershwina. Rola musicalu w rozwoju gatunku jest historyczna. Jego wartość artystyczna – ponadczasowa.

## THE SHUBERT ORGANIZATION

[grupa producencka]

Amerykańska grupa producencka w branży teatralnej. Ma długi rodowód i szeroki zasięg, jest właścicielem całej sieci teatrów na Broadwayu i nie tylko. Założona pod koniec XIX wieku przez pochodzących z Syracuse trzech braci Shubertów o imionach Sam, Jacob i Lee, stała się rywalem panującego wówczas w branży Syndykatu Teatralnego. Sam S. Shubert zginął młodo w katastrofie kolejowej w Pensylwanii w 1905 roku, dwaj jego bracia w 1916 roku stali się głównymi graczami na Broadwayu.

Dorobili się na rynku wodewilowym, który niemal zmonopolizowali w latach 1907-1923, powołując do życia United States Amusement Co. Kiedy w 1920 roku przekształcili firmę w Shubert Advanced Vaudeville, organizowali już po dwa przedstawienia dziennie w Chicago, Detroit, Cleveland, Bostonie, Dayton i Filadelfii. Stworzyli „rozrywkowy front”, otaczający całe Wschodnie Wybrzeże z Nowym Jorkiem w środku. Rozwiązali sieć wodewilową w 1923 roku, skupiając się już wyłącznie na branży teatralnej. Poza sukcesami, jakie odnieśli w końcu w Nowym Jorku, zaradni bracia (rodzina pochodziła z terenów obecnej Litwy, co predestynowało do sukcesów w rozrywce) z czasem posiadali, wynajmowali lub zarządzali około tysiącem teatrów w całych Stanach.

Od roku 1920 bracia Shubertowie zarządzali teatrami w Bostonie, Detroit, Cleveland i Chicago. Pod koniec dekady byli właścicielami głównych teatrów na Broadwayu, m.in. The Winter Garden, The Imperial oraz The Sam S. Shubert. Ten ostatni funkcjonuje obecnie jako Shubert Theatre i upamiętnia swoich założycieli, w jego budynku mieszczą się biura grupy. Razem z położonym obok Booth Theatre tworzą teatralny zaułek, nazwany Shubert Alley, miejsce chętnie odwiedzane przez miłośników teatru.

W roku 2016 w rękach organizacji pozostawało siedemnaście teatrów na Broadwayu oraz dwa ważne teatry off-Broadway (Stage 42 i New World Stages), a także kilka teatrów w innych miastach (m.in. znany z przedpremierowych pokazów musicali obiekt filadelfijski, Forrest Theatre). Wiele teatrów należących w przeszłości do Shubert

Organisation zachowało w nazwie sławne w branży nazwisko, jak New Haven Shubert, w którym również „sprawdzano” spektakle przed oficjalną premierą na Broadwayu.

Najważniejszy w historii organizacji jest oczywiście Shubert Theatre na Manhattanie, gdzie w latach 1975-1990 pokazywano bijący rekordy frekwencji musical „A Chorus Line”. Na scenie tego teatru gościły przedstawienia „Crazy for You”, „Chicago”, „Spamalot”, „Memphis” i „Matilda the Musical”. Często odbywały się w nim gale rozdania nagród Tony. Słynny teatr doczekał się nawet roli w musicalu – w filmie Mela Brooksa „The Producers” (2005) to właśnie na jego scenie odbywają się premiery musicali Maxa Białystoka, między innymi sławnej/niesławnej „Wiosny Hitlera”.

## SINGIN' IN THE RAIN

[musical]

Muzyka: Nacio Herb Brown

Słowa piosenek: Arthur Freed

Libretto: Betty Comden i Adolph Green

na podstawie filmu „Deszczowa piosenka” (1952)

Premiery:

West End – 30 czerwca 1983

Broadway – 2 lipca 1985

Warszawa – 29 września 2012

Olivier 2000, London revival:

najlepszy revival

Piosenki:

Fit as a Fiddle, You Stepped Out of a Dream, All I Do Is Dream of You, Make 'Em Laugh, You Are My Lucky Star, Moses Supposes, Good Morning, Singin' in the Rain

Po kolei: piosenka, film i musical. Na początku była piosenka pod tytułem „Singin' in the Rain”. Deszczowa, ale przebojowa. Nie wiadomo dokładnie, kiedy powstała, ale już w 1929 roku śpiewała ją Doris Eaton Travis w wodewilowej rewii „The Hollywood Music Box”. Dzisiaj nazwisko tej artystki mówi nam niewiele, ale była jedną ze słynnych „Ziegfeld Girls”, dziewcząt z legendarnej rewii „Ziegfeld Follies” (zmarła w 2010 roku w wieku 106 lat i utrzymywała, że spędziła 100 lat na scenie). Piosenka podobała się na tyle, że jeszcze w tym samym roku znalazła się w filmie, ale na początek była to wczesna produkcja musicalowa studia MGM pod tytułem „The Hollywood Revue of 1929”. Wykonywał ją wtedy Cliff Edwards, popularny wówczas aktor, na żywo zwykle akompaniujący sobie na – obecnie ponownie modnym – ukulele (jak z dumą powiadał „najtańszym instrumencie, z jakim można podróżować i występować w spelunkach”).

Nagranie utworu „Singin' In The Rain” w jego wykonaniu było hitem numer jeden przez trzy tygodnie. I tak zaczęła się kariera piosenki, która po latach miała stać się załącznikiem klasycznego filmu. Film zaś ewoluował następnie ku scenie musicalowej. Już przed powstaniem filmu „Deszczowa piosenka”, tytułowy utwór doczekał się kilkudziesięciu nagrań płytowych. Obecnie – dokonując nawet najbardziej powierzchownego szacunku – można się ich z łatwością doliczyć około dwustu pięćdziesięciu.

Twórcami przeboju byli kompozytor Nacio Herb Brown i autor tekstu Arthur Freed. Obaj już w latach 20. tworzyli rozchwytywany tandem autorski i na fali popularyzacji filmu dźwiękowego – co za tym idzie także muzycznego – wylansowali wiele piosenek w podobnym stylu. Kiedy Arthur Freed objął w latach 40. stanowisko producenta odpowiadającego w MGM za filmy muzyczne przeprowadził remanent w szufladach. Zebrał swoje rozproszone przeboje sprzed lat, po czym szukał odpowiedniego pretekstu, aby je odświeżyć na współczesnym ekranie.

Katalog wspólnych piosenek Browna i Freeda datował się z dekady 1929-39. Ale producent nie śpieszył się z realizacją pomysłu – budował reputację hollywoodzkiego króla musicalu. Takie wyprodukowane przez niego filmy jak „Lady Be Good” (1941), „Meet Me In St. Louis” (1944), „Ziegfeld Follies” (1946) oraz „Easter Parade” (1948) wystarczyły, aby Arthur Freed przeszedł do historii kinematografii. Ale producent nie spoczywał na laurach. Na przełomie dekad stworzył świetny tryptyk realizując jeden po drugim trzy ponadczasowe tytuły: „On The Town” (Na przepustce, 1949), „Annie Get Your Gun” (Rekord Annie, 1950) i „Show Boat” (Statek komediantów, 1951). Perłą w koronie producenta okazała się jednak odważna, a nawet brawurowa wizja artystyczna – filmowa eksplozja tańca w filmie „Amerykanin w Paryżu” (1951).

Film, oparty na popularnej fantazji orkiestrowej George'a Gershwina, przyniósł producentowi wysyp Oscarów: najlepszy film, najlepsza scenografia, najlepsze zdjęcia, najlepsze kostiumy, najlepsza muzyka, najlepszy scenariusz... Lecz naprawdę najlepsza była w tym filmie choreografia (bez Oscara). Nowatorskie, zapierające dech w piersiach dzieło, obsadzonego w głównej roli aktora i tancerza, Gena Kelly'ego. I dopiero, kiedy producent postawił na kominku swoją statuetkę Oscara (Best Picture) poczuł, że

nareszcie jest gotowy – nie musi już niczego udowadniać i nakręci film, o jakim marzył przed wszystkie lata sukcesów i ciężkiej pracy. Nakręci „Deszczową piosenkę”.

Film „Deszczowa piosenka” (1952) ma trzy magiczne składniki, które uczyniły z niego ulubiony film muzyczny w historii kina. Te składniki to: (1) Gene Kelly – główna rola, reżyseria i choreografia; (2) piosenki duetu autorskiego Brown & Freed; (3) scenariusz, który napisała spółka Comden & Green. Nasuwa się analogia do juke box musicali dnia współczesnego, ale to scenariusz zdecydował o ponadczasowej popularności filmu. Same przeboje nie gwarantują sukcesu ani na Broadwayu, ani w Hollywood. „Musical o robieniu musicalu” był popularną konwencją, co najmniej od wielkiego sukcesu filmu „Easter Parade” (1948), powielaną zarówno w kolejnych produkcjach samego Freeda, jak też przez jego licznych naśladowców z Fabryki Snów. Lecz musicali o musicalach można kręcić do woli. Co innego „Deszczowa piosenka”. Film o kręceniu filmu niemego i przerabianiu go na film dźwiękowy, a w dodatku muzyczny i to z gwiazdą, która nie potrafi śpiewać. To właśnie był pomysł i to pomysł niepowtarzalny. Humor oryginalny, sytuacja nietypowa. I nie dało się jej powielić. Umieszczenie konfliktu w opowieści na styku kina niemego i dźwiękowego, dokładnie na linii zderzenia dwóch epok kultury popularnej, przesądziło o sukcesie „Deszczowej piosenki”. Na zawsze, ale nie od razu...

Bohater filmowej opowieści, Don Lockwood, jest gwiazdorem kina niemego. Tworzy popularną, uwielbianą przez publiczność ekranową parę z Liną Lamont. Ale aktorce nie wystarcza to, że są tylko parą „ekranową” i robi wszystko, żeby media plotkowały o ich romansie poza planem. Gdy do kina wkracza dźwięk, okazuje się, że Lina – pomimo niewątpliwej urody – ma głos nienadający się do nagrań. Nie tylko okropnie mówi, ale zupełnie tego nie słyszy, a na domiar złego nie potrafi śpiewać. Sytuację tymczasowo ratuje dublerka, ale rycerski Don uzna, że to właśnie jej należą się oklaski i sława. Co więcej, ta skromna dziewczyna imieniem Kathy, wzbudzi jego zainteresowanie poza filmowym planem. A postawa obu rywalek sprawi, że kompromitacja i definitywny upadek Liny Lamont, nie wzbudzi w widzach ani odrobiny współczucia...

Podczas tej samej ceremonii, na której Arthur Freed odebrał Oscara za najlepszy film, producent otrzymał też drugą statuetkę: prestiżowego Honorowego Oscara za tzw.

całokształt – wkład w rozwój filmu muzycznego. Jego odważna, niemal autorska wersja filmu „Show Boat” była nominowana do dwóch Oscarów w tym samym roku (przegrała z „Amerykaninem w Paryżu”). Tymczasem „Deszczowa piosenka” nie zebrała cennych laurów. Na film, choć dobrze przyjęty, nie spłynął deszcz Oscarów – nie dostał ani jednego, pomimo dwóch nominacji (za muzykę i za drugoplanową rolę żeńską). W 1952 „Deszczowa piosenka” znalazła się w pierwszej dziesiątce najbardziej kasowych filmów roku na... 10. miejscu. Dopiero czas zweryfikował jej prawdziwą pozycję w historii kinematografii. Niewiele obrazów filmowych starzało się lepiej – „Deszczowa piosenka” szlachetnieje wraz z upływem czasu, podoba się coraz bardziej. W kolejnych edycjach na kasetach i dyskach, a wreszcie na scenach teatralnych.

Pomysł stworzenia teatralnego spektaklu muzycznego, na podstawie kultowego już wtedy filmu, narodził się w Anglii, a do premiery doszło w Londynie w 1983 roku. Adaptacji scenicznej dokonała para oryginalnych autorów, Betty Comden i Adolph Green, i musical wiernie odtwarza przebieg filmowej akcji. A realizatorzy teatralni stają przed dwoma wyzwaniem nietypowymi dla ludzi sceny – muszą nakręcić kilka mniej lub bardziej udźwiękowionych filmów. I „wymodlić” deszcz w finałach obu aktów.

Tak było na West Endzie (London Palladium, 1983-85), na Broadwayu (Gershwin Theatre, 2005), na występach objazdowych w Wielkiej Brytanii (1994-95), w West Yorkshire (1999-2000), po raz drugi w Londynie (Royal National Theatre, (2000-2001), po raz trzeci w Londynie (Sadler’s Wells Theatre, 2004), w Chichester (Chichester Festival Theatre, 2011), a wreszcie w Londynie raz jeszcze (Palace Theatre, 2012), gdzie przeniesiono udaną inscenizację z Chichester. „Deszczowa piosenka” jest obecnie jednym z największych przebojów teatralnych i podbija sceny od Australii (2013), przez Japonię (2014) i Moskwę (2015), aż po lodowate Oslo (2016).

W rankingu Amerykańskiego Instytutu Filmowego (AFI) „Deszczowa piosenka” króluje, jako najlepszy film muzyczny XX wieku (zajmuje pierwsze miejsce przed „West Side Story” i „The Wizard of Oz”). Piosenki z filmu uplasowały się na znaczących pozycjach w rankingu najlepszych piosenek filmowych: tytułowa na wysokim trzecim miejscu – po „Over The Rainbow” z „Czarnoksiężnika z Oz” i „As Time Goes By” z „Casablanki”.

Polska premiera musicalu „Deszczowa piosenka” odbyła się 29 września 2012 roku w Teatrze Muzycznym ROMA w Warszawie. Reżyserował Wojciech Kępczyński, tłumaczył Daniel Wyszogrodzki. Jako Don Lockwood wystąpił Dariusz Kordek, jego przyjaciela, Cosmo, zagrał Jan Bzdawka, w popisowej roli Liny Lamont zaprezentowała się Barbara Kurdej-Szatan, a jako Kathy wystąpiła Ewa Lachowicz. Efekty z zakresu inżynierii wodnej przygotowała specjalistyczna firma brytyjska Water Sculptures, odpowiedzialna za realizację musicalu „Singin’ in the Rain” w Londynie i wielu innych miastach świata. Planem dla „hollywoodzkich” opowieści płaszczą i szpady w polskiej inscenizacji była sceneria zamku w Baranowie Sandomierskim, który doskonale odegrał plenery XVIII-wiecznej Francji. Reżyserem sekwencji filmowych był Sebastian Gonciarz. Płyta z piosenkami z musicalu, nagrana pod kierownictwem muzycznym Krzysztofa Herdzina, pokryła się złotem (TM ROMA, 2012).

## SISTER ACT

[musical]

Muzyka: Alan Menken

Słowa piosenek: Glenn Slater

Libretto: Bill i Cheri Steinkellner

na podstawie filmu „Zakonnica w przebraniu” (1992)

Premiery:

West End – 2 czerwca 2009

Broadway – 20 kwietnia 2011 (561)

Poznań – 1 października 2016

Piosenki:

Take Me to Heaven, Fabulous Baby!, When I Find My Baby, Raise Your Voice, Sunday Morning Fever, The Life I Never Led, Sister Act, Spread the Love Around

Pamiętamy pierwowzór filmowy. Trudno zapomnieć film z Whoopi Goldberg w ogóle, a ze śpiewającą i tańczącą Whoopi Goldberg w szczególności. Zwłaszcza, kiedy robi to wszystko w przebraniu zakonnicy (stąd polski tytuł filmu, jak zwykle dosłowny „Zakonnica w przebraniu”). Knajpiana piosenkarka z Reno w stanie Newada (czytaj: zadupie) ma na imię Deloris. Ma także talent, który zasługuje na coś więcej, niż naśladowanie grupy The Ronettes przed klientami baru, lecz nie jest to bynajmniej jej głównym zmartwieniem. Jej głównym zmartwieniem jest jej chłopak – gangster. A konkretnie fakt, że zobaczyła, jak narzeczony wykonuje egzekucję i teraz to ona musi zostać „zlikwidowana”... Objęta programem ochrony świadków czarnoskóra petarda trafia do zakonu siostr klarysek w San Francisco. Reszta jest komedią kontrastów: czarne i białe, otwarte i zamknięte, spontaniczne i zahamowane. Bo tam, gdzie do akcji wkracza Whoopi, nawet białe nie będzie długo zamknięte, a hamulce puszcza.

W musicalu akcja rozpoczyna się w Filadelfii i nie jest to dziura. Deloris trafia do zakonu o bardzo skomplikowanej nazwie i nie są to klaryski. W obu wypadkach jej zakonny przydział wygląda tak samo – dziewczyna trafia do chóru. Okres adaptacji do „zakonnej reguły”, nie jest łatwy. Deloris nie może pić ani palić, nie wolno jej wychodzić na zewnątrz i może zapomnieć o noszeniu swoich ciuchów, w których wygląda na... dziewczynę gangstera (delikatnie mówiąc). Na szczęście, realizuje się w chórze, zmieniając jego repertuar, wygląd i podnosząc poziom energii wedle zasady „chwała na wysokości”. Rozśpiewane siostrzyczki znajdują radosne spełnienie występując w finale przedstawienia przed samym papieżem.

Film „Zakonnica w przebraniu” to gotowe libretto musicalu. W wersji kinowej brakowało w nim jednak oryginalnych utworów, wykorzystano znane przeboje i muzykę instrumentalną. Dzieło skomponowania musicalowych piosenek przypadło Alanowi Menkenowi, który miał już wtedy na półce osiem Oscarów. Twórca nie zawiódł. Razem z autorem tekstów, Glennem Slaterem, napisali utwory w stylu tanecznego R&B (w porównaniu do disco), melodyjne i zabawne. Nie zabrakło udanych stylizacji na muzykę gospel.

Musical „Sister Act” wypróbowywano ostrożnie. Po raz pierwszy zaprezentowano go w Pasadenie w Kalifornii, już w 2006 roku. Spektakl pobił lokalne rekordy frekwencji i spotkał się z pochlebnią krytyką: „To murowany broadwayowski hit”, napisał Los Angeles Times. Kolejnym przystankiem w drodze na liczące się, musicalowe sceny, była Atlanta w stanie Georgia. Oficjalna światowa premiera odbyła się w Londynie 2 czerwca 2009 roku. Zgodnie z planem, spektakl zszedł z afisza 30 października 2010 roku (teatr London Palladium, w którym był pokazywany, Andrew Lloyd Webber zarezerwował już wcześniej dla swojej nowej produkcji „Czarnoksiężnika z krainy Oz”). W sierpniu i październiku 2010 roku do londyńskiej obsady dołączyła Whoopi Goldberg, która wystąpiła w roli przeoryszy wzbudzając ogólny aplauz.

Publiczność reagowała entuzjastycznie, krytycy byli podzieleni. Chwalono piosenki Alana Menkena, zastrzeżenia budziło libretto, dzieło Billa i Cheri Steinkellner, autorów spoza branży teatralnej, przez wiele lat związanych z popularnym sitcomem „Cheers”.

Musicalowi zarzucano także zbytnią wierność filmowemu oryginałowi – w powszechnej opinii adaptacja sceniczna była lepsza od wersji kinowej. Najdalej, również w metaforze, poszedł krytyk Daily Mail, stwierdzając, że „ta rzecz jest tak płytka jak Jezioro Aralskie” (w terminologii angielskiej jest to Morze Aralskie, wyschnięty akwen w Kazachstanie).

Przedstawienie „Sister Act” w Londynie zaowocowało oryginalną akcją promocyjną. Obsada musicalu, w porozumieniu z fundacją charytatywną Barnardo’s (Believe in Children), zorganizowała bieg miejski nazwany „Sister Act Nun Run” – uczestnicy biegli w habitach. Pomimo tego, że była to nowa inicjatywa, a pierwszy bieg odbył się jeszcze przed premierą, stawiło się niemal tysiąc osób i zebrano ponad 30 000 funtów. Bieg na odcinku czterech mil (ok. 6.5 km) stał się dorocznym wydarzeniem cyklicznym, a jego trasa prowadziła obok najświetniejszych miejsc angielskiej stolicy, takich jak Tower of London, Tate Modern czy katedra Świętego Pawła. Artyści z obsady musicalu występowali na starcie z Barnardo’s Children Choir. Impreza ma charakter zbiorowej zabawy, nie padają na niej sportowe rekordy.

Broadway był gotowy na „Sister Act” w rok po West Endzie, premiera odbyła się 20 kwietnia 2011. Spektakl otrzymał pięć nominacji do nagrody Tony (w tym dla najlepszego musicalu), ale – podobnie jak to było w Londynie z Olivierami – skończyło się na nominacjach. Nowojorskie przedstawienie zagrano 561 razy, produkcja zeszła z afisza 26 sierpnia 2012 roku. Ale na tym się nie skończyło.

„Sister Act” stał się z czasem bardzo popularnym tytułem. Musical wystawiany był z powodzeniem w Niemczech, Austrii, we Włoszech i we Francji, w Holandii, Japonii, Kanadzie, Hiszpanii, Brazylii i RPA. Polska premiera musicalu pod tytułem „Zakonnica w przebraniu” odbyła się w Teatrze Muzycznym w Poznaniu 1 października 2016 roku. Przedstawienie reżyserował i przetłumaczył Jacek Mikołajczyk.

## SOME ENCHANTED EVENING

[piosenka]

Musical: „South Pacific” (1949)

Muzyka: Richard Rodgers

Słowa: Oscar Hammerstein II

Rodgers i Hammerstein mieli już na koncie przedstawienia „Oklahoma!” i „Carousel”, a przed sobą jeszcze „The King and I” i „The Sound of Music”, kiedy w 1949 roku zaprezentowali przełomowe dzieło „South Pacific”. Pochodząca z tego musicalu piosenka doczekała się dosłownie setek nagrań.

Utwór pojawia się już na początku pierwszego aktu. Wykonuje go solo główny bohater przedstawienia, Emile de Becque, Francuz, właściciel plantacji na wysepce w Polinezji Francuskiej. Daje w nim wyraz zachwytowi nad nieznaną kobietą i przekonaniu, że na pewno znowu ją zobaczy, że jest to nieuniknione. Jest to w zasadzie deklaracja miłości od pierwszego wejrzenia i chyba właśnie jako taka inspiruje od ponad pół wieku kolejne pokolenia śpiewaków i piosenkarzy.

Co ciekawe, partytura wymaga od aktora skali bas-barytonu (głębia basu i blask barytonu), co sprawiło, że jej najważniejszymi wykonawcami byli śpiewacy operowi. W premierowej produkcji „South Pacific” na Broadwayu partię wykonywał znakomity bas Metropolitan Opera, Ezio Pinza, zdobywając za swoją rolę nagrodę Tony. Wersja filmowa musicalu z 1958 roku także nie obyła się bez operowego głosu, tym razem udzielił go inny śpiewak The Met, legendarny Giorgio Tozzi. Nie oglądamy go jednak na ekranie, dublował wokalnie obsadzonego w głównej roli Rossano Braziego. A jeżeli ktoś uzna, że w tej historii o Francuzie na wyspach Pacyfiku pojawia się zbyt wielu Włochów, warto dodać, że Frank Sinatra nagrał piosenkę „Some Enchanted Evening” co najmniej kilka razy (pierwszy raz już w 1949 roku, utwór ewidentnie zrobił na nim wrażenie). Oczywiście w takiej tonacji, jaka mu pasowała.

Poza Ol' Blue Eyes piosenkę „Some Enchanted Evening” zarejestrowali w różnym czasie i w różnym stylu między innymi Perry Como, Bing Crosby, Dean Martin, Al Jolson, Willie Nelson, Art Garfunkel, Harry Connick, Jr., wokalista musicalowy Alfie Boe, śpiewacy operowi José Carreras i Plácido Domingo, wielki współczesny bas-baryton Bryn Terfel, zespół rock'n'rollowy Jay & the Americans, formacja R&B The Temptations, grupa wokalna Il Divo, nawet Barbra Streisand, w Polsce natomiast Zbigniew Macias.

Inny zgoła polski akcent w długiej historii tej piosenki, to nagroda Tony dla najlepszego aktora za rolę w nowej inscenizacji musicalu na Broadwayu w 2008 roku – otrzymał ją Paulo Szot, śpiewak operowy urodzony w Brazylii w rodzinie polskich emigrantów. Artysta studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim, a zawodową karierę wokalną rozpoczął w 1990 roku w Zespole Pieśni i Tańca „Śląsk” (początkowo zamierzał poświęcić się baletowi, ale udaremniła to kontuzja kolana, jakiej doznał w wieku 21 lat). Jako Emile De Becque w musicalu „South Pacific”, artysta zebrał wspaniałe recenzje, a do nagrody Tony mógł dołożyć Theater World Award, Drama Desk Award i Outer Critics Award. Osobną laurkę wystawił aktorowi polskiego pochodzenia New York Times, co zresztą nie dziwiło, po doskonale przyjętych rolach Paulo Szota na deskach nowojorskiej Metropolitan Opera.

Na tle tych wybitnych artystów wyróżnia się wersja, jaką zarejestrował Paul Robeson, bas wszech czasów. Pieśniarz nagrał własną interpretację na płycie „An Evening With Paul Robeson” (1960), towarzyszy mu orkiestra, którą prowadził Geoff Love, oraz chór The Williams Singers, zaś utwór otwierają... pierwsze takty pieśni „Ol' Man River”.

W ostatnich latach piosenkę zmasakrował czule sam Bob Dylan – znalazła się na jego albumie „Shadows In The Night” (2015) poświęconym utworom ze śpiewnika Franka Sinatry. Jej obecność w repertuarze leciwego barda, od dawna zamkniętego w swojej prywatnej mitologii Deltę Missisipi, demonstruje, jak jednolitym i zintegrowanym tworem jest cała muzyka amerykańska: folk, blues, jazz, rock'n'roll i musical.

STEPHEN SONDHEIM (ur. 1930)

[kompozytor i autor tekstów]

Geniusz. Największa indywidualność w całej stuletniej historii Broadwayu, a zarazem indywidualność na wskroś artystyczna. Słowa i dźwięki zespala się w jego dziele w nierozzerwalną całość. Fabuła, dramaturgia to kwestie najważniejsze – wszystko służy wartości nadrzędnej, jaką jest teatr. Stephen Sondheim tworzy osobny teatr muzyczny.

Frank Rich, opiniotwórczy krytyk teatralny New York Timesa, określił Sondheim'a mianem „największego twórcy teatru muzycznego”. Kłopot w tym, że Sondheim w zasadzie nie pisze musicali. On tworzy „teatr muzyczny”. W najgłębszym, radykalnym sensie. Nie interesują go przeboje, ani atrakcyjność widowiska sama w sobie. Rozumie musical jako gatunek dramatyczny, z wszelkimi konsekwencjami takiego podejścia. Liczy się praca z aktorem, pełna integralność tworzywa muzycznego i literackiego, które w przypadku Stephena Sondheim'a jest dziełem organicznym. Liczy się teatr.

Stephen Sondheim przyszedł na świat w 1930 roku w zamożnej żydowskiej rodzinie na Manhattanie. Jego matka projektowała sukienki, ojciec je produkował. Późniejszy geniusz teatru muzycznego miał dziesięć lat, kiedy rodzice się rozwiedli. Pozostając przy matce, chłopak wylądował na farmie w Pensylwanii. Po latach przyznał, że w dzieciństwie był samotnikiem i wyrastał w ewidentnym chłódzie emocjonalnym.

Był zadbanym, ale zaniedbanym jedynakiem. Żył w luksusowych warunkach, nie miał jednak kontaktu z członkami rodziny. W praktyce codziennego życia nie miał ani braci, ani siostr, ani rodziców. Nie brakowało mu niczego, poza kontaktem z ludźmi. Znając twórczą drogę Sondheim'a trudno uwierzyć, że uczył się w szkole wojskowej, nawet jeżeli nie trwało to zbyt długo. Jego marzenia o karierze pianistycznej wyparowały równie szybko.

Kiedy miał dziesięć lat trafił do szkoły wojskowej i okazało się, że mają tam organy. Od dziecka był miłośnikiem gadżetów, więc zafascynowały go przyciski i włączniki

rejestrów. Nogami ledwo sięgał pedałów (jest niskiego wzrostu), ale grał zawzięcie przez cały rok. Potem zaczął naukę gry na fortepianie i dał nawet kilka recitali w Pensylwanii. Nauczyciele chcieli, aby został koncertującym pianistą, podobno miał dobrą prawą rękę. Niestety, jak sam stwierdził, lewa była do niczego. A poza tym... nie znosił występować. Sondheim był nie tylko „gadzieciarzem”, wykazywał pasję do wszelkich łamigłówek, dowodząc kwalifikacji umysłowych w zakresie nauk ścisłych. A korelacja pomiędzy zdolnościami matematycznymi a muzycznymi jest obserwowana od dawna. „Sztuka sama w sobie jest próbą uporządkowania chaosu” – mówił artysta. W tym sensie naśladowały ją łamigłówki, krzyżówki, układanki. Lubił rozwiązywać łamigłówki, z tej prostej przyczyny, że rozwiązanie istnieje. Z tego samego powodu lubił kryminały.

Młody chłopak miał szczęście w nieszczęściu. Jego relacje z matką, były fatalne, ale to dzięki jej snobizmowi poznał Oscara Hammersteina II. Tak dalece wtopił się w rodzinę uznanego autora, że czuł się w niej jak adoptowane dziecko. Przez kilka lat pobierał więc darmową naukę od największego reformatora teatru muzycznego w dziejach gatunku. Nazywanie Oscara Hammersteina „autorem tekstów” to zresztą krzywdzące uproszczenie. Był on nie tylko librecistą i autorem słów do największych musicalowych hitów swoich czasów, ale także producentem i wizjonerem przekształcającym scenę muzyczną w kierunku maksymalnej teatralności. To dzięki jego spektaklom, takim jak „Oklahoma!”, „South Pacific” czy „The Sound Of Music” – cały teatr muzyczny, cały Broadway, położył nacisk na fabułę, zamiast na przebojowe piosenki czy na rewię.

„Ludzie nie zdają sobie sprawy, że Oscar wniósł największy wkład, właśnie jako teoretyk teatru, jako Peter Brook musicalu, innowator” – podkreślał Sondheim. „Nie rozumieją, jak nowatorskie były w swoim czasie <Show Boat> czy też <Oklahoma!>. Oscar Hammerstein II to więcej niż piosenki, to wizja nowego teatru”. I nie sposób zrozumieć Sondaime bez zrozumienia wpływu, jaki wywarł na jego rozwój doświadczony twórca. Bo spotkanie tych dwóch ludzi, których dzieliło całe pokolenie, a łączyła miłość do teatru muzycznego, było jednym z najszcześniejszych zbiegów okoliczności w dziejach muzyki.

Hammerstein przekazał Sondheimowi syntezę trzydziestu lat doświadczenia, dał mu indywidualny kurs. Powiedział: „Skoro chcesz pisać musicale, to weź dobrą sztukę, taką która ci się podoba, i zrób z niej musical. A kiedy już to zrobisz, weź sztukę, którą lubisz, która jednak ma twoim zdaniem słabe strony. Popraw ją i zrób z niej musical. Potem sięgnij po opowieść – nie własną i nie w formie utworu scenicznego, a raczej powieści albo opowiadania. Zrób z niej musical. A na koniec napisz musical według własnego pomysłu. Jak już napiszesz te cztery rzeczy, zaczniesz nabierać pojęcia, o co w tym chodzi”. I tak właśnie zrobił Stephen Sondheim. A miał wtedy 22 lata.

Po epizodzie w szkole wojskowej, który należy traktować jako antidotum na nieudane dzieciństwo, Stephen Sondheim studiował muzykę i stało się to dla niego olśnieniem. Młody geniusz miał w przyszłości wykazać jednakowy talent w zakresie pisania literackich tekstów, co komponowania muzyki. Sam jednak uważał się przede wszystkim za kompozytora i zachował to przekonanie przez całe życie. Natomiast z kompozytorów, którzy go zainspirowali, Stephen Sondheim na pierwszym miejscu wymieniał zwykle Ravela. Napisał pracę licencjacką o jego „Koncercie na lewą rękę”. Był wielbicielem jego muzyki. Pracę magisterską pisał już z Coplanda i jego „Muzyki teatralnej”. Jego fanem też był przez całe życie, chociaż muzyka Sondheima nosi więcej wpływów Ravela niż Coplanda. Inni twórcy, których muzykę uwielbia, to Strawiński, Britten, Rachmaninow – ich duch zawsze jest obecny w kompozycjach Sondheima.

Po studiach Stephen Sondheim próbował swoich sił głównie jako autor muzyki, ale zwykle kończyło się to na prezentowaniu piosenek, które nikogo nie interesowały. Kiedy wreszcie nadeszła przełomowa chwila, okazało się, że wzbudził zainteresowanie wyłącznie jako... autor tekstów. Tak oto – na zlecenie znanego już Leonarda Bernsteina – Sondheim napisał słowa piosenek do musicalu „West Side Story” (1957).

Bernstein zaproponował Sondheimowi dodatkowy udział. W tamtych czasach normę stanowiło sześć procent za libretto, muzykę i słowa, czyli po dwa procent dla każdego twórcy. Bernstein miał dostać trzy, a Sondheim jeden – był debiutantem. Produkcja „West Side Story” była jednak na tyle prestiżowa, że zaproponowano twórcom wyższe udziały. Bernstein chciał dodać autorowi tekstów jeden procent. Jak wspominał po

latach Stephen Sondheim, „rozum mu odjęło”. Odpowiedział, że to nie jest ważne, że chodzi mu tylko o to, żeby jego nazwisko znalazło się na afiszu. Przez całe życie żartował sobie z tej niefortunnej decyzji. „Szkoda, że mnie ktoś wtedy nie zakneblował” – mówił. Jeden procent od „West Side Story” mógł zmienić całe życie.

Sondheim – za szczęśliwą namową Hammersteina – przyjął kolejne zlecenie na teksty do musicalu, mimo, że marzył o pisaniu muzyki. Był to jeden z najlepszych tytułów w dziejach Broadwayu, „Gypsy”. Kolejny projekt – musical o długim tytule „A Funny Thing Happened On The Way To The Forum” (1962) – to już spektakl z muzyką i słowami Stephena Sondereima i prawdziwy początek jego imponującej drogi twórczej.

Jako kompozytor i autor tekstów panował nad materiałem w sposób niemal „totalny”, zawsze jednak pozostawiał dużą swobodę swoim reżyserom. Powstawały słynne spółki teatralne, w których Sondereima wspierali kolejni reżyserzy. Kilka najbardziej ambitnych projektów zrealizował z Sondheimem wybitny reżyser James Lapine: „Passion” (1994, jedyny musical epistolarny) oraz zainspirowane obrazem George’a Seurata absolutnie wyjątkowe przedstawienie „Sunday In The Park With George” (1984).

Pisanie słów jest trudniejsze od pisania muzyki – twierdził Sondheim – ponieważ „zasoby są bardziej ograniczone”. Najtrudniejsza rzecz przy pisaniu tekstu piosenki to dopasowanie słów do muzyki tak, aby wydawały się zupełnie naturalne, jakby zawsze tam były. Autorzy operowi biorą słowo i oplatają je melizmatami, bo tam nie chodzi o język, tylko o muzykę i głos. W musicalu twórcy opowiadają historię, jakby to była sztuka teatralna. A kiedy akcja rozgrywa się współcześnie, słowa powinny przypominać język naturalnej konwersacji. Taka jest dewiza artysty. Stephen Sondheim zdobył za swój autorski musical nagrodę Pulitzera w kategorii dramatu (współ z librecistą Jamesem Lapinem), a jego „Niedziela w parku z Georgem” to legenda Broadwayu. Popularność tego tytułu to zarazem dowód wyrafinowania teatralnej publiczności Nowego Jorku, która dojrzewała razem z Broadwayem.

Nowojorski twórca ma zresztą wyjątkowy stosunek do publiczności, jako jednego z najważniejszych czynników kształtujących końcowy efekt sceniczny. Amerykańska

tradycja każde producentom najpierw pokazywać spektakl w mniejszych miastach – przed premierą na Broadwayu dokonuje się ostatnich poprawek. Często okazują się one kluczowe dla sukcesu dzieła. „Dopóki nie pojawi się publiczność, praca nie jest zakończona” – mawia Sondheim. To za jej sprawą musical nabiera kształtu.

Twórca działał najwięcej we współpracy z legendą Broadwayu, Halem Princem. To były prawdziwe złote lata Sondheim'a, znaczone takimi produkcjami, jak „Company” (1970), „Follies” (1971) czy „A Little Night Music” (1973). Z tego ostatniego musicalu pochodzi – dopisany w ostatniej chwili przed samą premierą – jedyny znany przebój Sondheim'a, spopularyzowana przez Judy Collins ballada „Send In The Clowns”.

Utwór ten wykonywali m.in. Frank Sinatra, Shirley Bassey, Bing Crosby, Elaine Paige, Barbra Streisand, Tom Jones, Patricia Kaas, wreszcie Catherine Zeta-Jones (w nowej broadwayowskiej produkcji 2009/2010 w reżyserii Trevora Nunn'a), a więc piosenka ta wyszła daleko poza – w ostatnich dekadach bardzo już hermetyczny – obieg teatralny.

„W pokoleniu Rogersa i Hammersteina popularne przeboje wywodziły się z musicalu albo z filmu. Kiedy napisali coś chwytliwego, umieszczali to w musicalu, z nadzieją, że numer stanie się hitem. W moich czasach jest inaczej – przeboje wywodzą się niemal wyłącznie z nurtu pop-rocka.” – Stephen Sondheim jest kompetentnym teoretykiem teatru muzycznego. „Niewiele utworów z Broadwayu weszło na listy przebojów, lecz dla twórcy teatralnego okazało się to wyzwoleniem – mógł pisać, o czym chciał, nie myśląc już, czy napisze przebój.” Oto prymat dramaturgii nad poklaskiem. Ta analiza dotyka zresztą sedna kulturowych zmian w muzyce popularnej. Do czasów narodzin rock'n'rolla, źródłem popularnych przebojów był tylko Broadway i Hollywood. „Król” Elvis zmienił to bezpowrotnie. Intrygujące, że twórca teatralny dostrzegł w tym właśnie wyzwolenie. I skorzystał z niego, rozszerzając i pogłębiając tematykę swoich prac.

W musicalu „Follies” Sondheim rozprawiał się z mitami, ale i z upiorami Broadwayu. Jego „Company” to dramat współczesnych relacji międzyludzkich, wykorzystujący wiele osiągnięć psychoanalizy. Bezpośrednio do psychoanalizy odwołał się twórca w przedstawieniu „Into the Woods”, w którym ożywił postacie z bajek, ale zgodnie z ich

analityczną interpretacją Bruno Bettelheima. Jego musical „A Little Night Music” jest teatralną adaptacją filmu Ingmara Bergmana „Uśmiech nocy” z 1955 roku. Natomiast literacki spektakl „Passion” opowiada o najbardziej nie musicalowych namiętnościach w całym teatralnym kanonie. Dodajmy do tego musical „w obrazie” Seurata, musical, którego akcja dzieje się wstecz („Merrily We Roll Along”, 1981) i musical, w którym masowo spożywane są paszteciki nadziewane ludzkim mięsem. Odważne?

We współpracy z Halem Princem autor i kompozytor zrealizował swój najbardziej niekonwencjonalny projekt, dramat muzyczny „Sweeney Todd” (1979), zwany także „czarną operą” z racji tego, że – podobnie jak „A Little Night Music” – bywa wystawiany przez teatry operowe. Tylko Sondheim mógł napisać musical traktujący jednocześnie o zemście i o... kanibalizmie. Kanibalizm na Broadwayu? Kiedyś nie do pomyślenia.

Kilka lat wcześniej Stephen Sondheim obejrzał spektakl teatralny Christophera Bonda o „demonicznym golibrodzie z Fleet Street”. Historia od razu mu się spodobała i nie uważał jej wcale za straszną. W jego opinii: „Miała dużo wdzięku, najwyżej nieco gęziej skórki.” Skontaktował się z jej autorem i dostał zgodę na napisanie musicalu według sztuki. A muzykę do spektaklu „Sweeney Todd” postrzegał jako rodzaj hołdu dla Bernarda Hermanna, kompozytora filmowego związanego z Alfredem Hitchcockiem. Sondheim postanowił „przestraszyć publiczność muzyką”...

Najszerzą publiczność zapewniła „Demonicznemu golibrodzie” ekranizacja musicalu w reżyserii Tima Burtona (2007) – uproszczona pod względem muzycznym, ale za to wspaniale zrealizowana w aspektach wizualnych. Rzecz można, że powstał film według musicalu, a nie film z musicalu. Zdaniem kompozytora stało się to jednak z korzyścią dla filmu. Sondheim lubi tworzyć wielowymiarowe fuzje gatunków.

Nie ma drugiego takiego twórcy jak Stephen Sondheim. Poważne publikacje fachowe, dotyczące musicalu, traktują jego teatr muzyczny, jako osobną kategorię, zaś życie prywatne twórcy – konsekwentnie chronione – długo pozostawało tajemnicą. Według brytyjskiego dziennika The Times słynny twórca teatru muzycznego „wyszedł z szafy” mając około czterdziestu lat, a zamieszkał z partnerem dopiero w wieku 61 lat (był nim

dramaturg Peter Jones, ich związek przetrwał aż do 1999 roku). Frank Rich, słusznie nazywany „rzeźnikiem Broadwayu”, jest entuzjastą sztuki Sondheima. Odbył z artystą dogłębną rozmowę na tematy osobiste, po której napisał, że długotrwała samotność nie peszyła bynajmniej Sondheima. Kompozytor przyznał, że homoseksualizm był z pewnością jednym z powodów jego osamotnienia, ale górowała nad nim nadrzędna świadomość bycia outsiderem. Kimś – cytując samego twórcę – „kogo ludzie chcą jednocześnie pocałować i zabić”.

Stephen Sondheim widział to tak: „Mówi się, że artyści są skazani na samotność, ale ja nie patrzę na to w ten sposób. Nie można pisać w pokoju pełnym ludzi, robi się to w samotności. Bachowi jakoś to nie przeszkadzało. Moje życie zawodowe i życie osobiste nie nakładają się na siebie. Pisanie to samotna działalność, niejako z definicji. Podobnie jak malowanie. Człowiek zostaje jedynie z tym, co ma w głowie i z ołówkiem, pędzlem albo fortepianem.”

Stephen Sondheim, poza nagrodą Pulitzera za „Niedzielę w parku z Georgem” (1985), ma na koncie Oscara – za piosenkę „Sooner or Later (I Always Get My Man)” z filmu „Dick Tracy” (1990), wykonywała ją Madonna. Samych nagród Grammy kompozytor zebrał osiem: za „Company” (Best Musical Show Album, 1970), „A Little Night Music” (Best Musical Show Album, 1973), „Send in the Clowns” (piosenka roku, 1975), „Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street” (Best Musical Show Album, 1979), „Sunday in the Park With George” (Best Musical Show Album, 1984), „Into the Woods” (Best Musical Show Album, 1988), „Passion” (Best Musical Show Album, 1994), „West Side Story” (Best Musical Show Album, 2010). Nagród Tony i Oliviera dla Sondheima trudno się doliczyć: „A Funny Thing Happened on the Way to the Forum” (najlepszy musical, 1963), „Company” (najlepsze piosenki, 1971), „Follies” (najlepsze piosenki, 1972), „A Little Night Music” (najlepszy musical i najlepsze piosenki, 1973), „Sweeney Todd” (najlepszy musical i najlepsze piosenki, 1979), „Into The Woods” (najlepsze piosenki, 1988), „Passion” (najlepszy musical i najlepsze piosenki, 1994). Tyle Tony, plus dodatkowo specjalny Tony za „całokształt”, czyli za zasługi dla teatru, przyznany w 2008 roku. Lista Olivierów dla Stephena Sondheima jest niemal równie imponująca: „Sweeney Todd: (najlepszy musical, 1980), „Follies” (najlepszy musical, 1987),

„Candide” (najlepszy musical, 1988 – Sondheim napisał część tekstów), „Sunday in the Park with George” (najlepszy musical, 1991), „Merrily We Roll Along” (najlepszy musical, 2001). Pośród wielu innych honorów, jakie spływały na Stephena Sondheima w czasie jego długiego życia w sztuce, wyróżnia się Medal Wolności, którym udekorował artystę prezydent Barack Obama w Białym Domu w listopadzie 2015 roku.

Najlepszym hołdem dla twórcy jest jednak benefis artystyczny, to zaś, co spotkało Stephena Sondheima z okazji osiemdziesiątych urodzin, wypadających w 2010 roku, miało już znamiona święta narodowego. Muzyczny świat kłaniał się Sondheimowi.

Orkiestra New York Philharmonic pod batutą Paula Gemignanego przygotowała wspaniałą galę zatytułowaną „Sondheim: The Birthday Concert at Lincoln Center's Avery Fisher Hall”. Muzykę Sondheima przypomniało wielu oryginalnych odtwórców ról w jego spektaklach, między innymi Patti LuPone, Bernadette Peters i Mandy Patinkin. Ci ostatni sięgnęli po utwory z „Niedzieli w parku z Georgem”, a ich duet w „Move On” zelektryzował publiczność (Patinkin wykonał solo „Finishing the Hat”). Koncert rozpoczęła sekwencja taneczna „America” do muzyki z „West Side Story” – ozdobą koncertu był udział obsady z Broadway 2009 revival tego musicalu. Inną atrakcją była sekwencja baletowa do muzyki Sondheima z filmu „Reds”. W finale wszyscy wykonawcy zaśpiewali „Sunday” – kompozytor zasiadał na widowni.

„Sondheim 80” – benefit Roundabout Theatre Company – odbył się w nowojorskim Sheratonie. Po fragmentach rewii „Sondheim on Sondheim”, która w reżyserii Jamesa Lapine’a pokazywana była na Broadwayu w 2010 roku, osobisty hołd złożyli twórcy współcześni kompozytorzy, wykonując własne piosenki. Znaleźli się wśród nich m.in. Andrew Lippa, Robert Lopez i Kristen Anderson-Lopez, a także Bernadette Peters i... Lin-Manuel Miranda.

New York City Center zorganizował urodzinowy benefis wspierający młodych dramaturgów. Wystąpili m.in. Catherine Zeta-Jones, Angela Lansbury, Nathan Lane, a także oryginalna obsada musicalu „Into the Woods”. Koncert prowadziła Mia Farrow.

Piosenkę „Send in the Clowns” zaśpiewała Catherine Zeta-Jones, nagranie z utworem „Not a Day Goes By” w swoim wykonaniu nadesłała Julie Andrews.

Londyn nie pozostał dłużny. W ramach BBC Proms odbył się poświęcony muzyce Stephena Sondheim’a koncert w Royal Albert Hall. Tym razem „Send in the Clowns” zaśpiewała Judi Dench, która wystąpiła w roli Desirée w produkcji „A Little Night Music” w 1995 roku. W koncercie wziął udział walijski bas-baryton, Bryn Terfel.

Śpiewanie na scenie ma tradycję niemal tak starą, jak cywilizacja. Teatr muzyczny ewoluuje, a kierunek tego procesu stał się szczególnie wyraźny w XX wieku. Prymat fabuły i wiarygodności postaci – ich relacji i charakterów – oddalił współczesny musical od historycznych pierwowzorów. Tematy musicali obejmują spektrum niewyobrażalne dla scen operowych czy operetkowych. A mimo to nie ma twórcy, który poszedł dalej, głębiej, odważniej, od Stephena Sondheim’a. Nie warto polemizować, czy jego przedstawienia to musicale, czy szukać dla nich innego określenia (on sam go nie szuka). Jedno jest pewne: jego dzieło to teatr muzyczny w najbardziej wyrafinowanej postaci. Teatr muzyczny, bez wątpienia. Ale przede wszystkim teatr.

## THE SOUND OF MUSIC

[musical]

Muzyka: Richard Rodgers

Słowa piosenek: Oscar Hammerstein II

Libretto: Howard Lindsay i Russel Crouse

na podstawie autobiografii Marii von Trapp „The Story of the Trapp Family Singers” (1949) oraz niemieckiego filmu „Die Trapp-Familie” (1956)

Premiery:

Broadway – 16 listopada 1959 (1443)

West End – 18 maja 1961 (2385)

Słupsk – 23 marca 2013

Tony 1960 (5):

najlepszy musical (ex aequo „Fiorello!”), aktorka (Mary Martin), aktorka drugoplanowa (Patricia Neway), scenografia (Oliver Smith), dyrygent (Frederick Dvonch)

Piosenki:

The Sound of Music, Maria, My Favorite Things, Do-Re-Mi, Sixteen Going on Seventeen, So Long Farewell, Climb Ev’ry Mountain, Edelweiss

„The Sound of Music” to ostatni z serii wielkich, broadwayowskich musicali spółki autorskiej Rodgers i Hammerstein. Powstał w 1959 roku, na niecały rok przed śmiercią autora tekstów. Spektakl należy do absolutnej klasyki teatru muzycznego, a jego ekranizacja to żelazny kanon kina. Pochodzący z niego temat „My Favorite Things” stał się standardem, a legendarne nagranie Johna Coltrane’a sprawiło, że ta niewinna kołysanka weszła na trwałe do historii jazzu. I pomyśleć, że rzecz dzieje się w Austrii...

Impulsem do napisania „Dźwięków muzyki” był zachodnioniemiecki film oparty na wspomnieniach Marii von Trapp i opowiadający jej historię, tym bardziej niezwykłą, że

prawdziwą. Georg von Trapp był kapitanem Austro-Węgierskiej Marynarki Wojennej (prześmiewcom warto przypomnieć, że te oba śródlądowe kraje, jako monarchia, miały w owym czasie dostęp do morza – Adriatyckiego). Kapitan owdowiał w 1922 roku, jako ojciec siedmiorga dzieci (w musicalu w wieku od pięciu do szesnastu lat). Kiedy jedna z dziewczynek zachorowała, ojciec zwrócił się do opactwa benedyktynek Nonnberg w Salzburgu o przysłanie opiekunki. Prysłano mu nowicjuszkę, Marię... Młoda kobieta zakochała się najpierw w dzieciach, następnie w ich ojcu. Co więcej, po ślubie w 1927 roku (odbył się w opactwie Nonnberg, to jasne) rodzina zaczęła wspólnie muzykować i stała się popularnym zespołem, występującym w latach trzydziestych w całej Austrii. Sielankę przerwał Anschluss.

Film obejrzał reżyser teatralny Vincent J. Donehue i uznał, że to doskonały projekt dla jego dobrej znajomej, aktorki Mary Martin (znanej z tytułowej roli w musicalu „Peter Pan”, która przyniosła jej w 1955 roku nagrodę Tony). Pierwotnie miała to być sztuka teatralna wzbogacona kilkoma piosenkami z repertuaru The Trapp Family Singers, ale koncepcja rozwijała się dynamicznie, kiedy zaś zwrócono się do panów Rodgersa i Hammersteina o „kilka premierowych utworów” nieuchronnie narodził się musical. W dniu premiery Mary Martin miała 46 lat, ale przynajmniej grała młodą dziewczynę, a nie młodego chłopca. Jej rola i tym razem zasłużyła na nagrodę Tony. Kapitana zagrał Theodore Bikel, znany pieśniarz folkowy.

Wspomnienia Marii von Trapp, wydane w Stanach Zjednoczonych w 1949 roku, były całkiem realistyczne. Niemiecki film fabularny według jej książki – już nieco mniej. Ale dopiero połączone siły Broadwayu i Hollywood stworzyły legendę von Trappów w postaci, w jakiej świat zna ją dzisiaj. Faktem jest, że kapitan von Trapp był antyfaszystą i że to właśnie wezwanie do Kriegsmarine dało mu impuls do ucieczki całą rodziną z Austrii. W rzeczywistości von Trappowie wydostali się bez większych trudności przez granicę z Włochami. W musicalu i w filmie uciekają w dramatycznych okolicznościach przez góry do Szwajcarii, ale musical i film mają swoje prawa. Faktem jest, że rodzina dotarła szczęśliwie do Stanów i osiadła na farmie w stanie Vermont. Faktem jest, że większość potomstwa von Trappa (kapitan miał jeszcze troje dzieci z Marią), dożyła sędziwego wieku – Maria Franciszka, misjonarka w Papui Nowej Gwinei, zmarła w 2014

roku w wieku 99 lat. Jeszcze jeden historyczny fakt: w opuszczonej posiadłości von Trappów założył sztab Heinrich Himmler. I mit: piosenka „Edelweiss” (Szarotka) nie jest austriackim utworem ludowym, Austriacy poznali ją dopiero po ekranizacji „The Sound of Music”, czyli po 1965 roku.

Ekranizacja musicalu „The Sound of Music” zdobyła pięć Oscarów i należy do najpopularniejszych filmów muzycznych w historii. Reżyserował wytrwany mistrz, Robert Wise, który cztery lata wcześniej – razem z Jerome Robbinssem – otrzymał Nagrodę Akademii za reżyserię ekranizacji musicalu „West Side Story”. Oba dzieła zwyciężyły także w kategorii najlepszego filmu. W głównych rolach wystąpili Julie Andrews (Maria) oraz Christopher Plummer (kapitan von Trapp). Młoda aktorka teatralna i filmowa zaledwie rok wcześniej zdobyła Oscara za główną rolę w filmie „Mary Poppins”. Reżyser Robert Wise rozważał obsadzenie Grace Kelly lub Shirley Jones w roli Marii, ale gdy zobaczył Julie Andrews w kilku fragmentach „Mary Poppins” (zanim jeszcze film trafił do kin), miał powiedzieć: „Podpiszmy kontrakt, zanim ktoś inny złapie tę dziewczynę”. Z czasem, to właśnie niesforna Maria z „Dźwięków muzyki” stała się filmową wizytówką, która przylgnęła do aktorki na całe życie. Podobnie zresztą, jak piosenka „Do-Re-Mi”, uroczą wyliczanką, w której Maria przygrywa podopiecznym na gitarze.

W dekadzie, w której Hollywood przeżywało najintensywniejszy rozwój artystyczny od czasu powstania, nie dziwiło już, że wszystkie plenery nakręcono w Austrii w okolicach Salzburga. Rolę posiadłości von Trappów „zagrał” położony nad jeziorem rokokowy pałac Schloss Leopoldskron, znany zabytek austriackiej architektury. Scenę ucieczki rodziny przez góry nakręcono w Alpach Bawarskich. W czasie powstawania filmu Oscar Hammerstein II nie żył już od kilku lat, ale kiedy poproszono Richarda Rodgersa o dwie nowe piosenki, kompozytor nawet nie pomyślał o innym autorze. I samodzielnie stworzył muzykę i słowa do utworów „I Have Confidence” i „Something Good”.

Na liście najlepszych filmów muzycznych American Film Institute „The Sound of Music” zajmuje czwarte miejsce, po „Singin’ in the Rain”, „West Side Story” i „The Wizard of Oz”.

Sukces musicalu na Broadwayu i West Endzie był niezaprzeczalny, ale to jednak film dał impuls niezliczonym inscenizacjom „The Sound of Music” na całym niemal świecie. Były revivals w Nowym Jorku (1998) i w Londynie (1981, 2006), były produkcje w Australii (1961), a nawet na Puerto Rico (1966), własną wersję spektaklu zaprezentowała japońska Takarazuka (1988). Kiedy musical zagościł na scenie New York City Opera (1990), reżyserował James Hammerstein – syn wielkiego Oscara.

Liczba światowych produkcji „The Sound of Music” znacząco wzrosła w nowym milenium. Osobną reklamę zapewnił musicalowi Andrew Lloyd Webber, który zdecydował się na wyprodukowanie go w Londynie w 2006 roku. Królowi musicalu marzyło się obsadzenie w głównej roli Scarlett Johansson, kiedy jednak gwiazda okazała się zbyt zajęta, narodził się pomysł telewizyjnego castingu. Powstał program BBC o nazwie „How Do You Solve a Problem Like Maria?” (jest to cytata z piosenki „Maria” z musicalu). Tak narodziła się cała seria musicalowych castingów prowadzonych w telewizji pod czujnym, producenckim okiem Lloyd Webbera. W dalszej kolejności były to seriale „Any Dream Will Do” (2007, kandydaci do roli Józefa w musicalu „Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat”), „I’ll Do Anything” (2008, poszukiwania artystów do obsady musicalu „Olivier!”) oraz „Over The Rainbow” (2010, polowanie na Dorotkę).

Produkcję „The Sound of Music” w 2008 roku przeniesiono z Londynu do Toronto, gdzie Lloyd Webber zaprezentował ją w Princess of Wales Theatre. Zagościła na scenie przez dwa pełne sezony (2008-10), pokazano ponad pięćset przedstawień i był to najdłużej grany revival musicalu w historii tego miasta.

Polska premiera musicalu zatytułowanego „The Sound of Music” odbyła się w Nowym Teatrze im. Witkacego w Słupsku 23 marca 2013 roku. Reżyserował Zbigniew Kułagowski, autorem polskiego przekładu był Andrzej Ozga. Pod tytułem „Dźwięki muzyki” zaprezentował spektakl Gliwicki Teatr Muzyczny w reżyserii Marii Sartowej, ponownie w tłumaczeniu Andrzeja Ozgi (premiera 27.03.2014).

## SOUTH PACIFIC

[musical]

Muzyka: Richard Rodgers

Słowa piosenek: Oscar Hammerstein II

Libretto: Oscar Hammerstein II i Joshua Logan

według książki Jamesa A. Michenera „Opowieści południowego Pacyfiku” (1947)

Premiery:

Broadway – 7 kwietnia 1949 (1925)

West End – 1 listopada 1951

Tony 1950 (10):

najlepszy musical, producenci (Oscar Hammerstein II, Richard Rodgers, Leland Hayward, Joshua Logan), muzyka (Richard Rodgers), libretto (Oscar Hammerstein II), reżyser (Joshua Logan), aktor (Ezio Pinza), aktorka (Mary Martin), aktor drugoplanowy (Myron McCormick), aktorka drugoplanowa (Juanita Hall), scenografia (Jo Mielziner)

Pulitzer 1950 w kategorii dramatu:

Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II, Joshua Logan

Olivier 2001, London revival:

najlepszy aktor (Philip Quast)

Tony 2008, Broadway revival (7):

najlepszy revival, reżyseria (Bartlett Sher), aktor (Paulo Szot), scenografia (Michael Yeagan), kostiumy (Catherine Zuber), reżyseria światła (Donald Holder) i reżyseria dźwięku (Scott Lehrer)

Piosenki:

Some Enchanted Evening, There Is Nothing Like a Dame, Bali Ha'i, I'm Gonna Wash That Man Right Outa My Hair, I'm in Love with a Wonderful Guy, Younger Than Springtime, Happy Talk, You've Got to Be Carefully Taught

Jeden z kilku najważniejszych musicali w historii gatunku. I jeden z najlepszych. Po pierwsze, było to przełomowe dzieło głównych twórców teatru muzycznego połowy XX wieku, Rodgersa i Hammersteina. Napisany po musicalach „Oklahoma!” (1943) i „Carousel” (1945), a przed „The King and I” (1951) i „The Sound of Music” (1959), „Południowy Pacyfik” stanowi kwintesencję ich stylu, a zarazem rozszerzył zakres zainteresowań twórców (a przy okazji całego gatunku). To był spektakl, który pokazywał, że musical nie ma granic, że może dziać się wszędzie i mówić o wszystkim.

Po drugie, był to spektakl pod wieloma względami odważny, a nie należy tego czytać ze współczesnej perspektywy. Tematyka „Południowego Pacyfiku” wzbudziła w czasie premiery wiele kontrowersji. Historia dotyczy miłości pielęgniarki z amerykańskiej marynarki wojennej i francuskiego plantatora na Nowych Hebrydach (od 1906 roku było to angielsko-francuskie kondominium, obecnie niepodległe państwo Vanuatu). Francuz ma jednak dwoje dzieci ze związku z „miejsową kobietą”, oczywiście kolor ich skóry zdradza pochodzenie nieżyjącej matki, nawet jeżeli się o tym wprost nie mówi.

W drugim, równoległym wątku, amerykański porucznik zakochuje się w tonkińskiej dziewczynie (Tonkin to historyczna nazwa północnego Wietnamu). Jak się okazało, drugoplanowa historia wywołała bardziej ożywioną dyskusję. Francuzi... Wiadomo czego można się spodziewać po Francuzach. Tylko dlaczego amerykańska siostra? Natomiast młody amerykański oficer z kolorową dziewczyną? Był rok 1949, świat się zmienił od tego czasu. Choć film „Indochiny” (francuska wariacja na temat „Madame Butterfly”) powstał dopiero w 1992 roku. Między innymi dzięki takim dziełom, jak „South Pacific” i twórcom z Broadwayu, którzy nie obawiali się tematów tabu.

Rodgers i Hammerstein zainteresowali się książką Jamesa A. Michenera „Opowieści południowego Pacyfiku”. Ten zbiór opowiadań z 1947 roku zdobył nagrodę Pulitzera,

autor wstawił się także powieścią „Poland”, opublikowaną w 1983 roku po jego wielu podróżach do naszego kraju (książka zajęła pierwsze miejsce na liście bestsellerów New York Timesa). Reżyser Joshua Logan został dokooptowany w roli współautora libretta, ponieważ Oscar Hammerstein nie znał się zupełnie na tematyce wojskowej (Logan był weteranem i nie miał kłopotu z odróżnieniem szarży w marynarce wojennej od np. szarży kawalerii). Autorowi książki zaproponowano 1% (słownie: jeden procent) od dochodów, jakie miał przynieść musical, co oczywiście uczyniło go z czasem bardzo zamożnym człowiekiem. There’s no business like show business.

Pewne wątpliwości wyraził Richard Rodgers – kompozytor obawiał się użycia gitar i ukulele w instrumentacji, ponieważ nie lubił tych instrumentów. Ale sam autor książki zapewnił go, że podczas całego swojego pobytu w Polinezji nie słyszał „tubylców” grających na niczym innym, niż puste beczki po benzynie, w które uderzali kijami. W gotowym spektaklu nie obyło się bez etnicznych akcentów, a ich ucieleśnieniem była postać miejscowej kobiety, znanej jako Bloody Mary. Ta energiczna i przedsiębiorcza wyspiarka śpiewa żołnierzom o wyspie szczęścia („Bali Ha’i”), żołnierze odwzajemniają się śpiewając jej piosenkę o niej samej („Bloody Mary”). Partytura tego przedstawienia na dużą orkiestrę (25-31 muzyków) nie zawiera żadnych instrumentów egzotycznych.

Pierwszą inscenizację na Broadwayu zagrano 1925 razy – imponujący wynik, jak na początek lat 50. To był ciągle Broadway bez zagranicznych turystów. „South Pacific” stał się drugim najdłużej granym musicaliem w historii Broadwayu (po „Oklahomie!” Rodgersa i Hammersteina). Przedaż biletów przyniosła 400 000 dolarów (tamtych dolarów, kiedy papierosy kosztowały dwadzieścia pięć centów), tak wysokie były oczekiwania w stosunku do tandemu twórców. Natychmiast po premierze do kas wpłynęło kolejne 700 000 dolarów, jak na owe lata były to bezprecedensowe sumy. Przedstawienie premierowe nieustannie przerywano oklaskami. Kłopotów dostarczył tylko głos śpiewaka operowego obsadzonego w głównej roli. Ezio Pinza, ulubiony publiczności Metropolitan Opera bas liryczny, nie był przyzwyczajony do śpiewania w ośmiu spektaklach tygodniowo i zazwyczaj – po mocnym początku – głos siadał mu w połowie tygodnia. Amerykańskie tour przedstawienia wystartowało już w 1950 roku i objeżdżało całe Stany przez pięć lat. Pierwszą inscenizację londyńską (1951)

powtórzone 802 razy, co na West Endzie było świetnym wynikiem (jednego z żołnierzy batalionów roboczych US Navy zagrał młody Sean Connery). Musical powracał na sceny teatralne w kolejnych dekadach (m.in. New York City Opera w 1987 roku).

„Południowy Pacyfik” wszedł przebojem w wiek XXI. Na początku był – nagrodzony Oliverem – revival w Londynie (2001-02). Nowa produkcja na Broadwayu w 2008 roku została doskonale przyjęta (ponad 1000 przedstawień). Obsypana nagrodami, stała się bazą nowego amerykańskiego tournée i kolejnej inscenizacji londyńskiej w 2011 roku.

Lista najbardziej prestiżowych nagród, jakie zdobywał „South Pacific” na przestrzeni dekad jest zresztą bez precedensu. Oryginalna produkcja otrzymała 10 nominacji do Tony i... zdobyła 10 nagród. W tym za najlepszy musical, najlepszą muzykę i libretto. Jeden jedyny raz w historii Broadwayu nagrodę Tony zdobyła cała czwórka nominowanych aktorów. Nie koniec na tym – „Południowy Pacyfik” zdobył także Pulitzera w kategorii dramatu, co w teatrze muzycznym zdarza się bardzo rzadko (przeciętnie raz na dekadę). Jeszcze bardziej bezprecedensowy jest fakt, że revival z 2008 roku zdobył siedem nagród Tony z jedenastu nominacji. Zagarnął przy tym pięć Drama Desk Awards i pięć nagród Outer Critics Circle. Album płytowy z nagraniem oryginalnej obsady musicalu (w pionierskim wtedy formacie longplaya) sprzedał się w liczbie ponad miliona egzemplarzy, pomimo całkiem wysokiej ceny 4.85 dolara.

Ciekawostka: 31 stycznia 1952 roku na londyńskim spektaklu w Theatre Royal, Drury Lane, pojawił się król Jerzy VI w towarzystwie córki, księżniczki Elżbiety z Yorku, czyli późniejszej Elżbiety II. Monarcha wyzionął ducha w kilka dni później, ale nie należy łączyć tych faktów. „South Pacific” to musical, który nie może zaszkodzić.

## SPIDER-MAN: TURN OFF THE DARK

[musical]

Muzyka: Bono i The Edge

Słowa piosenek: Bono i The Edge

Libretto: Julie Taymor, Glen Berger i Roberto Aguirre-Sacasa

na podstawie komiksów Stana Lee „Spider-Man” (Marvel, od 1962 roku)

Premiera:

Broadway – 14 czerwca 2011

Piosenki:

Rise Above, If the World Should End, Turn Off the Dark, The Boy Falls From the Sky

Piękna katastrofa. Musical według popularnego filmu według popularnego komiksu miał przyćmić wszystko, co pokazano wcześniej na musicalowej scenie. I przyćmił, ale okazało się, że zapowiadany prekursor jest tylko kolejnym epigonem, który podzielił losy musicalowej produkcji „Władcy pierścieni” (2006) i okazał się spektakularną klapą. Widzowie „Spider-Man: Turn Off the Dark” wychodzili oszołomieni, problem polegał na tym, że ich liczba okazała się niewystarczająca. Broadway nie unika prezentacji na granicy teatru, kina i cyrku, ale to najwyraźniej kwestia proporcji. Teatr to scena, reszta jest dodatkiem – po raz kolejny przekonali o tym twórcy nowej produkcji musicalu „Pippin” w 2013 roku, odnosząc wielki sukces niezależnie od cyrkowych sztuczek. Po klęsce spektaklu „Spider-Man: Turn Off the Dark” na Broadwayu jego producenci zapowiedzieli inscenizację w Las Vegas. Może po prostu tam trzeba było zacząć?

Na Broadwayu zaczęło się jak zawsze, czyli od spektakli przedpremierowych. Tym razem było ich jednak więcej, niż kiedykolwiek wcześniej, najwięcej w historii. Nieustanne zmiany, kontuzje aktorów i słabe oceny od przedpremierowej publiczności, zmuszały realizatorów do ciągłych eksperymentów na żywym organizmie, co od początku nie wróżyło najlepiej. W sumie odbyło się 182 previews, a zatem liczba

niewiarygodna – niejeden musical nie miał tytułu przedstawień po oficjalnej premierze. Kiedy doszło wreszcie do oczekiwanego otwarcia, krytyka była bezlitosna – chwalono efekty specjalne, krytykowano libretto i piosenki. „Wszystko tak, jak można było się spodziewać”, cytując poetę.

Jako że każdy element tego musicalu miał być niecodzienny, nietuzinkowi są także twórcy piosenek. Bono i The Edge to dwa filary irlandzkiej grupy U2, obaj rockmani nie mieli wcześniej nic wspólnego z musicaliem. Piosenki zespołu wskazują na potencjał autorów, bo chociaż bardzo proste, mają często interesującą linię melodyczną, irlandzki kwartet jest też doświadczony w pracy studyjnej z różnymi, najczęściej najlepszymi, producentami muzycznymi. Źle wróżyła pewna powtarzalność i monotonia piosenek U2, ale można to obecnie powiedzieć o niemal każdym zespole rockowym.

Już sama próba opisanie zastosowanej stylistyki muzycznej naraziła twórców spektaklu na śmieszność. The Edge twierdził, że są w niej „elementy rock’n’rolla, cyrku, opery i teatru muzycznego”. Bono, król pretensjonalności, do której w tym wypadku nawet się przyznał, nazwał ich wspólne dzieło mianem „pop-up, pop-art opery”, co raczej nie rozjaśniło intencji twórców. Reżyserka przedstawienia, Julie Taymor, powiedziała, że jest to „rock’n’rollowy dramat cyrkowy”.

Skąd ten cyrk? Z latania, bo to ono stało się „żyrandolem” tego spektaklu. Takiego latania jeszcze na Broadwayu nie widziano, wliczając Piotrusia Pana na linkach. Bohater komiksu posiada cechy pająka w przemieszczaniu się w trzech wymiarach przestrzeni. Jednak w plątaniu gigantycznej pajęczej sieci, jaka pojawiała się w spektaklu, poruszali się pozbawieni pajęczych atrybutów aktorzy. Spadali jak kamienie. Musical zawierał dwadzieścia siedem sekwencji lotu i walk powietrznych – zarówno nad sceną, jak i nad publicznością. Doszło do sytuacji, w której firmy ubezpieczeniowe odmówiły producentom polisy, dodatkowo paraliżując i tak sypiący się musical. „Spider-Man: Turn Off the Dark” nie przyniósł spodziewanych dochodów, nie odrobił nawet budżetu produkcyjnego o wysokości 75 milionów dolarów. Najwyższego w historii Broadwayu, czym też musical na długo zapisał się w historii.

Niestety, do legendy musicalu przeszły liczne kontuzje aktorów. Departament Pracy Stanu Nowy Jork nakładał na producentów kolejne grzywny, ale aktorzy nie przestawali spadać na próbach i na spektaklach przedpremierowych. Kiedy kaskader zastępujący głównego bohatera złamał na próbie oba nadgarstki, kontrowersyjną inscenizacją zainteresował się związek zawodowy aktorów Actor's Equity. Natalie Mendoza, grająca Arachne (postać wzorowaną na mitologicznej księżniczce, mistrzyni tkania), doznała wstrząsu mózgu już na pierwszym spektaklu przedpremierowym. A choć początkowo dzielnie kontynuowała występ, musiała poddać się leczeniu i wreszcie zrezygnowała z roli. Kaskader Spider-Mana, Christopher Tierney, spadł z wysokości ponad sześciu metrów wprost do orkiestronu – jego uprząż została niewłaściwie przypięta do liny. Spektakl przerwano. Wielkie zagrożenie dla aktorów stanowiły duże elementy scenografii poruszające się nieustannie na specjalnych konstrukcjach.

„Spider-Man: Turn Off the Dark” to ostatni z wielkich musicali „spektakularnych”. Zamyka długą listę technicznych osiągnięć teatru muzycznego, związanych najczęściej z musicaliem europejskim: żyrandol, barykada, helikopter, deszcz. Eskalacja efektów specjalnych w teatrze muzycznym miała swój początek i koniec. Zwiastował go imponujący inscenizacyjnie musical „The Lord of the Rings”. Raczej nie spodziewajmy się kolejnych produkcji o równie nierealnych budżetach. Producenci zmądrzeli.

Teatr nie powinien być konkurencją dla kina, nie na tym polega jego rola. Teatr to magia, efekty to zabawa w dosłowność, przekleństwo prawdziwego teatru. Owe spektakularne produkcje z lat 80. mają wkład w rozwój musicalu jako widowiska, ale też zawsze towarzyszyły im wspaniała muzyka i słowa. Przerost formy nad treścią niweczy każdy rodzaj sztuki. Musicalowa publiczność XXI wieku zdecydowała o tym, wybierając teatr, czyli magię i treść. Przede wszystkim treść – nasze millenium to wiek librecistów, odrodzenie teatru muzycznego per se. To między innymi tłumaczy sukcesy tak prostych (w porównaniu) inscenizacji, jak „The Book of Mormon”, „Something Rotten”, czy nawet „Hamilton”. Katastrofa spektaklu „Spider-Man: Turn Off the Dark” stanowi zmierzch pewnej epoki. Miał to być powiew nowego, skończyło się na finale grande. I właśnie dlatego jest to taka piękna katastrofa.

## SPRING AWAKENING

[musical]

Muzyka: Duncan Sheik

Słowa piosenek: Steven Sater

Libretto: Steven Sater

na podstawie dramatu Franka Wedekinda „Przebudzenie wiosny” (1891)

Premiery:

Broadway – 10 grudnia 2006 (859)

West End – 23 stycznia 2009

Chorzów – 29 kwietnia 2011

Tony 2007 (8): najlepszy musical, libretto (Steven Sater), piosenki (Duncan Sheik i Steven Sater), aktor drugoplanowy (John Gallagher Jr.), reżyseria (Michael Mayer), choreografia (Bill T. Jones), orkiestracja (Duncan Sheik), reżyseria światła (Kevin Adams)

Grammy Award 2008:

Best Musical Show Album

Olivier 2010 (4): najlepszy musical, aktor (Aneurin Barnard), aktor drugoplanowy (Iwan Rheon), reżyseria dźwięku (Brian Ronan)

Piosenki:

Mama Who Bore Me, Touch Me, The World of Your Body, I Believe, Don't Do Sadness, Totally Fucked, The Song of Purple Summer

Dramat Franka Wedekinda „Przebudzenie wiosny”, który w sto lat od premiery stał się twórczym musicalu, wywołał skandal, kiedy zaprezentowano go po raz pierwszy na scenie. A nie stało się to od razu. Niemiecki dramaturg napisał swoje najsłynniejsze

dzieło w 1891 roku i w zasadzie od dnia jego publikacji miał kłopoty. Kilka lat później ścigała go nawet bawarska policja, a wszystko za teksty, głównie polityczne satyry, które publikował pod różnymi pseudonimami. Frank Wedekind, ku utrapieniu ojca, szanowanego lekarza, występował także jako aktor i to w czasach, kiedy w Niemczech rodził się i rozkwitał modernizm z jego niepokorną sceniczną manifestacją. Kabarety zrywały obyczajowe tabu, podobnie czynił też autor w swoich sztukach. Sama lista tematów debiutanckiego dramatu „Przebudzenie wiosny” (sztuka nosiła znamieny podtytuł „Tragedia dziecięca”), była mokrym snem cenzora: gwałt, masturbacja, aborcja. Sztuka ukazuje naturalną seksualność młodych ludzi, budzącą się (tytułowe „przebudzenie wiosny”) pod opresją purytańskiej moralności i towarzyszącej jej hipokryzji. Ale sny cenzorów przybierały w tamtych czasach nieprzyjemną postać na jawie: Frank Wedekind został aresztowany i skazany na sześć miesięcy więzienia w twierdzy Königstein. Premiera sceniczna „Przebudzenia wiosny” odbyła się dopiero w 1906 roku w szczęśliwie rozpasanym Berlinie.

Temat na musical? Oczywiście! Teatr muzyczny XXI wieku ma za sobą przekroczenie większości tabu, zresztą seksualizm nastolatków to już ewidentne „post-tabu” i w zasadzie nie byłoby o czym mówić, gdyby nie pewne mechanizmy – uniwersalne i niestety ponadczasowe, dotyczące przemocy wobec nieletnich, toksycznych konsekwencji tłumienia oraz po prostu władzy. Bo to do sprawowania władzy sprowadzają się w większości te napięcia, seks zaś był, jest i pozostanie doskonałym narzędziem manipulacji.

W pewnym przewrotnym sensie jest więc „Przebudzenie wiosny” sequelem musicalu „Matylda” w wersji „dla dorosłych” – w okresie poprzedzającym dojrzewanie płciowe relacje władzy pomiędzy pokoleniami manifestują się w stanie „czystym” (inny musicalowy przykład to „Oliver!”). Sprzeciw, narastający wraz z budzeniem się seksualności, leży u podstaw buntu pokoleniowego i obyczajowej rewolucji, jaka w latach 60. XX wieku bezpowrotnie zmieniła nasz świat. Młodzież wyemancypowała się, jako osobna grupa społeczna, właśnie w tamtej dekadzie. Jest w „Tragedii dziecięcej” Wedekinda samobójstwo chłopaka, jest śmierć dziewczyny po nieudanej aborcji. Fin de siècle to czas pokolenia przełomu, a jego ofiary były pionierami nowoczesności –

prekursorami hipisów i punków, całego młodzieżowego buntu, który już nie pozwolił się stłumić. Muzyką tego buntu był rock, więc to rock rozbrzmiewa w musicalu „Przebudzenie wiosny”, napędzając bohaterów niepohamowaną energią. Większość scen musicalu rozgrywa się w szkole, miejscu dziecięcej kaźni z legendarnej „Ściany” zespołu Pink Floyd. We don't need no education? Przesada. Ale może na początek WDŻWR?

Duncan Sheik, kompozytor musicalu „Spring Awakening”, rozpoczął karierę, jako piosenkarz i autor. Jego debiutancki singiel, „Barely Breathing” z 1996 roku, wdarł się na listę przebojów i – pozostając na niej nieprzerwanie przez pięćdziesiąt pięć tygodni – zwrócił uwagę na młodego człowieka z gitarą, który określał się jako „zdeklarowany buddysta”. Od tamtej pory Duncan Sheik nagrał kilkanaście płyt i regularnie występował. Tworzył także muzykę teatralną i filmową. Obsypany nagrodami teatralnymi musical „Spring Awakening” był przełomem w jego karierze. Do ostatnich głośnych dzieł tego twórcy należy musical „American Psycho” (2013 Londyn, 2016 Broadway), według wzbudzającej wiele kontrowersji powieści Breta Eastona Ellisa z 1991 roku (z ekranizowanej w roku 2000).

Musical „Spring Awakening” wykluwał się przez siedem lat, zmieniając i formę i treść w kolejnych warsztatach i wersjach koncertowych. Projekt niemal od początku wspierał Tom Hulce. Ten aktor, znany jako tytułowy bohater filmu Miloša Formana „Amadeusz” z 1984 roku, odnosi sukcesy jako producent na Broadwayu. Premiera off-Broadway odbyła się w maju 2006 roku, ale już w grudniu wystawiono musical on-Broadway, gdzie spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem. Koszt produkcji, wynoszący sześć milionów, zwrócił się po zaledwie dziewięciu miesiącach. Podobna była droga musicalu „Spring Awakening” na scenę West Endu. Zaczęło się od produkcji „off”, aby już w dwa miesiące później spektakl zagościł na deskach znanego Novello Theatre, a choć grany był tam zaledwie przez dwa miesiące, to wystarczyło do zdobycia czterech nagród Oliviera (w tym dla najlepszego musicalu). Poza ośmioma nagrodami Tony musical zebrał imponującą liczbę innych prestiżowych wyróżnień, m.in. trzy nagrody Drama Desk, dwie nagrody Lucille Lortel, dwie Drama League, Theatre World Award, New York Drama Critics' Circle Award for Best Musical, trzy nagrody Outer Critics Circle,

nagrodę Obie, jak również Grammy Award 2008 za najlepszą płytę z nagraniami z musicalu.

Pochód „Przebudzenia wiosny” przez musicalowe sceny świata rozpoczął się od premier w Karlstad (Szwecja, 2008) i w Helsinkach (Finlandia, 2009). Potem były m.in. teatry Budapesztu, Wiednia, Rio de Janeiro, Tokio, Oslo, Sydney (gdzie funkcję dyrektora artystycznego sprawowała Cate Blanchett), Buenos Aires, Tel Awiw, Edynburg, Dublin, Frankfurt, Auckland (Nowa Zelandia) i Quebec (Kanada). Wspaniałą realizację musicalu zaprezentowali Rosjanie, moskiewską produkcję wyreżyserował Kirył Sieriebriennikow (2013-2014). Z doskonałym przyjęciem spotkał się także Broadway revival przygotowany w 2015 roku. „Spring Awakening”, dzięki swojemu uniwersalnemu przesłaniu i żywiołowej muzyce należy obecnie do najchętniej wystawianych w świecie nowych musicali.

Oglądając „Przebudzenie wiosny” – dramat lub musical – nietrudno pomyśleć o „Białym małżeństwie” Tadeusza Różewicza. Sztuka polskiego dramaturga powstała niemal sto lat po dziele Wedekinda, ale dotyczy podobnej problematyki, a jej akcja rozgrywa się na początku XX wieku w Polsce, a więc w podobnych rygorach i lękach towarzyszących dorastaniu i seksualności. Temat na polski musical?

Polska premiera musicalu „Przebudzenie wiosny” odbyła się 29 kwietnia 2011 roku w Teatrze Rozrywki w Chorzowie. Reżyserował Łukasz Kos, autorem polskiego przekładu jest Michał Wojnarowski.

## STAGE ENTERTAINMENT

[agencja teatralna]

Jeden z największych impresariatów teatralnych na świecie, specjalizujący się w produkcji musicali w wielu krajach kontynentalnej Europy, jak również właściciel międzynarodowej sieci teatrów i własnych systemów sprzedaży biletów. Powstał w Amsterdamie w 1998 roku, po oderwaniu się od holenderskiej firmy Endemol, znanej z produkcji telewizyjnych. Na jego czele stoi założyciel, magnat branży rozrywkowej, Joop van den Ende, który wcześniej założył Endemol – co wyjaśnia pierwszy człon nazwy firmy macierzystej. Obecnie Stage Entertainment działa w Holandii, Hiszpanii, w Niemczech, Francji, we Włoszech, a nawet w Rosji. Firma podejmowała też próby wejścia na rynek amerykański, przejmując w Nowym Jorku kompleks pięciu scen off-Broadway (wcześniej było to multikino), znany od 2006 roku jako New World Stages. Jednak w 2014 roku obiekt został sprzedany głównemu operatorowi teatralnemu na Manhattanie, jakim jest The Shubert Organization.

Przełom w ekspansji Stage Entertainment na terytoriach europejskich nastąpił już w 2000 roku, kiedy firma nawiązała współpracę z teatralnym oddziałem Disneya i weszła w kooperację z agencją Littlestar, zarządzającą prawami do musicalu „Mamma Mia!”. Umowa z Disneyem dotyczyła musicali „Aida”, „The Lion King”, „Beauty and the Beast”, „Tarzan”, „The Little Mermaid” i „Aladdin” (jest to pełny niemal katalog teatralny Disneya). W dwa lata później Stage Entertainment wchłonęła niemiecki impresariat Stella Entertainment AG i utrzymała na afiszu rozpoczęte wcześniej produkcje tej firmy.

Po nawiązaniu stałej współpracy z agencjami The Really Useful Group i Cameron Mackintosh Ltd. stała się potęgą na rynku europejskim. Stage Entertainment produkuje własne spektakle („Sister Act”, „Rocky: Das Musical”) i skutecznie wystawia najlepsze musicale europejskie: „Elisabeth”, „Tanz der Vampire” i „Mozart! Das Musical”. Jednak w ofercie Stage Entertainment królują sprawdzone tytuły światowe, jak „Billy Elliot”, „Cabaret”, „Cats”, „Chicago”, „Dirty Dancing”, „Grease”, „Hairspray”, „Jesus Christ Superstar”, „Jersey Boys”, „Les Misérables”, „Mamma Mia!”, „My Fair Lady”, „The

Phantom of the Opera”, „The Producers”, „Saturday Night Fever”, „Singin’ in the Rain”, „Spring Awakening”, „Tanz der Vampire”, „Wicked”, jak również znakomity londyński spektakl nie musicalowy, „War Horse” – inscenizację Royal National Theater.

Stage Entertainment jest obecnie właścicielem wielu teatrów na terenie Europy – od Paryża (Théâtre Mogador), po Moskwę (MDM i Rosja). Na terenie Niemiec sieć należąca do SE obejmuje obecnie jedenaście teatrów, w tym cztery w samym Hamburgu i trzy w Berlinie. Samych tylko produkcji musicalu „Mamma Mia!” (stacjonarnych i objazdowych) na terenie kontynentalnej Europy firma ma na koncie aż dwadzieścia. Wejście Stage Entertainment na rynek krajowy oznacza zwykle radość pośród fanów teatru muzycznego i panikę w lokalnej branży. Obie reakcje są w pełni uzasadnione.

## STARLIGHT EXPRESS

[musical]

Muzyka: Andrew Lloyd Webber i dodatkowo David Yazbek i Alistair Lloyd Webber

Słowa piosenek: Richard Stilgoe i dodatkowo Don Black, David Yazbek i Nick Coler

Premiery:

West End – 27 marca 1984 (7408)

Broadway – 15 marca 1987 (761)

Bochum – 12 czerwca 1988

Tony 1987: najlepsze kostiumy (John Napier)

Piosenki:

Stralight Express, U.N.C.O.U.P.L.E.D., I Am The Starlight, Only You, Light at the End of the Tunnel

Musical na wrotkach. Taka jest fama otaczająca ten tytuł, ale „Starlight Express” – szalony pomysł Andrew Lloyd Webbera – to znacznie więcej niż akrobatyczne popisy. Ten pop-rockowy musical to jeden z największych sukcesów w historii West Endu, a także jedyne przedstawienie, dla prezentacji którego wybudowano specjalny obiekt i w którym jest ono grane – nieprzerwanie – od 1988 roku.

Andrew Lloyd Webber nigdy nie bał się szalonych pomysłów: musical o Jezusie, musical o kotach, musical o żonie prezydenta Argentyny... Anything goes! Tym razem brytyjski kompozytor wziął na warsztat historię kolejową. Jej inspiracją była postać Tomka, uśmiechniętego parowozu ze znanej książki i filmu „Thomas the Tank Engine”. Niestety, twórca musicalu nie uzyskał zgody autora tej popularnej dziecięcej serii. Wielebny Wilbert Awdry, duchowny i entuzjasta kolei, obawiał się, że adaptacja jego pomysłów na scenę musicalową, będzie się wiązać z daleko idącymi zmianami. Najwyraźniej poczciwy pan Awdry nawet nie oszacował spodziewanych tantiem.

W musicalu „Starlight Express” ożywa pociąg-zabawka i kilka lokomotyw konkuruje o tytuł najszybszej na świecie. Jest wśród nich tradycyjny parowóz, zardzewiały Rusty, który nie ma szans w rywalizacji z nowoczesnymi maszynami. No, chyba że pomoże mu w tym „mityczny” Starlight Express. Pytanie, czy on w ogóle istnieje? Faworytem wyścigu, do którego zgłaszają się lokomotywy z wielu krajów (w tym z Rosji), jest diesel Greaseball i jego banda wagonów-oprychów. Kompozytor musiał stworzyć własną opowieść kolejową i oparł ją na sprawdzonej podstawie wszelkich baśni (włącznie z tzw. amerykańskim snem), czyli na historii Kopciuszka. Jest nim Rusty, złe siostry to Greaseball i futurystyczna, elektryczna Elektra. Tytułowy Starlight Express – instancja magiczna – to w tym układzie Dobra Wróżka.

W inscenizacji lokomotywami i wagonami są aktorzy-tancerze, występujący na wrotkach. Fama przedstawienia jest więc w pełni zasłużona, ale ta unikalna umiejętność nie była wymagana na castingach. Zakwalifikowani członkowie obsady odbywali przed wejściem do spektaklu szkolenie, trwające dwa do trzech miesięcy. Autorką niekonwencjonalnej choreografii była Arlene Phillips, artystka związana od wielu dekad z teatrami West Endu, a w XXI wieku także popularna jurorka telewizyjna. Każdej z postaci przypisano odpowiedni zestaw ruchów, wyrażających stan psychiczny, stopień zaangażowania, etc. Kluczem do stworzenia wyścigu kolejowych składów, wyglądającego wiarygodnie, a zarazem bezpiecznego dla artystów i publiczności, jest stopień przystosowania obiektu, w którym inscenizowany jest „Starlight Express”.

Premierowa produkcja na West Endzie wywołała zrozumiałą sensację. Reżyserował Trevor Nunn, twórcą fantastycznych kostiumów był John Napier. Musical wystawiono w specjalnie przystosowanym Apollo Victoria Theatre, jednym z największych teatrów musicalowych na świecie – widownia mieści 2500 miejsc. Wybudowano platformy, które nie tylko otaczały widownię, ale wznosiły się na balkon. Powstał specjalny ruchomy most, który łączył ze sobą „linie kolejowe”. Ważył 6 ton. „Ludzie-pociągi” poruszają się po platformach z wielką prędkością – jest to prawdziwy wyścig. Ich wrotki miotają iskry. Na wrotkach wykonywane są także tradycyjne układy taneczne.

Inny jest poziom wrotkowych akrobacji w przystosowanych obiektach, inny w czasie tournée musicalu, kiedy jest on prezentowany w kolejnych teatrach. W wersji uproszczonej, część akrobacji pokazywana jest na projekcjach, od pewnego czasu także w technice 3-D. Premiera widowiska odbyła się 27 marca 1984 roku i było ono prezentowane nieprzerwanie przez osiemnaście lat. W sumie aż 7408 razy. Jest to nadal londyńskie Top 10, choć konkurencja jest bardzo silna. Musical „Starlight Express” zamienia się miejscami ze wspinającym się na szczyt przedstawieniem „The Lion King”, które już w 2016 roku przekroczyło liczbę siedmiu tysięcy spektakli. Poza tym ma utrwaloną pozycję po „Les Misérables”, „The Phantom of the Opera”, „Blood Brothers” (bo to „dziesięciotysięczniki” lub wyżej), „Cats” i „Mamma Mia!”. W dorobku Andrew Lloyd Webbera zajmuje więc miejsce na podium.

W przypadku tego twórcy nawet przy najciekawszych efektach specjalnych wiodącą rolę w spektaklu odgrywa muzyka. W „Starlight Express” jest to pop i rock, mieszanka niesłyszana u tego kompozytora w tak czystej postaci od czasu „Józefa i cudownego płaszcza snów w Technikolorze”. Z musicalu pochodzi kilka przebojów Lloyd Webbera, m.in. piosenka tytułowa oraz „Only You”. Oba utwory zaistniały poza światem teatru. Piosenkę „Starlight Express” nagrała Shirley Bassey, duet „Only You” spopularyzowali Sarah Brightman (artystka musicalowa) i Cliff Richard (piosenkarz muzyki pop).

Widowiskowe efekty i przebojowa muzyka nie wystarczyły jednak, aby „Starlight Express” odniósł sukces na Broadwayu. Premiera odbyła się 15 marca 1987 roku. Reżyserował ponownie Trevor Nunn, ale widownia Gershwin Theatre z braku miejsca wymagała prostszego rozwiązania systemu platform. Odbyło się 761 przedstawień, co trudno nazwać klęską, ale z pewnością oczekiwania były wyższe. Być może dla amerykańskiej publiczności „musical na wrotkach” nie był tak wielką atrakcją, jak w Londynie. W całych Stanach znajdowały się w tamtym czasie liczne tory wrotkarskie i były popularną formą rozrywki (moda minęła i od lat 90. przerabiano je na sklepy).

Musical „Starlight Express” ma w swojej historii wspaniałą kartę, a to dzięki produkcji... niemieckiej. Pierwszy raz w historii musicalu wybudowano specjalny obiekt z przeznaczeniem do wystawienia konkretnego tytułu. Powstał w mieście Bochum,

położonym w Nadrenii Północnej-Westfalii, czyli w środku gęsto zaludnionego Zagłębia Ruhry. Była to genialna inwestycja. Premiera odbyła się 12 czerwca 1988 roku i przedstawienie od tamtej pory nie zeszło z afisza. Obiekt, nazwany pierwotnie Starlighthalle, przemianowany z czasem na Starlight Express Theater, znalazł się nawet w Księdze Rekordów Guinnessa, a to z powodu wyjątkowo krótkiego czasu budowy – wzniesiono go w czasie niecałego roku. Wyjątkowy jest również sposób rozmieszczenia torów dla wrotkarzy. Tworzą one kształt litery U i zajmują trzy poziomy (nową bieżnię dodano w 2003 roku). Publiczność zasiada wewnątrz i na zewnątrz konstrukcji. Bochum stało się familijną mekką na miarę Disneylandu.

„Starlight Express” to dziś najpopularniejszy musical w Niemczech, a co więcej, jego atrakcyjność nie słabnie. Reklamowany sloganem „Najszybszy musical w kosmosie” przyciągnął do tej pory ponad 15 milionów widzów. W niemieckiej produkcji zużyto już około 15 000 kółek i 10 000 nakolanników. Ale cóż to znaczy w przedsięwzięciu, które wygenerowało już blisko 1.5 miliarda dolarów z samych biletów.

Pomimo poważnych wymogów technicznych musical „Starlight Express” zaprezentowano w wielu miejscach, takich jak Las Vegas (1993, wersja skrócona), Mexico City (1997, jako „Expreso Astral”) czy Johannesburg (2013), gdzie powstała pierwsza wersja non-replica. Zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i w USA, organizowano trasy objazdowe, jedna z nich „zahaczyła” o Skandynawię i Nową Zelandię. Osobnym wydarzeniem była produkcja „Starlight Express on Ice”, czyli wersja na lodzie. Pokazywana w Stanach jesienią 1997 roku poniosła spektakularną klęskę i została zamknięta w połowie zaplanowanego tournée. Działając we współpracy z Feld Entertainment (firmą impresaryjną operującą dwoma największymi cyrkami w Ameryce oraz widowiskami Disney on Ice), agencja The Really Useful Co. zbłądziła się, pozwalając łyżwiarzom, aby udawali, że śpiewają do mechanicznie odtwarzanej muzyki. Starlight Express może być Dobrą Wróżką, ale łyżwy to nie wrotki.

SUSAN STROMAN

[reżyser i choreograf]

Kobieta-musical. Reżyserka i choreograf, wcześniej tancerka – wsławiona licznymi sukcesami na Broadwayu, pięcioma nagrodami Tony i współpracą z najlepszymi zespołami baletowymi w Stanach Zjednoczonych, w tym New York City Ballet.

Urodzona w 1954 roku artystka od najwcześniejszych lat studiowała taniec. Po części za sprawą ojca, zasłuchanego w musicalowy repertuar i grającego amatorsko na fortepianie. Po ukończeniu teorii teatru na Uniwersytecie Delaware przeniosła się do Nowego Jorku, ale pierwszą pracę na Broadwayu zdobyła dopiero trzy lata później – występowała w zespole tanecznym musicalu „Whoopie!” (1979). Wykazała się taką determinacją i zdolnościami, że już po roku została asystentką reżysera, asystentką choreografa i zajęła pozycję „dance captain” w przedstawieniu „Musical Chairs” na Broadwayu. To doświadczenie zdecydowało o jej dalszych losach zawodowych – zrezygnowała z kariery tancerki i poświęciła się choreografii i reżyserii.

Na pewien czas pożegnała się z Broadwayem, intensywnie pracując w innych rejonach Manhattanu, między innymi przy reklamówkach telewizyjnych. Przełom, który prędzej czy później musiał nastąpić, dokonał się w 1987 roku. Susan Stroman tworzyła choreografię do nowej inscenizacji musicalu „Flora the Red Menace” (autorstwa odpowiedzialnej za „Cabaret” spółki Kander i Ebb) off-Broadway. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności zobaczył ją przy pracy sam Harold Prince. Słynny reżyser zaproponował Susan Stroman opracowanie sekwencji tanecznych do opery „Don Giovanni” – reżyserował ją właśnie dla New York City Opera. A potem już poszło...

W 1992 roku Stroman została choreografem musicalu, który reżyserował Mike Ockrent – jej przyszły mąż. Produkcja w stylu retro nosiła tytuł „Crazy For You” i sprawiła piękną niespodziankę wszystkim zainteresowanym, stając się przebojem musicalowych scen na całym świecie (muzyka George’a Gershwina nie była tu bez znaczenia, ale pozostaje faktem, że był to musical całkiem nowy). Przedstawienie zdobyło trzy nagrody Tony,

w tym za najlepszy musical, przy okazji Susan Stroman zainkasowała swoją pierwszą statuetkę za choreografię. Na drugą nie czekała długo – Harold Prince zatrudnił ją ponownie, tym razem przy znakomitej nowej wersji musicalu „Show Boat” (1994), którą reżyserował. Praca choreograficzna Susan Stroman przy tej produkcji przeszła do historii Broadwayu, praktycznie każde jej rozwiązanie było nowatorskie i to choreografii właśnie inscenizacja zawdzięcza swój legendarny status (stała się najdłuższą graną produkcją „Show Boat” w historii spektaklu). Powstały nowe sekwencje taneczne oraz innowacyjny pomysł zastosowania drzwi obrotowych do odmierzenia upływu czasu. Susan Stroman dogłębnie przestudiowała epokę, a odkrywając, że charleston to „wynalazek” Afroamerykanów, powierzyła układy tego tańca wyłącznie czarnoskórym artystom. To ona tchnęła nowe życie w „Show Boat”.

Susan Stroman i Mike Ockrent pobrali się w 1996 roku. Wcześniej stworzyli razem wielkie widowisko świąteczne „A Christmas Carol” w nowojorskiej arenie Madison Square Garden – wystawiano je w sezonie świątecznym przez dziesięć kolejnych lat.

Choreografia Susan Stroman do musicalu „Oklahoma!” w reżyserii Trevora Nunn w The Royal National Theater w Londynie w 1998 roku przyniosła jej drugą w karierze nagrodę Oliviera (wcześniej doceniono w Londynie jej wkład w musical „Crazy For You”). Niestety, życie osobiste artystki doznało wstrząsu, przy którym trofea zawodowe schodziły na odległy plan – w tym samym roku Mike Ockrent zmarł na białaczkę.

Susan odreagowała utratę pracą. Rzuciła się w wir broadwayowskich produkcji i debiutowała jako reżyser – nowej inscenizacji musicalu „The Music Man” (2000). W tym samym roku zdobyła kolejną nagrodę Tony za choreografię przedstawienia tanecznego „Contact”. Rok później stała się współtwórcą „cudu na Broadwayu” – bo tak mówiło się o sukcesie musicalu „The Producers”, według filmu i z muzyką leciwego Mela Brooksa. Spektakl pobił broadwayowski rekord wszech czasów zdobywając aż dwanaście statuetek Tony. Dwie z nich – za reżyserię i choreografię – przypadły Susan Stroman. Przy okazji (Amerykanie uwielbiają takie „przełomowe wydarzenia”) stała się pierwszą kobietą, która otrzymała oba wyróżnienia w tym samym roku. To ona także, a nie Mel Brooks, jest reżyserem ekranizacji musicalu z 2005 roku.

Udana współpraca zachęciła Susan Stroman i Mela Brooksa do ponownego połączenia sił przy kolejnej broadwayowskiej wersji zwiariowanej komedii „Young Frankenstein” (2007) – ponownie to ona reżyserowała i była autorką choreografii. Ich drugi wspólny musical nie powtórzył sukcesu pierwszego, ale stało się to na fali kryzysu roku 2008, jaki dotkliwie wstrząsnął branżą rozrywkową z Broadwayem na czele.

Kilka lat później, zachęcona teatralno-filmową kooperacją, artystka zaangażowała się w próbę przeniesienia na musicalową scenę filmu Woody’ego Allena „Bullets Over Broadway” (2014), ale – pomimo „tematyki lokalnej” – nie był to sukces. Znacznie lepiej powodziło się artystce na gruncie stricte baletowym – z dala od musicalu i filmu. Stała się pierwszą kobietą (ponownie), która stworzyła choreografię do pełnej inscenizacji baletowej dla New York City Ballet – był to spektakl „Double Feature” (2004) z muzyką Irvinga Berlina i Waltera Donaldsona.

Wcześniej, na 50-lecie szacownej kompanii, Susan Stroman przygotowała balet z muzyką Duke’a Ellingtona. Rozbudowała go następnie do rozmiarów pełnego widowiska „For the Love of Duke” (2011). Jej fascynacja jazzem zaowocowała także spektaklami tanecznymi „But Not For Me” z muzyką Gershwina (Martha Graham Company, 1997), a także „Take Five... More Or Less” do kompozycji Dave’a Brubecka (The Pacific Northwest Ballet, 2008). W tym ostatnim połączyła muzykę jazzową z tańcem współczesnym na pointach. Współ z wybitnym reżyserem teatralnym, Haroldem Princem, stworzyła na tokijskiej scenie galę „Prince of Broadway (2015).

Trzy kobiety, odpowiedzialne za musical „Mamma Mia!”, chełpią się feministycznym triumwiratem, który zachwiał męską dominacją w branży musicalowej. Susan Stroman samodzielnie dokonała znacznie więcej i to bez epatowania feminizmem. Ma talent, wizję i determinację. I podbiła Broadway.

## SUMMERTIME

[piosenka]

Opera: „Porgy & Bess” (1935)

Muzyka: George Gershwin

Słowa: DuBose Heyward

Standard, klasyk, jedna z najlepiej rozpoznawalnych melodii na świecie. Kołysanka z opery George’a Gershwin „Porgy & Bess” należy do najpopularniejszych tematów muzycznych XX wieku. Utwór powstał w roku 1934, czyli na rok przed premierą dzieła. Opery, która miała być wstępem kompozytora do świata sztuki „wysokiej”, okazała się jednak jego łabędzim śpiewem – pięknym, jak ta właśnie melodia.

Właściwie wszystko w tej piosence jest doskonałe. Już osiem otwierających taktów nadaje jej ton, wprowadza w powolne, ale podszyte pulsacją tempo, zapowiada coś wyjątkowego. Uwertura przenosi widza do Catfish Row, wprowadza w atmosferę Południa, ale to w „Summertime” padają z ust Clary niezapomniane pierwsze słowa przedstawienia: Jest lato i żyje się niezgorzej, ryby pluskają, a bawełna obrodziła...

Kompozytor i autor piosenek, Stephen Sondheim, wyróżnił dwa teksty z „Porgy & Bess” – właśnie „Summertime” i „My Man’s Gone Now” – jako najlepsze w całym teatrze muzycznym. W rejestrze ASCAP (Amerykańskie Stowarzyszenie Kompozytorów, Autorów i Wydawców, odpowiednik polskiego ZAiKS-u), figuruje dwóch autorów tekstu: DuBose Heyward i Ira Gershwin. Ale brat kompozytora, skądinąd świetny tekściarz, był tu właśnie... figurantem. To Heyward, czyli autor książki i librecista, najpełniej wyczuwający atmosferę Południa, napisał większość piosenek.

Tworząc specyficzny klimat południa USA (akcja spektaklu rozgrywa się w Karolinie Południowej wśród czarnoskórej społeczności) – regionu z własną kulturą i muzyką, wyrastającą z tradycji afroamerykańskiej – Gershwin nie zamierzał cytować bluesa, gospel ani pieśni negro spirituals. Ambicją kompozytora było stworzenie własnych

„czarnych” pieśni. Stąd prosta harmonia, stąd pentatonika (jak w „Ol’ Man River” Kerna), stąd bluesowy feeling (choć nie można klasyfikować „Summertime”, jako czystego bluesa, jest to twórcza wariacja tej klasycznej formy). I jest to z pewnością utwór oryginalny, co najwyżej odbijają się w nim echa ludowej pieśni murzyńskiej „Sometimes I Feel Like A Motherless Child”. Nota bene, to właśnie ta pieśń rozbrzmiewała w finale sztuki teatralnej DuBose Howarda „Porgy” (1927).

Fragmenty „Summertime” powracają w różnej postaci kilka razy w spektaklu. Bodaj największe wrażenie robi reprzyza ze sceny czwartej drugiego aktu, kiedy ta pogodna początkowo kołysanka nabiera w ustach Clary gorzkiej, dramatycznej wymowy. Jeszcze smutniej rozbrzmiewa aria w scenie pierwszej trzeciego aktu, kiedy – tym razem śpiewana przez Bess, staje się preludium zbrodni z miłości, jakiej dokonuje nieszczęsny Porgy.

Temat „Summertime” doczekał się niezliczonych interpretacji. Należy do najchętniej grywanych standardów jazzowych, podobnie zresztą jak wiele innych kompozycji z opery „Porgy & Bess”. Wielu artystom udało się wprowadzić piosenkę na listę przebojów, byli wśród nich m.in. Billie Holiday (#12 w 1936 roku), Sam Cooke i Rick Nelson. Najodważniejszą wersję zaproponowała Janis Joplin (1968), w ostatnich latach dopisała się do listy Annie Lennox, była wokalistka grupy Eurythmics (2014).

O popularności „Summertime” niech świadczy fakt, że piosence i jej interpretacjom poświęcono osobną stronę internetową: [thesongsummertime.wordpress.com](http://thesongsummertime.wordpress.com). Co do ich dokładnej liczby nie ma jednoznacznych danych (statystyka w tym zakresie jest z natury szacunkowa), lecz cytuje się w źródłach przedział 25-33 000 różnych wersji. Bodaj najczęściej wymieniana konkurentka do tytułu piosenki wszech czasów, przebój The Beatles (a właściwie Paula McCartneya) „Yesterday” może się pochwalić liczbą „zaledwie” ponad 2200 wersji. Ten jeden raz musical i opera wygrywa z rock’n’rollem.

## SUNDAY IN THE PARK WITH GEORGE

[musical]

Muzyka: Stephen Sondheim

Słowa piosenek: Stephen Sondheim

Libretto: James Lapine

na podstawie obrazu Georges'a Seurata „Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte” (Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte) powstałego w latach 1884-86

Premiery:

Broadway – 2 maja 1984 (604)

West End – 15 marca 1990 (117)

Chorzów – 15 listopada 2014

Tony 1984 (2):

najlepsza scenografia (Tony Straiges), reżyseria światła (Richard Nelson)

Grammy 1984:

Best Musical Theater Album

Pulitzer 1985:

Stephen Sondheim i James Lapine

Olivier 1991 (2):

najlepszy musical, aktor (Philip Quast)

Olivier 2007, London revival (5):

najlepszy revival, aktor (Daniel Evans), aktorka (Jenna Russell), scenografia (Timothy Bird i David Farley), reżyseria światła (Natasha Chivers i Mike Robertson)

Piosenki:

Sunday in the Park with George, Color and Light, Finishing the Hat, We Don't Belong Together, Beautiful, Putting it Together, Children and Art, Move On, Sunday

Tematem musicalu „Niedziela w parku z Georgem” jest obsesja na punkcie sztuki. Wszystko inne jest w przedstawieniu podporządkowane tej jednej, nadrzędnej idei. Niełatwa miłość, niedługie życie oraz fascynująca historia jednego obrazu. Ten obraz to „Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte” – tak brzmi jego pełna nazwa, ale skraca się ją najczęściej do „Niedzielnego popołudnia”, zaś od czasu premiery musicalu wiele osób nazywa go zwyczajnie „Niedzielą w parku z Georgem”. Jego autor raczej nie miałby nic przeciwko temu. Nazywał się George – George Seurat. A twórcy musicalu uczynili go centralną postacią spektaklu, umieszczając malarza „w” jego własnym płótnie. Nie ma drugiego takiego przedstawienia, spektaklu, który dzieje się „w obrazie” (a właściwie jego pierwszy akt, drugi rozgrywa się po wielu latach w galerii sztuki). Stephen Sondheim otrzymał za „Niedzielę” nagrodę Pulitzera w kategorii dramatu, razem ze współtwórcą spektaklu, reżyserem i autorem libretta, Jamesem Lapine.

Nie wystarczy powiedzieć, że „Niedziela w parku z Georgem” to musical na podstawie obrazu. Jest to bowiem musical na podstawie arcydzieła. Technika malarska Seurata była na tyle czasochłonna, że artysta nie zostawił po sobie wielu prac i niemal każda z nich zapewniłaby mu trwałe miejsce w historii sztuki. Jednak „Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte” jest ukoronowaniem zarówno jego artyzmu, jak i obsesji na punkcie sztuki – jego „IX symfonią”, jego „Hamletem”, jego „Pietą”.

Georges Seurat (1859-1891) pasję do rysunku i malarstwa przejawiał od najmłodszych lat. Podczas studiów na paryskiej Akademii Sztuk Pięknych zgłębiał dzieła dawnych mistrzów i żywo interesował się technikami malarskimi. Przełomem była wizyta na Czwartej Wystawie Impresjonistów w 1879 roku, gdzie młody malarz zrewidował cały swój stosunek do malarstwa. Powołany na rok do wojska, wrócił do Paryża z oryginalną wizją sztuki. Podpierał ją naukowymi teoriami – wówczas rewolucyjnymi – dotyczącymi fizyki światła. Był zafascynowany światłem, marzył, aby zgłębić jego naturę.

Podstawą malarskich innowacji Seurata stała się teoria „zlewania barw”, bezpośrednia wypadkowa odkryć optyki w zakresie rozszczepienia wiązki światła białego. Opętany ideą przeniesienia naukowej teorii na praktykę sztuki, doszedł do „pointylizmu” – neoimpresjonistycznej techniki polegającej na tworzeniu kompozycji malarskiej przez nakładanie czubkiem pędzla na płótno gęsto rozmieszczonych punktów i krótkich kresek. Dopiero oglądane z odpowiedniego oddalenia owe „kropeczki i kreseczki” tworzą kształty, układające się w obraz. A co więcej, Seurat stosował oddzielnie barwy składowe. Nie mieszając kolorów na paletce (jak wszyscy inni malarze), przenosił proces tworzenia barw pośrednich do oka obserwatora.

„Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte” jest najsłynniejszym w historii sztuki przykładem pointylizmu, skomplikowanej i obłądnie czasochłonnej techniki malarskiej, która wyrosła trochę obok, a trochę na fali postimpresjonizmu. Georges Seurat malował obraz przez pełne dwa lata: 1884-86.

Tak, jak oglądamy to w spektaklu, malarz spędzał całe popołudnia na paryskiej wysepce – leżącej na Sekwanie sielskiej odskoczni mieszkańców wielkiego miasta. Artysta wykonał wiele rysunków i szkiców olejnych, z pasją studiował temat. Punktami pokrył płótno dopiero w drugim roku pracy, dodał wtedy także punktową „ramę”, której celem było wyostrenie barw przedstawionych na właściwym rysunku. Aby uniknąć zmian w natężeniu światła, Seurat pracował nad obrazem przy sztucznym oświetleniu. Obraz został odrzucony przez Salon w 1884 roku i artysta zaprezentował go na drugiej wystawie Salonu Niezależnych (Salon des Indépendants), gdzie ponownie spotkał się z niechętnym przyjęciem.

Malarz zastosował nowy – w owym czasie – pigment, jakim była żółcień cynkowa (chromian cynku), jednak farba pociemniała jeszcze za życia artysty, nabierając odcieni brązu (na marginesie: owo doświadczenie „znikającej farby” stało się inspiracją powieści „Sinobrody” Kurta Vonneguta, jej akcja rozgrywa się w środowisku nowojorskich przedstawicieli ekspresjonizmu abstrakcyjnego). Obraz ma rozmiary 200 x 300 centymetrów. „Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte” zakupił w 1924

roku Instytut Sztuki w Chicago (Art Institute of Chicago), jedna z największych kolekcji malarstwa europejskiego na świecie. Od tamtej pory płótno tylko raz wypożyczono, ale gdy w 1958 roku trafiło do Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku (MOMA), wybuchł tam pożar. „Niedzielne popołudnie” szczęśliwie ewakuowano, jednak od tamtej pory Seurat nie opuszcza już Chicago.

Stephen Sondheim tworzy osobny, w pełni oryginalny teatr muzyczny i robi to w takim stylu, że nie musi liczyć się z faktami. Wybitny kompozytor i autor tekstów wykorzystał i obraz, i obsesję Seurata, aby ukazać problem odwiecznego konfliktu pomiędzy życiem i sztuką. Tą prawdziwą, niepodlegającą wpływom, kompromisom czy koniunkturam. Tak oto Seurat w teatralnej opowieści Sondaheima jest bohaterem fikcji. To reżyser i autor libretta, James Lapine, stwierdził, że w obrazie Seurata brakuje najważniejszej postaci – samego malarza. Taki był punkt wyjścia, „trampolina”, z której obaj twórcy, Sondheim i Lapine, wybili się do pracy nad przedstawieniem. „Niedziela w parku z Georgem” stała się medytacją nad sztuką, rolą artysty i ludzką kondycją w przemijającym świecie, w którym staramy się zapanować nad upływem czasu. Każdy z nas inaczej, a zarazem wszyscy jednakowo nieskutecznie.

Ten wyjątkowy musical miał równie wyjątkowe narodziny. Pokazany off-Broadway w 1983 roku w niewielkiej sali Playwrights Horizons, przez kilkanaście przedstawień składał się jedynie z pierwszego aktu, ale już to wystarczyło, żeby zachwyił się „Niedziela” sam Leonard Bernstein. Po obejrzeniu przedstawienia napisał do Sondaheima: „Genialne, głęboko przemyślane, sprytnie, wyszukane, ale też najbardziej osobiste dzieło, jakie stworzyłeś do tej pory – brawo!” Już w tej pierwszej, „testowej” inscenizacji znalazło się dwoje znakomitych aktorów, którzy utożsamili się na zawsze z postaciami George’a i jego muzy, Dot – Mandy Patinkin i Bernadette Peters. Ich brawurowe kreacje aktorskie i perfekcyjne wykonanie trudnej, „pointylistycznej” muzyki Sondaheima, przeszło do historii teatru.

Spektakl trafił na Broadway w rok później – premiera odbyła się 2 maja 1984 roku. Dekoracja pierwszego aktu stanowiła ożywioną, trójwymiarową przestrzeń obrazu „Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte”. Za część elementów posłużyły

wykroje, ruchome i statyczne. Scenograf Tony Straiges skazany był na improwizację. Uzyskanie jakości obrazu podobnej do oryginału Seurata, jednak bez malowania punktami, okazało się niemożliwe. Nakładano farbę gąbką, mieszano punkty z pociągnięciami pędzlem. Próbowano wszystkich technik znanych scenografom teatralnym, aby uzyskać „efekt pointylistyczny” bez spędzania dwóch lat na malowaniu. Ale nic z tego nie wychodziło. Scenograf przyznał, że nigdy wcześniej nie spędził tak wiele czasu przy pracy nad produkcją scenografii do jednego spektaklu.

W końcu poradzono sobie akrylem na płótnie, wtedy była to metoda względnie nowa, przynajmniej w teatrze. Nikt już nie pamięta, czy zastosowano jedenaście kolorów – taka była paleta Seurata. Na pewno jednak nie użyto czerni, stanowiącej tabu impresjonistów (barwa ta nie występuje w tęczycy). Richard Nelson, reżyser światła, też musiał eksperymentować. Okazało się jednak, że pożądany efekt można uzyskać najprostszymi środkami: światło z reflektorów przechodziło przez folię podziurawioną szpilką. Otwory w tym zaimprovizowanym „filtrze” przyczyniły się do wzmocnienia „pointylistycznego” efektu, o jaki zabiegała ekipa scenografa. A jak wyglądały barwy z punktu widzenia oświetleniowca? Jasno i realistycznie. Taki był cel i tak się prezentował ostateczny rezultat. Kluczem do spektaklu i do wyobraźni Seurata była purpura. Malarz obsesyjnie mieszał ze sobą kolory czerwony i niebieski. Co ciekawe, drugi akt musicalu rozgrywa się wiele lat później w amerykańskim muzeum sztuki współczesnej (być może w Chicago), a jego bohaterem jest prawnik wielkiego i uznanego już malarza. Nosi to samo imię i także jest twórcą, a los zaprowadzi go wkrótce na wyspę Grande Jatte...

Oczywiście „Sunday in the Park with George” to nie tylko efekty barwy i światła. To przede wszystkim opowieść o tworzeniu i o kosztach oddania się sztuce. A nic nie ujmuje tego procesu lepiej, niż solowa pieśń Georga „Finishing the Hat”, zarazem jeden z najpiękniejszych, najbardziej poruszających, ale też najbardziej znanych utworów Stephena Sondheim’a (obok „Send In the Clowns”). Znamienne, że kiedy kompozytor opublikował obszerny tom tekstów zebranych, opatrzonych autorskimi komentarzami, to nadał mu właśnie tytuł „Finishing the Hat”. To jest piosenka między innymi o tym, że nie można się oderwać od pracy, kiedy praca stanowi akt kreacji. Ten tytuł to swoista deklaracja, artystyczne credo Sondheim’a.

A o czym mówi „Niedziela” współczesnemu widzowi? O czym mówią obecnie Seurat i Sondheim? Najmocniej, najwyraźniej o tym, że sztuka nie uznaje kompromisów. Albo kompromis albo sztuka, nie ma trzeciej możliwości. Bo sztuka to obsesja – silniejsza od miłości, silniejsza od samego życia. Seurat i Sondheim przypominają także, że sztuka jest aktem stworzenia. Dzięki sztuce człowiek staje się bogiem, tworzy coś z niczego. Może na przykład namalować kapelusz, którego nie było.

Sondheim zaprezentował swój musical w 1984 roku. Trzy lata wcześniej, w odległej Polsce, ukazał się album Marka Grechuty „Śpiewające obrazy” (1981). Sama koncepcja była nowatorska, płyta zawierała piosenki inspirowane dziełami malarstwa – obrazami Van Gogha, Renoira, Degasa, Maneta, Modiglianiego, Wyspiańskiego. W galerii Grechuty znalazło się także „Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte”, a piosenka, jaka wyrosła z tego obrazu, nosi tytuł „Cisza oddechu trawy”. Ciekawe, jak inaczej postrzegają Grande Jatte obaj artyści. Dla Sondheima jest to wyspa namiętności i splątanych relacji międzyludzkich, a jeśli były na niej nawet ślady ciszy, wyparł je skutecznie słowami i muzyką. Wyspa to dla niego byt dynamiczny, żywy, wyspa opowiada historie. Dla Grechuty obraz jest niemą klatką zatrzymaną w czasie i wypełnioną „Ciszą oddechu trawy, ciszą odległych żagli/Ciszą, której nie słyhać, wszędzie tam, gdzie czas nagli/ Dlatego tak uroczyście Grande Jatte się zaludnia/Ludźmi wystrojonymi na niedziel popołudnia”. Można powiedzieć, że nad tymi projektami unosi się duch Modesta Musorgskiego, którego „Obrazki z wystawy” – cykl miniatur fortepianowych, zainspirowanych wystawą rysunków i akwarel Wiktora Hartmana – powstał w 1874 roku.

Musical „Sunday in the Park with George” wywołał na Broadwayu zrozumiałe poruszenie, jednak dziesięć nominacji do nagrody Tony przyniosło zaledwie dwie statuetki i to w kategoriach stricte wizualnych. Zwycięzcą był w 1984 roku spektakl „La Cage aux Folles”, który zebrał główną pulę nagród. Zaskoczeniem było pominięcie dwóch głównych kreacji aktorskich – role Mandy’ego Patinkina i Bernadette Peters to dziś legenda Broadwayu. Musical pokazano w Londynie w Royal National Theatre w 1990 roku, a więc konkurował na West Endzie z nowszym już dziełem Sondheima,

„Into the Woods”. Ale to „Niedziela” otrzymała główną nagrodę brytyjskiego teatru, Oliviera 1991 dla najlepszego musicalu.

Spektakl „Sunday in the Park with George” powracał zarówno na sceny Nowego Jorku (2008), jak Londynu (2005). Podobnie jak jego wielki poprzednik, „Sweeney Todd”, był on także prezentowany przez teatry operowe, m.in. Victorian Opera w Melbourne.

„Niedziela w parku z Georgem” gościła również na scenie paryskiego Théâtre du Châtelet w 2013 roku, co zaskakujące, w angielskiej wersji językowej. Wyjątkowe, chociaż tylko czterokrotne wykonanie koncertowe „Sunday in the Park with George”, uświetniło galę New York City Center w 2016 roku. W roli Georga zaprezentował się aktor filmowy Jake Gyllenhaal, towarzyszyła mu gwiazda musicalu Annaleigh Ashford, jako Dot/Marie. Ich występ zainicjował kolejny broadwayowski revival – spektakl zaprezentowano w Hudson Theatre, ale w ograniczonym zakresie (od lutego do kwietnia 2017) i nie zgłoszono produkcji do nagród Tony.

Premierowa produkcja z Broadwayu została sfilmowana w październiku 1985 roku i pokazana przez amerykańską telewizję kablową i publiczną w 1986 roku. Wydana w 1992 roku na kasecie VHS przez Warner Home Video, dostępna jest obecnie w formacie DVD, wzbogaconym o rozmowy z twórcami i artystami. Wypowiadają się Stephen Sondheim, James Lapine, Mandy Patinkin i Bernadette Peters.

Polska premiera musicalu „Niedziela w parku z Georgem” odbyła się 15 listopada 2014 w Teatrze Rozrywki w Chorzowie. Reżyserował Andrzej Bubień, przekładu dokonał Daniel Wyszogrodzki we współpracy z Agatą Wyszogrodzką. Chorzowskie inscenizacje musicali „Sweeney Todd” i „Sunday in the Park with George” wyczerpują, niestety, obecność dzieł Stephena Sondereima na polskich scenach.

## SUNSET BOULEVARD

[musical]

Muzyka: Andrew Lloyd Webber

Słowa piosenek: Don Black i Christopher Hampton

Libretto: Don Black i Christopher Hampton

na podstawie filmu Billy'ego Wildera „Sunset Boulevard” (1950)

Premiery:

West End – 12 lipca 1993 (1530)

Broadway – 17 listopada 1994 (977)

Chorzów – 21 kwietnia 2017

Tony 1995 (7):

najlepszy musical, piosenki (Andrew Lloyd Webber, Don Black i Christopher Hampton), libretto (Don Black i Christopher Hampton), aktorka (Glenn Close), aktor drugoplanowy (George Hearn), scenografia (John Napier), reżyseria światła (Andrew Bridge)

Piosenki:

With One Look, The Greatest Star of All, The Perfect Year, Sunset Boulevard, As If We Never Said Goodbye, Too Much in Love to Care

Film „Bulwar Zachodzącego Słońca” (1950, reż. Billy Wilder) to jedno z niekwestionowanych arcydzieł kina. Opowiada o zapomnianej gwiazdce kina niemego, która podejmuje desperacką próbę powrotu na ekran – wbrew logice branży i czasu. Stanowi, niemal szekspirowskie w wyrazistości i sile, studium upadku, upokorzenia, płonnej nadziei. A także siły charakteru, połączonej ze skrajnie subiektywną i oderwaną od rzeczywistości wizją świata. „Bulwar Zachodzącego Słońca” to, w galerii licznych autoportretów Hollywood, bodaj najbardziej gorzki i przerażająco, zabójczo prawdziwy.

Zabójczy także w dosłownym sensie. Bohater filmu, Joe Gillis (w tej roli William Holden), bezrobotny scenarzysta próbujący szczęścia w Hollywood, trafia przypadkowo do rezydencji sławnej niegdyś, lecz obecnie zapomnianej gwiazdy kina, Normy Desmond (wielka kreacja Glorii Swanson). Dowiaduje się, że aktorka planuje „wielki powrót na ekran” i to dzięki filmowi własnego pomysłu, w którym zamierza zagrać rolę Salome. Jej scenariusz jest rozpaczliwie grafomański, lecz Joe podejmuje się dokonania poprawek, wykorzystując nadarzącą się okazję. Zaangażowanie emocjonalne Normy i jej przybierająca na sile wiara w realność złudzeń, nieuchronnie prowadzą do tragedii.

Film „Bulwar Zachodzącego Słońca” otrzymał jedenaście nominacji do Nagrody Akademii (m.in. w każdej z czterech kategorii aktorskich), zdobył trzy Oscary, w tym za muzykę, dzieło Franza Waxmana. Na liście stu najlepszych amerykańskich filmów, opublikowanej przez AFI (American Film Institute) na stulecie kina w 1998 roku, „Bulwar Zachodzącego Słońca” zajął dwunaste miejsce. Na liście słynnych cytatów filmowych AFI, znalazły się także teksty bohaterki filmu. Atmosferę i emocje tego dzieła najlepiej oddają słynne słowa Normy Desmond: „Ja jestem wielka, to filmy zmalały”.

Przymiarek do scenicznych adaptacji „Bulwaru Zachodzącego Słońca” było kilka. Jako pierwsza przystąpiła do pracy Gloria Swanson, czyli filmowa Norma Desmond. Aktorka pracowała nad nową wersją scenariusza z aktorem Richardem Stapleyem, w projekcie brał także udział Dickson Hughes, śpiewak i pianista kabaretowy. Powstało wiele piosenek, a także nowe, szczęśliwsze zakończenie: upadła gwiazda pozwalała w nim odejść niedoszłemu scenarzyście, nie zabijała go. Podobno Gloria Swanson otrzymała od wytwórni Paramount „ustną zgodę” na adaptację. I dopiero w 1957 roku, kiedy recital był gotowy i nosił tytuł „Boulevard”, przyszedł oficjalny list od zarządu Paramount, w którym nakazywano aktorce zaprzestania jakichkolwiek prac nad adaptacją, ponieważ „zaprezentowanie opowieści w formie scenicznej mogłoby naruszyć interesy właścicieli praw do filmu”. I to był koniec pierwszego podejścia, przynajmniej na długo. Dopiero w 1994 roku, czyli w dziesięć lat po śmierci Glorii Swanson, pianista Dickson Hughes przygotował kameralny spektakl opowiadający o pracy nad porzuconym projektem. Nosił on tytuł „Swanson on Sunset”. Zapis

oryginalnej wersji przedstawienia przechowano w archiwach artystki na Uniwersytecie Teksaskim (ukazał się na CD w 2008 roku).

Autorem drugiej poważnej przymiarki był Stephen Sondheim. Twórca sam opracował zarys libretta, po czym przystąpił do pracy z autorem tekstów, Burtem Shevelovem. Kiedy była już gotowa pierwsza scena, Sondheim spotkał przypadkiem na przyjęciu Billy'ego Wildera. Reżyser i scenarzysta „Bulwaru Zachodzącego Słońca” powiedział mu wprost, że nie może pisać musicalu, ponieważ temat wymaga... opery. Opowiada w końcu o zdetronizowanej królowej. Był rok 1960 i kompozytor porzucił projekt. To ironia losu, bo stał się twórcą najbardziej „operowych” musicali w historii Broadwayu.

Andrew Lloyd Webber interesował się tematem od początku lat 70. Na przestrzeni lat powstało wiele rozproszonych utworów, które z czasem znalazły się w ostatecznej wersji musicalu. Ale stało się to dopiero w ostatniej dekadzie minionego wieku. Próbną wersję spektaklu kompozytor prezentował na festiwalu w Sydmonton, zmieniali się autorzy tekstów. Kluczowe, dla dalszej ewolucji dzieła, stało się pozyskanie współpracy dwóch doświadczonych autorów. Byli nimi Don Black (m.in. teksty piosenek w musicalu „Tell Me on a Sunday”) i Christopher Hampton (m.in. scenariusz do filmu „Dangerous Liaisons”). Powstał musical, zaliczany obecnie do najważniejszych dzieł Andrew Lloyd Webbera, zapewne najbardziej ambitny.

Film „Bulwar Zachodzącego Słońca” charakteryzują liczne znamiona arcydzieła, nowatorska jest także sama narracja opowieści. Poznajemy przebieg wydarzeń z relacji... trupa. Obraz Wildera otwiera scena ukazująca basen w rezydencji Normy z pływającymi w nim zwłokami zastrzelonego przez nią Joego. Większa część filmu to retrospekcja wypadków z jego punktu widzenia. W słynnym finale, już po przybyciu policji, Norma bierze reporterów za ekipę filmową i odgrywa swoją wielką scenę...

Twórcy musicalu starali się zachować jak najwięcej z filmowego pierwowzoru. Reżyser, Trevor Nunn, odtworzył filmowy prolog na scenie. Musical otwierał obraz basenu z pływającymi w nim zwłokami, co było teatralnym majstersztykiem scenografa, Johna Napiera. Fabuła spektaklu, układ scen, a nawet wystrój wnętrza – wszystko to było jak

najwierniejszym odwzorowaniem obrazu filmowego, a raczej przekładem z języka kina na język teatru. Fakt, że był to teatr muzyczny, niczego nie zmieniał.

Premiera odbyła się w Londynie 12 lipca 1993 roku. W roli Normy Desmond wystąpiła Patti LuPone i była zjawiskowa. Na premierowym spektaklu gościł Billy Wilder z żoną. Wielki reżyser i scenarzysta filmu powiedział, że „na szczęście nie namieszał mi w scenariuszu”. Natomiast o odtwórczyni roli Normy miał się wyrazić: „Jest gwiazdą od chwili, w której pojawia się na scenie”. Recenzenci byli podzieleni, wyjątkowo pochlebną opinię o spektaklu napisał, bardzo zwykle krytyczny, Frank Rich. Nowojorski opiniotwórca chwalił zwłaszcza muzykę Lloyda Webbera oraz to, że twórcom udało się zachować atmosferę filmu. Docenił inteligentny cynizm tekstów, tak charakterystyczny dla dzieła Billy’ego Wildera. Zganił natomiast sceniczną megalomanię, przejawiającą się w dekoracjach, przyćmiewających – jego zdaniem – kameralną opowieść. Przypisał ją niedobrym nawykowi wyniesionym przez twórców musicalu z produkcji „Upiora w operze” czy „Les Misérables”.

Zanim doszło do powstania nowojorskiej produkcji musicalu, przygotowano próbną wersję w Los Angeles. Andrew Lloyd Webber dokonał licznych przeróbek przedstawienia, już z myślą o Broadwayu. To właśnie w L.A. zadebiutowała w roli Normy wspaniała Glenn Close. Kiedy jednak po pewnym czasie miała ją zastąpić Faye Dunaway, wybuchł skandal. Kompozytor odwołał spektakle (pomimo świetnej sprzedaży biletów) z powodu niewystarczających umiejętności wokalnych chimerycznej gwiazdy. Gdy informacja przedostała się do prasy, Faye Dunaway wpadła w szal – ona nie pozwala się kompromitować w tak arogancki sposób. Aktorka wniosła sprawę do sądu, twierdząc, że opinia producentów musicalu naruszyła jej dobro osobiste. Sprawę załatwiono polubownie, suma nie została ujawniona.

Premiera na Broadwayu odbyła się 17 listopada 1994 roku. W roli głównej wystąpiła Glenn Close. Przedsprzedaż biletów na spektakl ustanowiła nowy rekord dla nowojorskiego musicalu. Na widowni ponownie zasiadł Billy Wilder, w czasie ukłonów Glenn Close zaprosiła go na scenę. Nie zabrakło i tutaj kłopotów. Początkowo główną rolę na Broadwayu obiecał Patti LuPone, gorąco oklaskiwanej na West

Endzie. Zawiedziona artystka wniosła sprawę i otrzymała rekompensatę w wysokości miliona dolarów. Frank Rich skonstruował, że te sądowe przepychanki spowodowały niepowetowane straty i przyczyniły się do tego, że „Sunset Boulevard”, musical nagrodzony aż siedmioma statuetkami Tony i dobrze przyjmowany przez publiczność... przyniósł straty.

Według New York Timesa broadwayowska produkcja dała zwrot jedynie osiemdziesięciu procent budżetu, wynoszącego 13 milionów dolarów (to już lata 90.). Koszty produkcyjne były tak wysokie, że nawet wersje objazdowe musicalu nie przynosiły zysków. Frank Rich nazwał „Sunset Boulevard” przegranym hitem (flop-hit), ponieważ musical ten przyniósł około 20 milionów strat przy sprzedaży ponad miliona biletów. Lloyd Webber dotkliwie odczuł konsekwencje swego artystycznego sukcesu.

Ale „Sunset Boulevard” powracał na sceny i będzie na nie powracać. Już na potrzeby pierwszej trasy objazdowej po Stanach kompozytor zamówił okrojona wersję scenografii. Pozwalał później na kolejne ustępstwa, bo zależało mu, żeby jego „Bulwar” żył i znajdował publiczność. I znajdował ją, na całym świecie – w Kanadzie i w Niemczech (1995), w Australii (1996), w Holandii (2008), Szwecji (2009) i Japonii (2012), a także w RPA (2013), Republice Czeskiej (2015), a wreszcie w Polsce (2017).

Pośród wielu wersji koncertowych wyróżniała się produkcja Cork Opera House w Irlandii (kwiecień, 2004). Wystąpili w niej Petula Clark oraz Michael Ball, BBC Radio 2 zarejestrowało ich wykonanie. Wielki revival na Broadwayu w 2017 roku (zaangażowano 40-osobową orkiestrę) był powtórzeniem inscenizacji z West Endu. W obu produkcjach do roli Normy Desmond powróciła Glenn Close, a był to jej londyński debiut. Reżyserował Lonny Prince (bez związku z artystyczną rodziną Harolda Prince’a).

Podobnie, jak to bywa w przypadku wielu udanych musicali i tym razem pojawiły się pogłoski o wersji filmowej. Jak uczy doświadczenie, materializuje się tylko niewielka część tych planów. Daily Telegraph już w 2007 roku ogłosił „polowanie na Normę”, a wybór ewentualnych kandydatek do tej roli stanowił raczej listę marzeń: Glenn Close, Elaine Paige, Meryl Streep, Liza Minelli i Barbra Streisand. Ale też na marzeniach się

skończyło. W rok później Andrew Lloyd Webber zdementował wszelkie plotki, a potem zaczęły się dziać rzeczy dziwne. W 2011 kompozytor wyznał, że widziałby w głównej roli... Madonnę – piosenkarka zagrała wszak jego filmową Evitę. Niestety, Madonna „nie odbiera jego telefonów”. Rok później sprzedawał światu nową wersję: sfilmuje inscenizację teatralną, jako Nora Desmond wystąpi Glenn Close. No, chyba, żeby to okazało się zbyt drogie... W październiku 2013 roku Lloyd Webber był gościem programu BBC Radio 2 „Elaine Paige on Sunday” i prowadząca – jedna z kandydatek do roli – zadała mu na antenie pytanie, co się stało z filmem według musicalu. Twórca odpowiedział, że jest nadal entuzjastą tego projektu, ale to wytwórnia Paramount posiada prawa do filmu i to z nimi nie można się dogadać. Dokonał wtedy słynnego wyznania: „Dla mnie to bardzo smutne, bo uważam <Sunset> za swoje najpełniejsze dzieło. Za najbardziej dopracowany musical, jaki napisałem, w sensie integracji libretta z muzyką. Wszystkie elementy tego musicalu ułożyły się w całość”.

To zadziwiające, ale w tej samej audycji Andrew Lloyd Webber dodał, że ma w planie współpracę z wytwórnią Paramount przy innym projekcie, przy musicalu „School of Rock” na Broadwayu, którego jest współtwórcą i producentem – spektakl powstawał na bazie amerykańskiego filmu pod tym samym tytułem z 2003 roku. Kompozytor wyraził nadzieję, że jeżeli filmowcy „będą zadowoleni” z rezultatów jego pracy, być może powrócą do rozmów na temat ekranizacji „Sunset Boulevard”. Oto prawdziwa siła Hollywood: twórca z takim dorobkiem i z takim majątkiem, zdaje „egzamin” przed decydentami z Los Angeles. Oczywiście film powiększyłby i dorobek, i majątek Lloyda Webbera.

Polska premiera musicalu „Sunset Boulevard” odbyła się 21 kwietnia 2017 roku w Teatrze Rozrywki w Chorzowie. Reżyserował Michał Znaniecki, przełożył Lesław Haliński. W rolę Normy Desmond wcieliła się Maria Meyer.

## SUPERCALIFRAGILISTICEXPIALIDOCIOUS

[piosenka]

Film: „Mary Poppins” (1964)

Muzyka i słowa: bracia Sherman

Bez wątpienia najdziwniejszy tytuł piosenki w całej historii muzyki (wliczając tytuły Franka Zappy, a to nie byle co). A zarazem słowo utożsamione z musicalem, nawet jeżeli najpierw pojawiło się w filmie. Film „Mary Poppins” (1964) wyprzedził musical o cztery dekady, ale – podobnie jak to było z innymi tytułami z katalogu Walta Disneya – wersje ekranowe i sceniczne funkcjonują w kulturze popularnej jako nierozłączne.

Piosenkę o najdziwniejszym tytule stworzyli mistrzowie – bracia Sherman. Ponieważ akcja (odpowiednio: książki, filmu i musicalu) rozgrywa się na początku XX wieku, to i muzyka miała odtwarzać podobny nastrój. Richard i Robert Shermanowie twierdzili, że samo słowo utkwiło im w pamięci już w dzieciństwie. Należało do podwórkowego repertuaru słów dziwnych, pochodziło z dziecięcego lingo i nie miało w pełni określonego znaczenia. Przede wszystkim jednak, było tak długie i tak skomplikowane, że wywoływało wybuch śmiechu u każdego, kto usłyszał je po raz pierwszy. A do tego, żaden człowiek, nawet dorosły, nie był w stanie go powtórzyć bez przećwiczenia.

Wyraz „supercalifragilisticexpialidocious” cieszy się niezasłużoną opinią najdłuższego słowa w języku angielskim, a choć pierwsze pozycje na liście są gorąco dyskutowane, zazwyczaj mieści się w pierwszej piątce. Na jego korzyść świadczy fakt, że w 1986 roku znalazł trwałe i niezbywalne miejsce w Oxford English Dictionary, co czyni supercalifragilisticexpialidocious pełnoprawnym wyrazem w języku angielskim.

Zostawiając na boku liczne składowe złożonego słowa, poprzestańmy na znaczeniu, jakie zostało mu przypisane w filmie, czyli językowej zapchajdziury – supercalifragilisticexpialidocious mówimy wtedy, kiedy nie wiemy, co powiedzieć.

W wersji filmowej słowo pojawia się na ustach tytułowej bohaterki, w chwili, kiedy wygrywa ona wyścig konny. Reporterzy pytają, czy nie brak jej słów ze szczęścia, a Mary Poppins odpowiada przecząco i rozpoczyna piosenkę. Na koniec, grająca ją Julie Andrews, popisuje się, wypowiadając słowo wspak, ale nie jest to typowy palindrom, a raczej jego fonetyczny odpowiednik, który brzmi „dociousaliexpilisticfragicalirupes”. Chociaż sama Mary Poppins komentuje w tym momencie, że to już lekka przesada, dociekliwi dojdą bez trudu, że powinno być „suoicodilaipxecitsiligarfilacrepus”.

W musicalu ta nietypowa guwernantka zabiera dzieci do sklepu, aby kupić „uncję konwersacji”. Na wieść, że konwersacja właśnie się skończyła, ale zostały jeszcze pojedyncze litery, nabywa ich razem z dziećmi piętnaście i razem tworzą słowo zezwalając sobie na powtórzenia liter – supercalifragilisticexpialidocious. Tak rozpoczyna się piosenka, a cały zespół taneczny „literuje” ją gestami.

Kontekst sportowy: angielski żeglarz Rodney Pattison zdobył trzy medale olimpijskie w latach 1968, 1972 i 1976 na jachcie o nazwie „Supercalifragilisticexpialidocious”. Akcent polski: w znakomitym przekładzie Antoniego Marianowicza, który stworzył polską wersję językową filmu, słowo to brzmi Superkalifradalistodekspialitycznie.

## SWEENEY TODD

[musical]

Muzyka: Stephen Sondheim

Słowa piosenek: Stephen Sondheim

Libretto: Hugh Wheeler

na podstawie dramatu Christophera Bonda „Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street” (1970)

Premiery:

Broadway – 1 marca 1979 (557)

West End – 2 lipca 1980 (157)

Chorzów – 19 maja 2012

Tony 1979 (8):

najlepszy musical, libretto (Hugh Wheeler), piosenki (Stephen Sondheim), aktor (Len Cariou), aktorka (Angela Lansbury), reżyseria (Harold Prince), scenografia (Eugene Lee), kostiumy (Franne Lee)

Olivier 1980 (2):

najlepszy musical, aktor (Denis Quilley)

Oliver 1994, London revival (4):

najlepszy revival, aktor (Alun Armstrong), aktorka (Julia McKenzie), reżyseria (Declan Donnellan)

Tony 2006, Broadway revival (2):

najlepsza reżyseria (John Doyle), orkiestracje (Sarah Travis)

Oliver 2013, London revival (3):

najlepszy revival, aktor (Michael Ball), aktorka (Imelda Staunton)

Piosenki:

The Ballad od Sweeney Todd, Johanna, Pirelli's Miracle Elixir, Pretty Women, A Little Priest, God that's Good!, By the Sea, Not While I'm Around

Pod względem artystycznym jedno z największych dzieł w historii teatru muzycznego w ogóle – nie tylko musicalu czy opery (zaliczane bywa do obu kategorii). Fenomenalna muzyka nosi wszelkie znamiona stylu Sondheim, ale odzywają się w niej echa muzyki największych kompozytorów XX wieku, jak Maurice Ravel, Siergiej Prokofiew czy hollywoodzki mistrz, Bernard Herman (znany m.in. z kompozycji do filmów Alfreda Hitchcocka). Pod względem tematycznym – przełom i złamanie kolejnego tabu (po nagości i narkotykach), jakim jest kanibalizm. Dzieło fascynujące i wymagające. W całym stuleciu Broadwayu jeden z najwyższych artystycznych wznoszeń – na miarę „West Side Story” i wyżej.

Kanibalizm? Ten wpisany jest naturalnie w opowieść, a chociaż sam akt konsumpcji rodzi się przypadkiem, jest ochoczo kontynuowany. A historia „golibrody z Fleet Street” (taki jest podtytuł sztuki), to etos zemsty zdawałoby się doskonałej, tym więcej grozy wywołuje więc jej nieuchronna niedoskonałość. Dla samego Sondheim jest to przede wszystkim opowieść o tym, jak zemsta może unicestwić człowieka, który się jej podda. „W zasadzie jest to opowieść o obsesji” – powiedział. Przedstawienie jest orgią perwersji, przy których najbardziej nawet kontrowersyjne dzieła teatru operowego – jak „Salome” Richarda Straussa czy „Lulu” Albana Berga – są już dobrze oswojone.

Główny bohater powraca do Londynu po piętnastu latach zesłania. Niewinnie skazany przez niegodziwego sędziego, dowiaduje się o śmierci ukochanej żony. Jego nastoletnia córka Joanna jest na wychowaniu u człowieka, który zniszczył jego rodzinę i złamał mu życie. Sędzia „hoduje” sobie Joannę na żonę, płonąc z pożądania. Sweeney Todd otwiera zakład fryzjerski, w którym morduje klientów brzytwą. Praktyczny użytek z ich ciał robi jego partnerka, równie perwersyjna pani Lovett, która piecze paszteciki i serwuje je nieświadomym, za to zajadającym się z apetytem klientom. Wszystkich wkręca spirala obłędu.

Sweeney Todd to postać wyrastająca z miejskich legend wiktoriańskiego Londynu. Golibroda, którego zakład zlokalizowany jest przy 186 Fleet Street (poza postacią seryjnego zabójcy ulicę tą wstawiły liczne i całkiem realne redakcje prasowe), nie miał raczej historycznego pierwowzoru, ale jak to z miejskimi legendami – nigdy nic nie wiadomo (badacze doszukują się pewnych sugestii w pismach Dickensa). Dzisiaj Fleet Street to centrum eleganckiego, historycznego Londynu – bez zakładów fryzjerskich.

W każdym razie golibroda-morderca doczekał się wielu reprezentacji artystycznych, głównie w brukowych powieściach i w przedstawieniach teatralnych adresowanych do londyńskiej biedoty. W czasach współczesnych najszersze oddziaływanie miał dramat Christophera Bonda „Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street”. Stał się on tworywem musicalu Stephena Sondheim, a ten z kolei zainspirował reżysera-wizjonera Tima Burtona do znanej ekranizacji, w której role głównych bohaterów zagrali Johnny Depp i Helena Bonham Carter. Pamiętne kreacje stworzyli w filmie także Alan Rickman i Sacha Baron Cohen. Film „Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street” (2007) wykorzystał muzykę Sondheim tylko w ograniczonym zakresie, ale kompozytor współpracował z filmowcami. Tim Burton stworzył wspaniałą kreację plastyczną, a wizualne piękno adaptacji było równorzędną zasługą operatora Dariusza Wolskiego (m.in. filmy „Prometeusz” i „Marsjanin”).

Stephen Sondheim dokonał ciekawego zabiegu formalnego, osnuwając całość muzycznego dramatu wokół powracającego utworu „The Ballad od Sweeney Todd”. Wykonywana przez chór ballada, komentująca wypadki niczym w greckiej tragedii, oparta jest na temacie muzycznym sekwencji „Dies Irae” (Dzień gniewu). Jest to jedna z najstarszych kompozycji w całej tradycji muzyki europejskiej. Znana powszechnie już w XIII wieku, w następnym stuleciu dołączona do mszału, śpiewana była w mszach żałobnych w liturgii kościoła rzymsko-katolickiego (z nieznacznie zmodyfikowaną linią melodyczną sekwencja zachowała się w polskiej pieśni kościelnej „Dobry Jezu, a nasz Panie”). Temat „Dies Irae” należy do najbardziej inspirujących w dziejach muzyki. Rozpoznamy go z łatwością w utworach takich kompozytorów, jak Berlioz („Symfonia fantastyczna”), Czajkowski (symfonia „Manfred”), Gounod („Faust”, akt IV opery),

Haydn („Symfonia 103 z werblem kotłów”), Liszt („Totentanz”), Mahler („2 symfonia”), Szostakowicz („14 symfonia”) i wielu innych. Temat „Dies Irae” powracał niemal obsesyjnie w utworach Siergieja Rachmaninowa. Korzystali z niego także kompozytorzy filmowi, w tym sam Bernard Hermann.

A skąd się wzięło zainteresowanie Sondheima tak „nie musicalowym” tworzywem? Kompozytor zobaczył sztukę Christophera Bonda w Londynie w 1973 roku i od razu wyczuł muzyczny potencjał opowieści. Dwudziestowieczny dramaturg nakreślił postać „demonicznego golibrody” korzystając ze zdobyczy psychoanalizy, pogłębił motywacje bohatera, jego Sweeney Todd był zdeprawowany, ale ludzki. Sam stał się ofiarą, to ludzka niegodziwość uczyniła z niego mordercę. W ujęciu Christophera Bonda dzieje bohatera składają się na etos zemsty – w mniejszej skali, niż w przypadku hrabiego Monte Christo, ale z nie gorszym ładunkiem perwersji, co w konsekwencji prowadzi do samozniszczenia.

Stephen Sondheim przyjął zasadnicze założenie, które nadawało jego bohaterowi nowy wymiar. Jego Sweeney Todd jest zwykłym człowiekiem, a nie niebezpiecznym wariatem z wiktoriańskich bajek. Bohater musicalu popada w szaleństwo na oczach publiczności, a jego postępująca deprawacja jest cierpieniem. Golibroda jest ofiarą ludzi i okoliczności. Jego moralny i mentalny upadek stają się przeszkodą w realizacji zemsty, której po cichu sprzyjamy. Sweeney Todd stacza się do piekła, tymczasem widzowie trzymają kciuki, żeby zdążył doprowadzić okrutne dzieło do końca.

Muzyka nadaje opowieści nowy wymiar. To już nie jest teatr makabry w stylu Grand Guignol, ale „czarna opera”. I w tym sensie prekursor mrocznych musicalowych produkcji, których wysyp nastąpił w latach 80. i 90. Można zaryzykować twierdzenie, że bez musicalu „Sweeney Todd” nie pojawiłby się na scenie teatru muzycznego „Upiór w operze”, „Jekyll & Hyde” czy „Taniec wampirów”. Orkiestracją zajął się sprawdzony współpracownik Sondheima (w dodatku członek klubu EGOT), Jonathan Tunick. W jego ujęciu muzyka nabiera cech dzieła epickiego, wręcz oratoryjnego. Około dwudziestu motywów przewodnich splata się ze sobą w ciągu trzech godzin przedstawienia, które niemal w całości wypełnione jest muzyką. A chociaż partie

wokalne śpiewane są głosami piersiowymi, czyli naturalną emisją, podobieństwa z operą nie są bynajmniej powierzchowne (kolejne analogie to „Wozzeck” Berga, albo „Peter Grimes” Brittena).

Musical „Sweeney Todd” wzbudził natychmiastowe zainteresowanie świata operowego, okazało się jednak, że to nie muzyka Sondheima jest niewystarczająco „operowa”, tylko że śpiewacy operowi nie radzą sobie z dramatycznymi wymogami spektaklu. Na Broadwayu, nawet kiedy się nie tańczy, to jednak śpiewa się i gra. A nawet przede wszystkim gra. Schuyler Chapin, były dyrektor generalny Metropolitan Opera, powiedział, że „Sweeney Todd” to „nowoczesna opera amerykańska”. I to przedstawienie ma w zasadzie dwie niezależne egzystencje – jako musical i jako opera.

Premiera odbyła się na Broadwayu 1 marca 1979 roku. Reżyserował Hal Prince. Po zejściu spektaklu z afisza bezzwłocznie (w przypadku tego tytułu jest to niezręczny dwuznacznik) zorganizowano wersję objazdową po Ameryce Północnej. „Sweeney Todd” zawitał na West End (rzec by można: wrócił do domu), 2 lipca 1980 roku. Od tamtej pory spektakl wielokrotnie powracał na sceny Nowego Jorku i Londynu, za każdym razem zdobywając prestiżowe nominacje i nagrody. Rewolucyjne podejście do tego trudnego materiału zademonstrował szkocki reżyser, John Doyle, który wystawił spektakl w Londynie w 2004 roku w nowej orkiestracji. Ta premierowa z Broadwayu wymagała udziału dwudziestu sześciu muzyków. Tym razem rozpisano ich partie na dziewięciu muzyków, a wykonawcy głównych ról samodzielnie grali na scenie na instrumentach. Ta niecodzienna inscenizacja podróżowała następnie po świecie, goszcząc m.in. w Nowym Jorku i w Toronto.

Do imponującej kolekcji musicalowych ról partię demonicznego golibrody dopisał brytyjski aktor Michael Ball. Popularny artysta, wcześniej grający m.in. Raoula w „Upiorze” i Mariusa w „Nędznikach”, utożsamiany był z postaciami romantycznych bohaterów. Jego brawurowy Sweeney nie tylko radykalnie zmienił tę opinię, ale dowiódł wielkiego talentu aktorskiego artysty uwielbianego przez publiczność. Aktorowi towarzyszyła znakomita Imelda Staunton w roli nie mniej diabolicznej pani Lovett.

Traktowany jako „czarna”, ale jednak opera, „Sweeney Todd” żył osobnym życiem na scenach teatrów operowych. Zaczęło się od Houston Grand Opera w Teksasie, gdzie zaprezentowano dzieło Sondheima w 1984 roku. W tym samym czasie nad nową produkcją pracował Hal Prince. Przygotował ją na scenie New York City Opera, gdzie powracała w latach 1986 i 2004 (w tej ostatniej obsadzie wystąpiła Elaine Page). Spektakl zaprezentowano również na scenie Opera North w Leeds w Wielkiej Brytanii. Nowe milenium otworzyło przed spektaklem „Sweeney Todd” sceny operowe w Stanach Zjednoczonych oraz w innych krajach – od Kanady, przez Holandię, Izrael i Japonię, aż po Australię. W golibrodę wcielali się tak uznani śpiewacy, jak Bryn Terfel, Brian Mulligan oraz Sir Thomas Allen. W 2017 roku musical wystawiono w Moskwie.

Spektakl został zarejestrowany w czasie tournée w 1980 roku z Angelą Lansbury, oryginalną panią Lovett z Broadwayu. W tytułowego bohatera wcielił się George Hearn. Film prezentowała telewizja kablowa i publiczna w 1982 i wydano go na kasecie wideo (obecnie jest dostępny w formacie DVD).

Polska premiera musicalu „Sweeney Todd” odbyła się w Teatrze Rozrywki w Chorzowie. Reżyserował Andrzej Bubień, przekład Daniel Wyszogrodzki. W roli tytułowej wystąpił Jacenty Jędrusik – kiedy ten wybitny aktor zmarł nieoczekiwanie w rok po premierze, przedstawienie zdjęto z afisza.

## SZALONA LOKOMOTYWA

[musical]

Muzyka: Marek Grechuta, Jan Kanty Pawluśkiewicz

Słowa piosenek: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Józef Czechowicz, Leszek Aleksander Moczulski

Libretto: Marek Grechuta i Krzysztof Jasiński

na podstawie dramatów Witkacego

Premiera:

Kraków, Teatr Stu – 17 sierpnia 1977

Piosenki:

Na skale czarnej, Nad zrębem planety, Hop szklanę piwa, Oto ja – oto on, Motorek, Zagadki, Czy to tu?, Zabij ten lęk, Ikar, Ostatnia stacja rezygnacja

Anty-musical? O tak, wszystko było w nim „anty”. I bynajmniej nie antysystemowe, chociaż to wesołe dzieło powstało w smutnym PRL. Anty-musicalowe było wszystko. Brak akcji, trójkąt nieostry, muzyka niepokojąca, teksty jeszcze bardziej – żadnej „pracy motywicznej”, żadnej „wewnętrznej struktury”, żadnych reguł. Twórcy sami określili reguły, zresztą o musicalach z Broadwayu nie mieli pojęcia. A może to po prostu musical po krakowsku, taki efemeryczny galicyjski off-off-off? Krakowskie szaleństwo nazwane musicalem dla draki. Bo prawdziwych musicali wtedy nie było.

Odkładając na bok spory akademickie (musical nie jedno ma imię), warto docenić materię „Szalonej lokomotywy”, artystyczną wartość tego niekonwencjonalnego materiału. Warto do niej powrócić, jako do dzieła specyficznie polskiego, nienaśladowanego żadnych gotowych wzorców. Imponujące jest to, że w szaleństwie „Lokomotywy” nie ma metody. Jest ono „czyste”, jak czysta forma Witkacego.

„Któż może być bardziej szalony”, niż dwaj kompozytorzy tworzący musical do słów Witkacego? To pytanie trawestuje tytuł jednego z fragmentów przedstawienia. Jednak Marek Grechuta, za namową Jana Kantego Pawлуśkiewicza, przystąpił do pracy nad, zdałoby się niewykonalnym, przedsięwzięciem i dwaj założyciele nowatorskiego zespołu Anawa połączyli siły po kilku latach pracy osobno. Był rok 1975 i każdy z nich miał na koncie indywidualne sukcesy artystyczne. Pawлуśkiewicz nagrał jeden z najbardziej oryginalnych i ponadczasowych albumów w historii polskiej muzyki popularnej, „Anawa” (1973). Grechuta odrzucił wizerunek „romantycznego cherubina” i wydał nowatorskie płyty z piosenkami do wierszy współczesnych polskich poetów, m.in. „Droga za widnokres” (1972). Kompozytorów połączyły teksty Witkacego, szalonego geniusza międzywojennej Polski.

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939) – malarz, dramaturg, powieściopisarz, filozof i teoretyk sztuki – ożywa w dziele Grechuty i Pawлуśkiewicza, jako autor nieomal... liryczny (choć przewrotna to liryka). Stało się tak dzięki zabiegowi, jakiego dopuścili się na jego tekstach kompozytorzy, wybierając krótkie fragmenty bez nadrzędnej myśli przewodniej. Można się spodziewać, że twórca teorii Czystej Formy byłby z nich dumny. Materiału dostarczyły w głównej mierze dramaty Witkiewicza, tylko jeden fragment („Zabij ten lęk”) pochodzi z powieści „622 upadki Bunga”. Natomiast tytułowej „Szalonej lokomotywie”, której rękopis zaginął i znamy ten dramat jedynie z przekładu francuskiego, zawdzięczamy wyłącznie tekst „Któż może być bardziej szalony”. Otóż nikt. Nie wolno jednak zapominać o fascynacji Witkacego lokomotywami, które pasjami fotografował, najczęściej na stacji kolejowej w Zakopanem (był pionierem fotografii).

W ogólnym zarysie spektakl ukazuje rozterki artysty tak bardzo spragnionego wielkości, że gotów jest sprzedać duszę diabłu. Ten motyw faustowski ginie w efektach realizacyjnych, które w tamtych latach były prawdziwym rarytasem. Uskrzydłona lokomotywa porusza się po torach. Syczy i sapie, sapie i dmucha. A z jej rozgrzanego brzucha bucha nie tylko żar, ale prawdziwe płomienie (nawiązując do słów innego, współczesnego Witkacemu autora, którego zresztą portretował). Autorem scenografii był Michaił Czernajew, choreografię stworzył Anatol Kocyłowski, kierownictwo

muzyczne sprawował osobiście mistrz Jan Kanty, a reżyserował – założyciel i szef Teatru Stu, Krzysztof Jasiński.

„Szaloną lokomotywę” otwiera tryptyk składający się na sławetny przebój „Hop szklanke piwa” (większość tekstu pochodzi z dramatu „Tumor Mózgowicz”). Wychodząc ze słusznego skądinąd założenia, że po słowach „myśl w własne wątpia zapuściła szpony i gryzie siebie w swej własnej otchłani” nic już widza nie zaskoczy, twórcy przedstawienia serwowali językowe perełki w rodzaju „Przez uczuć najdziwniejsze sploty” („...błądzą drapieżne koty”). Ale udział w tym musicalu to nie żarty – Marek Grechuta, niemal monumentalny w białym fraku, stanął przed najwyższą poprzeczką wokalną w całej dotychczasowej karierze, a zakres dynamiki wykonywanych przez artystę utworów, obejmował skalę od szeptu po krzyk („Zagadki”). Jednak nie był w tym wysiłku osamotniony. Pierwszoplanową rolę odgrywała w „Lokomotywie” także Maryla Rodowicz. Zaproszona do współpracy przez kompozytorów i reżysera artystka uległa natychmiastowej fascynacji muzyką i miała poczucie, że „bierze udział w czymś wyjątkowym”. Również z technicznego punktu widzenia – duet „Z głębin nocy niepojętej”, postawił piosenkarkę przed karkołomną próbą śpiewania „poza skalą”. Przechodziła na falset, uzyskując nietypowy dla siebie efekt kolorystyczny.

Dramatyczny duet „Oto ja – oto on” prezentował dynamiczne wcielenie artystów. W innej wspólnej piosence, „Czy to tu?”, roztaczali oni aurę sarkastycznej melancholii. „Zabij ten lęk” to Maryla liryczna, krótkie „Pomnę jak niegdyś” wykonywała z należyтым patosem, natomiast w utworze „Weź mnie ze sobą” odzywał się w piosence chochlik burleskowy. Najważniejsze jednak, że przez cały czas i Grechuta, i Rodowicz „tak trochę metafizycznie stylizowali”. I było dekadenco, witkacowsko było. Twórcy muzyki doskonale oddali schyłkową atmosferę dramatu, skomponowali szaleństwo.

Nieustająca rytmiczna pulsacja i pijane smyczki wytwarzały ową nerwowość, która charakteryzowała zarówno twórczość, jak i życie Witkacego. Jego niepowtarzalna, plastyczna wizja, znalazła odbicie w muzyce – równie plastycznej i równie niepowtarzalnej. Znamienne, że ani Marek Grechuta, ani Jan Kanty Pawluśkiewicz, nie sięgnęli po podobną konwencję nigdy wcześniej i nigdy później.

„Szaloną lokomotywę” wzbogacały – bo tak należy to określić – dwa utwory, które nie wyszły spod pióra Stanisława Ignacego Witkiewicza. Pierwszy był tekstem Józefa Czechowicza, lubelskiego poety Drugiej Awangardy. Tworzywem utworu „Motorek”, drugiej najbardziej znanej piosenki z musicalu po tryptyku „Hop szklanę piwa”, był wiersz „Przemiany”. Szalona niczym lokomotywa melodia piosenki powracała w wersji instrumentalnej jako „Taniec szewców” i w pewnym sensie stanowiła przewodni motyw całego spektaklu. „Ikar” był wierszem Leszka Aleksandra Moczulskiego, aczkolwiek słowa „ale ja już nie miałem czasu, który dopalał się na końcu wolno przesuającej się wskazówki” mieściły się naturalnie w świecie Czystej Formy. W świecie latających lokomotyw regułą jest brak reguł.

Finałowa kompozycja „Chcę cię uchronić” („od wszystkich potworności, które przeżywamy”) była syntezą przedstawienia w literacko-muzycznej pigułce o kabaretowym, niepozbawionym elementach autoironii, charakterze. Bo czy dekadenski anty-musical może kończyć coś innego, niż... fanfara?

„Szalona lokomotywa” zasługuje na miejsce na krótkiej liście polskich musicali, choćby dlatego, że to sami jej twórcy nazwali swoje dzieło musicalem, co wydawca płyty wyeksponował na okładce albumu. Ale przynależność gatunkowa nie jest w tym przypadku najważniejsza. Iście witkacowskie szaleństwo tekstów i nieznajdująca odpowiednika w świecie krakowskość muzyki czynią z niej dzieło wartościowe i oryginalne, na przekór wszystkim standardom Broadwayu, które „Lokomotywa” ignoruje tyleż z dezynwolturą, co z wdziękiem.

Kariera „Szalonej lokomotywy” nie była długa. Jej legendę utrwaliło nagranie płytowe, longplay firmy Pronit (w 2016 roku misternie wznowiony na winylu przez wytwórnę Warner Music Poland). Reszta, to osobna kariera przeboju „Hop szklanę piwa” – od tryumfu na festiwalu Opole 1976 (Grand Prix), po kolejne lata, kiedy piosenka powracała w repertuarze koncertowym Marka Grechuty. Inny utwór z „Szalonej lokomotywy”, który powrócił w odnowionej odsłonie, to „Motorek”, przypomniany przez Grzegorza Turnaua na albumie „Historia pewnej podróży” w 2006 roku. Samo

przedstawienie grane było regularnie w Teatrze Stu w Krakowie, zwykle już bez gwiazdorskiej, premierowej obsady, która powróciła rok po premierze na występach w Warszawie (cyrkowy namiot ZPR przy ul. Towarowej). „Szalona lokomotywa” zatrzymała się w katowickim Spodku w październiku 1980 roku. Miłośników ekscentrycznego widowiska zelektryzowała zapowiedź krakowskiej wytwórni filmowej Alvernia Studios, która w 2010 roku ogłosiła zamiar sfilmowania nowej wersji musicalu. Niestety, skończyło się na przechwałkach o „trójwymiarowej technologii w największej możliwej rozdzielczości”...

Jedna z piosenek w „Szalonej lokomotywie” nosi tytuł „Ostatnia stacja rezygnacja”. Ale rezygnować z tego dzieła nie należy – zasługuje ono na nowe życie w nowych czasach, na stałą obecność na afiszu krajowych teatrów muzycznych. Libretto wymaga poprawek? Bez wątpienia. Inscenizacja zasługuje na nową wizję, współczesną i niebanalną? Z pewnością. To wcale nie musi stanowić sprzeczności. Ale kluczem do odrodzenia „Szalonej lokomotywy” powinno być poddanie tego wspaniałego materiału muzycznego adaptacji motywicznej. Nie przearanżowaniu nawet, tutaj uwspółcześnienie mogłoby zaszkodzić (dekadencja versus konsumpcjonizm). Ale rozwinięcie wszystkich tych kompozytorskich „załążków”, od jakich roi się w „Lokomotywie” w pełną, musicalową partyturę, zbudowaną według podstawowych wagnerowskich (i broadwayowskich) zasad konstruowania teatru muzycznego.

W materiale muzycznym i literackim „Szalonej lokomotywy” drzemie niezwykle potencjał, czekający na odkrycie. Jest to bowiem maszyna uskrzydłona i nie potrzebuje torowiska, aby objawić się nagle na stacji, na której nikt jej nie oczekuje. I niekoniecznie od razu na stacji Broadway, ale kto wie. Może się kiedyś okazać, że nawet na Wielkiej Białej Drodze „kłęby Tytanów i rogate widma sypią gwiazd roje w wydarte otchłanie”.

## SZEKSPIR INSPIRUJE

[inspiracje]

Lista dzieł operowych opartych na dramatach Szekspira jest imponująca. Sam tylko „Romeo i Julia” zainspirował twórców takich jak Bellini i Gounod. Po „Wesołe kumoszki z Windsoru” sięgnęli Salieri i Verdi (nadając swoim operom tytuł „Falstaff”), ten ostatni kompozytor przeniósł na operową scenę także „Makbeta” i „Otella”. „Das Liebesverbot” Wagnera to po prostu „Miarka za miarkę”, natomiast niedokończona „Viola” Smetany mogła nam przypomnieć „Dwunastą noc” Szekspira. „Sen nocy letniej” stał się podstawą baletów Mendelssohna oraz... Elvira Costello („Il Sogno”). Baletowa wersja „Romeo i Julia” z muzyką Prokofiewa w zasadzie zamyka temat – czy można jeszcze skomponować coś podobnego? Scena musicalowa nie pozostaje w tyle, co dziwić nie powinno – geniusz Barda Avonu jaśnieje nad nami od czterech wieków i nie przestaje stymulować. Rzecz w tym, aby trafił na artystów swojej miary, a z tym bywało gorzej. Zaczęło się całkiem nieźle. Dwaj klasyczni twórcy teatru muzycznego, Rogers i Hart, doszli do wniosku, że najwyższy czas sięgnąć po Szekspira, jako że nikt inny jeszcze tego nie robił. Był rok 1938, a ich musical „The Boys from Syracuse” oparty został na „Komedii omyłek” i spotkał się z dobrym przyjęciem. Nie można tego powiedzieć o kolejnej adaptacji tej samej sztuki z roku 1981 – musical „Oh, Brother!” był blamażem. Według „Snu nocy letniej” stworzono na Broadwayu spektakle „Swingin’ the Dream” (1939) i „Babes in the Wood” (1964). Uroczy musical „Kiss Me, Kate” (1948) Cole’a Portera, to oczywiście adaptacja „Poskromienia złościcy”. „Dwunasta noc” zaowocowała aż trzema przedstawieniami: „Love and Let Love” (1968), „Your Own Thing” (1968) i „Music Is” (1976). Pojawiły się musicale „Two Gentlemen of Verona” (Dwaj panowie z Werony, 1971), a nawet nieudany rockowy „Rockabye Hamlet” (1976). A chociaż nieśmiertelna tragedia „Romeo i Julii” stała się kanwą licznych broadwayowskich produkcji, to do historii musicalu przeszła tylko jedna: „West Side Story” (1957). I tylko ten jeden raz geniusz Szekspira spotkał się z artystami, którzy mogli godnie podjąć jego dzieło. Muzykę skomponował Leonard Bernstein, słowa piosenek napisał Stephen Sondheim. Wielką światową popularność zapewniła musicalowi ekranizacja z 1961 roku we wspólnej reżyserii Roberta Wise oraz, twórcy

oryginalnej choreografii musicalu, Jerome Robbinsa. Współcześnie „West Side Story” to absolutna klasyka światowej sceny teatralnej, chociaż nie wszyscy widzowie rozumieją zapewne związki nowojorskich gangów z twórczością Szekspira...

Na polskiej scenie muzycznej pojawiła się trans-opera (?) „Sen nocy letniej”, skomponowana przez Leszka Możdżera do przekładu Konstantego I. Gałczyńskiego, zaprezentowana w Teatrze Muzycznym w Gdyni w 2001 roku. A co to za gatunek? „Odżegnujemy się od musicalu, bo chcemy coś ważnego powiedzieć, a musical kojarzony jest z błahą fabułą” – tłumaczył reżyser Wojciech Kościelniak, obecnie uznany twórca musicali. „Chcemy nawiązać do gatunku rock-opery, jak choćby <Jesus Christ Superstar>, wykorzystując dzisiejsze trendy w muzyce.” Był także musical bez kompleksów gatunkowych, „Romeo i Julia”, dzieło Janusza Stokłosa i Janusza Józefowicza, stworzone do libretta autorek „Metra”, sióstr Miklaszewskich (tutaj pod pseudonimem Jan Wermer), wystawiany przez Teatr Studio Buffo od 8 października 2004 roku (premiera odbyła się w Hali Torwar w Warszawie).

## TANZ DER VAMPIRE

[musical]

Muzyka: Jim Steinman

Słowa piosenek: Michael Kunze

Libretto: Michael Kunze

na podstawie filmu Romana Polańskiego „The Fearless Vampire Killers” (1967)

Premiery:

Wiedeń – 4 października 1997

Broadway – 9 grudnia 2002

Warszawa – 8 października 2005

Piosenki:

Knoblauch (Czosnek), Gott ist tot (Umarł Bóg), Wahrheit (Prawda), Draußen ist Freiheit (Tam jest swoboda), Totale Finsternis (Na orbicie serc), Die unstillbare Gier (Nienasycony głód), Ewigkeit (Wieczność), Der Tanz der Vampire (Taniec wampirów)

Najpierw powstał film i to już z nim były kłopoty. Obrazuje to sam fakt, że jest znany pod trzema tytułami: „Nieustraszeni pogromcy wampirów, albo przepraszam, ale pańskie zęby tkwią w mojej szyi” (wersja pełna), „Nieustraszeni pogromcy wampirów” (wersja skrócona), „Bal wampirów” (wersja rozsądna). Trzeci film fabularny, wyreżyserowany przez Romana Polańskiego za granicą, był pierwszą w dorobku słynnego twórcy produkcją kolorową. Reżyser w pełni wykorzystał nowe możliwości artystyczne, tworząc obraz o surrealistycznym, baśniowym pięknie (zwłaszcza w scenach ze śniegiem).

Niestety, film nie został dobrze przyjęty. Wschodnioeuropejskie realia i plenery Transylwanii nie przemówiły ani do publiczności, ani do krytyki, przyzwyczajonych do zupełnie innej kinematografii w wydaniu polskiego twórcy. Światowy rozgłos (i nominację do Oscara) przyniósł Polańskiemu fabularny debiut, zrealizowany w Polsce

film „Nóż w wodzie” (1962). Dwa kolejne dzieła reżyser stworzył w Wielkiej Brytanii: niepokojący „Wstręt” (1965) z młodą Catherine Deneuve oraz „Matnię” (w oryginale „Cul-de-sac”, 1966) – soczysty dramat, nawiązujący w klimacie do teatru absurdu. Kiedy więc Polański pokazał swoje „Wampiry” (1967), film odebrano przede wszystkim, jako parodię gatunku, a przecież było w nim znacznie więcej: młodzieńcza fascynacja przygodą, absurdalne (polsko-żydowskie) poczucie humoru, elementy autentycznej grozy, a nade wszystko magiczna, niemal malarska kreacja plastyczna (nie przypadkiem oberżysta w filmie nazywa się Chagal). Muzyka nieodżałowanego Krzysztofa Komedy doskonale uzupełniała filmową opowieść Polańskiego.

Osobnym atutem filmu była obsada. Profesora Abronsiusa zagrał Jack MacGowran. Reżyser twierdził, że napisał scenariusz z myślą o tym irlandzkim aktorze, któremu wcześniej powierzył jedną z ról w „Matni” (ten wybitny odtwórca ról w dramatach Becketta zmarł na gripę w czasie pobytu w Nowym Jorku w 1973 roku w wieku 54 lat). Asystenta profesora, Alfreda, zagrał sam Roman Polański, który pomimo 34 lat wygląda w filmie jak dziecko. W obiekt jego westchnień, córkę oberżysty, ponętą Sarę, wcieliła się piękna aktorka amerykańska, Sharon Tate (w 1968 roku została żoną reżysera, rok później zginęła bestialsko zamordowana w domu w Beverly Hills przez bandę Mansona). Oczywiście nie byłoby filmu bez opowieści, tę zaś stworzyli Roman Polański i Gérard Brach według oryginalnego pomysłu reżysera. Gorzej, że przezabawna historia o dwóch „nieustraszonych pogromcach wampirów”, którzy w XIX-wiecznej Transylwanii wojują czosnkiem, kołkiem i fortelem, najbardziej bawiła samego reżysera. Polański kręcił film z ekipą, która nie całkiem rozumiała jego intencje. Klasyczny gag z filmu to konfrontacja żydowskiego wampira z krucyfiksem – cudowny paradoks, ale nie na każdy gust.

Dystrybutor filmu MGM pozwolił zadrwić z siebie w czołówce (po sekwencji animowanej zamiast nobliwego lwa pojawiał się wampir), ale całość dzieła potraktował bez szacunku dla zamysłu twórcy. Czosnek i osikowe kołki to nie jest temat dla anglojęzycznej publiczności. Żydowskie wampiry? Tego jeszcze nie było, a w Hollywood nie pokazuje się rzeczy, których jeszcze nie było. Wytwórnia okaleczyła dzieło reżysera – nie tylko wycięto z niego dwanaście minut najzabawniejszych dialogów (a w filmie

jest niewiele tekstu), ale podłożono głos innego aktora pod rolę profesora. Staruszek miał brzmieć bardziej głupkowato. Już same perypetie z ciągle zmienianym tytułem ukazują, jaki kłopot miało MGM z obrazem Polańskiego. Pokazywany – bez sukcesów – w skróconej wersji film „The Fearless Vampire Killers” dopiero w latach 80. odzyskał oryginalną postać i powrócił w wersji reżyserskiej w licznych edycjach na kasetach wideo, a następnie w formacie DVD w 2005 roku.

Minęło wiele lat od premiery filmu zanim narodziła się koncepcja stworzenia musicalu. Reżyser początkowo nie był entuzjastą tego pomysłu. Kluczową rolę w przekonaniu Romana Polańskiego i w późniejszych sukcesach przedstawienia odegrał autor libretta i słów piosenek, znany niemiecki twórca teatralny, Michael Kunze. Nie tylko przeniósł on wizję filmowca na scenę, ale wpisał w filmową narrację zabawne dialogi i rozszerzył wszystkie wątki opowieści rozbudowanymi piosenkami. Fantastyczne poczucie humoru niemieckiego autora zgrało się idealnie z absurdalnym, ale także lekkim i finezyjnym humorem Romana Polańskiego. Brakowało tylko muzyki.

Jim Steinman, kompozytor musicalu, jest postacią nietuzinkową. Znany przede wszystkim, jako autor muzyki do przebojów takich wykonawców, jak Meat Loaf, Bonnie Tyler, Air Supply czy Celine Dion, jest twórcą wszechstronnym – w dziedzinie teatru muzycznego dał się poznać, jako kompozytor muzyki do „Tańca wampirów” oraz jako autor tekstów piosenek do musicalu Andrew Lloyd Webbera „Whistle Down the Wind”.

Znaczna część muzyki wykorzystanej w „Tańcu wampirów” pochodziła z piosenek skomponowanych przez Steinmana wcześniej dla różnych artystów. A także z dwóch innych, mało znanych przedstawień: „The Dream Engine” i „The Confidence Man”. Najlepiej rozpoznawalnym tematem jest oczywiście hit Bonnie Tyler „Total Eclipse of the Heart”, który otwiera drugi akt musicalu jako „Totale Finsternis” (w wersji polskiej „Na orbicie serc”). Melodia piosenki „Objects in the Rear View Mirror May Appear Closer than They Are” z popularnego albumu Meat Loafa „Bat Out of Hell II” złożyła się na lament Krolocka „Die unstillbare Gier” („Nienasycony głód”). Z kolei linia melodyczna utworu „Original Sin”, skomponowanego dla grupy Pandora's Box, ale wykonywanego także przez Meat Loafa, stała się częścią dwóch fragmentów spektaklu: „Gott ist Tot”

(„Umarł Bóg”) oraz „Einladung zum Ball” („Zaproszenie na bal”). Wreszcie kompozycja „Tonight Is What It Means to Be Young”, pochodząca z soundtracku do filmu „Streets of Fire”, znalazła się w finale musicalu, jako tytułowy „Der Tanz der Vampire” („Taniec wampirów”). I tylko wokaliza namiętnie kąpiącej się Sary nawiązuje do tematu Komedy pochodzącego ze ścieżki filmowej „Nieustraszonych pogromców wampirów”.

Akcja filmu i musicalu rozgrywa się, co jasne, w Transylwanii. Czyli w dzisiejszej Rumunii. Mniej więcej na przełomie XIX i XX wieku, ale nie sposób określić precyzyjnie czasu opisywanych wydarzeń, jako że zabobonnych wieśniaków okrywają mroki średniowiecza, zaś dla wampirów w pobliskim zamku czas stoi w miejscu (a mają one wyjątkowo niechętny stosunek do wieczności, co znajduje wyraz w protest-songu rozpoczynającym się słowami: „Wieczność to nic, tylko nuda i tyle, bo nie ma początku, a koniec ma gdzieś”). Do odludnej górskiej wsi przybywa profesor Abronsius z Królewca – badacz wampirów, choć jak dotąd teoretyk. Towarzyszy mu młody asystent, Albert.

W karczmie Chagala podróżników uderza nadzwyczajna ilość czosnku, jednak nikt z tubylców nie przyznaje, że pobliski zamek zamieszkują wampiry – pomimo tego, że ich uwielbienie dla czosnku graniczy z kultem („W zdrowym ciele zdrowy duch”). Albert, bohater na wskroś romantyczny, zakochuje się od pierwszego wejrzenia w ślicznej Sarze, córce karczmarza, pasjonatce kąpieli (w wannie). Uczucie to ma szansę na wzajemność, ale do akcji wkracza książę Von Kroclock i zaprasza dziewczynę na bal do zamku. Rzecz jasna trzeba ją będzie ratować...

Przedstawienie, jeszcze bardziej niż komediowy film, eksponuje wątek romantyczny. Nie ogranicza się on bynajmniej do miłości dwojga młodych, na bohaterów czekają bardziej perwersyjne wyzwania (Herbert, syn księcia, okazuje się wampirem-gejem i czuje miętę do asystenta). Nowe pokusy, na jakie wystawiona jest Sara, odbijają w krzywym zwierciadle niepokoje towarzyszące dziewczętom, kiedy stają się kobietami. W finale przedstawienia dowiadujemy się, że wampiry opanują cały świat.

Jak to u Polańskiego, opowieść wypełniona jest postaciami z krwi i kości, chociaż tym razem to krew odgrywa w niej podstawową rolę. Profesor Abronsius łączy cechy

Alberta Einsteina i Charliego Chaplina, jego asystent to zakochany gapa. Żydowski karczmarz jest lubieżnym starym capem i dopiero gdy stanie się wampirem ujawnia swoje prawdziwe oblicze w uroczym szmoncesie ze słowami „Jestem ssakiem, a więc będę ssał”. Książę von Krolock roztacza wokół siebie aurę perwersyjnego wyuzdania, a jego syn, Herbert, prowokuje pytanie, która z uroczych kreacji Romana Polańskiego jest bardziej zabawna: wampir-Żyd, czy wampir-gej?

Urokliwe, bogate melodie Jima Steinmana, podane są w istic wagnerowskiej oprawie orkiestrowej, co doskonale pasuje do „gotyckiej” atmosfery opowieści i do zamkowych realiów. „Taniec wampirów” to wspaniałe pole do popisu dla scenografa (w polskiej inscenizacji był nim słynny Boris Kudlička, w węgierskiej – twórca znany jako Kentaur). Nie jest to jednak przedstawienie na tzw. każdy gust. I raczej nie na amerykański.

Nie jest tajemnicą, że premiera musicalu na Broadwayu skończyła się katastrofą. Złożyło się na to wiele czynników. Przede wszystkim – z wiadomych powodów – Roman Polański nie mógł otoczyć produkcji opieką artystyczną. Praktycznie nie miał wpływu na jej kształt. Pomysł zaprezentowania musicalu anglojęzycznej publiczności narodził się od razu po wiedeńskiej premierze. Choć rozważano premierę na londyńskim West Endzie (bezpieczniejszą, zważywszy na „egzotyczną” tematykę przedstawienia), Jim Steinman wymógł na producentach wariant nowojorski. On sam postanowił nie tylko przetłumaczyć piosenki, ale wyreżyserować spektakl (utrzymywał, że „pomagał Polańskiemu” w Wiedniu). Zapanowało jednak przekonanie, że musical w oryginalnej postaci nie przemówi ani do publiczności, ani do krytyki na Broadwayu i wymaga „adaptacji”, (czyli dopisania „pięciu żartów na minutę” według relacji Steinmana). I to był początek końca. Kompozytor reklamował nową wizję musicalu, jako „połączenie Mela Brooksa i Anne Rice”, jednak zmiany w zespole producenckim komplikowały ucieleśnienie tej koncepcji. Wyparowała wiara w siłę samego materiału, a zaczęło się poszukiwanie „haczyków”, które przyciągną nowojorską publiczność.

Chociaż produkcja powstawała na Broadwayu odwołano się do sposobu rodem z Hollywood: głównym wabikiem miał być aktor obsadzony w roli von Krolocka, księcia wampirów. Na liście kandydatów (czy raczej na liście marzeń) pojawiali się artyści

reprezentujący tak odległe światy, jak David Bowie, John Travolta, Richard Gere, a nawet... Plácido Domingo. Stało na tym, że von Krolocka zagra gwiazdor musicalowy, Michael Crawford, wsławiony tytułową rolą w premierowych obsadach „Upiora w operze” w Londynie i w Nowym Jorku. W tym przypadku Broadway się obronił, choć oczekiwania gwiazdora były z lekka „kosmiczne” (m.in. 180 000 dolarów tygodniowo za każdy tydzień w przypadku zdjęcia przedstawienia przed spodziewanym okresem trzech lat – to żądanie odrzucono). Michael Crawford zyskał w negocjacjach „całkowitą kontrolę nad kreowaną postacią”, co stało się kolejnym gwoździem do teatralnej trumny anglojęzycznych „Wampirów”. Aktor otrzymał również gwarancję obsadzenia w ekranizacji musicalu, gdyby do niej doszło. Crawford wiedział już, że nie otrzyma roli Upiora w ekranizacji musicalu Lloyda Webbera i wykazywał w tym względzie uzasadnione przewrażliwienie. Gorzej, że aktor miał obsesję na punkcie podobieństwa roli Krolocka do roli Upiora, więc za wszelką cenę chciał uniknąć porównań. Zamierzał to uzyskać manewrując postacią w kierunku burleski, co było zaprzeczeniem jej charakteru. Zupełną pomyłką było używanie przez księcia gwary cockney (własny wkład Crawforda).

Do listy niesprzyjających okoliczności towarzyszących premierze musicalu „Dance of the Vampires” dopisały się zamachy terrorystyczne z dnia 9 września 2001 roku. Nie tylko wstrząsnęły one całą branżą teatralną w Nowym Jorku, ale utrudniły komunikację z Londynem, skąd pochodziła ważna część zespołu realizatorów. Rozpoczął się długi ciąg zmian personalnych i przekładanych terminów premiery. Podczas prób artyści najpierw szeptali, że ta produkcja to „statek bez kapitana”, następnie, że to „uciekający pociąg”. Doszło do tego, że na próbach „Tańca wampirów” rywalizowały ze sobą dwa zupełnie inne musicale: romantyczna opowieść w gotyckim stylu i „parodia parodii” w stylu „Rocky Horror Show”. Końcowy efekt tylko w niewielkim stopniu przypominał materiał wyjściowy – sprowadzenie Michaela Kunze w roli „show doktora” było sensownym krokiem ratunkowym, lecz wydarzyło się na zbyt późnym etapie produkcji. W międzyczasie zrezygnował Jim Steinman, brakujące fragmenty tekstów łątano więc na siłę słowami jego przebojów, niemających związku z opowieścią Polańskiego. Oczywiście z magii i klimatu filmu na scenie nie pozostało nic.

Premiera nieustannie poprawianej inscenizacji musicalu „Dance of the Vampires” na Broadwayu odbyła się po ponad sześćdziesięciu przedstawieniach przedpremierowych 9 grudnia 2002 roku w Minskoff Theatre. Po przeczytaniu pierwszych, miażdżących recenzji, kompozytor Jim Steinman nie pojawił się ostentacyjnie na premierze. Powiedział, że to nie jest jego musical, a ten, który skomponował, można zobaczyć w Wiedniu, a nie w Minskoff. Amerykańską produkcję nazwał na swoim blogu „kupą gówna”. Spektakl zdjęto z afisza po zaledwie pięćdziesięciu sześciu przedstawieniach w dniu 25 stycznia 2003 roku. New York Times nazwał to jednym z najdroższych niepowodzeń w historii Broadwayu – producenci ponieśli straty rzędu 12 milionów, a nieszczęsny „Taniec wampirów” zapisał się w historii musicalowej klęski obok takich tytułów jak „Carrie” (1988) czy „The Capeman” (1998). Niestety, zbiorowe wykonanie piosenki „Garlic, garlic” nie brzmi nawet w połowie tak zabawnie jak „Czosnek, czosnek”, czy „Knoblauch, knoblauch”. Na Broadwayu czosnek to nic śmiesznego.

Musical „Taniec wampirów” cieszy się niesłabnącym powodzeniem w krajach kontynentalnej Europy. Od dnia wiedeńskiej premiery w reżyserii Romana Polańskiego (4 października 1997, Raimundtheater) musical zagościł na wielu scenach, początkowo jako replika produkcji oryginalnej (wersje niemieckie w Stuttgarcie i Hamburgu, odpowiednio w 2000 i 2003 roku), a następnie w inscenizacjach lokalnych. Wampiry tańczyły m.in. w Tallinie (2000), Warszawie (2005), Tokio i Berlinie (2006), Budapeszcie (2007), Antwerpii (2010), St. Petersburgu (2011, przynajmniej tutaj pod tytułem „Bal wampirów”, najlepiej oddającym charakter opowieści), Paryżu (2014, tu ponownie reżyserował sam Polański), Helsinkach (2016), wreszcie w Moskwie (2016). Spektakl powracał na sceny Wiednia i Berlina (trzykrotnie zagościł już w stolicy Niemiec). I wszystko wskazuje na to, że będzie powracać w nieskończoność (pomimo tego, że same wampiry mają alergię na wieczność), ponieważ na to zasługuje. Jest najpopularniejszym obecnie musicaliem niemieckojęzycznym w historii – po „Elisabeth”.

Polska premiera musicalu „Taniec wampirów” odbyła się 8 października 2005 w Teatrze Muzycznym ROMA pod opieką artystyczną Romana Polańskiego, który zachęcał polskich realizatorów do nadania spektaklowi prawdziwie słowiańskiego charakteru. Słynny reżyser na drodze castingów wyłonił także aktorów, obsadzając debutantkę,

Malwinę Kusior, w roli Sary, Łukasza Dziedzica w roli Von Krolocka i Jakuba Wociała w roli Herberta. Profesora Abronsiusa zagrał Robert Rozmus, a młodego Alfreda – Jakub Molenda. Było to przedstawienie typu non-replica, jedynie choreograf Dennis Callahan odtworzył swoje oryginalne układy (modyfikując je do polskiej wersji spektaklu). Reżyserował Cornelius Baltus, autorem polskiego przekładu jest Daniel Wyszogrodzki. Obecny na warszawskiej premierze Roman Polański został odznaczony na scenie Teatru Muzycznego ROMA medalem „Zasłużony kulturze – Gloria Artis”. Dwupłytowy album, zawierający nagrania polskiej obsady pod kierownictwem muzycznym Macieja Pawłowskiego, pokrył się platyną (TM ROMA, 2006). Zagrano zaledwie 150 przedstawień „Tańca wampirów”, ale musical zdobył – podobnie jak w innych europejskich krajach – kultowy status. Powstało, nadal funkcjonujące, Nieoficjalne Forum Musicalu „Taniec wampirów”. Wampiry wrócą, to pewne – w końcu wieczność zaczyna się dziś.

## THEATRE ROYAL, DRURY LANE

[teatr w Londynie]

Prawdziwy monarcha wśród londyńskich teatrów, żywa historia angielskiej sceny na przestrzeni dziejów. I to na imponującej przestrzeni. Theatre Royal przy Drury Lane, bo tak powinno się nazywać ten budynek po polsku, prezentuje się dzisiaj w swoim czwartym wcieleniu. Pierwszy przybytek sztuki powstał w tym miejscu w roku 1663, czyli za panowania Karola II Stuarta, ale spłonął niecałe dziesięć lat później. Drugi, istniał od 1674 roku, aż do wyburzenia po niemal stu dwudziestu latach. Oddany w 1794 zmodernizowany budynek spłonął w 1809. Zważywszy na epokę mieściło się to w granicach szeroko pojętej normy. Jeżeli zawrzeć obrazowi nieznanego malarza, który uwiecznił gigantyczny pożar, cały Londyn rozświetliła w ów lutowy dzień łuna sięgająca nieba. Teatr obecnie zajmujący historyczny adres przy Drury Lane oddano do użytku w 1812 roku. Chociaż pierwszy sezon zainaugurowano wystawieniem „Hamleta”, poziom prezentowanych tu widowisk bywał nierówny (a pokazywano tam wszystko, od oper po rewie, na scenie nie zabrakło nawet... wyścigów konnych) – bankrutowali kolejni menadżerowie, zmieniały się pomysły na „zdobycie widza”.

Teatr zamknięto całkowicie na czas II wojny światowej. Wznowił działalność w roku 1946 wystawieniem musicalu Noëla Cowarda „Pacific 1860” (zapis dźwiękowy tego historycznego przedstawienia zachował się na płytach 78 rpm i ukazał się na CD w cyfrowym transferze). Następnie w teatrze przy Drury Lane rozpoczęła się tryumfalna parada musicalowych hitów Rodgersa i Hammersteina, których cztery przedstawienia okupowały scenę przez niemal dekadę: „Oklahoma!” (1947-50), „Carousel” (1950-51), „South Pacific” (1951-53) oraz „The King and I” (1953-56). W 1958 roku nieprzerwany, pięcioletni cykl, rozpoczął jeden z największych przebojów londyńskiej sceny, musical „My Fair Lady”. W kolejnej dekadzie tryumfy święciły inne światowe tytuły: „Camelot” (1964-65), „Hello, Dolly!” (1965-67), „The Great Waltz” (1970-72). Kultowa trupa komediowa Monty Pythona zarejestrowała tu w 1974 roku album „Live at Drury Lane”.

Teatr przy Drury Lane stał się niekwestionowanym centrum West Endu i rozszerzał musicalowy repertuar w kolejnych latach. Do większych sukcesów zaliczyć można inscenizacje „A Chorus Line” (1976–79), „42nd Street” (1984-89), „Miss Saigon” (1989-99, rekordzista tej sceny), „The Producers” (2004-07), „The Lord of the Rings” (2007-08), „Oliver!” (2009-11) i „Shrek the Musical” (2011-13). Dobre tradycje podtrzymuje spektakl „Charlie and the Chocolate Factory – the Musical” w reżyserii Sama Mendesa wystawiony w 2013, na który sprzedawano bilety z ponad rocznym wyprzedzeniem do stycznia 2017 roku. Theatre Royal, Drury Lane należy obecnie do sieci Really Useful Theatres, będącej własnością Andrew Lloyd Webbera i ma jedną z największych widowni na West Endzie – może pomieścić niemal 2200 osób i ustępuje pod tym względem jedynie London Palladium (2286) i Apollo Victoria Theatre (2384).

Z okazji 350-lecia budynku w 2013 roku Lord Lloyd Webber zarządził renowację Rotundy, Wielkiego salonu i Królewskich schodów, przywracając tym miejscom dla publiczności ich autentyczny wygląd z czasów regencji (budżet remontowy wynosił 4 miliony funtów). Inny historyczny wątek związany z Theatre Royal, Drury Lane to jego... duchy (jest najbardziej nawiedzonym teatrem na świecie). Pojawia się ich kilka i każdy ma historię związaną z zabytkowym teatrem (jest wśród nich aktor, Charles Macklin, który w 1735 roku zabił kolegę aktora w kłótni o perukę). Budynek teatru jest zabytkiem klasy I. A co więcej, mekką miłośników teatru muzycznego z całego świata.

Od 4 kwietnia 2017 roku na scenie Theatre Royal przy Drury Lane pokazywany jest revival słynnego musicalu „42nd Street” z Sheeną Easton w roli głównej. Premierę zaszczyliła swoją obecnością Jej Królewska Wysokość Księżna Cambridge, Hrabina Strathearn, Baronowa Carrickfergus. Czyli Kate Middleton, żona księcia Wilhelma.

## THERE'S NO BUSINESS LIKE SHOW BUSINESS

[piosenka]

Musical: „Annie Get Your Gun” (1946)

Muzyka i słowa: Irving Berlin

Piosenka z musicalu „Annie Get Your Gun” (tytuł polski musicalu, a właściwie jego filmowej adaptacji, to „Rekord Annie”) stała się hymnem całej branży teatralnej i nie tylko teatralnej, a to za sprawą tekstu refrenu: Nie ma to jak show-business! Słowa te weszły do codziennego języka i powtarzane są z dumą po dziś dzień. Zabawne, ale akcja musicalu rozgrywa się na Dzikim Zachodzie i „show-business”, o jakim mowa w piosence, to słynna rewia Buffalo Billa „Wild West Show”. Występujący w niej artyści słowami piosenki werbują do swojej kompanii najlepszą kobietę-strzelca w dziejach. Nazywała się Annie Oakley (1860-1926), była postacią autentyczną, zaś jej sprawność strzelecka graniczyła z cudem. Przedstawiona w musicalu młoda mistrzyni nie słyszała nigdy o branży rozrywkowej, więc trzech gorliwi adoratorzy tłumaczą jej, czym właściwie ów show-business jest. I o tym jest właśnie piosenka, z której wynika, że nie ma nic lepszego na świecie i nie ma wspanialszych ludzi niż ludzie z branży rozrywkowej. W pewnym sensie wszyscy nadal podzielamy to przekonanie.

Piosenkę wykonywało wielu artystów, m.in. Judy Garland, The Andrews Sisters, Harry Connic Jr, Bernadette Peters, a także słynny saksofonista jazzowy Sonny Rollins (wersja instrumentalna). Poza tym, że „nie ma drugiej takiej branży, jak branża rozrywkowa” (bo i tak można w szerszym kontekście przetłumaczyć szlagwort utworu), z kolejnej wariacji refrenu dowiadujemy się, jacy to wyjątkowi ludzie pracują w show-businessie, ponieważ „nie ma drugich takich ludzi, jak ludzie z branży rozrywkowej, oni uśmiechają się nawet wtedy, kiedy jest im smutno”. Irving Berlin widział, o czym pisze.

A dzielna mała Annie Oakley zapisała się w historii amerykańskiego teatru także pod własnym nazwiskiem. Bezpłatne bilety na spektakle były tradycyjnie dziurkowane, co miało zapobiec ewentualnej sprzedaży z drugiej ręki. Annie słynęła między innymi z

dziurkowania w powietrzu kart do gry (karty ustawione bokiem seryjnie przecinała strzałami z odległości 27 metrów, a następnie wielokrotnie dziurawiła, nim spadły na ziemię). Sława młodej kobiety była za jej życia tak wielka, że bezpłatne bilety (dla gości albo rozdawane w celach reklamowych) zaczęto nazywać „Annie Oakleys”.

W rolę kobiety-strzelca wcieliła się w oryginalnej produkcji na Broadwayu (1946) sama Ethel Merman, „Pierwsza Dama muzycznej komedii”. Piosenka „There's No Business Like Show Business” stała się jej wizytówką na długie lata imponującej kariery. Co ciekawe, brytyjski zespół rockowy Genesis, w latach 1976-2000, miał zwyczaj odtwarzać nagranie klasycznej wersji Ethel Merman po zakończeniu koncertu.

## TIN PAN ALLEY

[nazwa-symbol]

Punkt na mapie Manhattanu, a zarazem określenie legendarnej fabryki przebojów. Kamień milowy amerykańskiej muzyki popularnej. Tajemnicza nazwa określa niewielką część jednej z ulic na Manhattanie, a konkretnie Dwudziestą Ósmą Zachodnią pomiędzy Piątą i Szóstą Aleją. Niby nic, ale to właśnie tam, już w połowie XIX wieku, ulokowali się wydawcy materiałów nutowych, a to oni – w epoce poprzedzającej popularyzację fonogramów – rządili rynkiem muzycznych hitów. Co nadało tej swoistej „Fabryce przebojów”, bo i takie nosiła miano, przydomek Alei Cynowych Patelni, nie jest jasne. Przyjmuje się wersję, wedle której to nieustający dźwięk pianin, dochodzący ze wszystkich okolicznych budynków, przypominał walenie w cynową patelnię, sprawiając, że była to ulica „kociej muzyki”.

W każdym biurze, na każdym piętrze, stały wtedy pianina, na których nieustannie grali kompozytorzy, kopiści, korepetytorzy i tzw. song pluggers, czyli artyści wynajmowani przez wydawców do sprzedawania ich piosenek – „przedstawiciele handlowi”, ale z kompetencjami pianisty i wokalisty. Zważywszy, że pośród pianistów, bębniących w klawiaturę niczym w cynową patelnię, znaleźlibyśmy takich kompozytorów jak George Gershwin, sprawa była poważna. Poważna na tyle, że z czasem nazwę Tin Pan Alley zaczęto stosować do całego amerykańskiego przemysłu muzycznego tamtych lat.

Związki tego artystycznego ośrodka z teatrem muzycznym były najbardziej wyraźne w latach 20. XX wieku. To wtedy na Tin Pan Alley pracowali tacy giganci, jak George Gershwin, Irving Berlin, Jerome Kern czy Harold Arlen. Ciekawe, że sukces w branży piosenkarskiej został niemal utożsamiony z kompozytorami żydowskiego pochodzenia o rodowodzie wywodzącym się z Europy Wschodniej. Kiedy do ich kompanii dołączył Cole Porter (członek kościoła episkopalnego z Indiany), miał powiedzieć, że od tej pory „obiecuję pisać dobrą, żydowską muzykę”. I z pewnością dotrzymał przyrzeczenia.

Tin Pan Alley stało się „terenem neutralnym”, na którym splatały się wpływy muzyki przywiezionej przez imigrantów z Europy, rytmów Afroamerykanów, którzy masowo migrowali z południa USA na północ, powstawały nowe gatunki i formy: ragtime, blues, wreszcie jazz – ten najbardziej znaczący wkład Amerykanów do światowej kultury. Irving Berlin napisał „Alexander’s Ragtime Band”, George Gershwin wprost deklарował – w piosence napisanej razem z bratem Ira – „The Real American Folk Song (Is a Rag)”, czyli prawdziwa amerykańska piosenka ludowa to ragtime. Na punkcie modnego ragtime’u zapanowała wśród twórców z Tin Pan Alley istna obsesja.

Broadway czerpał garściami z Tin Pan Alley. To właśnie stamtąd pochodziły wielkie przeboje szalonych lat dwudziestych: „I Got Rhythm” Gershwinów, „Ol’ Man River” Kerna i Hammersteina, „Stormy Weather” Arlena i Koehlera, „Anything Goes” Cole’a Portera, „Ain’t Misbehavin’” Fatsa Wallera. Twórcy związani początkowo z Tin Pan Alley osiągnęli niezależność wiążąc się z Broadwayem. I to był początek końca „Fabryki przebojów”. Teatr muzyczny i film dźwiękowy odmieniły oblicze branży.

Linie graniczną, od której możemy mówić o nowoczesnym musicalu i nowoczesnym filmie, wytyczają dwie historyczne premiery: musicalu „Show Boat” i filmu „The Jazz Singer” – obie odbyły się w tym samym 1927 roku. Nie tak dawno temu w Ameryce.

Epoka największej aktywności twórczej przy Tin Pan Alley to obie wojny światowe i łączący je okres wielkiego kryzysu, a zarazem wielkiego rozkwitu muzyki popularnej. Za schyłek „Fabryki przebojów” przyjmuje się zakończenie II wojny światowej, co nałożyło się w czasie z popularyzacją radia (następnie telewizji) i rozwojem technik fonograficznych. Ale jest też druga wersja opowieści o Tin Pan Alley, w której kontynuacją działalności wydawców nutowych z poprzednich dekad stała się twórczość autorów przebojów skupionych w latach 50. wokół Brill Building.

Akcja przeniosła się na Górny Manhattan, do budynku zlokalizowanego na Broadwayu przy 49 Ulicy. A jest to budynek legenda, tak sławny, że nawet jego numer przeszedł do historii: nie tak dawno, bo w 2012 roku, wielki wokalista jazzowy, Kurt Elling, wydał płytę pod tytułem „1619 Broadway – The Brill Building Project”. 1619 i wszystko jasne.

Początkowo powstawał tam repertuar big bandów ery swingu. To z Brill Building napływały nuty dla orkiestr Benny'ego Goodmana, Glenna Millera, obu braci Dorsey – Jimmy'ego oraz Tommy'ego (u którego wypłynął wtedy młody Frank Sinatra).

Ale dwadzieścia ulic na północ od oryginalnej Tin Pan Alley powstało nieuchronnie skupisko talentów nowej generacji. To właśnie tutaj rodziły się przeboje wczesnego rock'n'rolla przeznaczone dla nastolatków. I to właśnie nastolatki zwykle je pisały. To niewiarygodne, że w jednym budynku i mniej więcej w tym samym czasie pracowali tacy ludzie, jak Phil Spector, Neil Diamond i Marvin Hamlisch. Legendarne tandemy autorskie: Bacharach i David, Greenwich i Barry, Leiber i Stoller, Pomus i Shuman, Mann i Weil, Sedaka i Greenfield. To właśnie w Brill Building rozpoczynał karierę wielki Paul Simon (a co więcej, artysta od lat prowadzi swoje biuro przy 1619 Broadway). A także artystka niepowtarzalna – kompozytorka i autorka tekstów, a z czasem ich oryginalna wykonawczyni, wielka postać nurtu singer-songwriter lat 70. Carole King.

Piękną teatralną klamrą do historii Tin Pan Alley jest spektakl „Beautiful: The Carole King Musical” (2014). Najlepszy juke-box musical od czasu „Mamma Mia!” i „Jersey Boys”, opowiada o życiu, miłościach i piosenkach Carole King (pisanych początkowo z mężem, Gerrym Goffinem), która przed rozpoczęciem własnej kariery wykonawczej należała do ostatniego pokolenia twórców z Brill Building, już w dobie tryumfującego rock'n'rolla. Spektakl „Beautiful: The Carole King Musical” to – poza wszystkim innym – musicalowy hołd złożony kolejnej nowojorskiej „Fabryce Przebojów”.

Na marginesie. Bardzo podobne centrum o charakterze fabryki przebojów powstało w Londynie przy króciutkiej (ok. 100 metrów długości) Denmark Street w Soho i nawet nazywano je „brytyjskim Tin Pan Alley”. Jego aktywność była przesunięta w czasie – powstało nieco później od nowojorskiego (jako skupisko wydawców nutowych), ale też dłużej zachowało charakter po eksplozji rocka w latach 60. Interesujące, że w nawale gwiazd, które przewijały się później przez to miejsce (The Rolling Stones, Donovan, Paul Simon, David Bowie, The Kinks, Jimi Hendrix, Elton John, The Sex Pistols), miano „króla Denmark Street” zachował Lionel Bart, równie utalentowany, co zwariowany, twórca słynnego musicalu „Oliver!” (1960), który zaczynał tu jako autor piosenek.

## The Who's TOMMY

[musical]

Muzyka: Pete Townshend

Słowa piosenek: Pete Townshend

Libretto: Pete Townshend i Des McAnuff

na podstawie rock-opery The Who „Tommy” (1969)

Premiery:

Broadway – 22 kwietnia 1993 (899)

West End – 5 marca 1996

Tony 1993 (5):

najlepsza reżyseria (Des McAnuff), choreografia (Wayne Cilento), piosenki (Pete Townshend), scenografia (John Arnone), reżyseria światła (Chris Parry)

Grammy 1993:

Best Musical Show Album

Olivier 1997 (3):

najlepszy revival, reżyseria (Des McAnuff), reżyseria światła (Chris Parry)

Piosenki:

Amazing Journey, See Me Feel Me, The Acid Queen, Pinball Wizard, Go to the Mirror!, Listening to You, Tommy Can You Hear Me?, I'm Free, We're Not Gonna Take It

Musical według płyty? Owszem, a w dodatku według płyty pionierskiej. Zespół The Who stworzył swój pierwszy album koncepcyjny na rok przed ukazaniem się pierwotnej wersji „Jesus Christ Superstar”, zanim jeszcze dzieło to stało się musicaliem. Co prawda na produkcję teatralną pomysł The Who czekał znacznie dłużej (ba, nieomal ćwierć wieku), za to wyprzedził Lloyd Webbera w kolejnej sprawie. Bo to właśnie The Who

wprowadzili termin rock-opera, przykładany później do takich dzieł jak „Jesus Christ Superstar”. Historycy rock’n’rolla mogą zwrócić uwagę na fakt, że „opery rockowe” pojawiały się w Anglii przed „Tommy’em” (np. „S.F. Sorrow” grupy The Pretty Things), ale pozostaje faktem, że to The Who, jako pierwszy zespół, zastosował taką nazwę gatunkową do swojego dzieła i to już w chwili jego premiery.

Na miano rock-opery zasługuje także projekt grupy Pink Floyd „The Wall” (1979), który zaowocował głośnym filmem fabularnym w reżyserii Alana Parkera (1982). Album amerykańskiego zespołu Green Day „American Idiot” (2004) znalazł reprezentację na Broadwayu jako musical (2010). „Tommy”, dwupłytowy album grupy The Who, ukazał się w maju 1969 roku (czyli ponad rok przed nagraniem „Jesus Christ Superstar” Lloyda Webbera) i był jednym z najodważniejszych projektów epoki rocka. I konsekwentnie „konceptyjnym”. Wszystkie piosenki podporządkowane były opowieści, której bohaterem był tytułowy Tommy – chłopiec, który na skutek dziecięcej traumy, wyłącza się z naturalnej percepcji świata zewnętrznego. Po latach, pomimo głuchoty i ślepoty, zostaje mistrzem elektrycznego bilardu, a także mimowolnym prorokiem, wyniesionym przez wyznawców na ołtarz popkultury. Muzyka rock-opery „Tommy”, pod względem harmonicznym, wykraczała daleko poza rozwiązania typowe dla rocka. Podobnie jak ekspresyjne teksty, była dziełem Pete’a Townshenda, lidera grupy, jednego z najlepszych i najbardziej oryginalnych autorów w muzyce popularnej. Sam zespół to także fenomen. The Who było kwartetem w składzie Roger Daltrey (wokalista), Pete Townshend (gitara), John Entwistle (gitara basowa) i Keith Moon (perkusja). Trudno uwierzyć, zwłaszcza słuchając nagrań koncertowych tego zespołu, że czterech ludzi potrafiło wykreować na żywo równie kompleksową przestrzeń dźwiękową.

Światowe tournée grupy The Who, po wydaniu rock-opery „Tommy”, zasłynęło z kilku powodów. Przede wszystkim, zespół wykonywał na żywo pełny materiał z nowego albumu. Dopiero po zaprezentowaniu go w całości grał swoje największe przeboje (m.in. „Me Generation” i „I Can See For Miles”). Ponieważ rozległa trasa rozciągała się na dwa kontynenty i obejmowała okres dwóch lat, The Who pojawili się z „Tommy’em” na wielu historycznych koncertach, jak Woodstock (1969), Isle of Wight (1969 i 1970) i Uniwersytet w Leeds (1970, zespół zarejestrował tam świetny album koncertowy).

Znaczącym przełomem mentalnym był występ zespołu The Who w nowojorskiej... Metropolitan Opera (w dniach 6 i 7 czerwca 1970 roku). To wydarzenie było szeroko komentowane po obu stronach oceanu. W opiniach konserwatywnych powtarzało się przekonanie, że sala operowa nie jest miejscem odpowiednim na występy grupy rockowej. Z drugiej strony nie brakowało głosów, że oto sztuka „wyższa” spotyka się z „niższą” z obustronnym pożytkiem, co namaszczało dzieło The Who i nobilitowało do rangi opery, którą oczywiście nie jest. Coś jednak pękło w ocenach – signum temporis. „Tommy” to nie opera, ale za to kawał świetnej muzyki. I to ponadgatunkowej.

A potem już poszło. Opera w Seattle wystawiła własną wersję „Tommy’ego” w 1971 roku. Słynny producent muzyczny, a także kompozytor i aranżer, Lou Reizner, przygotował symfoniczną wersję dzieła i nagrał ją z London Symphony Orchestra i English Chamber Choir (muzycy The Who także wzięli udział w nagraniu, a obok nich m.in. Rod Stewart, Ringo Starr i Steve Winwood). Najwięcej zamieszania wokół rock-opery „Tommy” narobił jednak film. Reżyserował brytyjski wizjoner, Ken Russell, wsławiony już wcześniej takimi obrazami, jak „Women in Love” (Zakochane kobiety – 1969, według powieści D.H. Lawrence’a) czy obrazoburczym filmem „The Devils” (Diabły – 1971, według powieści Aldousa Huxleya „Diabły z Loudun”). Jego filmowy „Tommy” powstał w szczycie popularności rocka i reżyser sięgnął po kilka znanych nazwisk. W rolach rodziców obsadził Ann-Margret i Oliviera Reeda, w epizodycznej roli psychiatry pojawił się Jack Nicholson. Ale największe wrażenie robili w filmie muzycy. Eric Clapton zagrał Kaznodzieję i zaśpiewał bluesowy standard „Eyesight to the Blind”. Elton John wykonał jeden z najbardziej rozpoznawalnych utworów z tej rock-opery, „Pinball Wizard” i był to jego wielki przebój spoza kanonu autorskiego. Absolutnie zjawiskowa okazała się Tina Turner, jako „The Acid Queen”, przeprowadzająca seksualno-narkotykową inicjację na niepełnosprawnym chłopcu. W typowym dla siebie stylu zaprezentował się legendarny perkusista zespołu, Keith Moon, który zagrał obłędnego Wujka Zboczka. Jednak największym odkryciem filmu, wręcz aktorskim olśnieniem, okazał się Roger Daltrey. Wokalista The Who brawurowo zagrał tytułowego bohatera i było to początkiem jego udanej kariery aktorskiej. Ken Russell zapisał się w historii kinematografii całym cyklem szalonych filmów biograficznych o

romantycznych kompozytorach – Czajkowskim („The Music Lovers”, 1970), Mahlerze („Mahler”, 1974) oraz Liszcie („Lisztomania”, 1975). W tym ostatnim, nie mniej psychodelicznym, niż jego „Tommy”, reżyser powierzył rolę węgierskiego kompozytora właśnie Daltreyowi. Ich Liszt jest idolem nastolatek na miarę gwiazdy rocka.

Pomysł na stworzenie musicalu według rock-opery „Tommy” pojawił się w 1991 roku dokładnie w chwili, kiedy Pete Townshend nie mógł grać na gitarze – miał złamany nadgarstek. Zaangażował się więc w produkcję swojego dzieła na Broadwayu, wspomagany od teatralnej strony przez niedawnego dyrektora artystycznego Festiwalu Szekspirowskiego w Stratford w Kanadzie, Desa McAnuffa. Razem stworzyli libretto, a choć lider The Who napisał do spektaklu kilka nowych piosenek, postanowiono – kolejny raz komplementując oryginał – że musical będzie trzymać się materiału z płyty i z filmu. Na nowojorskiej scenie „Tommy” odzyskał elementy dramatyczne, które w filmie przykryła plastyczna wizja reżysera. Wyeksponowano i urealniono wątek Tommy’ego-mesjasza, nieco inaczej ukazano przyczyny jego dziecięcej traumy (chłopiec jest świadkiem zabójstwa w trakcie walki ojca z kochankiem matki). W musicalu scena inicjacji przez Acid Queen jest znacznie mniej drastyczna, niż w filmie Kena Russella. W kontrze do broadwayowskich przyzwyczajień – na wyraźne życzenie Townshenda – nie rozbudowano aparatu orkiestrowego. W musicalu grał zespół składający się tylko z ośmiu muzyków. Co w zupełności wystarczyło.

Musical „Tommy” gościł na nowojorskiej scenie przez dwa sezony 1993-95. Producentem był Sir George Martin, słusznie nazywany kiedyś „piątym Beatlesem”. W tytułowego bohatera wcielił się Michael Cerveris, aktor specjalizujący się w rolach sondheimowskich (m.in. Sweeney Todd). Przedstawienie doczekało się licznych wersji objazdowych, zarówno w Ameryce Północnej, jak w Europie. Znana japońska firma Data East, specjalizująca się w grach wideo i elektronice, stworzyła nowoczesną maszynę typu „flipper”, zaprojektowaną zgodnie ze scenografią musicalu. Nazwano ją „The Who’s Tommy Pinball Wizard”. Nowa inscenizacja kanadyjska zagościła w Toronto na rok, a następnie wyruszyła na tournée po całym kraju. W produkcji londyńskiej na West Endzie, którą prezentowano w latach 1996-97, w roli matki Tommy’ego wystąpiła piosenkarka Kim Wilde. Des McAnuff, reżyser premierowej produkcji na Broadwayu,

prezentował musical „Tommy” na Stratford Festival of Canada pomiędzy majem a październikiem 2013 roku. Nagranie oryginalnej obsady z Broadwayu, zasłużenie nagrodzone Grammy 1993 w kategorii muzyki teatralnej, nie jest bynajmniej ostatnim z długiej listy fonograficznych zapisów rock-opery „Tommy”. W 2015 roku przedłużyła ją amerykańska grupa bluegrassowa, The Hillbenders, wydając album „Tommy a Bluegrass Opry”. Oryginalne podejście do muzyki The Who zachwyciło jej kompozytora, Pete’a Townshenda, który wybrał się do Nashville na spotkanie z zespołem. A lista jest cały czas otwarta – The Who nie przestaje inspirować.

Koncert, rock-opera, musical. Nie są to precyzyjne pojęcia i każde z nich zawiera w sobie potencjał nieoczekiwanego – granicą jest tylko wyobraźnia artystów. Ale w potocznym rozumieniu rock-opera kojarzy się z dziełem muzyki rockowej o rozbudowanej formie, wieloczęściowym i powiązanim osi fabularną. Za rock-operę można więc uznać niemal każdy album koncepcyjny zespołu rockowego. Mała część takich projektów trafia na scenę, niektóre są ekranizowane. Klasykę gatunku stanowi druga rock-opera The Who, „Quadrophenia” (1973), dzieło mocniejsze, dojrzałe. Dotyczyło walk gangów (Mods i Rockers) w Brighton na początku lat 60. Reżyser Franc Roddam nakręcił w 1979 roku film fabularny według koncepcyjnego albumu The Who (tym razem zespół się nie pojawiał, muzyka The Who rozbrzmiewała w tle obok innych kapel z epoki) i powstał znakomity dramat społeczny, jeden z najlepszych filmów brytyjskich dekady. Ale to nie wszystko. Pete Townshend powracał do swojego dzieła wiele razy, zespół wykonywał je na koncertach w całości, co było poważnym wyzwaniem, narodziły się nawet amatorskie produkcje musicalowe „Quadrophenii”, jako musicalu. A wreszcie, po wielu latach, kompozytor spojrzął na tę rock-operę z jeszcze innej strony. W 2015 roku dokonał nagrania symfonicznej wersji dzieła.

A nawet na tle imponującego dorobku grupy The Who jest „Quadrophenia” dziełem szczególnym – autorskim tryumfem Townshenda, na pewno, a także najpełniejszym i najbardziej satysfakcjonującym osiągnięciem artystycznym w zakresie rockowych albumów tematycznych. Nic dziwnego, że stała się – podobnie jak rock-opera „Tommy” – tworzycem filmu fabularnego. Niewątpliwie jej wersja symfoniczna, „klasyczna”, jak chce wydawca (Deutsche Grammophon, 2015) była zaskoczeniem. Orkiestracji

dokonała Rachel Fuller, życiowa towarzyszka kompozytora, i wymyśliła ją ciekawie. W aranżacji nie użyła perkusji (duch Keitha Moona z pewnością straszy ją teraz po nocach), doskonale sprawdziło się natomiast powierzenie rockowych riffów gitarze, sekcji instrumentów dętych blaszanych. Najwięcej kontrowersji wzbudzało od początku obsadzenie w głównej roli śpiewaka klasycznego z wykształcenia i musicalowego (choć nie tylko) z wyboru, jakim jest Alfie Boe. Ale ten artysta o wspaniałym głosie i ciekawym dorobku, miał już za sobą główną rolę w „Les Misérables” w Londynie i w Nowym Jorku (gdzie zastąpił samego Ramina Karimloo). I miał coś jeszcze: barwę głosu, której chce się słuchać. Chociaż więc brzmiał tak bardzo inaczej niż Roger Daltrey, nadał swojemu bohaterowi walor autentyczności (obok niego występują m.in. Billy Idol oraz sam Pete Townshend). Rockowa muzyka wspaniale rozkwita w symfonicznej oprawie, co najlepiej obrazują sekwencje instrumentalne, m.in. „I Am The Sea” oraz „The Rock”. Najważniejsza są tu jednak przeboje The Who, jak „The Real Me”, „The Punk And The Godfather”, czy – zagrane jak prawdziwe symfoniczne marzenie – „5:15”. Esencjonalny, dla całej tej opowieści o dojrzewaniu i śmierci w Anglii lat 60. jest utwór „Love Reign O’er Me” i Alfie Boe dokonuje cudu: śpiewa ten porywający, przejmujący hymn, niczym... musicalową klasykę. Bo „Quadrophenia” brzmi w tej wersji jak dynamiczny, głęboko poruszający musical. A to kolejny dowód, jaki potencjał sceniczny drzemie w tym materiale. Może to więc tylko kwestia czasu, kiedy zawita na Broadway?

Trafił do sieci teledysk promujący symfoniczny projekt Townshenda. I jest to niezapomniany utwór „Love Reign O’er Me”, który w interpretacji Alfiego Boe zwala z nóg. A jest to klasyczny mariaż rocka z operą. Ten przejmujący hymn miłości i rozpacz, był już na oryginalnej płycie The Who wzbogacony o świetną orkiestrację z wybijającą się partią smyczków. Teraz ożywa na nowo, bo głos artysty, który zaśpiewał rolę Valjeana i na West Endzie i na Broadwayu, ma w sobie pokłady heroizmu i siłę, jakiej mogą pozazdrościć najlepsi wokaliści rocka. I to jest prawdziwa rock-opera!

## TONY AWARD

[nowojorska nagroda teatralna]

Najważniejsza nagroda branży teatralnej w Stanach Zjednoczonych. Broadwayowski „Oscar”, podobnie jak jej filmowy odpowiednik otoczona licznymi kontrowersjami, a mimo to przykuwająca co roku uwagę całego teatralnego świata. Dlaczego „Tony”? Dlatego, że Amerykanie uwielbiają skróty i zdrobnienia, a pełna nazwa nagrody brzmi The Antoinette Perry Award for Excellence in Theatre. Jej matka chrzestna, aktorka Mary Antoinette (1888-1946) była założycielką American Theatre Wing (w skrócie „the Wing”, to jasne). Organizacja ta początkowo poświęcona była zapewnianiu rozrywki (w domyśle godziwej) żołnierzom amerykańskim na frontach obu światowych wojen. W czasach pokoju zmieniła profil i określiła swoją nową misję, jako „utrzymywanie najwyższego poziomu w teatrze i zapewnienie edukacji teatralnej”. Nagrody przyznaje od 1947 roku. Ich prestiż jest porównywalny z Oscarami (kino), Grammy (muzyka), Emmy (telewizja), zaś poza granicami Stanów Zjednoczonych z nagrodą teatralną im. Laurence’a Oliviera (tzw. Olivier) w Wielkiej Brytanii oraz nagrodą Moliera (tu już nie ma czego skracać) we Francji. Wspaniała gala odbywa się rokrocznie w czerwcu. Od 2013 roku miejscem przyznania nagród Tony stała się już regularnie sala Radio City Music Hall (o widowni znacznie większej, niż w teatrach na Broadwayu). Specjalną galą na siedemdziesięciolecie nagrody (The 70th Tony Awards) zaprezentowano w Beacon Theatre, sali koncertowej na Broadwayu, w dniu 12 czerwca 2016 roku. Gala powróciła do Radio City Music Hall – prowadzącym 71. rozdanie w dniu 11 czerwca 2017 roku był Kevin Spacey (przy tej okazji przywrócono zawieszoną na kilka lat nagrodę za reżyserię dźwięku). Ceremonię rozdania nagród Tony transmituje na żywo telewizja CBS, a ogląda ją zwykle od 6 do 7 milionów widzów.

Regulamin przyznawania nagród nieustannie ewoluuje. Początkowo obejmowały one jedenaście kategorii, w ostatnich latach jest ich dwadzieścia cztery plus zmieniająca się liczba „nagród specjalnych”. Dzisiejsze Tony można pogrupować na nagrody za najlepsze wykonanie, nagrody dla twórców i nagrody techniczne. Najważniejsze nagrody specjalne to obecnie Special Tony Award (za tzw. całokształt, przyznawany

osobom indywidualnym) oraz Honorowy Tony za wybitne osiągnięcia dla teatru (laureatami tej nagrody zostają często grupy i organizacje). Oczywiście nagrodą najbardziej oczekiwaną i najbardziej prestiżową pozostaje „najlepszy musical”.

Organizatorem i administratorem Tony Awards jest, obok „the Wing”, stowarzyszenie The Broadway League, zrzeszające właścicieli teatrów na Broadwayu, producentów, menadżerów oraz profesjonalistów niezwiązanych z artystyczną stroną spektakli. Komitet oddający głosy na nominowanych kandydatów liczył 868 członków w 2014 roku, liczba ta zmienia się nieznacznie z roku na rok. Skromna początkowo statuetka nieco się rozżyła i waży obecnie około półtora kilograma. Widownia telewizyjna gali rozdania nagród określana jest w badaniach demograficznych, jako „zamożna i wykształcona” (The New York Times, 2003), co – wbrew pozorom – nie zniechęca wybranych firm do reklamowania swoich produktów na antenie. Dla porównania: widownia Oscarów jest około sześciu razy większa. Najprostsze wyjaśnienie? Do kina chodzą wszyscy, do teatru... ludzie zamożni i wykształceni.

Poza życzliwym zainteresowaniem całego teatralnego świata nagrody Tony narażone są rokrocznie na falę ostrej krytyki. To jasne, że stanowią genialne narzędzie reklamy (promocji i marketingu) i – podobnie jak to jest z Oscarami – gwarantują laureatom niebagatelne dodatkowe zyski. Mówiąc krótko, nagrodzone przedstawienia „żyją” dłużej, producenci sprzedają więcej biletów. Ale to samo można przecież powiedzieć o wydawcach nagrodzonych książek – większość nagród przekłada się na sprzedaż.

Osobny problem, to „lokalność” zjawiska. Cała Ameryka, cały świat, ekscytują się nagrodami, do których nominowane są teatry nie tylko z jednego miasta, choćby to był nawet Nowy Jork, ale zajmujące krótki kawałek jednej ulicy. I to ma być teatr amerykański? Kolejna sprawa: ceremonia rozdania, czyli występy na gali. Dopiero tutaj rozgrywane są zakulisowe bitwy na śmierć i życie. Kto wystąpi, jaki fragment jakiego spektaklu będzie pokazywany. I jak długo. Panuje przekonanie, że już sam występ na czerwcowej gali przynosi rezultaty podobne do zdobycia nagrody. Rzecz jasna, optymalne jest połączenie obu elementów, czyli pokazanie atrakcyjnego fragmentu ze spektaklu, który zdobędzie jedną lub więcej nagród. Do kas ustawiają się kolejki.

Rekordową, największą w historii liczbę nagród Tony – dwanaście – zebrał musical Mela Brooksa „Producenci” (nominowany aż w piętnastu kategoriach, ale ponieważ dublowały się nominacje aktorskie, musical zwyciężył w każdej). Niejako negatywem sukcesu „Producentów”, czyli rekordowym przegranym w rozdaniu nagród Tony, był musical „The Scottsboro Boys” z 2010 roku. Nominowany aż w dwunastu kategoriach nie wygrał w żadnej (zresztą kiedy przyznawano nagrody, spektakl nie był już grany od niemal pół roku). Tylko trzy musicale zebrały tzw. wielką szóstkę, czyli nagrody za najlepszy musical, piosenki, libretto, głównego aktora, główną aktorkę i reżysera. A były to „South Pacific” (rozdanie 1950), „Sweeney Todd” (rozdanie 1979) i „Hairspray” (rozdanie 2003). Ale już tylko „South Pacific” zgromadził wszystkie cztery nagrody aktorskie w jednym roku, a było to w roku 1950. Największym indywidualnym tryumfotorem w dziejach Tony Awards jest Harold Prince – ten wybitny reżyser i producent zgromadził dwadzieścia jeden statuetek. Stephen Sondheim prowadzi wśród kompozytorów z ośmioma nagrodami Tony, podobną ich liczbą cieszył się choreograf Bob Fosse. Precedens wśród aktorów ustanowili trzej chłopcy grający tytułową rolę w musicalu „Billy Elliot”, nie tylko zostali razem nominowani do nagrody za główną rolę, ale wszyscy trzej zostali jej laureatami.

Pośród prowadzących ceremonię rozdania Tony Awards błyszczały takie gwiazdy, jak Julie Andrews, Lauren Bacall, Deborah Kerr, Jane Fonda, Richard Burton, Kathleen Turner, Jeremy Irons, Glenn Close, Liza Minelli, Anthony Hopkins, Bernadette Peters, Gregory Hines i Whoopi Goldberg. Rekordzistami są Hugh Jackman i Neil Patrick Harris, z których każdy prowadził aż cztery rozdania. Czyli remis, ale jednak ze wskazaniem na Jackmana. Za to jak „wskoczył” na ceremonię w 2014 roku.

Najnowszą sensacją w rozdaniu nagród Tony jest Lin-Manuel Miranda i jego musical „Hamilton”. Spektakl otrzymał rekordową liczbę nominacji – aż szesnaście. Zebrał jedenaście nagród, więc nie pobił historycznego rekordu „Producentów”, ale zajmuje zaszczytne drugie miejsce. Czy ktoś będzie w stanie strącić z podium Mela Brooksa? Wydaje się, że obecnie jedynie Lin-Manuel Miranda może dokonać kiedyś tej sztuki.

## TOTALE FINSTERNIS

[piosenka]

Musical: „Tanz der Vampire” (1997)

Muzyka: Jim Steinman

Słowa: Michael Kunze

Wiele utworów z musicali „emancypowało” się i zdobyło popularność, jako niezależne hity. W tym przypadku sytuacja jest odwrotna: światowy przebój został wchłonięty przez musical i zajął w nim istotne miejsce. Jak utrzymuje kompozytor, stało się to wyłącznie z braku czasu...

„Totale Finsternis” to zmysłowy duet miłosny otwierający drugi akt musicalu „Taniec wampirów”. Zwabiona na bal do zamku młoda Sarah, córka karczmarza, wykonuje taniec na krawędzi w parze z księciem Von Krolockiem, choć to jeszcze nie pora na krew. Najpierw obowiązek, potem przyjemność – wampiry niecierpliwie czekają na bal, a tymczasem odbywa się przewrotny „taniec godowy”. Melodia i słowa świetnie oddają zmysłowe napięcie dwojga partnerów, z których każde myśli o innym spełnieniu. Sarah przyniosła w darze swe dziewictwo, księżę może jej zaoferować co najmniej wieczność.

Kompozytor Jim Steinman wykorzystał w musicalu swoje wcześniejsze utwory. Zostały one zmodyfikowane na potrzeby spektaklu, na szczęście „Total Eclipse of the Heart” pozostało w niemal niezmienionej postaci. Ta doskonała piosenka stanowi muzyczną kulminację „Tańca wampirów”. Przebój wykonywany przez Bonnie Tyler w latach osiemdziesiątych cieszył się powodzeniem na całym świecie, więc publiczność nie ma problemu z rozpoznaniem go nawet ze słowami Michaela Kunze w języku niemieckim.

Umieszczenie piosenki „Total Eclipse of the Heart” w musicalu „Taniec wampirów” było podobno dziełem przypadku. Jim Steinman pracował pod presją. Zbliżała się światowa premiera w Wiedniu, reżyserował sam Roman Polański, a w spektaklu nadal brakowało miłosnego duetu. Kompozytor zaproponował użycie przeboju, jako rozwiązanie

tymczasowe, ale od razu było jasne, że nic lepszego nie wymyśli. Przypomniawszy sobie, że ta piosenka zawsze była o... wampirach. Bo przecież, co innego mógł mieć na myśli, pisząc słowa o ciemności i czających się w niej siłach? Podobno rozważał nawet napisanie musicalu na podstawie filmu „Nosferatu” (tego klasycznego z 1922 roku).

Jim Steinman, jak na nowojorczyka przystało, potrafi sprzedać kilka razy ten sam pomysł. Część melodii, znanej później jako „Total Eclipse of the Heart”, pojawiła się już w ścieżce dźwiękowej do debiutanckiego filmu Roba Cohena „A Small Circle of Friends” (1980). Kiedy temat zaczął ewoluować w piosenkę, do której słowa pisał zresztą sam kompozytor, zainteresował się nim Meat Loaf, obdarzony silnym głosem artysta amerykański, który wcześniej i później lansował przeboje Jima Steinmana.

Okoliczności towarzyszące wyborowi wykonawcy nie są do końca jasne. Steinman napisał wówczas dwa utwory, co do których komercyjnego potencjału nie miał wątpliwości. Jednym był „Total Eclipse of the Heart”, drugim „Making Love Out of Nothing at All”. Na oba liczył Meat Loaf, przystępując do nagrywania albumu „Midnight at the Lost and Found” (1983). Podobno to wytwórnia płytowa piosenkarza, Epic Records, odrzuciła wygórowane oczekiwania finansowe Jima Steinmana.

Kompozytor nie potwierdza tej wersji. Kiedy skontaktowała się z nim walijska piosenkarka Bonnie Tyler, nie miał wątpliwości, że „Total Eclipse of the Heart” to utwór stworzony dla jej ochryplego, rockowego głosu. Natomiast „Making Love Out of Nothing at All” (nota bene i ta melodia znalazła się w ścieżce do filmu „A Small Circle of Friends”) podarował australijskiemu duetowi Air Supply, którego wymuskany styl był absolutną antytezą rocka. Najlepsze, że w obu przypadkach okazało się to strzałem w dziesiątkę – piosenki konkurowały ze sobą na listach przebojów, a latem 1983 roku zajmowały pierwsze (Bonnie Tyler) i drugie (Air Supply) miejsce w zestawieniu Billboard Hot 100. Był to prawdziwy tryumf Jima Steinmana, zaś Meat Loaf mógł się tylko skreślać z zazdrości. Faktem jest, że album „Midnight at the Lost and Found” to bodaj najgorsza płyta w jego dyskografii, zwłaszcza w porównaniu ze stworzonym

wspólnie z Jimem Steinmanem tryptykiem „Bat Out of Hell I, II & III” (kolejne albumy serii ukazywały się w latach 1977, 1993 i 2006).

Singiel „Total Eclipse of the Heart” pochodził z piątego albumu Bonnie Tyler, zatytułowanego „Faster Than the Speed of Night” (1983). Producent płyty, Jim Steinman, zorganizował zespół muzyków towarzyszących, z których część współpracowała z nim przy płycie Meat Loafa. Byli to wytrawni rockmani, jak gitarzysta Rick Derringer, a nawet członkowie legendarnego E Street Band, zespołu Bruce’a Springsteena: pianista Roy Bittan i perkusista Max Weinberg. Piosenka stała się największym hitem w karierze Bonnie Tyler. Krytycy uznali ją za jedną z rockowych ballad wszech czasów, ukuli nawet określenie „rock melodramatyczny”. Zwrócono uwagę na produkcję muzyczną Jima Steinmana, zafascynowanego w równym stopniu muzyką Wagnera, co aranżacjami Phila Spectora i Bossa. Inspiracje te wyraźne są zresztą w całym musicalu „Taniec wampirów”.

Przebojowi towarzyszył nieodzowny wtedy teledysk – rozpoczęła się epoka MTV, która pierwotnie była telewizją muzyczną. Reżyserował Russell Mulcahy, późniejszy twórca filmu „Highlander” (1986, polski tytuł „Nieśmiertelny”). Teledysk nakręcono w Anglii, w mrocznym budynku wiktoriańskiego szpitala Holloway Sanatorium, gdzie ubrana na biało Bonnie Tyler oddawała się fantazjom, w których pojawiały się grupy młodych mężczyzn. Piosenka stała się hitem numer jeden m.in. w USA, Wielkiej Brytanii, Kanadzie, Irlandii, Australii, Nowej Zelandii i Republice Południowej Afryki.

O piosence „Total Eclipse of the Heart” przypomniano sobie w dniu 20 marca 2015 roku, kiedy doszło do całkowitego zaćmienia słońca, obserwowanego nad morskimi obszarami północnej półkuli. Nagranie Bonnie Tyler odnotowało w serwisie Spotify wzrost streamingu o 214 procent. Kiedy więc na orbicie serc zamarł już wszelki ruch, przebój nadal rozbrzmiewał na całej niezaciemnionej Ziemi. A wampiry wszystkich krajów połączyły się w pieśni: Totale Finsternis, ich glaub, ich verlier den Verstand!

Polską wersję duetu, zatytułowaną „Na orbicie serc”, wykonywali Malwina Kusior i Łukasz Dziedzic, a nagranie znalazło się na albumie z musicalu „Taniec wampirów”.

## TOUR

[zjawisko]

Tour – anglosaska tradycja wyruszania z musicaliem na objazd kraju albo i krajów. Jej źródła mają charakter komercyjny. Kiedy popularny tytuł zaczyna powoli tracić widownię w miejscu premiery, którym jest Broadway albo West End, organizuje się wersję wyjazdową musicalu. Powstają funkcjonalne dekoracje, gotowe do transportu i do rozłożenia na scenach różnej wielkości, wyłania się obsadę przygotowaną do kilkumiesięcznego życia w drodze. Nie należy mylić tour z występami gościnnymi. Tour to poważne przedsięwzięcie, trochę jak tournée The Rolling Stones. Czyli cała olbrzymia machina, służąca do znajdowania satysfakcji. Tutaj: musicalowej.

To dzięki trasom objazdowym – organizowanym regularnie w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii czy w Australii, a coraz częściej również w państwach kontynentalnej Europy – publiczność z mniejszych miast ogląda najlepsze przedstawienia z wielkich ośrodków teatralnych. Producenci dokładają starań, aby wersja objazdowa nie różniła się znacząco od oryginalnej i nie ustępowała jej poziomem. Oznacza to dodatkowe zyski i to na wielką skalę. Tytuł musicalu, który odnosi sukces na Broadwayu czy West Endzie, automatycznie staje się marką. Musical tour to sprzedaż objazdowa tej marki.

W 2017 roku w samych tylko Stanach podróżowało jednocześnie kilkanaście produkcji, z których część nadal prezentowano na Broadwayu. Były to przedstawienia „Aladdin”, „Beautiful – the Carole King Musical”, „Chicago”, „Hamilton”, „Kinky Boots”, „School of Rock The Musical”, „The Book of Mormon”, „The Lion King”, „The Phantom of the Opera” i „Wicked”. Jeszcze więcej było wędrownych musicali, które zeszły już z afisza na Broadwayu, a nawet (jak na przykład „Dirty Dancing”), nie były na nim wystawiane: „An American in Paris”, „Cabaret”, „Dirty Dancing”, „Finding Neverland”, „Fun Home”, „Hedwig and the Angry Inch”, „Into the Woods”, „Jersey Boys”, „Matilda The Musical”, „Menopause The Musical”, „Motown The Musical”, „On Your Feet! The Story of Emilio & Gloria Estefan”, „Something Rotten!”, „The Bodyguard”, „The King and I”, „The

Sound of Music” oraz „Waitress”. Amerykańska publiczność teatralna nie musi ciągle jeździć do Nowego Jorku – wystarczy zaczekać, aby Broadway zawitał do miasta.

Objazdowe produkcje musicalowe z zagranicy omijają Polskę, a rodzime musicale nie opuszczają macierzystej sceny. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest przede wszystkim brak odpowiednich obiektów. Ale jest kolejny ważny czynnik. Polski musical jest zwykle owocem systemu dotowanych teatrów publicznych, a nie produktem nastawionym na zysk. I jedno, i drugie musi się zmienić. Powstaje coraz więcej nowych obiektów, mają one jednak charakter sal widowiskowo-sportowych i brak im niezbędnego teatralnego zaplecza. A wymagania produkcji musicalowych są pod tym względem wysokie. Przy gwałtownie rosnącym zainteresowaniu polskiej publiczności gatunkiem musicalu, musi dojść do powstania prywatnych inicjatyw producenckich w tej branży.

Polskie „tour” musicalowe to kwestia czasu, chociaż nic na razie nie wskazuje, żeby zmiany w tym zakresie miały nastąpić szybko. Istnieją w Polsce silne ośrodki teatru muzycznego. Północny – z Teatrem Muzycznym im. Danuty Baduszkowej w Gdyni. Centralny – z teatrami Warszawy i Łodzi. I południowy na Śląsku. Nowym miejscem na musicalowej mapie jest Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku na wschodzie kraju. Repertuar tej nowoczesnej sceny nie ogranicza się bynajmniej do klasyki. Już w pierwszych sezonach istnienia zaprezentowano tam publiczności musicale „Korczak” i „Skrzypek na dachu”, a także „Upiór w operze” (replikę inscenizacji Teatru Muzycznego ROMA) oraz premierę musicalu „Doktor Żywago” (15 września 2017 roku). Na zachodzie kraju – działają teatry Wrocławia i Teatr Muzyczny w Poznaniu. W tym ostatnim dokonuje się w ostatnich latach rewolucja repertuarowa – zaprezentowano tam m.in. musicale „Jekyll & Hyde”, „Evita”, „Zakonnica w przebraniu” oraz „Nine”. Centralizacja nie służy jednak popularyzacji sztuki. W obecnej istniejącej sytuacji to nie musical podróżuje, tylko musicalowa publiczność. I to od jednego końca kraju, po drugi. Ale poczekajmy, Mahomet najeździł się już do góry...

## TRIPLE THREAT

[slang]

Dosłownie „potrójne zagrożenie” – najcenniejszy skarb sceny musicalowej, artysta, który potrafi śpiewać, tańczyć i grać role aktorskie. A do tego jest świetny w każdym z tych trzech aspektów teatru muzycznego. Broadway słynie z takich gwiazd – zaliczali się do nich Fred Astaire, Gene Kelly i Matthew Broderick. Zaliczały się do nich Judy Garland, Chita Rivera i Bernadette Peters. Wszechstronne talenty zdarzają się także w hollywoodzkich filmach, przykładem Madonna, Jennifer Lopez czy Justin Timberlake. Osobną kategorię stanowi Hugh Jackman – aktor teatralny i filmowy, który potrafi wszystko. Niektóre z gwiazd Hollywood błyszczały nie tylko na ekranie, ale także na musicalowej scenie, jak Catherine Zeta-Jones w filmie „Chicago” (Oscar) i w spektaklu „A Little Night Music” (Tony). Nikogo nie trzeba przekonywać, że wszystkie trzy umiejętności posiada John Travolta, wypada jednak przypomnieć, że nie ustępuje mu Sarah Jessica Parker – gwiazda serialu „Seks w wielkim mieście” na długo wcześniej wcielała się na Broadwayu w tytułową bohaterkę musicalu „Annie” (1979). Niewielką rolę w musicalu „Hair” debiutowała Diane Keaton. Pierwsze kroki na Broadwayu, już w latach siedemdziesiątych, stawiała młoda Meryl Streep (ta sama, która w ekranizacji musicalu „Mamma Mia!” wiele lat później, zagrała matkę, będąc w wieku babki). A największym odkryciem ostatnich lat na Broadwayu jest niewątpliwie wszechstronnie utalentowany Neil Patrick Harris.

## UWERTURY

[muzyka instrumentalna]

Uwertura to utwór instrumentalny wykonywany przez orkiestrę na początku spektaklu. Zwykle tam jest, ale równie dobrze może go nie być. Czy to w musicalu, czy w operze są dzieła, które zaczynają się z kopyta. Jakby ich twórca nie mógł się doczekać, kiedy przejdzie do rzeczy, niecierpliwił się, by zaprezentować nam bohaterów i rozpocząć opowieść. Tendencja ta pojawiła się w musicalu w latach 80. (w operze już sto lat wcześniej) i obecnie coraz mniej przedstawień rozpoczyna się od muzyki instrumentalnej. Pewną nowością jest natomiast „exit music”, czyli muzyka na wyjście (vide „The Phantom of the Opera”). Uwertura przypisana jest do dzieł teatru muzycznego od czasu rozwinięcia formy operowej, czyli od połowy XVII wieku. Jej przyziemna, praktyczna funkcja, polegała pierwotnie na „usadzeniu” publiczności, czyli zmobilizowania widzów do zajęcia miejsc. Akcja dramatyczna rozpoczynała się dopiero po wybrzmieniu uwertury, której motywy muzyczne nie zawsze znajdowały rozwinięcie w pozostałych częściach dzieła. Mozart lubił pisać uwertury dopiero po ukończeniu swoich oper i często spóźniał się z ich napisaniem do ostatnich chwil przed premierą – tak było m.in. z uwerturą do „Czarodziejskiego fletu (1791).

Z musicaliem wygląda to inaczej. W początkowym okresie usadowienie widzów na miejscach wymagało sporej cierpliwości także w teatrze musicalowym, zaś muzyka instrumentalna zapewniała przyjemny podkład. Ale uwertura stawała się stopniowo syntezą dzieła, była wiązanką tematów, które pojawiały się w dalszej części spektaklu, niejako zapowiadała je. Było oczywiste, że kompozytorzy tworzą uwertury po napisaniu całej muzyki do przedstawienia. I ponownie – w muzyce operowej stosowano tę praktykę znacznie wcześniej, na przykład Bizet tak właśnie potraktował uwerturę do „Carmen” (1875). Ale na Broadwayu podobne podejście miało spełniać inny jeszcze, bardzo praktyczny cel. To, że kompozytor miał szansę zaprezentować tematy, które pojawią się w musicalu i które mogą stać się przebojami, to jedno. W latach 40. i 50. lista przebojów była nieomal tożsama z repertuarem musicalowym. Mówiło się, że Billboard i Broadway to synonimy. Uwertura stawała się więc „witryną sklepową”,

najlepszą reklamą dla utworów, które sprzedawano następnie w wydaniach nutowych (tzw. sheet music), co zapewniało część dochodu kompozytorowi i podstawowy przyływ środków wydawcy. Uwertura odgrywała rolę handlową, nie umniejsza to jednak wartości artystycznej najlepszych kompozycji. Takie podejście zmuszało wręcz kompozytora do zaprezentowania premierowej muzyki od jak najlepszej strony.

Współcześnie uwertura bywa postrzegana jako niepotrzebna, wręcz anachroniczna część musicalu. Kiedy współczesny twórca pisze osobną uwerturę do nowego spektaklu, jak choćby Jason Robert Brown w musicalu „Honeymoon in Vegas”, postrzegane to jest jako „sentymentalny ukłon” w stronę teatralnej tradycji. Pytanie, czy to znamię naszych czasów i towarzyszącego nam pośpiechu, czy też kompozytorzy ułatwiają sobie zadanie?

Ale dla prawdziwych melomanów dobra uwertura nie jest zła i zarówno w repertuarze musicalowym, jak i operowym, znajdują oni wiele kompozycji wybitnych. Część z nich, jak uwertura do „Kandyda” Leonarda Bernsteina, z czasem oderwała się od dzieła, któremu daje początek, zdobywając zasłużoną niezależność w salach filharmonijnych. Tradycją stało się wykonywanie w repertuarze koncertowym uwertur do oper Mozarta, ale także innych kompozytorów. Swoistym rekordzistą jest w tej materii Beethoven, który do swojej jedynej opery, „Fidelio” (1805) napisał aż cztery uwertury. Pierwsze trzy przyjęły się w repertuarze koncertowym pod tytułem „Leonora” (z odpowiednimi numerami), taki był pierwotny tytuł opery – w tym przypadku Beethoven też się nie mógł zdecydować, opery zdecydowanie nie były domeną kompozytora. A jak to wygląda w musicalu? Które uwertury zasługują na osobną uwagę i własne miejsce?

Za absolutną klasykę uznaje się uwertury skomponowane przez Leonarda Bernsteina. Prym wiedzie wymieniony już „Kandyd” (1956), najbardziej znana amerykańska kompozycja orkiestrowa XX wieku, ale uwertura do musicalu „West Side Story” (1957) niewiele ustępuje słynnej siostrze. Warto zwrócić uwagę, że uwertura do ekranizacji tego musicalu jest rozbudowaną i udoskonaloną wersją muzyki teatralnej. Przy okazji: w uwerturze do swojego wcześniejszego musicalu, „On the Town” (1944), kompozytor wykorzystał m.in. melodię... hymnu amerykańskiego „The Star-Spangled Banner”.

Kompozytorem, który pozostawił dorobek musicalowy znacznie bogatszy, niż Leonard Bernstein, jest Richard Rodgers. I zasługuje na miejsce na podium także w konkurencji uwertur. Praktycznie każde z jego przedstawień rozpoczyna wspaniała kompozycja instrumentalna, tworzył zresztą w czasach, kiedy muzyczną formę traktowano bardzo serio. Warto wyróżnić trzy z nich. Ta z musicalu „Carousel” (1945), znana także jako „The Carousel Waltz”, to porywający, szalony walc, zaiste „karuzelowy”. Rozbudowany utwór zapowiada niezwykle widowisko, jakim jest sam musical. Podobną funkcję spełnia uwertura do musicalu „South Pacific” (1949), symfoniczna suita godna wielkich kompozytorów pierwszej połowy XX wieku, z finałem opartym na przetworzeniach melodii „Some Enchanted Evening”. Do tych dwóch można śmiało dołączyć uwerturę z musicalu „The King and I” (1951), w jej aranżacji pojawiają się nowatorskie – jak na tamte lata – akcenty „egzotyczne” (twarde harmonie dęciaków wzmocnione gongami). Bezwzględnie należy wspomnieć o wcześniejszej kompozycji Richarda Rodgersa, jeszcze z okresu jego współpracy z Lorenzem Hartem. W uwerturze z musicalu „On Your Toes” (1936) rozpiął on prawdziwą bitwę pomiędzy klasyką i jazzem!

Nieco wcześniejszy uwerturowy kanon to na przykład „Oh, Kay!” (1926) Gershwina czy „Show Boat” (1927) Kerna. Jednak co mistrzowie, to mistrzowie. Sposób, w jaki Jerome Kern rozpiął wariacje na temat „Ol’ Man River” może imponować do dzisiaj. To więcej, niż przetworzenie – to wywrócenie do góry nogami tematu, który będąc wizytówką przedstawienia, rozwija się w całkiem niezależną fantazję instrumentalną (twórca skorzystał z formy klasycznego allegro sonatowego). Pośród uwertur do musicali powstałych w połowie XX wieku wyróżnia się uwertura do „Annie Get Your Gun” (1946) Irvinga Berlina, doskonały przykład muzyki z Broadwayu tamtych lat. Kilkuminutowa pigułka oparta jest przede wszystkim na temacie „There’s No Business Like Show Business”. Inna znana uwertura pochodzi z musicalu „Kiss me, Kate” (1948) Cole’a Portera, a jest to niewątpliwie najlepiej napisany ze wszystkich utworów instrumentalnych tego twórcy.

Świetna uwertura do musicalu „My Fair Lady” (1956) Fredericka Loewe’a zbudowana jest wokół tematu „You Did It”, nienależącego do największych przebojów z tego

spektaklu. Co albo wywraca obowiązującą zasadę „uwertura, jako greatest hits”, albo świadczy o tym, że kompozytor wiązał z tą melodią większe nadzieje. Ale jest jeszcze trzecia możliwość. Loewe mógł ustanowić nową zasadę: kto powiedział, że muszę sprzedawać na samym początku najlepsze arie? Wielką, klasyczną pracę motywiczną, wykonała Jule Styne w uwerturze do musicalu „Gypsy” (1959), często ocenianej, jako najlepsza uwertura w historii musicalu. Faktem jest, że w dniu premiery publiczność zerwała się z miejsc po wysłuchaniu uwertury i zgotowała jedyną w historii Broadwayu owację kompozytorce i orkiestrze, zanim przedstawienie na dobre się rozpoczęło.

W nieco bliższych nam czasach zapisały się w pamięci melomanów uwertury z musicali „Hello Dolly” (1964) Jerry’ego Hermana – typowy Broadway w najlepszym wydaniu. A także „Sweet Charity” (1966) Cy Colemana i „Chicago” (1975) Johna Kandra. W tych dwóch ostatnich umiejętnie wykorzystano elementy muzyki jazzowej w orkiestrowym kontekście. W sumie to „tylko” szkoła Gershwin, Berlina i Kerna. Bardzo dobra szkoła.

A potem nadeszła „brytyjska inwazja” i, podobnie jak odmieniła Broadway i odświeżyła gatunek, odcisnęła swoje artystyczne piętno na formach orkiestrowych. Choć właściwie nie była to inwazja, a tylko jeden musicalowy rewolucjonista: Andrew Lloyd Webber. Rockowe gitary i rosyjski ekspresjonizm w „Jesus Christ Superstar” (1971) rozwijają się w hipnotyczny, transowy riff, którego mogły zazdrościć największe zespoły rockowe dekady, by eksplodować kilkoma taktami motywu tytułowego i wygasnąć w wokalizach przypominających, że przenosimy się w czasy Nowego Testamentu. Uwertura do „Cats” (1982), to bodaj najbardziej oryginalna – zaskakująca, niepokojąca, nieprzewidywalna – ze wszystkich uwertur tego kompozytora (tym razem kłania się Prokofiew). Ale nic się nie równa z tą jedną chwilą, kiedy w uwerturze do musicalu „The Phantom of the Opera” (1988 na Broadwayu), po organowym wstępie, smyczki wprowadzają temat głównego motywu. Uwertury amerykańskich kompozytorów wzruszały i podrywały do tańca. Lord Lloyd Webber serwuje ciarki na grzebiecie. Zresztą cała uwertura jest doskonała. Od chromatycznych pochodów organowych z piekła rodem (albo, jak chce Roger Waters, rodem z nagrania grupy Pink Floyd), przez kolejne wariacje na temat głównego motywu. Brytyjski lord przywiózł na Broadway orkiestrowy pop.

Honor amerykańskiego musicalu pozostawał przez długie lata w rękach jednego oryginalnego twórcy, jakim jest Stephen Sondheim. Ten nowoczesny autor i kompozytor poprzedzał wiele swoich musicali prologiem lub preludium (kwestia nazewnictwa, jak widać), ale ma w dorobku uwertury, które przeszły do historii. Uwertura do musicalu „A Little Night Music” (1973) odznacza się na przykład tym, że jest śpiewana. Spektakl „Sweeney Todd” (1979) pozbawiony jest uwertury w tradycyjnym sensie, ale jego „Preludium” połączone z „Balladą” w tak niezwykle sposób spełnia funkcję muzyczną i dramaturgiczną, że daremnie szukać w całej współczesnej muzyce otwarcia o podobnej intensywności (w temacie ballady kompozytor wykorzystał średniowieczną sekwencję liturgiczną „Dies Irae”). Początek musicalu „Sweeney Todd” to najbardziej teatralna muzyka w teatrze muzycznym. Nieco bardziej tradycyjna wydaje się uwertura Stephena Sondenheima do musicalu „Merrily We Roll Along” (1981), ale jest to kompozycja, której nie powstydziliby się Charlie Mingus – swing na amfetaminie.

Godna wzmianki wydaje się uwertura do musicalu „Nine” (1982) Maury’ego Yestona. Podobnie jak u Sondenheima w „A Little Night Music”, także i tutaj odzywają się głosy, ale wyłącznie głosy kobiece, disnejowsko-kabaretowy chórek wszystkich cudownych i strasznych kobiet z tego męskiego przedstawienia. A na koniec ciekawostka: uwertura Eltona Johna do musicalu „Lestat” (2006) jest najkrótszą w historii Broadwayu – trwa niecałe pół minuty. Niestety, cały spektakl grano w sumie niewiele dłużej.

## WE WILL ROCK YOU

[musical]

Muzyka: Queen

Słowa piosenek: Queen i Ben Elton

Libretto: Ben Elton

Premiera:

West End – 12 maja 2002 (4600)

Olivier 2011: nagroda publiczności dla najpopularniejszego musicalu

Piosenki:

Radio Ga Ga, I Want to Break Free, I Want it All, Crazy Little Thing Called Love, Another One Bites the Dust, We Will Rock You, We Are The Champions, Bohemian Rhapsody

Najpopularniejszy brytyjski juke-box musical po „Mamma Mia!”, to przedstawienie osnute na wielkich przebojach grupy Queen. A tych nie brakowało – nawet bierny słuchacz radia na hasło „We Will Rock You” zareaguje wyliczanką takich tytułów, jak „I Want To Break Free”, „Crazy Little Thing Called Love” czy „Who Wants to Live Forever”. A to dopiero początek. Kluczem do sukcesu musicali opartych na znanych hitach, są (a) owe hity i (b) fabuła, w jaką zostały wplecione. „Mamma Mia!” z Londynu i „Jersey Boys” z Nowego Jorku, to wzór, jak można zrobić to najlepiej – na podstawie fikcji lub faktów. Musical według Queen to fiction, a nawet „sci-fi”, tzw. fantastyka naukowa. Fantastyka ta niewiele ma wspólnego z nauką – naiwna dystopia rozgrywa się w XXIV wieku, a świat przypomina orwellowski koszmar, w którym wszyscy są tacy sami, tak samo wyglądają i tak samo myślą. Taka futurystyczna Korea Północna.

Jak nietrudno zgadnąć, podobna uniformizacja aż się prosi o bunt. Rzecz rozegra się o muzykę. Jej jedyną znaną i akceptowaną formę generują komputery, ale pojawia się „czarna owca”, buntownik o imieniu Galileo, którzy słyszy w swojej głowie „dziwne

dźwięki". Dawne proroctwo mówi o instrumentach – zaklętych w skale (rock), a drogę do nich ma wskazać gwiazda (star). Rozpoczynają się poszukiwania, buntownikowi towarzyszy dziewczyna o podobnej naturze anarchistki, jak również rosnąca grupa ich sprzymierzeńców, znanych jako „Bohemians” (ten zgrabny dwuznacznik nawiązuje jednocześnie do artystycznej bohemy i do znanej piosenki grupy Queen). Buntowników ściga i gnębi bezwzględna policja, ale zagadki rozwiązują się same. „Gwiazdą” wskazującą drogę jest posąg Freddiego Mercury’ego, zaś „skałą” okazują się ruiny stadionu Wembley, miejsca gdzie przed wiekami rządził futbol i rock. Pewnym usprawiedliwieniem twórców przedstawienia jest, to że inspirował ich film „Matrix”.

Autorem libretta był Ben Elton. Komik, aktor i autor. Już jako dziecko wcielił się w jedną z głównych ról chłopięcych w musicalu „Oliver!”, w dorosłym życiu zdobył sławę jako komik i napisał kilkanaście powieści. Jego związki z teatrem muzycznym rozpoczęły się od razu od współpracy z Andrew Lloydem Webberem – twórcy napisali wspólnie „piłkarski” musical „The Beautiful Game” (2000). Ben Elton stworzył następnie dwa juke-box musicale oparte na brytyjskich przebojach. Pierwszy z nich, właśnie „We Will Rock You” (2002), zebrał słabe recenzje, lecz okazał się jednym z największych hitów West Endu. Drugi, „Tonight’s the Night” (2003) – kompilacja przebojów z repertuaru Roda Stewarta – adekwatnie do recenzji padł po roku. Za co najmniej kontrowersyjny wkład Eltona do teatru muzycznego można uznać jego udział w powstaniu libretta musicalu Lloyd Webbera „Love Never Dies” (2010), sławetnej kontynuacji „Upiora w operze” (aczkolwiek była to praca zbiorowa). Juke-box musical według Queen, choć nie zachwycał banalną, przewidywalną fabułą, podobał się publiczności w Londynie i wielu innych miastach świata. Ze znaczącym wyjątkiem Nowego Jorku – musical nie doczekał się nigdy premiery na Broadwayu.

Premierowa prezentacja musicalu „We Will Rock You” odbyła się 12 maja 2002 roku w Dominion Theatre w Londynie. Już 17 sierpnia 2005 roku spektakl stał się najdłużej granym przedstawieniem w tym teatrze (bijąc rekord „Grease”). A widownia tego teatru należy do największych na West Endzie – może pomieścić aż 2163 widzów. Musical grano do 31 maja 2014 roku, zaliczył więc dwunastolecie – imponujący wynik,

który sytuuje 4600 przedstawień „We Will Rock You” w londyńskim Top 10 wszech czasów. Nic właściwie nie zapowiadało aż takiego sukcesu.

Producenci wynajęli teatr na dwa sezony. Recenzje były zdecydowanie słabe, ale to publiczność wydaje ostateczną decyzję, a widzowie reagowali entuzjastycznie. I nie przeszkadzało, że The Guardian ocenił poziom libretta na „gimnazjalny”, a Daily Mirror posunął się do stwierdzenia, że „Ben Elton powinien zostać zastrzelony za swoje absurdalne pomysły”. Zdecydowały piosenki. To, co się działo pomiędzy przebojami Queen, najwyraźniej nikomu nie przeszkadzało. Było dynamicznie i kolorowo, a kiedy pojawiały się przeboje, cała publiczność dołączała do refrenów. I tak już zostało. Narodził się spontaniczny rytuał.

Duża doza spontaniczności, co nietypowe, charakteryzuje libretto musicalu. Iskrzy się w nim od cytatów i aluzji nawiązujących do kultury popularnej, a ich siła polega często na aktualności. Ulegają więc stałym modyfikacjom. Nawet planeta, na której rozgrywa się akcja, Ziemia przyszłości, nazywała się pierwotnie Planet Mall, ale zgodnie z duchem czasów przemianowano ją na iPlanet (jej mieszkańcy, w typie współczesnych „lemingów”, to Ga Ga Kids). W spektaklu pojawiały się nawiązania do klasyki rocka, czyli do takich artystów, jak Little Richard („Tutti Frutti”), The Beatles („Help!”, „Lucy in the Sky with Diamonds”, „I Am the Walrus”), Bob Dylan („Mr. Tambourine Man”), The Rolling Stones („Honky Tonk Women”), David Bowie („Rebel Rebel”, „Space Oddity”), Elton John („Goodbye Yellow Brick Road”), Abba („Dancing Queen” i „Fernando”), Bruce Springsteen („Born to Run”), The Clash („Complete Control”), a także do wykonawców młodszych, których piosenki były właśnie na listach: Oasis („What's the Story Morning Glory”), Spice Girls („Wannabe”), Eminem („The Real Slim Shady”). Cytowany bywał chętnie Michael Jackson, a nawet Amy Winehouse.

Przed powstaniem „We Will Rock You” ani Brian May (gitara), ani Roger Taylor (perkusja), nie lubili musicali. U przedstawicieli glam-rocka to nie dziwi. Przekonani do fabuły, sami wciągnęli się w akcję do tego stopnia, że zaczęli pojawiać się na spektaklach – razem lub osobno – i występować w kilku sekwencjach razem z zespołem teatralnym. Ich nieregularne „wizytacje” przerodziły się w tradycję. Wokalista Freddie

Mercury zmarł w 1991 roku. Basista John Deacon pożegnał się z grupą w 1997 i wycofał z branży, okazjonalnie krytykując aktywność kolegów. Jego zdaniem próby kontynuowania działalności Queen bez Freddiego były bez sensu (i trudno odmówić mu słuszności). Nie wykazał też zainteresowania musicalem. Tymczasem Brian May i Roger Taylor regularnie zaszczycaли spektakle, głównie premierowe i rocznicowe, przyjmując w nich zresztą konkretne zadania sceniczne.

Najbardziej znana piosenka Queen, „Bohemian Rhapsody”, pojawia się w finale przedstawienia (a właściwie w przewidzianych i niezawodnych bisach). Gitarzysta wyjeżdża wtedy z zapadni w kłębach dymu, a kiedy w teatrze nie ma zapadni, wychodzi na scenę przez „bramę Wembley” (też w kłębach). I gra solo przed „operową” częścią piosenki. Perkusista wyjeżdża na platformie w ostrej, rockowej sekwencji utworu (kiedy nie ma platformy, zestaw perkusyjny wypychają pracownicy techniczni). Muzycy Queen, Brian i Roger, kiedy już się pojawiają, pozostają na scenie aż do wyciemnienia.

Przedstawienie przemierzyło aż sześć kontynentów imponującym szlakiem miast, niekoniecznie kojarzonych wcześniej z musicalem, jak na przykład Perth, Moskwa, Kolonia (2004), Johannesburg, Kapsztad, Durban (2006), Madryt, Osaka, Auckland (2007), Singapur, Hongkong, Bangkok (2008). Bodaj najbardziej ekscentryczną lokalizacją, w jakiej zaprezentowano musical „We Will Rock You”, okazał się... pokład turystycznego giganta, MS Anthem of the Seas. Ten statek wycieczkowy klasy Quantum, zabierający na pokład prawie pięć tysięcy ludzi, należy do linii Royal Caribbean International i pływa wycieczkowo po Morzu Karaibskim. Musical był jedną z licznych oferowanych na takich rejsach atrakcji. Pasażerowie musieli rezerwować miejsca na widownię z konkretną datą, ale bez dodatkowej opłaty.

Musical „We Will Rock You” zrósł się na dobre z długą historią Dominion Theatre. Ustawiona przed budynkiem statua Freddiego Mercury’ego stała się jednym z punktów orientacyjnych centrum Londynu (była to kopia posągu gwiazdora, który pojawia się w finale przedstawienia). Spektakl ten – poza piosenkami grupy Queen – zapisał się dwiema teatralnymi innowacjami. Po pierwsze, jego libretto (głównie imiona własne bohaterów, ale także dialogi) było tworem żywym, ulegającym stałej modyfikacji.

Zmieniało się także w zależności od kraju, w którym spektakl prezentowano, dostrajając się niejako do gustów, ale też do zbiorowej świadomości, miejscowych widzów. Po drugie, musical wslawił się rzadkimi, ale regularnymi występami dwóch oryginalnych członków zespołu, co zawsze podsycało zainteresowanie publiczności. Wydaje się, że powrót przedstawienia „We Will Rock You” na londyńską scenę jest nieuchronny. A co trzeba zrobić, aby spektakl zaistniał na Broadwayu? Niestety, wszystko wskazuje na to, że trzeba by napisać go od nowa.

## WEST END

[londyński Broadway]

Nie bądźmy drobiazgowi – West End to rejon leżący w samym centrum Londynu, a nie na jego zachodnich rubieżach. Ale nie zawsze tak było. Kiedy spojrzymy na pierwotną, rzymską lokalizację miasta i wyrosłe wokół niej średniowieczne City, to West End faktycznie sytuuje się nieco na zachód. Zamożniejsi mieszkańcy już od XVII wieku zakładali tam rezydencje, ponieważ zachód oznaczał dla nich „nawietrzną”, a co za tym idzie, ucieczkę od – trudnych dziś do wyobrażenia – zapachów wielkiego miasta. Nie bez znaczenia była lokalizacja stolca królewskiego w pobliskim Westminster. Takie dzielnice, sąsiadujące z City od zachodu, jak Covent Garden zasiedlała od wieków ludność uboższa, ale w miarę popularyzowania się zachodnich rejonów, została z nich bezceremonialnie wyparta. Nazwa West End funkcjonuje od początku XIX wieku.

Oficjalnie West End jest obecnie drugą z dwóch głównych atrakcji turystycznych Londynu. Pierwszą, to rzecz jasna pałac Buckingham, ale taka kolejność wydaje się raczej sprawą etykiety niż stanu faktycznego. Turyści zjeżdżający z całego świata do Londynu udają się od razu na West End – wszystko inne, co zobaczą w królewskim mieście, będzie niejako przy okazji. Współczesny West End jest jedną z najbardziej atrakcyjnych dzielnic świata, porównywaną chyba tylko do górnego Manhattanu, górującą jednak nad Nowym Jorkiem pięknem architektury i patyną wieków.

Współczesny West End to muzea i galerie sztuki, hotele i ambasady, restauracje i bary, kluby nocne i kina, wreszcie sklepy, sklepy, sklepy i – last, but zdecydowanie not least – teatry. I to każdego rodzaju: dramatyczne i muzyczne, w większości komercyjne, chociaż nie brakuje wyjątków. Repertuar zdominowany jest od lat przez musicale, co dodatkowo pogłębia analogię pomiędzy Londynem a Nowym Jorkiem – West End to europejski Broadway. Ale analogia kończy się na określeniu miejsca. West End to część miasta. Broadway to nie tylko ulica, ale oryginalny gatunek teatralny.

Teatralna historia Londynu jest imponująca i długa. Jej początki sięgają XVI wieku, pierwszy stały teatr publiczny powstał w mieście już w 1576 roku i nazywał się bezpretensjonalnie, bo The Theatre (wcześniejszy był tylko Red Lion, ale nie przetrwał nawet jednego sezonu). Mówimy o czasach teatru elżbietańskiego, renesansowego, uznawanego za początek nowoczesnego teatru w Anglii. Zważywszy, że reprezentują go takie nazwiska, jak Szekspir czy Marlowe, był to zdecydowanie dobry początek. Legendarny, związany na zawsze z nazwiskiem Szekspira Globe Theatre powstał w Londynie zaledwie kilka lat później, bo w 1599 roku (uwaga: jego znana dzisiejsza rekonstrukcja położona jest ok. 230 metrów od miejsca, w którym przed wiekami odbywały się premiery sztuk Szekspira i gdzie występował ich genialny autor).

Początki działalności teatralnej na West Endzie są znacznie późniejsze i datują się na pierwsze lata XIX wieku. Jako pierwszy powstał teatr Adelphi przy reprezentacyjnym bulwarze Strand. Był rok 1806. Czwarty budynek o tej nazwie, który działa obecnie w tym samym miejscu, to znany punkt na musicalowej mapie Londynu. Po przeciwnej stronie Tamizy wyrósł w 1818 The Old Vic, prestiżowy teatr „nie muzyczny”, którego dyrektorem artystycznym był w latach 2003-2015 amerykański aktor Kevin Spacey.

Warunki do pełnej ekspansji nowoczesnej sceny teatralnej w Londynie stworzyła dopiero Ustawa teatralna z 1843 roku (Theaters Act), ograniczająca uprawnienie Lorda Szambelana do wetowania (czytaj: cenzurowania) poszczególnych spektakli, a nie do odbierania teatrom licencji, do czego był wcześniej uprawniony (i przed czym drżeli inwestorzy). Ta liberalizacja prawna sprawiła, że teatry zaczęły wyrastać, jak grzyby po deszczu i to właśnie wtedy, w drugiej połowie XIX w. narodził się taki West End, jaki znamy współcześnie. Co ciekawe, dopiero Ustawa teatralna z 1968 roku całkowicie zdjęła cenzurę ze scen na terenie całego Zjednoczonego Królestwa.

Elegancki Strand wzbogacił się o Vaudeville (1870), a następnie o ulubiony przez londyńską publiczność Savoy Theatre, gdzie prezentowano niemal ekskluzywnie opery komiczne Gilberta i Sullivana (1881). Był to zarazem pierwszy teatr w mieście oświetlany elektrycznością. Criterion Theatre powstał przy Piccadilly Circus (1874), a Comedy Theatre (otwarty jako Royal Comedy Theatre) przy Leicester Square (1881).

Teatralny boom na West Endzie trwał aż do wybuchu I wojny światowej. I większość teatrów, do których uczęszczają dziś miłośnicy musicali, wywodzi się z tamtych lat.

Musicalowa historia West Endu to w zasadzie kilka ostatnich dekad, choć podwaliny teatru muzycznego są w Londynie tak solidne, jak twórczość wymienionej pary autorów, Gilberta i Sullivana, która w wiktoriańskiej Anglii była tym, co na kontynencie dzieła Offenbacha, Lehára czy Straussa. Obecnie „Theatreland”, jak nazywa się potocznie to zagłębienie sztuki, liczy sobie około czterdziestu instytucji. Większość z nich skupiona jest w kwadracie opisanym przez Strand, Oxford Street, Regent Street i Kingsway, istnieje jednak kilka wyjątków, teatrów, które choć usytuowane poza tymi limitami, należą do szeroko pojmowanego West Endu. Na przykład Apollo Victoria Theater, leżący naprzeciwko Victoria Station, czy położony w jej pobliżu Victoria Palace Theatre. Daleko? Nie szkodzi. West End to po prostu stan „musicalowej świadomości”.

W roku 2013 telewizja Sky Arts zaprezentowała serial „Great West End Theatres”, poświęcony słynnym teatrom West Endu – ich historii, architekturze i oczywiście związanym z nimi anegdotom. Powstało w sumie czterdzieści odcinków (jeden na teatr) i seria zebrała znakomite recenzje. Uznana za najlepszy przewodnik po teatralnym Londynie, ukazała się w formacie DVD, a także w formie cyfrowych plików do pobrania. Jednym z najczęściej powracających gości jest w filmie Sir Cameron Mackintosh, czyli człowiek, który o londyńskim teatrze wie wszystko. Głównym bohaterem okazał się jednak Sir Donald Sinden, wybitny aktor brytyjski, którego wspaniała pamięć i dar opowiadania zaskarbiła sobie serca słuchaczy – podczas powstawania filmu artysta miał dziewięćdziesiąt lat, zmarł w 2014 roku. Serię reżyserował jego syn Marc Sinden.

W latach 2012-2015 suma brutto sprzedaży biletów teatralnych w Londynie wzrastała stale od ponad 500 do niemal 600 milionów funtów, zaś liczebność widzów – także utrzymująca stałą tendencję wzrostową – przekraczała po kolei trzynaście, czternaście i piętnaście milionów. Londyn znaczy magnes. Tak jak West End. Tak jak musical.

## WEST SIDE STORY

[musical]

Muzyka: Leonard Bernstein

Słowa piosenek: Stephen Sondheim

Libretto: Arthur Laurents

na podstawie tragedii Szekspira „Romeo i Julia” (ok. 1595)

Premiery:

Broadway – 26 września 1957 (732)

West End – 12 grudnia 1958 (1039)

Gliwice – 24 czerwca 1989

Tony 1958 (2): najlepsza choreografia (Jerome Robbins), scenografia (Oliver Smith)

Tony 2009, Broadway revival: najlepsza aktorka drugoplanowa (Karne Olivo)

Grammy 2009: Best Musical Theater Album

Piosenki:

Jet Song, Something’s Coming, Maria, Tonight, America, Cool, The Rumble (utwór instrumentalny), I Feel Pretty, Somewhere, A Boy Like That

Najmocniejszy amerykański kandydat do tytułu musicalu wszech czasów. Bezwzględnie na podium, pomimo silnej konkurencji. Po prostu tylko raz mogło się zdarzyć, żeby genialny kompozytor muzyki poważnej, napisał musical do tekstów genialnego kompozytora muzyki teatralnej. Leonard Bernstein stworzył musicalowe arcydzieło. Stephen Sondheim debiutował jako autor tekstów – na początek. Napisali musical, z którego niemal wszystkie piosenki to broadwayowska klasyka. Czas unieśmiertelił ich dzieło dokładnie tak, jak na to zasługuje – na równi z dramatami Szekspira.

Bo to Szekspir jest twórcą „West Side Story”. Autorzy musicalu nie trzymali się dokładnie fabuły „Romea i Julii”, ale przenieśli do współczesnego sobie Nowego Jorku

oś tragicznego konfliktu: miłość pomiędzy przedstawicielami dwóch zwaśnionych stron. Tym razem nie są to jednak rodziny, lecz gangi – zamiast Kapuletich i Montekich mamy więc „Jets” i „Sharks” (w wersji polskiej „Rakiety” i „Rekiny”). Zgodnie z tytułem akcja rozgrywa się na zachodnim Manhattanie, w górnej części miasta, a konkretnie w sektorze, który w kolejnej dekadzie został praktycznie zrównany z ziemią, żeby zrobić miejsce na powstający gigantyczny projekt Lincoln Center. W latach 50. była to typowa dzielnica proletariacka (dziś nie do wyobrażenia, Manhattan pozbył się proletariatu), stale zasilana przez emigrantów. Napływ mieszkańców Puerto Rico do USA (zwłaszcza do Nowego Jorku) był wynikiem podpisania przez prezydenta Harry’ego Trumana ustawy 81. Kongresu, tzw. Aktu Federalnego Portoryka, w 1950 roku.

Portorykańczycy, postrzegani na ulicach Nowego Jorku jako intruzi, tworzą gang „Rekinów”. Rywalami są biali amerykańscy chłopcy, czyli „Rakiety”. Ich były członek, Tony, młody mężczyzna, który rozpoczął samodzielne dorosłe życie, zakochuje się w Marii – siostrze przywódcy „Rekinów”. Pomysł na współczesnienie „Romea i Julii” pochodził od Jerome’a Robbinsa. Wybitny choreograf zwrócił się z nim do Bernsteina, na tym etapie była to jednak... „East Side Story”. Pierwotny pomysł polegał na skonfrontowaniu środowiska irlandzkich katolików z żydowskimi emigrantami (w koncepcji Robbinsa główna bohaterka była dziewczyną, która przeżyła Holocaust). Był rok 1947. Do pomysłu powrócono dopiero pięć lat później. I przypadkiem – w Los Angeles. Leonard Bernstein był zainteresowany nowym wówczas tematem ulicznych gangów, czytał o nich w prasie. Powszechnie oskarżano Latynosów, to oni zaburzali dotychczasowy porządek. Jeremy Robbins był w Hollywood, gdzie opracowywał choreografię do ekranizacji musicalu „The King and I” – na zmianę koncepcji spektaklu zareagował entuzjastycznie, wszak latynoskie rytmy to marzenie choreografa. Bernstein pomyślał o sprawdzonej parze autorów, Betty Comden i Adolph Green, ale oni pracowali właśnie nad broadwayowską wersją „Piotrusia Pana”. I tak objawił się młody Stephen Sondheim.

Przyszły geniusz teatru muzycznego nie miał łatwych początków. Jego muzyka nie robiła dobrego wrażenia, była zbyt wyrafinowana, zbyt trudna. Była zupełnie inna. Zanim jednak Sondheim przekuł ten minus w swój największy atut, zabłysnął jako

autor tekstów. Trzeba przyznać, że jego wkład w sukces „West Side Story” jest nieoceniony. Od liryzmu utworów „Maria” i „Somewhere”, przez satyryczne „America”, po przezabawne „Gee, Officer Krupke” i dramatyczne „Tonight” (zwłaszcza w kwartecie), jego teksty to literackie perełki. Fajerwerki pomysłów młodego twórcy, sfrustrowanego, że pozwolono mu napisać „tylko słowa”.

Muzyka Leonarda Bernsteina była nie mniej zróżnicowana, a zarazem wszystko było w niej odkrywczym. Kompozytor operował orkiestrą z energią i wyobraźnią Igora Strawińskiego, wprowadzając do muzyki elementy jazzu nowoczesnego, który właśnie przechodził fazę szybkiego rozwoju. Be bop, hard bop, cool – jest tu wszystko. Powalające wrażenie robią już same zastosowane skale, zasygnalizowane na początku spektaklu jazzową linią saksofonu altowego w uwerturze. A potem jest „Jest Song” – chromatyczne boogie. Nawet ballady Bernsteina są jazzowe, podstawą utworu „Maria” jest tryton, innymi słowy zmniejszona kwinta – podstawowy interwał be bopu, wprowadzony już w latach 40. przez Charliego Parkera w jego rewolucyjnych nagraniach z Dizzy Gillespiem. Dla muzykologa, partytura „West Side Story” to pierwsza połowa XX wieku w pigułce. Dla słuchaczy – radosna ekstaza.

Ekstazy muzyka Leonarda Bernsteina znajdowała osobny, spektakularny wyraz w utworach instrumentalnych. Potańcówka w sali gimnastycznej („The Dance at the Gym”), czy słynna rozróżba („The Rumble”) to nie tylko apoteoza tańca na miarę baletów Strawińskiego, ale także eksplozja pomysłów choreograficznych Robbinsa. Jego układy taneczne z „West Side Story” to osobny rozdział w historii tańca, są i zawsze będą analizowane, nauczane, podrabiane. Musical stał się jednorazową fuzją trzech wielkich talentów: Bernsteina, Sondheim’a i Robbinsa. A fakt, że w czasie premiery na Broadwayu dwaj pierwsi nie rozmawiali z trzecim (nie dało się), potwierdza tylko legendarny perfekcjonizm wymagającego choreografa.

Dzieło zostało dobrze przyjęte po premierze na Broadwayu 26 września 1957 roku w teatrze Winter Garden. Dobrze, ale bez zachwytów. Musical „West Side Story” był odważnym skokiem w przyszłość, Broadway nie był jeszcze gotowy na dzieło tak nowoczesne. Najlepszy dowód, że – mimo nominacji – spektakl nie zdobył nagrody

Tony w kategorii najlepszego musicalu, ustępując przedstawieniu „The Music Man”, zapomnianej dziś komedii, z której pozostała tylko piosenka „Till There Was You”, co zresztą zawdzięcza nagraniu przez zespół The Beatles (LP „With the Beatles”, 1963).

Reszta jest historią. Jak większość dzieł prekursorskich i ponadczasowych, wyprzedzających swoją epokę i zaskakujących współczesnych odbiorców, musical „West Side Story” rósł w oczach i uszach. Już inscenizacja londyńska, pokazana zaledwie w rok później, zgromadziła większą publiczność, niż premierowa produkcja z Broadwayu. Nowy Jork zaliczał „returny” i „revivale” przedstawienia w latach 1960, 1980 i 2009. Wielką karierę robiło „West Side Story” za granicą. Już w 1961 powstała wersja objazdowa, która przemierzyła Bliski Wschód i Afrykę, rok później produkcja londyńska wędrowała po Skandynawii. Zaczęły wyrastać produkcje narodowe – premierowa inscenizacja „West Side Story” w języku polskim powstała w 1989 roku.

Filmowa wersja musicalu to klasyka kina. Na liście najlepszych filmów muzycznych American Film Institute „West Side Story” zajmuje drugie miejsce, pomiędzy „Singin’ in the Rain” i „The Wizard of Oz”. Ekranizacja powstała w 1961 roku, reżyserowali Robert Wise i Jerome Robbins. Hollywoodzką wersję „West Side Story” nominowano do jedenastu Oscarów, dostała dziesięć (w tym za najlepszy film i nagrodę specjalną dla Robbinsa). To fenomenalny rezultat, zapewniający miejsce w historii kinematografii – jedenaście Oscarów to rezultat, jaki osiągnęły zaledwie trzy inne filmy: „Ben Hur” (1959), „Titanic” (1997) oraz „The Lord of the Rings: The Return of the King” (2003). Co więcej, ekranizacja musicalu „West Side Story” należy do najlepiej rozpoznawalnych adaptacji kinowych dramatów Szekspira, a konkurencja jest w tym temacie szeroka.

Oboje aktorzy, obsadzeni w głównych rolach Marii i Tony’ego, musieli mieć dublerów wokalnych. Jego zagrał Richard Beymer – śpiewał Jimmy Bryant. W nią wcieliła się Natalie Wood – jej partie zaśpiewała niezastąpiona Marni Nixon (głos tej artystki rozbrzmiewa m.in. w filmowych wersjach musicali „The King and I” i „My Fair Lady”). Innym hollywoodzkim „oszustwem” było filmowanie nowojorskich plenerów w... Los Angeles. „Nalot” na Manhattan w czołówce filmu to autentyk – inaczej się nie dało. Na Manhattanie sfilmowano też pierwsze sceny z gangiem („Jet Song”) – była to 110 Ulica

między 2 i 3 Aleją. Absolutna większość zdjęć (charakterystyczne „nowojorskie” ulice ze schodami przeciwpożarowymi) to przepastne Samuel Goldwyn Studios w West Hollywood. Co zresztą w niczym nie przeszkadza.

Legenda głosi, że pierwszym kandydatem do głównej roli męskiej był Elvis Presley. Jego menażer, „Pułkownik” Tom Parker, uznał jednak, że rola młodocianego przestępcy byłaby szkodliwa dla wizerunku idola (Elvis już wcześniej zasztyletował gangstera w filmie „King Creole”, jego ofiara miała nawet pseudonim „Shark”). Podobno gwiazdor żałował tej decyzji po sukcesie filmu. Lista kandydatów do roli Tony’ego była długa i znalazło się na niej wiele znanych nazwisk, m.in. Burt Reynolds, Warren Beatty, Anthony Perkins, Bobby Darin, Richard Chamberlain i Dennis Hopper.

W 1961 roku Leonard Bernstein opracował suitę orkiestrową, zatytułowaną „Tańce symfoniczne z West Side Story”. Kompozytor dokładnie określił tempo każdej części: Prolog (Allegro Moderato), „Somewhere” (Adagio), Scherzo (Vivace e Leggiero), Mambo (Meno Presto), Cha-Cha (Andantino Con Grazia), „Scena spotkania” (Meno Mosso), „Cool”, Fuga (Allegretto), „Rozróżba” (Molto Allegro), Finał (Adagio). Jego „Mambo” w tej aranżacji stało się popisowym numerem orkiestr na całym świecie (a w obecnym stuleciu stało się wizytówką słynnej orkiestry młodzieżowej Orquesta Sinfónica Simón Bolívar pod batutą maestro Gustavo Dudamela).

Musical „West Side Story” doczekał się imponującej liczby nagrań płytowych, w tym wielu w wersjach jazzowych. Kanoniczne pozostaje nagranie oryginalnej obsady premierowej z Broadwayu (Columbia, 1957), jego współczesna reedycja na CD zawiera całą suitę orkiestrową Bernsteina. Na uwagę zasługuje również soundtrack z filmu (Columbia, 1961). Longplay cieszył się nadzwyczajną popularnością, spędził rekordowe 54 tygodnie na szczycie listy Billboardu (do dziś konkuruje tylko z albumem Michaela Jacksona „Thriller”), otrzymał również nagrodę Grammy. Pewną ciekawostką jest „operowa” wersja „West Side Story” (Deutsche Grammophon, 1984). Zarejestrowana – pierwszy raz – pod batutą samego kompozytora, niejako odcina musical od jego jazzowych korzeni, przenosząc całość dzieła na grunt estetyki operowej. Główne role zaśpiewali Kiri Te Kanawa i José Carreras.

Znakomitego nagrania instrumentalnego „West Side Story” dokonał lider świetnego amerykańskiego big bandu, Stan Kenton. Jego album „Kenton’s West Side Story” (1961) zdobył Grammy w kategorii najlepszego instrumentalnego nagrania jazzowego na duży zespół. Ale materiał muzyczny Bernsteina fascynował także solistów i składy bardziej kameralne. Osobnych nagrań płytowych poświęconych w całości lub w części „West Side Story” dokonali m.in. André Previn (1959), Cal Tjader (1961), Oscar Peterson (1962), Dave Brubeck (1962), Bill Baron (1963) i Buddy Rich (1966). Na uwagę zasługuje specjalny projekt zatytułowany „The Songs of West Side Story” (RCA, 1996), w którym piosenki z musicalu wykonują artyści reprezentujący różne gatunki: Brian Setzer („The Jet Song”), Selena („A Boy Like That”), Little Richard („I Feel Pretty”), Aretha Franklin („Somewhere”), Wynonna Judd i Kenny Loggins („Tonight”), Patti LaBelle, Natalie Cole i Sheila E. („America”), Trisha Yearwood („I Have a Love”), Phil Collins („Somewhere” – inna wersja). Połączone siły zespołów Chick Corea Elektric Band i Steve Vai’s Monsters wykonały elektryzującą wersję instrumentalną „Rumble”. Wpływy ze sprzedaży albumu zasiliły edukacyjne fundacje Leonarda Bernsteina.

Polska premiera „West Side Story” miała miejsce w Operetce Śląskiej w Gliwicach w dniu 24 czerwca 1989 roku. Reżyserował Tadeusz Wiśniewski, autorami polskiego przekładu byli Janusz Minkiewicz i Juliusz Żuławski. Musical powracał m.in. na sceny Teatru Muzycznego w Gdyni (1992), Opery na Zamku w Szczecinie (2001), Operetki Wrocławskiej (2004, obecnie Teatr Muzyczny Capitol), a także Teatru Rozrywki w Chorzowie (2006).

WICKED

[musical]

Muzyka: Stephen Schwartz

Słowa piosenek: Stephen Schwartz

Libretto: Winnie Holzman

na podstawie powieści Gregory'ego Maguire „Wicked: Życie i czasy Złej Czarownicy z Zachodu” (1996)

Premiery:

Broadway – 30 października 2003

West End – 27 września 2006

Tony 2005 (3):

najlepsza aktorka (Idina Menzel), scenografia (Eugene Lee), kostiumy (Susan Hilferty)

Grammy 2005 –

Best Musical Theatre Album

Olivier 2010:

najpopularniejsze przedstawienie (nagroda publiczności)

Olivier 2016:

nagroda słuchaczy BBC Radio 2

Piosenki:

No One Mourns the Wicked, What Is This Feeling?, Popular, I'm Not That Girl, One Short Day, Defying Gravity, As Long As You're Mine, No Good Deed, For Good

Jeden z największych sukcesów musicalowych ostatnich dekad. Musical uwielbiany przez publiczność, przyjmowany z otwartymi ramionami na całym świecie, a zarazem

inspiracja dla młodych entuzjastów gatunku, którzy chętnie szkolą głosy na piosenkach z „Wicked”. Bo to wspaniałe piosenki – „Defying Gravity” jest jednym z największych przebojów całego stulecia Broadwayu. Ale ten musical to także wydarzenie plastyczne. Scenografię i kostiumy w „Wicked” doceniono nagrodami Tony, ale reżyseria światła w tym musicalu, choć pominięta w ostatecznym rozdaniu (była tylko nominowana), to także przełom. Kluczem do inscenizacji tej opowieści jest światło. Pełni rolę magiczną. Dzisiaj może uderzać brak nagród dla – nominowanego za piosenki – twórcy musicalu, Stephena Schwartza, autora słów i muzyki. Przegrał w rywalizacji z twórcami „Avenue Q”, tak samo było zresztą w kategorii „najlepszy musical”. Trudny wybór, „Avenue Q” to jeden z najbardziej oryginalnych musicali w dziejach gatunku. Jednak to „Wicked” miał się okazać wielkim, klasycznym przedstawieniem w broadwayowskim stylu. Na liście najdłużej granych musicali na Broadwayu „Wicked” zajmował w 2017 roku ósme miejsce (ponad 5500 przedstawień) i stale piął się do góry. Po przeskoczeniu spektaklu „Mamma Mia!” (5758, ale na tym koniec), zbliży się do psychologicznej granicy sześciu tysięcy, a tam czeka – szósty na liście – spektakl „A Chorus Line” (6137). Już niedługo.

Sukces musicalu Stephena Schwartza stał się możliwy dzięki sukcesowi książki, na której oparto libretto. Dzięki tyleż błyskotliwemu, co aroganckiemu pomysłowi jej autora. Powieściopisarz Gregory Maguire odważył się porwać na amerykańską klasykę, a co więcej na klasykę familijną, tę najmocniej ugruntowaną w zbiorowej świadomości. Stworzył prequel, a w zasadzie alternatywną wersję, jednej z ulubionych historii w anglojęzycznym świecie, czyli powieści „Czarnoksiężnik z krainy Oz” L. Franka Bauma – literackiego tworzywa dla hollywoodzkiego filmu „The Wizard of Oz” z 1939 roku. Główną rolę, Dorotki, dziewczyny z Kansas, która trafia przypadkowo do krainy Oz, zagrała w filmie młoda, bo siedemnastoletnia Judy Garland, kreując jedną z najlepiej rozpoznawanych postaci w historii kina. Niewątpliwie pomogła w tym wykonywana przez nią piosenka „Over the Rainbow”, amerykański standard wszech czasów.

„Wicked”, opowieść o rywalizacji dwóch młodych czarownic, Glindy i Efaby, przeplata się z historią dobrze znaną z książki i filmu „Czarnoksiężnik z krainy Oz” i swobodnie wykorzystuje wątki z klasycznej książki L. Franka Bauma, wydanej w 1900 roku (pierwszej opowieści fantasy w amerykańskiej literaturze dla dzieci). Ale autor wersji

uwspółcześnionej, powieści „Wicked”, nie ograniczył się do zręcznej manipulacji losami obu wiedźm, ani do uzasadnienia ich konfliktu. W książce, a za nią także w musicalu, padają podstawowe pytania o naturę dobra i zła – przekonujemy się, jak łatwo jest przetasować najlepsze intencje z najgorszymi emocjami. Zielonoskóra Efaba, w życiu późniejszym znana jako Zła Czarownica z Zachodu i unicestwiona przez sympatyczną Dorotkę (jak się okazało, wystarczyło oblać ją święconą wodą), mogła wyrosnąć na całkiem porządną... wiedźmę. Wyrosła tymczasem na jedną z najbardziej wyrazistych postaci teatru muzycznego. Glinda, w którą wcieliła się Kristin Chenoweth i Elfaba – w tej roli Idina Menzel – to bohaterki współczesnej kultury popularnej. Co ciekawe, obie aktorki, którym występ w premierowej obsadzie musicalu „Wicked” przyniósł sławę i uznanie, pojawiały się wielokrotnie w serialu „Glee”, ale nigdy nie zaśpiewały w nim razem.

Warunkiem koniecznym sukcesu musicalu – choć na pewno niewystarczającym – jest... muzyka. Jej twórca, Stephen Schwartz, odnosił sukcesy na Broadwayu we wczesnych latach 70. Dwa jego musicale zapisały się w historii i podbiły teatralny świat: „Godspell” (1971) i „Pippin” (1972). Potem była przerwa, długa przerwa. Twórca nie pozostawał bezczynny, ale na dopełnienie tryptyku musicalowych hitów czekał aż trzydzieści lat. Kompozytor zaproponował w „Wicked” muzykę stricte motywiczną – kilka, stale powracających, linii melodycznych ulega przetworzeniom w kolejnych numerach, dając wrażenie niezwyklej integralności dzieła, spajając wątki fabularne, angażując widza z siłą osobną, równoległą do opowiadanej narracji. Nawiązując – w subtelny sposób – do filmowego „Czarnoksiężnika” twórca wykorzystał siedem pierwszych nut piosenki „Over The Rainbow” z melodią Harolda Arlena, przekształcając ich długość i tworząc zupełnie nowe zależności. Siedem, ponieważ osiem to już plagiat.

„Wicked” przyniosło kilka broadwayowskich hitów, jak „Popular” czy „Defying Gravity”. Ta druga piosenka była użyta przez NASA w programie lotów wahadłowców, gdzie służyła do budzenia astronautki – w końcu astronauta zaprzeczają istnieniu grawitacji (a już astronautki na pewno). Album z oryginalną obsadą z Broadwayu okazał się wielkim sukcesem musicalowej fonografii. Zdobył nagrodę Grammy, osiągnął status „podwójnej platyny” i sprzedał się do 2017 roku w liczbie 2 670 000 egzemplarzy.

Musical „Wicked” jest spektaklem, który w nowym millenium przywrócił gatunkowi widowiskowość (aktorzy znowu latają), a raczej wyniósł ją na nowy poziom. W zakresie koloru i światła nie ma przedstawień, które mogłyby się z nim równać. Jest opowieścią „bajeczną” – dosłownie i w przenośni. Fantazyjna wizja plastyczna umiejętnie oscyluje na granicy przerysowania i nie tylko jej nie przekracza, ale zachowuje spójność. Nad scenografią „Wicked” pracował Eugene Lee, twórca teatralny odpowiedzialny za projekty do takich musicali, jak m.in. „Candide” i „Sweeney Todd”. Projektantem oświetlenia był Kenneth Posner, artysta niemający szczęścia do nagród, ale za to z imponującym dorobkiem (m.in. musical „Hairspray”). W 2007 roku otrzymał zarówno nagrodę Tony, jak i Drama Desk za projekt oświetlenia w sztuce „The Coast of Utopia”, dziewięciogodzinnej (w sumie trylogii), według głośnych dramatów Toma Stopparda.

„Wicked” jest fenomenem współczesnego teatru muzycznego także dlatego, że należy do szybko powiększającej się grupy udanych musicali powstałych w nowym tysiącleciu. Poprzedzony przez takie tytuły, jak „Aida” (2000), „The Producers” (2001), „Hairspray” (2002), opowieść o Glindzie i Efabie wpisuje się raczej w główny nurt broadwayowskiej klasyki, niż w musicale „inne”, jak „Avenue Q” (2003), „Monty Python’s Spamalot” (2005), „Spider Man” (2011), a nawet „Once” (2012). Bliższa jest zapewne plastycznej wizji spektaklu „Charlie and the Chocolate Factory” (2013), ale – jak przekonała się teatralna publiczność w 2015 roku – wszystkie drogi i tak prowadziły do „Hamiltona”. Wiek XXI na Broadwayu to oczekiwane od lat nowe przebudzenie, a musical „Wicked” jest zarówno jego skutkiem, jak przyczyną. Ciekawe, że to przedstawienie niemal co roku poprawia swój własny rekord sprzedaży noworocznej. Koniec roku to dla branży teatralnej w Nowym Jorku zawsze dobre żniwa, ale opowieść o młodych czarownicach pobiła rekord rekordów, gromadząc w kasach w ostatnim tygodniu 2013 roku ponad 3.2 miliona dolarów! Rok wcześniej było to równie efektowne 2.9 miliona. Tendencja wzrostowa utrzymuje się, co wróży musicalowi „Wicked” wiele długich lat na afiszu.

Jest jeszcze powracający temat filmu. O ekranizacji „Wicked” mówi się od 2004 roku, ale wysokie wpływy teatralne (przekroczyły miliard dolarów) odsuwały w czasie ten projekt. Film ma w końcu powstać w Universal Studios w reżyserii Stephena Daldry’ego

(m.in. „Billy Elliot” i „Billy Elliot: The Musical”), premiera zapowiadana jest na gwiazdkę 2019 roku. Z reżyserem współpracują Stephen Schwartz i librecistka Winnie Holzman.

Wielu polskich fanów „Wicked” czeka na realizację musicalu w naszym kraju. Jest jednak pewna przeszkoda. Otóż sam „Czarnoksiężnik z krainy Oz” – choć dobrze znany – nie jest dziełem szczególnie w Polsce popularnym. W krajach anglojęzycznych, a zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, gdzie się narodził, jest to pozycja kultowa – tak książka, jak i film. Jej powszechną znajomość porównać można tylko do „Akademii Pana Kleksa”, książki, na której wychowują się kolejne pokolenia Polaków. Pytanie, czy „Wicked” w ogóle wymaga znajomości „Czarnoksiężnika”. Wszyscy znamy piosenkę „Over The Rainbow”, ale to też nie wystarczy. Musical „The Wizard of Oz” nie miał jeszcze polskiej premiery. Może więc najpierw oryginalny „Czarnoksiężnik”? Zwłaszcza w nowej wersji, aktualizowanej przez Lloyd Webbera i Tima Rice’a w 2011 roku.

I jeszcze jedno. Książka Gregory’ego Maguire „Wicked: Życie i czasy Złej Czarownicy z Zachodu”, literacki pierwowzór musicalu, ukazała się po polsku (Initium, 2010). Warto zwrócić uwagę, że nie jest to bajeczka dla grzecznych dzieci. Inaczej, niż pierwowzór, nie stroni od „dorosłej tematyki” – w relacjach międzyludzkich, w fantazjach, w których nie brakuje erotyki. Cięży na „Wicked” opinia, że jest „musicałem dla dziewcząt”. I tylko publiczność może ją zweryfikować i podważyć. A może kiedy zakwestionujemy grawitację, wszyscy jesteśmy dziewczętami? Znaczenia słowa „wicked” w języku polskim: niegodziwy, nikczemny, złowrogi, niecny, podły, haniebnny i... grzeszny.

COLM WILKINSON (ur. 1944)

[aktor]

Irlandzki tenor, wsławiony rolą Jeana Valjeana w musicalu „Les Misérables” i rolą Upiora w „The Phantom of the Opera”. Co ciekawe, ten popularny i uwielbiany aktor, praktycznie nie zagrał na musicalowej scenie nic innego. Przyszedł na świat w 1944 roku w wielodzietnej rodzinie. Oboje rodzice amatorsko uprawiali muzykę, głównie ludową, matka grała na mandolinie i na banjo. Młody Colm śpiewał w – jakże licznych w Irlandii – zespołach rockowych, aż w 1972 roku wygrał casting na rolę Judasza w produkcji „Jesus Christ Superstar” w Dublinie. Powtórzył tę rolę w Londynie i zagrał w objazdowej wersji spektaklu. Zaśpiewał na dwóch albumach tematycznych, które dały początek popularnym musicalom: „Evita” (rola Che) oraz „Jekyll & Hyde” (obu). Młody wokalista nie był jednak zainteresowany rolą Che w londyńskiej produkcji musicalu – planował karierę solową i pracował nad autorskim repertuarem piosenkarskim.

Debiutancki album wydał w 1977 roku w rodzimej Irlandii – longplay przez osiem tygodni zajmował pierwsze miejsce na liście irlandzkich płyt długogrających. Po tak zachęcającym początku Wilkinson zaczął brać udział w konkursach wokalnych i został... reprezentantem Irlandii na Konkurs Piosenki Eurowizji w 1978 roku, gdzie jego autorski utwór „Born to Sing” przyniósł jemu i Irlandii piąte miejsce. Po latach spędzonych głównie na solowych występach, Wilkinson ponownie przeciął ścieżki z Lloydem Webberem. To właśnie Irlandczyk zainicjował rolę Upiora w warsztatach do spektaklu „The Phantom of the Opera”, odbywających się w letniej posiadłości kompozytora w Sydmonton. Zdziwiające, ale wokalista ponownie nie był zainteresowany rolą na West Endzie, pomimo tego, że kompozytor zaproponował mu udział w premierowej obsadzie. Colm Wilkinson szykował się już do roli życia i przyjął propozycję konkurencji: wystąpił jako Jean Valjean w premierowej produkcji „Les Misérables” w 1985 roku. Kiedy dwa lata później miała powstać nowojorska replika spektaklu, amerykański związek zawodowy aktorów nie wyraził zgody na obsadzenie Wilkinsona na Broadwayu – Actors’ Equity Association pilnowało, aby na amerykańskiej scenie nie zatrudniać aktorów zagranicznych, chyba, że mieli status „międzynarodowej gwiazdy”. Wilkinson

pozostawał nieznany, ale producent Cameron Mackintosh postawił warunek: albo jego aktor, albo nie będzie premiery. I tak oto Colm Wilkinson stał się z dnia na dzień międzynarodową gwiazdą. A najlepsze, że utrzymał ten status na zawsze.

Był idealnym Valjeanem, nawet przy wzroście 173 cm. Miał charyzmę, miał dar wyzwalania emocji w widzach, miał wrodzony talent aktorski. Ale przede wszystkim miał głos. Mocny, jak u irlandzkiego drwala, kiedy śpiewał „Who Am I” i delikatny, jak u kościelnego chórzysty, gdy wykonywał „Bring Him Home”. Wilkinson tak wyraziście zapisał się w roli bohatera powieści Wiktora Hugo, że stał się archetypem tej postaci na musicalowej scenie. Każdy następny wykonawca tej roli musiał odnieść się do wielkiego Wilkinsona. A mimo to artysta sam zrezygnował z angażu na Broadwayu. Przeniósł się z rodziną do Toronto, skuszony propozycją... zagrania Upiora w pierwszej kanadyjskiej produkcji musicalu – wykonywał tę rolę przez cztery i pół roku i został już w Kanadzie na stałe. Na początku nowego milenium przyjął kanadyjskie obywatelstwo.

I ponownie skoncentrował się na karierze solowej. Jego wolny duch źle znosił rygor teatralnej dyscypliny. Odbывał, ciesząc się wielką popularnością, trasy koncertowe – zwłaszcza jego tournée „Broadway and Beyond” w 2007 roku. Doskonale przyjęto jego album „Broadway and Beyond: The Concert Songs”, wydany w 2010 roku, bodaj najpełniejszą prezentację jego repertuaru i możliwości wokalnych. Oczywiście na każdym koncercie musi zaśpiewać „The Music of the Night” i „Bring Him Home”.

Artysta powracał, jako Valjean i jako Upiór, na prestiżowych koncertach rocznicowych w Londynie (25-lecie „Les Mis” i 25-lecie „Upiora”). Za każdym razem zdumiewał publiczność niebywałą siłą, a także niezmienną barwą głosu. Był już wtedy mężczyzną dobrze po sześćdziesiątce. W ekranizacji musicalu „Les Misérables” (2012), powierzono mu epizodyczną rolę biskupa Digne, co było gestem szacunku producentów (czuje się w tym pięknym geście rękę Camerona Mackintosha) wobec artysty na zawsze związanego z tym klasycznym tytułem. Pytany o cudowną formę wokalną zwykle odpowiadał, że zawdzięcza ją trybowi życia. Nie pije kawy ani alkoholu, nie pali papierosów, unika produktów nabiałowych. Znany jest również z tego, że na co dzień mówi stosunkowo cicho – oszczędza głos. Dużo śpi i regularnie ćwiczy.

I jeszcze jedno. Choć bezpośredni związek tego faktu z funkcjonowaniem aparatu wokalnego nie jest ewidentny, Colm Wilkinson jest człowiekiem rodzinnym. Spędził całe życie z jedną żoną, Deirdre. Mają czworo dzieci. I od samego początku kariery artysta nalegał, żeby rodzina zawsze towarzyszyła mu w trasach koncertowych – nie uznaje rozłąki. Nie mamy pewności, czy to wpływa na krtań. Ale spróbować warto.

## THE WINTER GARDEN THEATER

[teatr w Nowym Jorku]

Nowojorski teatr, usytuowany w doskonałym miejscu na Broadwayu (wbrew pozorom, tylko niektóre teatry mają wejście od głównej ulicy), może się pochwalić niebywałym branżowym rekordem: w ciągu trzydziestu lat zaprezentowano tam tylko dwa tytuły! Co nie oznacza bynajmniej, że budynek był w remoncie. Przeciwnie, przez wszystkie te lata entuzjastyczna publiczność wypełniała półtora tysiąca miejsc na widowni, co najmniej siedem razy w tygodniu.

Ale od początku. Budynek powstał w 1896 roku i mieścił pierwotnie... giełdę konną milionera Williama Kissama Vanderbilta. Jednak już w 1911 przejęła go organizacja Shubertów i dokonano adaptacji na potrzeby show businessu. Na pierwszy ogień poszedł show, którego kompozytorem był młody Jerome Kern, „La Belle Paree”. To właśnie od tego przedstawienia rozpoczęła się kariera legendarnego Ala Jolsona. Gwiazdor miał zresztą regularnie powracać do sali, która okazała się katapultą jego sukcesu. Zbudowano tam dla niego specjalną rampę, na którą wpadał ślizgając się na kolanach (czym doprowadzał do szaleństwa widzów, nie przywykłych do popisów a la młody Springsteen).

W latach 30. na scenie Winter Garden występowały takie gwiazdy jak Josephine Baker i Bob Hope. Sytuacja ekonomiczna (wielki kryzys, II wojna światowa) wymuszała kompromisy i budynek służył okazjonalnie jako kino. Liza Minelli zaprezentowała tu w 1974 roku słynny cykl koncertów, który przyniósł jej nagrodę Tony. A potem było jeszcze lepiej: w 1982 roku odbyła się premiera musicalu „Koty” i pobito historyczny rekord, kiedy ten musical wszech czasów (wówczas) zdjęto z afisza dopiero po 7485 przedstawieniach. Ale to zaledwie połowa historii. Kolejnym tytułem, wystawionym w Winter Garden w 2001 roku, bezpośrednio po „Cats”, była bowiem... „Mamma Mia!”. Ten spektakl ustąpił dopiero produkcji „Rocky: The Musical” w 2014 roku („Mamma Mia!” została przeniesiona po sąsiedzku na scenę Broadhurst Theatre). Trzydzieści lat i dwa tytuły! Innymi słowy: marzenie producenta, marzenie artystów, marzenie

właściciela budynku. Bo przecież w tym businessie (podobnie jak w każdym innym) chodzi właśnie o to: o jak największy dochód, przy jak najmniejszych nakładach. A dwie produkcje na trzydzieści lat? Okazało się, że także marzenie publiczności.

MAURY YESTON (ur. 1945)

[kompozytor i autor tekstów]

Amerykański kompozytor i autor tekstów, któremu nie zawsze dopisuje szczęście. Nie brakuje mu ani talentu, ani oryginalności, mimo to kilka razy na jego drodze do pełni szczęścia niefortunnie stawały ekranizacje – nawet udane. Albo Lord Lloyd Webber.

Podobnie jak tylu innych twórców z Broadwayu miał w rodzinie kantora, co wywarło na dziecku duże wrażenie: „Matka była szkoloną pianistką, jej ojciec był kantorem w synagodze. Wielu kompozytorów teatru muzycznego ma ten wspólny rys. Irving Berlin, George Gershwin, Kurt Weill – każdy z nich miał w rodzinie kantora. Kiedy postawimy wrażliwego dzieciaka w wieku trzech lat na środku synagogi i ogląda tam mężczyznę w przebraniu, wykonującego dramatyczne popisy na czymś w rodzaju sceny i z całej siły wyśpiewującego sobie płuca przed zahipnotyzowanym zgromadzeniem, to musi zostawić trwały ślad” – tak tłumaczył źródła swego powołania sam kompozytor.

Studiował na Yale i na Cambridge, uzyskał dyplom z teorii muzycznej i kompozycji oraz licencjat z literatury. Po latach miał powiedzieć, że teatr muzyczny, to jedyny gatunek sztuki, w którym słowa i muzyka są tak samo ważne (kłania się Stephen Sondheim). W 1974 roku zdobył doktorat z muzykologii w Yale, w tym samym czasie napisał koncert na wiolonczelę, którego premierowe wykonanie zagrał wielki Yo-Yo Ma pod batutą Gilberta Levine’a. Na tym etapie jego związku z Broadwayem sprowadzały się do profesjonalnych konsultacji. Ale miał plan.

Zafascynowany twórczością filmową Federico Felliniego, marzył o musicalu, będącym wariacją na różne tematy wielkiego reżysera. A że przekroczył już trzydziestkę i nie czuł się spełniony, utożsamiał się z „kryzysem wieku średniego”, na jaki cierpi bohater słynnego filmu „Osiem i pół”. Tak powstał musical „Nine” (1982), nie tylko pierwszy wielki sukces Maury’ego Yestona, ale zarazem... ostatni. Co nie oznacza, że pisał gorzej – rzecz można, że było wręcz przeciwnie. Tymczasem odebrał dwie zasłużone nagrody Tony za najlepszy musical i najlepsze piosenki (z pięciu, jakimi obsypano „Nine”).

Początki więcej niż obiecujące. Ale za rogiem już czekał się pech. Zaczęło się od „Klatki wariatów”, czyli pierwszej próby przeniesienia na scenę francuskiej sztuki o gejowskiej parze, „La Cage aux Folles”. Kompozytor zaangażował się w projekt, porzucony następnie przez pomysłodawców, niezdolnych do zorganizowania budżetu. A kiedy znaleźli się nowi producenci, zrezygnowali z całej ekipy realizatorów – poza Yestonem, który jednak zrezygnował sam (i jako jedyny nie wniósł sprawy o zadośćuczynienie).

Kolejny teatralny pomysł Yestona nie spalił na panewce i może szkoda. Była to bowiem musicalowa wersja... „Upiora w operze”. Prawa do scenicznej adaptacji powieści Gastona Leroux na terytorium Stanów Zjednoczonych miał aktor Geoffrey Holder – znany jako diaboliczny Baron Samedi z filmu „Live and Let Die” (1973) o przygodach Jamesa Bonda, ale także związany z Broadwayem, m.in. jako choreograf. Kompozytor nie był początkowo entuzjastą projektu. Uważał, że musical w oparciu o powieść grozy, to absurdalny pomysł. Doznał jednak iluminacji, kiedy zobaczył postać Eryka-Upiora, jako ucieleśnienie głęboko ludzkiej potrzeby akceptacji.

To właśnie Yeston poszedł najdalej w ucłowieczeniu postaci Upiora, kierując się tropem Quasimodo i Człowieka Słonia. Praca kompozytora nad spektaklem była już dobrze zaawansowana, kiedy Andrew Lloyd Webber obwieścił światu, że pracuje nad musicaliem według tej samej powieści. Kiedy musical Anglika okazał się hitem, Maury Yeston nie był w stanie znaleźć producenta, który zaryzykowałby jawną konkurencję na Broadwayu (gdzie największe sukcesy odnosił od kilku lat musical „Cats”). Dopiero w 1991 roku doszło do amerykańskiej premiery musicalu, którego tytuł zmieniono na „Phantom”. Premierowa wersja z Houston ukazała się na płycie Original Cast. „Upiór” w koncepcji Yestona jest bardziej operetkowy, twórca chciał oddać klimat Paryża belle époque. Krytycy zgodnie podkreślali ludzki wymiar bohatera, przeciwstawiając go pomnikowej postaci z musicalu Lloyda Webbera. Kompozytor nazwał swój musical „największym hitem, jakiego Broadway nigdy nie wyprodukuje”. Satysfakcja przyszła w końcu z innych stron, „Phantom” miał już ponad tysiąc produkcji na całym świecie.

Niespodziewany sukces przyniósł Yestonowi obcy pomysł. Był to musical „Grand Hotel” – według filmu z 1932 roku pod tym samym tytułem z Gretą Garbo w roli głównej (Oscar za najlepszy film). Oryginalni twórcy porzucili projekt na etapie wstępnych pokazów w Los Angeles i San Francisco. Poproszony o nowy materiał, który wzbogaci przedstawienie, Maury Yeston napisał sześć piosenek i poszerzył kilka istniejących numerów o nowe teksty. Produkcja z Broadwayu (1989) była nominowana do dwunastu nagród Tony, a choć nie otrzymała ani jednej, przekroczyła magiczną liczbę tysiąca przedstawień – jako pierwszy amerykański musical od czasu „Big River” (1985).

W tym samym czasie twórca muzyki i tekstów pracował nad najbardziej osobistym projektem w karierze. A choć jest to dzieło na wskroś kameralne, można zaryzykować twierdzenie, że pod względem artystycznym rozsadza ramy Broadwayu. Jest to cykl pieśni na głos sopranowy i fortepian „December Songs” wzorowany na „Winterreise”, słynnym cyklu Schuberta do wierszy Wilhelma Müllera z 1828 roku, uznawanym przez znawców za najpiękniejszy cykl pieśni w całej muzyce (zwłaszcza, kiedy wykonuje je Dietrich Fischer-Dieskau). Wspólnym mianownikiem „Opowieści zimowych” Yestona (taki jest polski tytuł przedstawienia) i „Podróży zimowej” Schuberta są refleksje snute przez podróżnika na tle zimowego krajobrazu. W obu wypadkach dotyczą utraconej miłości. Amerykański kompozytor stworzył małe arcydzieło – jego pieśni, czerpiąc z różnych muzycznych źródeł, od jazzu, przez kabaret i muzykę stricte musicalową, wznoszą się do wymiaru klasycznego. Imponująca jest inwencja melodyczna Yestona i ładunek emocjonalny jego pieśni. Przeznaczyl je na głos z fortepianem. Nic dziwnego, że doczekały się wielu inscenizacji na całym świecie i wielu nagrań fonograficznych.

„December Songs” to tryumf artystyczny, ale w skali teatru muzycznego projekt niewielki. Yeston pracował więc wytrwale nad kolejnym prawdziwym musicaliem, a jego pech znów czekał za rogiem. Tym nowym dziełem był musical „Titanic”... Twórcę zafascynował fakt odnalezienia wraku, wydarzenie medialne 1985 roku. I znalazł własne spojrzenie na legendarną tragedię na morzu: marzenia ludzi z trzeciej, drugiej i pierwszej klasy i to, jak wszystkie poszły na dno razem z „najbezpieczniejszym statkiem pasażerskim w historii”. Inspiracji muzycznych szukał w muzyce Elgara i Vaughana Williamsa.

Ze względu na rozmiary scenografii, związane z tym koszty produkcji i trudności techniczne, spektakl nie był – zgodnie z odwieczną tradycją – próbowany w innych miastach. Premiera odbyła się od razu na Broadwayu (1997), po serii pokazów przedpremierowych, w których statek bynajmniej nie chciał tonąć. Reakcje były mieszane. Temat wydawał się zbyt kontrowersyjny – publiczność dobrze wiedziała, że w finale prawdziwego dramatu poniosło śmierć ponad 1500 osób. Ponownie jednak, jak w przypadku wszystkich poprzednich dzieł Yestona, krytycy wychwalali muzykę. Spektakl poniósł klęskę finansową, pomimo dobrego wyniku „oglądalności” – odbyły się 804 przedstawienia. Niestety, koszty produkcji były horrendalne i nawet to nie wystarczyło, żeby utrzymać się na powierzchni... Musical zebrał wszystkie ważniejsze trofea za rok 1997: pięć nagród Tony (najlepszy musical, najlepsze libretto, najlepsza muzyka, najlepsza scenografia i najlepsza orkiestracja). Orkiestrację doceniono również przyznając Drama Desk Award (jej autorem był kompozytor Jonathan Tunick).

Co gorsza – i na tym polegał tym razem „pech Yestona” – w grudniu tego samego, 1997 roku, odbyła się premiera filmu Jamesa Camerona nie tylko opowiadającego tę samą historię, ale nawet pod tym samym tytułem... A był to najdroższy, najlepiej wypromowany i najlepiej sprzedający się film w historii. Koniec, kropka. Kto pójdzie na Broadway oglądać zatonięcie giganta na „sucho”, kiedy kino i efekty specjalne wyczarują mu noc, Atlantyk, górę lodową i tyle wody, że będzie mu się śnić po nocach... Interesujące, że pomimo raczej odstraszaćcych kosztów produkcji, musical „Titanic” wystawiono w kilkunastu krajach i przetłumaczono na sześć języków. Premiera w Danii w 2017 roku jest najnowszą do tej pory realizacją tego przedstawienia na świecie.

Mauzy Yeston skomponował wiele utworów o przeznaczeniu innym, niż teatralne. Centrum Kennedy’ego zamówiło u kompozytora trzyczęściową „Kantatę amerykańską” (1999) z okazji zbliżającego się nowego milenium. Premierowym wykonaniem pod pomnikiem Lincolna w Waszyngtonie dyrygował Leonard Slatkin, a partie chóralne wykonywało dwa tysiące śpiewaków. Kompozytor stworzył balet na podstawie klasycznej prozy Marka Twaina, „Tom Sawyer” (2011). Mauzy Yeston należy do najciekawszych współczesnych kompozytorów amerykańskich, ale... nie ma szczęścia.

Musical „Nine” na ekranie filmowym nie zachwycił ani krytyków, ani widzów, chociaż przygotowała go ta sama ekipa, co – znakomicie przyjęte – „Chicago” i występowała parada gwiazd. Musical „La Cage aux Folles” miał się stać sukcesem innych twórców. Jego „Titanic” zatopiła nie góra lodowa, a udany film, zresztą niemający nic wspólnego z musicaliem. No i ta niefortunna kolizja z Lloydem Webberem... Podobna historia: Puccini, w trakcie pracy nad „La Bohème”, dowiedział się, że operę według tej samej powieści Henriego Murgera, kończy właśnie jego kolega Leoncavallo (wtedy górą był Puccini). Przeboje ze spektakli Yestona w niczym nie ustępują wielkim hitom Broadwayu. Jest wśród nich „Home” („Phantom”), „Be Italian” („Nine”), „Love Can’t Happen” („Grand Hotel”), „By the River” („December Songs”). Maury Yeston zasługuje na więcej szczęścia. Oby mu dopisało przy kolejnym projekcie teatralnym, jakim jest musical według filmu „The Lady Eve” (tytuł polski: Lady Eve) z 1941 roku. Reżyserował Preston Sturges, grali Barbara Stanwyck i Henry Fonda, a film jest dzisiaj uznawany za jedną z najlepszych komedii miłosnych w historii kinematografii.

Spektakl „Opowieści zimowe”, według cyklu „December Songs”, miał polską premierę w Teatrze Muzycznym w Poznaniu 6 lutego 2016 roku. Reżyserował Janusz Kruciński, polskiego przekładu pieśni dokonał Lesław Haliński, a nową orkiestrację na zespół kameralny przygotował Jakub Kraszewski. Wykonawczynią cyklu jest Edyta Krzemień. Album „Opowieści zimowe” ukazał się w 2016 roku (Teatr Muzyczny w Poznaniu).

## YIP YIP YAPHANK

[rewia]

Muzyka: Irving Berlin

Słowa piosenek: Irving Berlin

Libretto: Irving Berlin i inni

Premiera:

Broadway – 19 sierpnia 1918 (32)

Piosenki:

„Oh! How I Hate to Get Up in the Morning”, „Kitchen Police”, „Mandy”, „We’re On Our Way to France”

Tytuł nieznany? Och, znany, znany – najwyżej trochę zapomniany. Ale historycznego znaczenia tego spektaklu przecenić nie sposób. Jest wiele powodów, aby właśnie od tej premiery datować narodziny musicalu w pełni współczesnego, choć musiało jeszcze upłynąć sporo czasu do przełomu „Show Boat” (1927) i reformy Rodgersa i Hammersteina (od 1943 roku). Historykom muzycznej sceny trudno jest zgodnie wybrać tytuł, od którego „wszystko się zaczęło”, wszak stosują różne kryteria kwalifikacji – libretto, piosenki, muzykę, a nawet szersze oddziaływanie w kontekście społecznym. Na szczęście w przypadku rewii „Yip Yaphank” powody są zupełnie inne. Teatr muzyczny otworzył drzwi, aby wyjść do ludzi, skonfrontował się z historią i stanął twarzą w twarz z tzw. prawdziwym życiem.

Yaphank to miasteczko na Long Island (stan Nowy Jork), gdzie zachowało się wiele nazw z języka rdzennych Amerykanów. W czasie I wojny światowej znajdowała się tam baza wojsk lądowych USA o nazwie Camp Upton, w której do osiemnastu tysięcy żołnierzy oczekiwało na zaokrętowanie w drodze na europejskie fronty. Podczas II wojny światowej to samo miejsce pełniło mniej chwalebny funkcję – stało się miejscem internowania obywateli amerykańskich pochodzenia japońskiego (po ataku na Pearl

Harbour). Ale w historii teatru muzycznego ta baza wojskowa zapisała się w czasie I wojny światowej, a właściwie w jej ostatnich miesiącach. Jednym z rekrutów w Camp Upton był wówczas „sierżant” Irving Berlin – kompozytora nazywano sierżantem, aby odróżnić go od zwykłych żołnierzy, ale formalnie Irving Berlin nie miał stopnia wojskowego. Zbliżał się już do trzydziestki, był po prostu starszym kolegą.

Przed powołaniem do wojska twórca zdobył sławę na Broadwayu, miał też niekonwencjonalny, ale ściśle określony, rytm życia. Pracował w nocy, wstawał bardzo późno. Żołnierski rytm dnia był dla niego torturą, szczególnie nienawidził sygnału pobudki wygrywanej przez trębacza o szóstej rano. Ten uraz stał się impulsem do napisania piosenki „Oh! How I Hate to Get Up in the Morning” (Jak ja nie znoszę wstawać), która nie tylko stała się ulubionym szlagierem żołnierzy, ale którą Irving Berlin chętnie sam wykonywał przy różnych okazjach.

Oficer dowodzący obozem w Yaphank poprosił twórcę o pomoc w zgromadzeniu środków na budowę centrum kulturalnego dla żołnierzy na terenie bazy. Chodziło o sumę 35 tysięcy dolarów. Kompozytor zawarł z dowódcą umowę: stworzy rewię i przekaze wszystkie wpływy wojsku, a w zamian nie będzie musiał leżeć w nocy w barakach i wstawać rano. Krótko mówiąc, powróci do swego ulubionego trybu życia. Punktem wyjścia do przedstawienia była piosenka „Oh! How I Hate to Get Up in the Morning”. Tematyka rewii obracała się wokół życia codziennego w obozie, było to więc przedstawienie typowo „żołnierskie” (z woskowym humorem na czele). Irving Berlin nie tylko zaangażował do niego rekrutów, ale wyłapał z całego wielkiego obozu Camp Upton wszystkich powołanych kolegów z Broadwayu.

Już w lipcu 1918 roku rozpoczęły się pierwsze pokazy rewii, której tytuł – odpowiednio wojskowy – ewoluował od „Uncle Sam Presents Yip Yip Yaphank, a Military Mess Cooked Up by the Boys of Camp Upton”, poprzez krótsze już, za to bardziej entuzjastyczne „Yip! Yip! Yaphank!”, aż po, okrojona z wykrzykników i przez to nieco bardziej cywilną, wersję ostateczną, czyli „Yip Yip Yaphank”. Rzecz jasna, żeby przedstawienie przyniosło oczekiwane dochody, trzeba je było pokazać na cywilnym gruncie, na co zresztą władze wojskowe chętnie zezwoliły. Występy w jednostce

okazały się więc przedstawieniami przedpremierowymi, a już 19 sierpnia odbyła się oficjalna premiera w Century Theatre (usytuowanym przy Central Park West, a więc w oddaleniu od teatralnego centrum). Produkcję przeniesiono 2 września do Lexington Theatre, a więc już prawie na Broadway.

Na premierze pojawili się m.in. Al Jolson, Will Rogers i Fanny Brice (późniejsza bohaterka musicalu „Funny Girl”). Magnesem było nazwisko Irvinga Berlina, ale w połowie 1918 roku panowała w Stanach Zjednoczonych tak patriotyczna atmosfera, że i jej można było przypisać zainteresowanie spektaklem. A co zobaczyli nowojorczyki na przedstawieniu „Yip Yip Yaphank”? Rzeczy zgoła nieoczekiwane. Zgodnie z duchem epoki w broadwayowskiej rewii nie mogło zabraknąć akrobatów, zonglerów i tancerzy, była muzyka, były piosenki. Tym razem jednak występowali wyłącznie rekruci...

Powracającym motywem była musztra, ukazywana na różne sposoby, ale zawsze w synkopowanych rytmach muzyki Irvinga Berlina. Osobną atrakcją, nieczęsto oglądaną w tradycyjnych rewiach (choć nie obcą bynajmniej Broadwayowi) był pokaz boksu w wykonaniu Benny'ego Leonarda, mistrza świata wagi lekkiej. Zrozumiały aplauz wzbudzały – nieuchronne w tym kontekście – „przebieranki”. Rekruci odstawiali całe segmenty taneczne w stylu rewii Ziegfelda. Ale największą sensacją stanowiła scena, w której z namiotu wygrzebywał się sam zaspany kompozytor i wykonywał piosenkę, na którą wszyscy czekali: „Jak ja nie znoszę porannego wstawania”. Popisowy numer Irvinga Berlina przylgnał do niego na lata i przydał się, kiedy podczas II wojny światowej twórca występował przed amerykańskimi oddziałami na wielu frontach. Ten wielki amerykański patriota włączał się jak potrafił w militarne zaangażowanie USA – nie tylko finansowo, ale także moralnie, podnosząc żołnierzy na duchu.

Nie było dziełem przypadku, że właśnie w okresie powstawania rewii „Yip Yip Yaphank” zrodził się utwór, który miał zapewnić Irvingowi Berlinowi nieśmiertelność, nawet gdyby nigdy nie napisał „White Christmas”. Jest nim pieśń „God Bless America”, bodaj najbardziej popularna pieśń patriotyczna w USA, nazywana „nieoficjalnym hymnem” Stanów Zjednoczonych. Twórca uznał, że jej uroczysty charakter i forma modlitwy, jaką świadomie zastosował, nie pasują do wesołej, żołnierskiej rewii i schował ją do

szuflady. Jak miało się okazać – na długo. Wrócił do niej dopiero pod koniec lat trzydziestych, kiedy wieści z Europy stawały się coraz bardziej zatrważające. Irving Berlin, sam wywodzący się z żydowskiej rodziny, która przybyła do Stanów z Europy Wschodniej (kompozytor urodził się na Białorusi), uznał, że przyszedł właściwy moment. Dokonał nieznaczących zmian w słowach pieśni i stwierdził, że będzie to utwór o charakterze pacyfistycznym. Był czymś więcej.

Utwór „God Bless America” powstał z myślą o finale przedstawienia. Kiedy Irving Berlin zdecydował się zastąpić go innym, napisał piosenkę na czasie, „We’re On Our Way to France” (Jesteśmy w drodze do Francji). Jak miało się okazać utwór nabrał dosłownego znaczenia na ostatnim spektaklu. Do legendy przedstawienia przeszła właśnie sekwencja finałowa, w której cały zespół w pełnym umundurowaniu maszerując przez widownię opuszczał teatr i udawał się do pobliskiej zbrojowni, w której – podczas nowojorskich występów – stacjonowali „artyści”. Po ostatnim przedstawieniu w Lexington Theatre, dokładnie w dniu 14 września 1981 roku, do maszerujących żołnierzy dołączył sierżant Berlin i pozostali realizatorzy wojskowej rewii – wszyscy w umundurowaniu. Tym razem naprawdę przegrupowywano ich do Francji. Tak oto musical prosto z Broadwayu jechał na wojnę...

Rewia „Yip Yip Yaphank” przyniosła armii amerykańskiej wpływy rzędu 80 tysięcy dolarów (powyżej miliona w przeliczeniu na realia XXI wieku). Co prawda „świetlica” dla żołnierzy nie powstała, a sam Irving Berlin nie pojechał jednak do Francji, ale to powiązanie pomiędzy sceną a rzeczywistością, bynajmniej nie kluczowe dla musicalu, który stroni od publicystyki, przydało wagi produkcjom teatralnym. Bo nagle zrobiło się serio. I tak już miało zostać. Nawet, kiedy było wesoło.

Jedyną piosenką z przedstawienia „Yip Yip Yaphank”, która weszła do musicalowego kanonu, była „Mandy”. W pierwszej wersji rewii wykonywali ją żołnierze z twarzami pomalowanymi na czarno – piosenka nawiązywała bezpośrednio do tradycji minstrel shows. Utwór nosił początkowo tytuł „The Sterling Silver Moon”, ale kompozytor zorientował się, że znany jest jako „Mandy” (od słów refrenu). Nową wersję pod nowym tytułem zaprezentowano w rewii „Ziegfeld Follies of 1919”. Stała się wielkim

przebojem Irvinga Berlina i śpiewało ją wielu artystów, m.in. Ethel Merman. W pamiętnej scenie z filmu „White Christmas” (1954) wykonuje ją Bing Crosby oraz Vera-Ellen i Rosemary Clooney.

Fragmenty rewii „Yip Yip Yaphank” znalazły się w dwóch filmach z piosenkami Irvinga Berlina: „Alexander’s Ragtime Band” (1938) oraz „This is the Army” (1943). Ten drugi był ekranizacją drugiego „wojskowego” musicalu, który pod tym właśnie tytułem debiutował na Broadwayu 4 lipca 1942 roku. Kompozytor w poczuciu patriotycznego obowiązku stworzył kolejne przedstawienie mobilizujące do udziału w wojennym wysiłku i podnoszące morale. W historycznym już epizodzie filmowym w „This is the Army”, Irvin Berlin odtwarza swoją rolę z czasu poprzedniej wojny i śpiewa „Oh! How I Hate to Get Up in the Morning” – zapisując się „ku chwale ojczyzny” na barwnej taśmie filmowej.

Ostatnie przedstawienie rewii „Yip Yip Yaphank” ma w sobie coś symbolicznego. Opuszczona scena. Publiczność oklaskująca wykonawców na stojąco. Pełna obsada wymaszerowująca z teatru wprost na nowojorską ulicę, która – nieporównanie dłuższa niż sam Broadway – prowadzi z Manhattanu aż na zamorskie pola bitew. Musical poszedł w świat ryzykując wszystko. Przybył, zobaczył, zwyciężył.

## YOU'LL NEVER WALK ALONE

[piosenka]

Musical: Carousel (1945)

Muzyka: Richard Rogers

Słowa: Oscar Hammerstein III

Jeden z największych przebojów w historii musicalu wpisał się w kontekst... sportowy. Chociaż nie od razu. Utwór pochodzi z przedstawienia „Carousel”, dramatycznego musicalu spółki autorskiej Rogersa i Hammersteina. I zawiera owo uniwersalne, podnoszące na duchu przesłanie, które zadecydowało o sukcesie pieśni: Nigdy nie będziesz kroczyć sama/sam. Wykonawcy dosłownie rzucili się na ten utwór.

Na niekończącej się liście artystów, którzy wykonywali i nagrywali piosenkę, rzucają się w oczy osobowości jazzu i R&B: Louis Armstrong, Mahalia Jackson, Nina Simone, Aretha Franklin, Ray Charles; gwiazdy musicalu: Judy Garland i Bernadette Peters; piosenkarki i piosenkarze dawni i nowi: Alicia Keys, Barbra Streisand, Shirley Bassey, Dionne Warwick, Doris Day, Tom Jones, duet Barry Manilow i Cilla Black, Frank Sinatra (dwa razy, w latach 1945 i 1963), Elvis Presley (singiel, 1968), Johnny Cash (tuż przed śmiercią w 2003 roku), Chris de Burgh, Josh Groban, Susan Boyle; grupy muzyczne o tak odmiennym charakterze jak Gerry & The Pacemakers, The Shadows, Die Toten Hosen (punkowe EP wymierzone w drużynę piłkarską Bayern Monachium), Il Divo; śpiewaczki operowe: Kiri Te Kanawa, Katherine Jenkins, Renée Fleming. Ta ostatnia wykonywała pieśń przy dwóch prestiżowych okazjach: w pierwszą rocznicę zamachów na World Trade Center z 11 września 2001 roku oraz na inauguracji prezydenta Baracka Obamy 20 stycznia 2009 roku. Kiedy w 1990 roku na stadionie Wembley odbywał się koncert z okazji zniesienia apartheidu w RPA, jego gość honorowy, uwolniony z więzienia Nelson Mandela, zapytał, jakim to hymnem powitała go brytyjska publiczność i co właściwie śpiewa. Powiedziano mu, że jest to „piosenka footballowa”.

Zespół Pink Floyd wykorzystał chór kibiców Liverpoolu śpiewających „You'll Never Walk Alone” w nagraniu „Fearless” na płycie „Meddle”, a grupa Queen (w osobie gitarzysty Briana Maya) przyznała wręcz, że to właśnie ta piosenka zainspirowała „sportowe” przeboje: „We Are The Champions” oraz „We Will Rock You”.

Trwająca do dzisiaj sportowa historia musicalowego przeboju wygląda następująco. W 1963 utwór „You'll Never Walk Alone” ukazał się w Wielkiej Brytanii na singlu grupy Gerry and the Pacemakers – zespołu utożsamianego z „Liverpool sound” jeszcze zanim pojawili się The Beatles. Singiel trafił na pierwsze miejsce listy przebojów i utrzymał się na niej przez cztery kolejne tygodnie. I to właśnie w ciągu tamtego miesiąca piosenkę podchwycili fani miejscowego zespołu i miejscowego klubu – połączone, albo po prostu tożsame, siły wielbicieli Gerry and the Pacemakers oraz kibiców Liverpool Football Club. „You'll Never Walk Alone” stało się oficjalnym hymnem klubu.

Ale, jak miało się wkrótce okazać, nie na wyłączność. Na drugi ogień poszli Szkoci, kibice ich Celtica zaczęli śpiewać „You'll Never Walk Alone” przed meczami Ligi Europy UEFA. A potem się posypało: holenderski Feyenoord, niemieckie Borussia Dortmund i Borussia Mönchengladbach, belgijskie Brugge, japońskie F.C. Tokyo, hiszpańskie CD Lugo i wiele, wiele innych. I nie skończyło się wcale na piłce nożnej. Dołączyły kluby hokejowe (niemiecki i chorwacki) oraz futbolowe z dalekiej Australii. Mariaż musicalu ze stadionem nie jest bynajmniej częstym zjawiskiem (choć artyści TM ROMA otwierali kiedyś mecz dziennikarzy i polityków na warszawskiej Legii). Na pewno zaskoczyło to kompozytora (autor słów nie dożył niestety radosnej ekspansji utworu) – Richard Rogers napisał pieśń, która w spektaklu miała nieść pocieszenie tragicznie owdowiałej bohaterce. Jak widać piosenki żyją czasami zupełnie własnym życiem.

## YOU'RE THE TOP

[piosenka]

Musical: „Anything Goes” (1934)

Słowa i muzyka: Cole Porter

Ten przebój z popularnego musicalu najlepiej obrazuje styl Cole’a Portera w zakresie tzw. piosenek z listą (list songs). Utwór olśniewa inwencją rymotwórczą i doczekał się niezliczonych parodii (nawet niecenzuralnych). Ale nietrudno dojść do wniosku, że sam autor się o to prosił. Piosenka jest dialogiem mężczyzny i kobiety, którzy wymieniają pomiędzy sobą najbardziej wyszukane, ale także najbardziej absurdalne komplementy („Jesteś szczytem, jesteś Koloseum”). Lista wymienionych w piosence atrakcji daje świetny wgląd w to, co było modne i pożądane w połowie lat 30. ubiegłego wieku. Albo o czym się mówiło w towarzystwie. Cole Porter obracał się tylko w najlepszym.

Oto kilka przykładów z „listy Portera”, a to zaledwie część tego, co znalazło się w piosence: Koloseum, Muzeum Louvre, melodia Straussa, sonet Szekspira, Myszka Mickey, rzeka Nil, krzywa wieża w Pizie, uśmiech Mony Lisy, Mahatma Gandhi i Napoleon Brandy (to dopiero rym), National Gallery, camembert, dantejskie piekło, Irving Berlin, obraz Botticelliego, John Keats i Percy Bysshe Shelley, księżyc, stepy Rosji, wieża Babel, stratosfera, Pepsodent (amerykańska pasta do zębów).

Na brytyjską premierę musicalu „Anything Goes” w 1935 roku wielu zmian w tekście piosenki dokonał P.G. Wodehouse, zamieniając część wymienionych osób na postaci bliższe publiczności brytyjskiej. Dla przykładu zamiast słów „jesteś dramatem O’Neila”, zaproponował – jak najbardziej na czasie – „jesteś Mussolinim”.

Piosenka „You’re the Top” należy do ulubionych standardów Portera i wykonywało ją wielu artystów. Ethel Merman śpiewała w oryginalnej produkcji „Anything Goes” w 1934 roku. Bing Crosby śpiewał w duecie z Ethel Merman w ekranizacji musicalu z roku 1936. Barbra Streisand wykonała ten utwór w filmie „What’s Up, Doc?” (1972, tytuł

polski „No i co, doktoru?”). Rzecz jasna, nie pominęła go Ella Fitzgerald w „Śpiewniku Cole’a Portera”. Ponadto istnieją nagrania takich artystów, jak Patti LuPone (1987, Broadway revival), Louis Armstrong, Rosemary Clooney. Amerykańska wokalistka jazzowa Stacey Kent umieściła tę piosenkę na albumie „The Boy Next Door” (2003).

Biograf Cole’a Portera, William McBrian, odkrył, że w latach 1934 i 1935 tworzenie parodii tekstu do „You’re the Top” należało do popularnych zabaw towarzyskich. Sam autor uważał piosenkę za zwykły żart i był zdumiony, kiedy zaczęły do niego napływać setki listów ze zmienionymi wersjami tekstu. Podobno jedną z nich stworzył sam Irving Berlin. Co gorsza, część z nich wyszła spod pióra... Cole’a Portera.

Autorskie wykonanie piosenki „You’re the Top” dostępne jest w Internecie i daje ono doskonałe pojęcie o fenomenie, jakim był Cole Porter – „amerykański skamandryta” w tekstach, swingujący jazzman przy fortepianie i czarujący światowiec, śpiewający własne piosenki dla udekorowania chwili. Chwili z definicji ulotnej.

FLORENZ ZIEGFELD JR. (1867-1932)

[producent teatralny]

Legendarny „Król Broadwayu”, impresario teatralny, twórca rewii wszech czasów „The Ziegfeld Follies”. Urodził się w Chicago i pewne zamiłowanie do dramatu mógł w nim wywołać pożar miasta w 1871 roku, którego – jako dziecko – był naocznym świadkiem. Jego ojciec Florenz Sr. prowadził Chicago Musical College, prestiżową już wtedy szkołę muzyczną, ale dobrze przewidział koniunkturę związaną z Wystawą Światową, która odbyła się w tym mieście w 1893 roku i założył nocny klub „Trocadero”. Syn postanowił włączyć się w rodzinny interes, zatrudnił Eugena Sandowa, sławnego wtedy „pierwszego kulturystę”, i został menadżerem siłacza. W ten sposób junior postawił pierwsze kroki w show businessie. To właśnie Florenz Jr, zauważył, że „strongman” robi większe wrażenie na publiczności prężąc mięśnie, niż podnosząc ciężary. I to on natchnął go do pozowania na „grecki ideał”. Tak rodziła się podstawowa zasada show-businessu: Give the people what they want! Młody pan Ziegfeld pozostał jej wierny.

Jego kolejnym odkryciem była, poznana w Londynie w 1896 roku, Anna Held – francuska artystka kabaretowa o polskich korzeniach, ideał urody owej „pięknej epoki”. Ta przedsiębiorcza kobieta, oprócz tego, że została partnerką Ziegfelda, podsunęła mu pomysł stworzenia w Nowym Jorku rewii na wzór słynnej paryskiej Folies Bergère. Tak powstały, utożsamione z nazwiskiem impresaria, „Ziegfeld Follies” – pełne przepychu przedstawienia rewiowe, które zdefiniowały nowatorską i typowo amerykańską formę kabaretu. Muzyka mieszała się w nich ze skeczami, piosenki z tańcem, wspólnym mianownikiem pozostawała imponująca skala produkcji scenicznych. I uroda występujących w nich dziewcząt, które szef wybierał osobiście. Oczywiście. Zaskarbił sobie sympatyczny przydomek „gloryfikatora amerykańskiej dziewczyny”, a jako selekcyjner wymyślił najlepszy zawód świata. Wszyscy producenci i reżyserzy, przeprowadzający castingi na tancerkę, będą już zawsze jego dłużnikami.

Pierwsza rewia Ziegfelda nosiła tytuł „Follies of 1907” i przewartościowała wszystkie wcześniejsze pojęcia na temat schodów. Schody stały się dla Broadwayu tym, czym

King Kong dla Hollywood. Przedstawienia, cieszące się ogromnym powodzeniem, wystawiano w nieprzerwanej serii aż do 1931 roku. Dla Ziegfelda tworzyli najlepsi: Irving Berlin, Jerome Kern, George Gershwin, a nawet kompozytor oper i operetek, Victor Herbert. Jego aktorzy stawiali się gwiazdami.

Anna Held miała wiele rywalek, ale nie wytrzymała dopiero przy Lillian Lorraine, którą Ziegfeld odkrył u konkurencji, kiedy miała piętnaście lat. Niezrażony ograniczonymi zdolnościami dziewczyny, impresario zajął się jej karierą do tego stopnia, że wynajął jej mieszkanie nad swoją małżeńską rezydencją. Podobno kochał się w niej do końca życia. Ożenił się jednak z inną aktorką, Billie Burke (nota bene późniejszą Glindą z filmu „The Wizard of Oz”). Florenz Ziegfeld Jr. stracił ogromne pieniądze w krachu na giełdzie, ale stanął na nogi i powrócił do gry, wystawiając drugą inscenizację musicalu „Show Boat” (1932). Pokazywano ją przez sześć miesięcy, co było sukcesem w latach kryzysu. W tym samym roku jego „Ziegfeld Follies” zagościły na antenie radia CBS.

Niestety, impresario i wizjoner nie nacieszył się powtórным sukcesem, zmarł w Kalifornii na zapalenie płucnej. Podobno zostawił żonę z długami, co zmusiło panią Ziegfeld do odnowienia kariery aktorskiej w Hollywood. Okres jej małżeństwa objął – dramatycznie upamiętnioną w „Deszczowej piosence” – granicę pomiędzy filmem niemym, a dźwiękowym. Najwyraźniej Billie Burke nie miała problemu z adaptacją.

Oryginalny teatr Ziegfelda poległ pod naporem fali modernizacyjnej, jaka przelała się przez Manhattan w latach 60. Nie pomogły protesty środowiska teatralnego, ani zwykłych nowojorczyków. Zbudowany na zlecenie Ziegfelda budynek przy 54 Ulicy z piękną, secesyjną fasadą, powstał w 1927 roku. Koszt w wysokości 2.5 miliona dolarów, był na owe czasy ogromny. Impresario pożyczył pieniądze od samego Williama Hearsta, magnata prasowego, który przejął obiekt po śmierci Ziegfelda. Teatr mógł pomieścić 1638 widzów, a widownia miała kształt wielkiego jaja ze sceną w jego wąskim końcu. Pierwszy wystawiony tam musical nosił tytuł „Rio Rita” i pokazano go niemal pięćset razy, co było wówczas znakomitym rezultatem. Na marginesie: to właśnie ten musical oglądał legendarny pilot Charles Lindberg, kiedy otrzymał zawiadomienie z biura pogody o sprzyjających warunkach nad Atlantykiem. Pionier

awiacji nie zmrzył oka przez całą noc, a nazajutrz odleciał samolotem „Spirit of St. Louis” do Paryża, dokonując bohaterskiego, pierwszego w dziejach awiacji lotu transatlantyckiego. Drugim i najszynniejszym musicaliem, wystawionym w Ziegfeld Theatre, był „Show Boat”, pokazany 572 razy.

W latach wielkiego kryzysu, podobnie jak w wielu innych obiektach teatralnych w całych Stanach, zastąpiono scenę ekranem kinowym pod szyldem Loew’s Ziegfeld. Impresario Billy Rose przywrócił budynkowi pierwotną funkcję (i pierwotną nazwę) kupując go w 1944 roku. Po tym przyjaznym przejściu wystawiono tam m.in. musicale „Brigadoon” (1947) i „Kismet” (1953), wznowiono także produkcję „Show Boat” w nowej wersji w latach 1946-47. Poza zwyczajną aktywnością Ziegfeld Theatre zaczął pełnić funkcje impresaryjne. Pokazano w nim dwie głośne inscenizacje teatru Old Vic z Londynu: „Antoniusza i Kleopatrę” Szekspira i „Cezara i Kleopatrę” Shawa (1951-52). Grano je naprzemiennie, a w głównych rolach występowali Laurence Olivier i Vivien Leight, będąc wtedy jeszcze małżeństwem. W 1952 roku na scenę Ziegfeld Theatre zawitała słynna produkcja „Porgy and Bess” (występowali m.in. Leontyne Price i Cab Calloway) prezentowana w wielu krajach w ramach międzynarodowego tournée.

W latach 1955-63 telewizja NBC wynajmowała teatr i przekształciła go w studio. To stąd właśnie nadawano popularny „Perry Como Show”, tutaj także odbywały się ceremonie wręczenia nagród Emmy w latach 1959 i 1961. Ale nad zabytkowym teatrem zbierały się chmury. Ostatni wystawiony tam musical, „Anya” (1965), ostatni raz zamknął kurtynę po zaledwie szesnastu przedstawieniach. W 1966 roku budynek Ziegfeld Theatre zrównano z ziemią, robiąc miejsce pod biurowiec Burlington House (to ze stacji bazowej tego właśnie drapacza chmur wykonano w 1973 roku pierwsze w świecie połączenie przez telefon komórkowy, ale to raczej skromna pociecha). Kilka fragmentów fasady – między innymi piękne secesyjne rzeźby – ocalało na prywatnych podwórkach, kilka innych znalazło miejsce w instytucjach publicznych.

Nagrodą pocieszenia – dla Nowojorczyków i dla pamięci o wielkim Ziegfeldzie – stało się nowoczesne kino, wybudowane w 1969 roku przy 54 Ulicy, kilka kroków od miejsca po legendarnym Ziegfeld Theatre. Było to największe w Nowym Jorku kino o jednej

sali („jednoekranowe”, jak mawiają w USA), a zarazem ostatni obiekt tego typu wybudowany w mieście. Z powodu doskonałej lokalizacji i dużej liczby miejsc (1131), a także za sprawę nowoczesnej aparatury 70 mm, kino to przez wiele lat pełniło funkcje reprezentacyjne i odbywało się w nim wiele światowych premier (m.in. filmu „Bliskie spotkania trzeciego stopnia” w 1977 roku). Po gruntownym remoncie w latach 90. kino Ziegfeld zastąpiło nawet remontowane Centrum Lincolna, jako siedziba Nowojorskiego Festiwalu Filmowego w 2008 roku (w nowym milenium przestarzały system 70 mm zmieniono na projekcję cyfrową). Niestety, era wielkich kin zakończyła się bezpowrotnie i Ziegfeld Theatre zamknięto przed publicznością w styczniu 2016 roku.

Ostatnim filmem, pokazanym w tym eleganckim kinie, gdzie do końca królowały czerwone dywany, były „Gwiezdne wojny: Przebudzenie mocy”. Obecnie jest to, bardziej potrzebna, a więc bardziej intratna od kina, tzw. przestrzeń eventowa i nosi nazwę Ziegfeld Ballroom. Najważniejsze, że to nazwisko – związane nierozłącznie z branżą teatralną, z Broadwayem i z całym Nowym Jorkiem – nadal bije blaskiem z neonu budynku przy 54 Ulicy. „Flo” Ziegfeld zasłużył sobie na to.

Powstało kilka ważnych filmów inspirowanych życiem Florenza Ziegfelda Jr. Pierwszy z nich, „The Great Ziegfeld” (1936) w reżyserii Roberta Z. Leonarda, zdobył Oscara jako najlepszy film. W legendarnego impresaria wcielił się aktor William Powell. Oscara zdobyła także Luise Rainer grająca Annę Held. Do historii przeszła sekwencja „A Pretty Girl Is Like a Melody”, której realizacja w Hollywood kosztowała tyle, co cała rewia Ziegfelda. Drugim ważnym filmem był „Ziegfeld Girl” (1941) z Judy Garland i Jamesem Stewartem. A także z Laną Turner, która – jako ulubiona kochanka szefa, Lillian Loraine – wykonała niesławny, autentyczny numer z upadkiem do kanału orkiestry w stanie bez wątpienia wskazującym na spożycie. W obsadzie trzeciej produkcji, zatytułowanej po prostu „Ziegfeld Follies” (1946), błyszczały takie gwiazdy, jak Judy Garland, Fred Astaire, Lena Horne i Gene Kelly. A nawet najbardziej znana z oryginalnych „dziewczyn Ziegfelda”, Fanny Brice. Inspiracja musicalu „Funny Girl” z 1963 roku i filmu pod tym samym tytułem z roku 1968 – w obu wystąpiła Barbra Streisand. Nad tym wyjątkowo udanym mariażem Broadwayu i Hollywood czuwał opiekuńczy duch Ziegfelda.

## ZIEGFELD FOLLIES

[rewia]

Seria przedstawień rewiowych, która na kilka dobrych dekad zdefiniowała pojęcie przedstawienia na Broadwayu. Była wzorowana na francuskim teatrze kabaretowym Folies Bergère i, podobnie jak w Paryżu, głównymi elementami uczyniono w niej schody i tańczące girlaski. Wszystko to rozrosło się do amerykańskich proporcji. Impresario Florenz Ziegfeld Jr., za namową partnerki, aktorki i tancerki Anny Held, uwiecznił swoje nazwisko w tytule rewii, stając się synonimem estradowej ekstrawagancji. A przy okazji zaskarbiając sobie zaszczytny przydomek „Króla Broadwayu”.

Poprzedzające narodziny musicalu spektakle Ziegfelda były właściwie wodewilem, zawierały wiele elementami kabaretu, ale dominującą rolę odgrywała w nich muzyka i spektakularne układy choreograficzne. Przedstawienia te były prawdziwą wylęgarnią przebojów i mogły zapewnić natychmiastowy rozgłos twórcom związanym z Tin Pan Alley. Popularnym elementem scenografii były tzw. żywe obrazy (Tableau vivant).

Poza nowymi piosenkami, których w każdej kolejnej edycji oczekiwała publiczność, główną atrakcją przedstawień były tancerki, nazywane „dziewczętami Ziegfelda”. Ich głównym zadaniem było paradowanie w górę i w dół schodów, najczęściej w skąpym odzieniu, ale nie było to bynajmniej epatowanie nagością. Barwne kostiumy należały do mocnych punktów tych inscenizacji, a tworzyli je najlepsi projektanci tamtej epoki, m.in. Erté (związany z magazynem Harper’s Bazaar”), Lady Duff-Gordon (prekursorka współczesnych pokazów mody), czy Ben Ali Haggin III (malarz i scenograf, związany także z Metropolitan Opera). Florenz Ziegfeld Jr. wyznawał zasadę, wedle której im więcej włoży się w przedstawienie, tym lepsze przyniesie ono zyski. I miał rację.

Początkowo rewie „Ziegfeld Follies” odbywały się w teatrze Jardin de Paris, następnie w nowojorskim Moulin Rouge (późniejszy Olympia Theatre), New Amsterdam, Globe, a wreszcie w 1931 roku w Ziegfeld Theatre. W późniejszych latach, kiedy – po śmierci producenta – popularność rewii zaczęła spadać, jej domem stał się, funkcjonujący do

dnia dzisiejszego, Winter Garden Theatre. W latach 1932 i 1936 radio CBS wprowadziło program „The Ziegfeld Follies of the Air”, wskrzeszając odchodzący styl rewii w nowym medium. Sponsorem programów był firma Chrysler Motors.

Na ponadczasową sławę zasłużyło przedstawienie „Ziegfeld Follies of 1936”, głównie za sprawą tekstów i skeczów Iry Gershwin. Twórcą muzyki był Vernon Duke i to z tego przedstawienia pochodzi jego przebój „I Can't Get Started” (wykonywał go na scenie Bob Hope). Główną gwiazdą była niezastąpiona Fanny Brice, wcielająca się w tak wiele postaci, że parodiowała swoje wcześniejsze role. Po odejściu twórcy rewii jej producentami byli wdowa Billie Burke Ziegfeld i niedawni konkurenci, bracia Shubert. Scenografię stworzył Vincente Minelli. Spektakl odtworzono w wersji koncertowej w 1999 roku w ramach serii „Encores! Great American Musicals in Concert”. Powstało także nagranie płytowe, będące repliką oryginalnego przedstawienia z 1936 roku.

Pełna lista wykonawców, którzy prezentowali się na scenach teatralnych pod szyldem „Ziegfeld Follies” jest długa i ciekawa. Nowojorska rewia była wylegarnią talentów i wielu związanych z nią artystów robiło dalsze kariery – na Broadwayu i w Hollywood.

Wystarczy wymienić takie nazwiska, jak Josephine Baker, W.C. Fields, Fanny Brice, Bob Hope, Will Rogers czy Helen Morgan. Wielką karierę filmową zrobiła „Ziegfeld girl”, Barbara Stanwyck. Losy wielu pięknych kobiet z rewii bywały również tragiczne – uzależnione od sukcesu, alkoholu i „niewłaściwych mężczyzn” umierały bardzo młodo i bardzo samotnie. Kompozytor Milton Ager i autor Jack Yellen poświęcili im w 1928 roku smutną piosenkę „Glad Rag Doll”, przypominaną niedawno przez Dianę Krall.

Ale bywało odwrotnie, wiele „dziewcząt Ziegfelda” miało długie, a nawet interesujące życie. Mona Louise Parsons działała w ruchu oporu w Holandii w czasie niemieckiej okupacji. Aresztowana przez gestapo i skazana na śmierć, uciekła i przeżyła wojnę, stając się jedyną cywilną obywatelką kanadyjską uwięzioną przez faszystów. Było także kilka rekordzistek długowieczności: Millicent Drahorad dożyła na słonecznej Florydzie 102 lat, Doris Eaton Travis zmarła 11 maja 2010 roku mając 106 lat.

W historii musicalowego Broadwayu przedstawienia „Ziegfeld Follies” stały się punktem odniesienia. W pierwszych dekadach XX wieku były wzorem, jak powinna wyglądać nowojorska rewia. W kolejnych – stały się wzorcem negatywnym. Musical dojrzywał jako gatunek i stopniowo rezygnował ze schodów na rzecz fabuły. A dzisiaj? Dzisiaj „Ziegfeld Follies” powracają echem na fali nostalgii („42nd Street”), albo prowokują do dekonstrukcji („Follies”). W obu przypadkach wygląda jednak na to, że zarówno Florenz Ziegfeld, jak i jego dziewczęta, szybko nie opuszczą wyobraźni ludzi Broadwayu.

Piosenką-hymnem „Ziegfeld Follies” stał się utwór Irvinga Berlina „A Pretty Girl Is Like a Melody” (1919), którego słowa sugerowały jednoznacznie, o co właściwie chodzi z tymi dziewczętami i piosenkami. „Mam dobre ucho do piosenek, mam dobre oko do dziewcząt [...], a ładna dziewczyna jest jak melodia – będzie cię prześladować w nocy i w dzień”. A może w całym tym teatralnym interesie naprawdę chodzi tylko o to?

## 20 NAJDŁUŻEJ GRANYCH MUSICALI NA BROADWAYU

(dane z połowy 2018 roku)

---

nr	tytuł	premiera	liczba spektakli
01	The Phantom of the Opera	1988	ponad 12500 *
02	Chicago (revival)	1996	ponad 8900 *
03	The Lion King	1997	ponad 8500 *
04	Cats	1982	7485
05	Les Misérables	1987	6680
06	A Chorus Line	1975	6137
07	Wicked	2003	ponad 6000 *
08	Oh! Calcutta!	1976	5959
09	Mamma Mia!	2001	5758
10	Beauty and the Beast	1994	5461
11	Rent	1996	5123
12	Jersey Boys	2005	4642
13	Miss Saigon	1991	4092
14	42nd Street	1980	3486
15	Grease	1972	3388
16	Fiddler on the Roof	1964	3242
17	Hello, Dolly!	1964	2844
18	The Book of Mormon	2011	ponad 2850 *
19	My Fair Lady	1956	2717
20	Hairspray	2002	2642

(\*) w połowie 2018 roku nadal na afiszu

## 20 NAJDŁUŻEJ GRANYCH MUSICALI NA WEST ENDZIE

(dane z połowy 2018 roku)

---

nr	tytuł	premiera	liczba spektakli
01	Les Misérables	1985	ponad 13500 *
02	The Phantom of the Opera	1986	ponad 13150 *
03	Blood Brothers	1988	10013
04	Cats	1981	8949
05	Mamma Mia!	1999	ponad 7950 *
06	The Lion King	1999	ponad 7800 *
07	Starlight Express	1984	7406
08	Chicago	1997	6187
09	Buddy – The Buddy Holly Story	1989	5140
10	We Will Rock You	2002	4659
11	Wicked	2006	ponad 4900 *
12	Billy Elliot the Musical	2005	4566
13	Miss Saigon	1989	4264
14	Oh! Calcutta!	1970	ok. 3800
15	Jersey Boys	2008	3787
16	Thriller – Live	2009	ponad 3800 *
17	Jesus Christ Superstar	1972	3357
18	Me and My Girl	1985	3303
19	Evita	1978	3176
20	Oliver!	1960	2618

(\*) w połowie 2018 roku nadal na afiszu

## 50 MUSICALI „JUKEBOX”

---

rok	tytuł	repertuar
1977	Elvis	Elvis Presley
1977	Beatlemania	The Beatles
1978	Ain't Misbehavin'	Fats Waller i „renesans Harlemu”
1978	Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band	The Beatles
1984	Leader of the Pack	Greenwich, Barry i Spector
1989	Buddy – The Buddy Holly Story	Buddy Holly, wczesny rock'n'roll
1995	Smokey Joe's Cafe	Leiber & Stoller
1998	Saturday Night Fever	The Bee Gees
1999	Disco Inferno	disco lat 70.
1999	Mamma Mia!	ABBA
1999	The Marvelous Wonderettes	żeńskie grupy wokalne lat 50. i 60.
2001	Love, Janis	Janis Joplin
2002	We Will Rock You	Queen
2002	Our House	Madness
2002	Movin' Out	Billy Joel
2002	Kwiaty we włosach	Czerwone Gitary
2003	Tonight's the Night	Rod Stewart
2005	Lennon	John Lennon
2005	Good Vibrations	The Beach Boys
2005	All Shook Up	Elvis Presley
2005	Moja mama Janis	Janis Joplin
2005	Jersey Boys	Frankie Valli & Four Seasons
2006	American Idiot	Green Day
2006	Hot Feet	Earth, Wind & Fire
2006	Daddy Cool	Boney M
2006	Ring of Fire	Johnny Cash

2006	Rock of Ages	glam metal lat 80.
2006	Thriller – Live	Michael Jackson
2006	The Times They Are A-Changin'	Bob Dylan
2007	Desperately Seeking Susan	Blondie
2007	Never Forget	Take That
2007	Xanadu	ELO/Olivia Newton-John
2008	All the Fun of the Fair	David Essex
2008	Fela!	Fela Kuti
2009	Life Could be a Dream	doo-wop lat 60.
2009	Dreamboats and Petticoats	przeboje lat 60.
2010	Come Fly Away	Frank Sinatra
2010	Million Dollar Quartet	Presley, Lewis, Perkins & Cash
2010	American Idiot	Green Day
2011	Waiting for a Train	Jimmie Rodgers
2011	Baby It's You!	The Shirelles
2012	Viva Forever!	Spice Girls
2013	Beautiful: The Carole King Musical	Carole King
2013	After Midnight	Duke Ellington
2013	Motown: The Musical	Motown
2014	Holler If Ya Hear Me	Tupac Shakur
2014	Sunny Afternoon	The Kinks
2015	On Your Feet!	Emilio Estefan & Gloria Estefan
2016	Lazarus	David Bowie
2017	Girl from the North Country	Bob Dylan

## 50 FILMÓW WEDŁUG MUSICALI

---

Annie (1982)  
Annie Get Your Gun (1950)  
Babes in Arms (1939)  
Beauty and the Beast (2017)  
Cabaret (1972)  
Camelot (1967)  
Carmen Jones (1954)  
Carousel (1956)  
Chicago (2002)  
A Chorus Line (1985)  
Dreamgirls (2006)  
Evita (1996)  
The Fantasticks (1995)  
Fiddler on the Roof (1971)  
Funny Girl (1968)  
A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (1966)  
Gentlemen Prefer Blondes (1953)  
Godspell (1973)  
Grease (1978)  
Guys and Dolls (1955)  
Gypsy (1962)  
Hair (1979)  
Hairspray (2007)  
Hello, Dolly! (1969)  
Into the Woods (2014)  
Jersey Boys (2014)  
Jesus Christ Superstar (1973)  
The King and I (1956)  
Kiss Me Kate (1953)

Lady Be Good (1928)  
Little Shop of Horrors (1986)  
Mamma Mia! (2008)  
Man of La Mancha (1972)  
Les Misérables (2012)  
The Music Man (1962)  
My Fair Lady (1964)  
Oklahoma! (1955)  
Oliver! (1968)  
On the Town (1949)  
One Touch of Venus (1948)  
The Phantom of the Opera (2004)  
Rent (2005)  
Rock of Ages (2012)  
Show Boat (1951)  
The Sound of Music (1965)  
South Pacific (1958)  
Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street (2007)  
The Threepenny Opera (1931)  
West Side Story (1961)  
The Wiz (1978)

## 50 MUSICALI WEDŁUG FILMÓW

---

42nd Street (1980)  
Aladdin (2011)  
Beauty and the Beast (1993)  
Billy Elliot the Musical (2005)  
The Bridges of Madison County (2014)  
The Bodyguard (2012)  
La Cage aux Folles (1983)  
The Color Purple (2005)  
Dance of the Vampires (1997)  
Fame (1988)  
Finding Neverland (2015)  
Footloose (1998)  
Frozen (2018)  
The Full Monty (2000)  
Ghost the Musical (2011)  
Hairspray (2002)  
The Hunchback of Notre Dame (1999)  
King Kong (2013)  
Kinky Boots (2013)  
Legally Blonde (2007)  
The Lion King (1997)  
The Little Mermaid (2008)  
A Little Night Music (1973)  
Little Shop of Horrors (1982)  
Martin Guerre (1996)  
Mary Poppins (2004)  
Newsies (2012)  
Nine (1982)  
Once (2011)

Passion (1994)  
The Prince of Egypt (2018)  
Priscilla, Queen of the Desert (2006)  
The Producers (2001)  
Promises, Promises (1968)  
Rocky the Musical (2012)  
Saturday Night Fever (1998)  
School of Rock (2015)  
Seven Brides for Seven Brothers (1982)  
Shrek the Musical (2008)  
Singin' in the Rain (1983)  
Sister Act (2009)  
Spamalot (2005)  
Sunset Boulevard (1993)  
Sweet Charity (1966)  
Tarzan (2006)  
Waitress (2016)  
Whistle Down the Wind (1996)  
The Wizard of Oz (2011)  
Women on the Verge of a Nervous Breakdown (2010)  
Young Frankenstein (2007)

## POLSKIE PREMIERY ŚWIATOWYCH MUSICALI

---

1957	KISS ME, KATE	Teatr Komedia, Warszawa
1964	MY FAIR LADY	Operetka Poznańska
1970	MAN OF LA MANCHA	Operetka Śląska, Gliwice
1972	HELLO DOLLY!	Operetka Śląska, Gliwice
1973	PORGY AND BESS	Opera Wrocławska
1983	FIDDLER ON THE ROOF	Teatr Muzyczny w Łodzi
1983	THE FANTASTICS	Teatr Ateneum, Warszawa
1987	JESUS CHRIST SUPERSTAR	Teatr Muzyczny w Gdyni
1989	WEST SIDE STORY	Operetka Śląska, Gliwice
1990	OLIVER!	Teatr Muzyczny w Gdyni
1992	CABARET	Teatr Muzyczny Operetka Wrocławska
1994	EVITA	Teatr Rozrywki, Chorzów
1996	JOSEPH AND THE AMAZING...	Teatr Powszechny w Radomiu
1997	FAME	Teatr Powszechny w Radomiu
1999	CRAZY FOR YOU	Teatr Muzyczny Roma, Warszawa
1999	HAIR	Teatr Muzyczny w Gdyni
2000	CHESS	Teatr Muzyczny w Gdyni
2000	CHICAGO	Gliwicki Teatr Muzyczny
2000	MISS SAIGON	Teatr Muzyczny Roma, Warszawa
2001	LA CAGE AUX FOLLES	Teatr Muzyczny w Gdyni
2002	GREASE	Teatr Muzyczny Roma, Warszawa
2004	CATS	Teatr Muzyczny Roma, Warszawa
2005	CANDIDE	Teatr Wielki w Łodzi
2005	TANZ DER VAMPIRE	Teatr Muzyczny Roma, Warszawa
2006	RENT	Teatr Rozrywki, Chorzów
2007	JEKYLL & HYDE	Teatr Rozrywki, Chorzów
2008	A CHORUS LINE	Teatr Muzyczny Capitol, Wrocław
2008	BEAUTY AND THE BEAST	Teatr Muzyczny w Gdyni

2008	THE PHANTOM OF THE OPERA	Teatr Muzyczny Roma, Warszawa
2009	OLIVIER!	Teatr Rozrywki, Chorzów
2009	THE PRODUCERS	Teatr Rozrywki, Chorzów
2010	LES MISÉRABLES	Teatr Muzyczny Roma, Warszawa
2010	SPAMALOT	Teatr Muzyczny w Gdyni
2011	SPRING AWAKENING	Teatr Rozrywki, Chorzów
2012	SINGIN' IN THE RAIN	Teatr Muzyczny Roma, Warszawa
2012	SWEENEY TODD	Teatr Rozrywki, Chorzów
2013	THE SOUND OF MUSIC	Nowy Teatr, Słupsk
2014	AVENUE Q	Teatr Muzyczny w Gdyni
2014	NINE	Teatr Muzyczny Capitol, Wrocław
2014	SUNDAY IN THE PARK WITH GEORGE	Teatr Rozrywki, Chorzów
2015	BILLY ELLIOT	Teatr Rozrywki, Chorzów
2015	MAMMA MIA!	Teatr Muzyczny Roma, Warszawa
2016	NOTRE DAME DE PARIS	Teatr Muzyczny w Gdyni
2016	SISTER ACT	Teatr Muzyczny w Poznaniu
2017	KINKY BOOTS	Teatr Dramatyczny w Warszawie
2017	SUNSET BOULEVARD	Teatr Rozrywki, Chorzów
2017	DOCTOR ZHIVAGO	Opera Podlaska w Białymstoku
2018	THE WITCHES OF EASTWICK	Teatr Syrena w Warszawie
2018	SATURDAY NIGHT FEVER	Teatr Muzyczny w Gdyni
2018	ONCE	Teatr Muzyczny Roma, Warszawa

## POLSKIE TYTUŁY ŚWIATOWYCH MUSICALI

(w tekście pracy stosowane wymiennie)

KISS ME, KATE	Daj buzi, Kasiu
MAN OF LA MANCHA	Człowiek z La Manchy
FIDDLER ON THE ROOF	Skrzypek na dachu
CABARET	Kabaret
JOSEPH AND THE AMAZING...	Józef i cudowny płaszcz snów...
CHESS	Szachy
LA CAGE AUX FOLLES	Klatka wariatek
CATS	Koty
CANDIDE	Kandyd
TANZ DER VAMPIRE	Taniec wampirów
BEAUTY AND THE BEAST	Piękna i bestia
THE PHANTOM OF THE OPERA	Upiór w operze
THE PRODUCERS	Producenci
SPRING AWAKENING	Przebudzenie wiosny
SINGIN' IN THE RAIN	Deszczowa piosenka
SUNDAY IN THE PARK WITH GEORGE	Niedziela w parku z Georgem
SISTER ACT	Zakonnica w przebraniu
SATURDAY NIGHT FEVER	Gorączka sobotniej nocy

## BIBLIOGRAFIA

---

### Wybrane pozycje książkowe:

Abbott, George. *Mister Abbott*. Random House, 1963

Albright, Daniel. *Musicking Shakespeare*. Eastman Studies in Music, 2007

Altman, Charles F. *The American Film Musical*. Indiana University Press, 1988

Astaire, Fred. *Steps in Time: An Autobiography*. Dey Street Books, 2008

Banfield, Stephen. *Jerome Kern (Yale Broadway Master Series)*. Yale University Press, 2006

Banfield, Stephen. *Sondheim's Broadway Musicals (The Michigan American Music Series)*. University of Michigan Press, 1995

Beddow, Margery. *Bob Fosse's Broadway*. Heineman Drama, 1996

Bergreen, Laurence. *As Thousands Cheer: The Life of Irving Berlin*. Da Capo Press, 1996

Bernstein, Leonard. *Findings*. Simon & Schuster, 1982

Bernstein, Leonard. *The Infinite Variety of Music*. Hal Leonard Corporation, 2007

Bernstein, Leonard. *The Joy of Music*. Amadeus Press, 2004

Berson, Misha. *Something's Coming, Something Good: West Side Story and the American Imagination*. Applause Theatre & Cinema Books, 2011

Block, Geoffrey Holden. *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from "Show Boat" to Sondheim and Lloyd Webber*. Oxford University Press, 2009

Bloom, Ken. *American Song: The Complete Musical Theatre Companion 1877-1995*. Schirmer Books, 1996

Bloom, Ken. *Broadway: An Encyclopedia*. Routledge, 2003

Bloom, Ken i Jane Powell. *Hollywood Musicals: The 101 Greatest Song-and-Dance Movies of All Time*. Black Dog & Leventhal, 2010

Bloom, Ken i Frank Vlastnik. *Broadway Musicals, Revised and Updated: The 101 Greatest Shows of All Time*. Black Dog & Leventhal, 2010

Bordman, Gerald. *American Musical Theatre*. Oxford University Press, 1982

Bordman, Gerald. *Jerome Kern: His Life and Music*. Oxford University Press, 1980

Breglio, John. *I Wanna Be a Producer*. Applause Theatre & Cinema Books, 2016

Brideson, Cynthia. *Ziegfeld and His Follies: A Biography of Broadway's Greatest Producer* (Screen Classics). University Press of Kentucky, 2015

Burton, Humphrey. *Leonard Bernstein*. Doubleday, 1994

Citron, Stephen. *Stephen Sondheim and Andrew Lloyd Webber: The New Musical*. Oxford University Press, 2001

Cohan, Steven (redakcja). *Hollywood Musicals: The Film Reader*. Routledge, 2002

Coveney, Michael. *The Andrew Lloyd Webber Story*. Arrow Books, 2000

Decker, Todd. *Show Boat: Performing Race in an American Musical*. Oxford University Press, 2012

Deer, Joe. *Directing in Musical Theatre*. Routledge, 2014

Deer, Joe i Rocco Dal Vera. *Acting in Musical Theatre. A Comprehensive Course*. Routledge, 2015

Denison, Charles. *The Great American Songbook: The Stories Behind the Standards*. Robert Reed Publishers, 2010

Dunne, Michael. *American Film Musical Themes and Forms*. McFarland & Company, 2004

Ewen, David. *The Life and Death of Tin Pan Alley*. Funk & Wagnalls, 1964

Feinstein, Michael i Ken Bloom. *The American Songbook: The Singers, Songwriters and The Songs*. Black Dog and Leventhal, 2005

Feuer, Jane. *The Hollywood Musical*. Indiana University Press, 1993

Fordin, Hugh. *Getting To Know Him: A Biography of Oscar Hammerstein II*. Da Capo Press, 1995

Freedland, Michael. *Irving Berlin*. Stein & Day, 1974

Freedland, Michael. *Jolson: The Story of Al Jolson*. Virgin, 1995

Furia, Philip. *Ira Gershwin: The Art of the Lyricist*. Oxford University Press, 1997

Furia, Philip. *The Poets of Tin Pan Alley: A History of America's Great Lyricists*. Oxford Paperbacks, 1992

Furia, Philip i Michael Lasser. *America's Songs: The Stories Behind the Songs of Broadway, Hollywood and Tin Pan Alley*. Routledge, 2006

De Giere, Carol. *Defying Gravity: The Creative Career of Stephen Schwartz, from Godspell to Wicked*. Applause Books, 2008

Gioia, Ted. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. Oxford University Press, 2012

Gordon, Joanne. *Art Isn't Easy: The Theater of Stephen Sondheim*. Da Capo Press, 1992

Gordon, Robert. *The Oxford Handbook of Sondheim Studies* (Oxford Handbooks). Oxford University Press, 2015

Gottfried, Martin. *All His Jazz: The Life and Death of Bob Fosse*. Da Capo Press, 2003

Green, Stanley. *Broadway Musicals: Show by Show*. Applause Theatre & Cinema Books, 2014

Green, Stanley. *Rodgers and Hammerstein Fact Book*. Lynn Farnol Group, 1980

Grubb, Kevin Boyd. *Razzle Dazzle: The Life and Work of Bob Fosse*. St. Martin's Press, 1989

Henderson, Mary C. i Alexis Green. *The Story of 42nd Street: The Theatres, Shows, Characters and Scandals of the World's Most Notorious Street*. Back Street Books, 2008

Henson, David. *Musical Theatre: A Workbook*. Palgrave Macmillian, 2013

Henson, David i Kenneth Pickering. *Musical Theatre: A Workbook for Further Study*. Palgrave, 2017

Hess, Earl J. i Pratibha A. Dabholkar. *Singin' in the Rain: The Making of an American Masterpiece*. University Press of Kansas, 2009

Hischak, Thomas S. *Off-Broadway Musicals since 1919: From Greenwich Village Follies to The Toxic Avenger*. Scarecrow Press, 2011

Hischak, Thomas. *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Greenwood, 2002

Hobhouse, Penelope. *Fascinating Rhythm: The Collaboration of George and Ira Gershwin*. Dutton, 1991

Hodges, Drew i David Sedaris. *On Broadway: From Rent to Revolution*. Rizzoli, 2016

Horowitz, Mark Eden. *Sondheim on Music: Minor Details and Major Decisions*. Scarecrow Press, 2010

Houghton, Norris. *Romeo and Juliet and West Side Story*. Laurel Leaf, 1965

Jablonski, Edward. *Harold Arlen: Rhythm, Rainbows and Blues*. Northeastern University Press, 1996

Jablonski, Edward. *Irving Berlin: American Troubadour*. Henry Holt & Co, 1999

Jasen, David A. *Tin Pan Alley: An Encyclopedia of the Golden Age of American Song*. Routledge, 2004

Jones, John Bush. *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis, 2004

Jowitt, Deborah. *Jerome Robbins: His Life, His Theater, His Dance*. Simon & Schuster, 2005

Karwat, Krzysztof. *Stąd do Broadwayu. Historia Teatru Rozrywki*. Stowarzyszenie Teatralne Entrée, 2011

Kellow, Brian. *Ethel Merman: A Life*. Penguin Books, 2008

Kenrick, John. *Musical Theatre: A History*. Bloomsbury Academic, 2010

Kimball, Robert i Alfred Simon. *The Gershwins*. Athenaeum, 1973

Kislan, Richard. *The Musical: A Look at the American Musical Theater*. Applause Theatre & Cinema Books, 2000

Kitowski, Sławomir. *Musical, operetki, wodewile...* Teatr Muzyczny w Gdyni/ Wydawnictwo Alter Ego, 2008

Knapp, Raymond. *The American Musical and the Formation of National Identity*. Princeton University Press, 2006

Kydryński, Lucjan. *Przewodnik operetkowy. Wodewil, operetka, musical*. Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 2011

Kydryński, Lucjan. *Przewodnik po filmach muzycznych*. Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 2000

Laird, Paul R. *Wicked: A Musical Biography*. Scarecrow Press, 2011

Levinson, Peter. *Puttin' On the Ritz: Fred Astaire and the Fine Art of Panache, a Biography*. St. Martin's Press, 2009

Long, Robert Emmet. *Broadway, the Golden Years: Jerome Robbins and the Great Choreographer-Directors, 1940 to the Present*. Bloomsbury Academic, 2006

Lloyd Webber, Andrew. *Unmasked*. HarperCollins, 2018

Lynch, Richard Chigley. *Broadway on Record*. Greenwood Press, 1987

Magee, Jeffrey. *Irving Berlin's American Musical Theater*. Oxford University Press, 2012

Marianowicz, Antoni. *Przetańczyć całą noc*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979

Marmorstein, Gary. *A Ship Without a Sail: The Life of Lorenz Hart*. Simon & Schuster, 2013

Marx, Samuel i Jan Clayton. *Rodgers & Hart: Bewitched, Bothered and Bedeviled*. G.P. Putnam's Sons, 1976

McBrien, William. *Cole Porter*. Vintage, 2000

McLaughlin, Robert L. *Stephen Sondheim and the Reinvention of the American Musical*. University Press of Mississippi, 2016

Mikołajczyk, Jacek. *Musical nad Wisłą*. Gliwicki Teatr Muzyczny, 2010

Miranda, Lin-Manuel i Jeremy McCarter. *Hamilton: The Revolution*. Grand Central Publishing, 2016

Moore, Tracey i Allison Bergman. *Acting the Song: Performance Skills for the Musical Theatre*. Allworth Press, 2016

Mordden, Ethan. *Anything Goes: A History of American Musical Theatre*. Oxford University Press, 2015

Mordden, Ethan. *When Broadway Went to Hollywood*. Oxford University Press, 2016

Morley, Sheridan. *Hey, Mr. Producer! The Musical World of Cameron Mackintosh*. Back Stage Books, 1998

Nachman, Gerald. *Showstoppers! The Surprising Backstage Stories of Broadway's Most Remarkable Songs*. Chicago Review Press, 2016

Nolan, Frederick. *Lorenz Hart: A Poet on Broadway*. Oxford University Press, 1995

Nolan, Frederick. *The Sound of Their Music: The Story of Rodgers & Hammerstein*. Applause Theatre & Cinema Books, 2002

Noonan, Ellen. *The Strange Career of Porgy and Bess: Race, Culture and America's Most Famous Opera*. The University of North Carolina Press, 2012

Oja, Carol J. *Bernstein Meets Broadway: Collaborative Art in a Time of War*. Oxford University Press, 2016

Pike, Bob i Dave Martin. *The Genius of Busby Berkeley*. Creative Film Society, 1973

Pinkwart, Sergiusz i Janusz Kruciński. *Les Misérables – Narodziny sztuki*. Teatr Muzyczny ROMA, 2011

Pollack, Howard. *George Gershwin: His Life and Work*. University of California Press, 2007

Purdy, Stephen. *Musical Theatre Song: A Comprehensive Course in Selection, Preparation, and Presentation for the Modern Performer*. Methuen Drama, 2016

Raymond, Jack. *Show Music on Record: The First 100 Years*. Smithsonian Institution Press, 1992

Richmond, Keith. *Musicals of Andrew Lloyd Webber: His Life and Works*. Virgin Publishing, 2000

Riedel, Michael. *Razzle Dazzle: The Battle of Broadway*. Simon & Schuster, 2015

Riis, Thomas L. *Frank Loesser (Yale Broadway Master Series)*. Yale University Press, 2008

Rimler, Walter. *George Gershwin: An Intimate Portrait (Music in American Life)*. University of Illinois Press, 2009

Rimler, Walter. *The Man That Got Away: The Life and Songs of Harold Arlen*. University of Illinois Press, 2015

Robertson, Willie. *Michael Ball: The Biography*. John Blake, 2015

Rodgers, Richard. *Musical Stages: An Autobiography*. Da Capo Press, 2002

Roper, David. *Bart! The Unauthorized Life & Times, Ins and Outs, Ups and Downs of Lionel Bart*. Pavilion Books, 1994

Schwartz, Charles. *Cole Porter: A Biography*. De Capo Press, 1979

Secrest, Meryle. *Somewhere for Me: A Biography of Richard Rodgers*. Knopf, 2001

Secrest, Meryle. *Stephen Sondheim: A Life*. Vintage, 2011

Sherman B. Robert. *Moose: Chapters from My Life*. AuthorHouse, 2013

Sherman, Robert B. i Richard M. Sherman. *Walt's Time: From Before to Beyond*. Camphor Tree Publishers, 1998

Snelson, John. *Andrew Lloyd Webber (Yale Broadway Master Series)*. Yale University Press, 2004

Sondheim, Stephen. *Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981)*. Knopf, 2010

Sondheim, Stephen. *Look, I Made A Hat: Collected Lyrics (1981-2011)*. Knopf, 2011

Sokalska, Małgorzata (redakcja). *Opera w kulturze*. Avalon, 2016

Spivak, Jeffrey. *Buzz: The Life and Art of Busby Berkeley (Screen Classics)*. University Press of Kentucky, 2010

Stafford, Caroline i David Stafford. *Fings Ain't Wot They Used T'Be: The Life of Lionel Bart*. Omnibus Press, 2011

Starr, Larry. *George Gershwin (Yale Broadway Master Series)*. Yale University Press, 2010

Stempel, Larry. *Showtime: A History of the Broadway Musical Theater (College Edition)*. Norton & Company, 2011

Stewart, Lawrence D. i Edward Jablonski. *The Gershwin Years – George and Ira*. Da Capo Press, 1996

Stirling, Richard. *Julie Andrews: An Intimate Biography*. St. Martin's Griffin, 2009

Suskin, Steven. *Opening Night on Broadway*. Schirmer Books, 1990

Suskin, Steven. *More Opening Nights on Broadway*. Schirmer Books, 1997

Suskin, Steven. *Show Tunes. The Songs, Shows and Careers of Broadway's Major Composers*. Oxford University Press, 2010

Symonds, Dominic. *We'll Have Manhattan: The Early Work of Rodgers & Hart (Broadway Legacies)*. Oxford University Press, 2015

Thomas, Bob. *The Man, The Dancer: The Life of Fred Astaire*. St. Martin's Press, 1987

Vaill, Amanda. *Somewhere: The Life of Jerome Robbins*. Broadway Books, 2008

Viertel, Jack. *The Secret Life of the American Musical: How Broadway Shows Are Built*. Sarah Crichton Books, 2016

Walsh, Michael. *Andrew Lloyd Webber: His Life and Works*. Harry N. Abrams, 1989

Wasson, Sam. *Fosse*. Eamon Dolan/Houghton Mifflin Harcourt, 2013

Weiss, Mitch i Perri Gaffney. *The Business of Broadway: An Insider's Guide to Working, Producing and Investing in the World's Greatest Theatre Community*. Allworth Press, 2015

Wells, Elizabeth A. *West Side Story: Cultural Perspectives on an American Musical*. Scarecrow Press, 2010

Whitehouse, Edmund. *London Lights: A History of West End Musicals*. This England Books, 2005

Wright, Adrian. *West End Broadway: The Golden Age of the American Musical in London*. Boydell Press, 2012

Zadan, Craig. *Sondheim & Co.* Harper & Row, 1989

Ziegfeld, Richard i Paulette Ziegfeld. *The Ziegfeld Touch: The Life and Times of Florenz Ziegfeld Jr.* Harry N Abrams, 1993

Każdy musical dostępny jest w wydaniach nutowych, od pełnych partytur (najczęściej do wynajęcia od wydawcy, chociaż część tytułów znajduje się w wolnej sprzedaży), przez uproszczone aranżacje instrumentalne, po wersje na głos i fortepian.

Wybrane portale i strony internetowe:

[allmusicals.com](http://allmusicals.com)

[broadwayhd.com](http://broadwayhd.com)

[broadwaymusicalhome.pl](http://broadwaymusicalhome.pl)

[broadwayworld.com](http://broadwayworld.com)

[cameronmackintosh.com](http://cameronmackintosh.com)

[guidetomusicaltheatre.com](http://guidetomusicaltheatre.com)

[ibdb.com](http://ibdb.com)

[imdb.com](http://imdb.com)

[mtishows.com](http://mtishows.com)

[olivierawards.com](http://olivierawards.com)

[reallyuseful.com](http://reallyuseful.com)

[tonyawards.com](http://tonyawards.com)

[alanmenken.com](http://alanmenken.com)

[alwbroadway.com](http://alwbroadway.com)

[gershwin.com](http://gershwin.com)

howardashman.com  
irvingberlin.com  
jasonrobertbrown.com  
jeromerobbins.org  
leonardbernstein.com  
linmanuel.com  
mauryyeston.com  
rnh.com  
sondheim.com  
stephenschwartz.com

muzyczny.org  
oifp.eu  
teatr-capitol.pl  
teatr-muzyczny.lodz.pl  
teatr-muzyczny.poznan.pl  
teatrroma.pl  
teatr-rozrywki.pl

Każdy współczesny musical ma w wersji oryginalnej własną stronę internetową, osobną dla inscenizacji nowojorskiej i londyńskiej (często także dla inscenizacji zagranicznych), podobnie każdy revival – na Broadwayu i na West Endzie.

KONIEC