

prof. dr hab. Jerzy Jarniewicz  
Instytut Anglistyki  
Uniwersytet Łódzki

**Recenzja pracy doktorskiej Daniela Wyszogrodzkiego *Stulecie musicalu*  
napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Nasiłowskiej  
i prof. dra hab. Krzysztofa Lipki w Instytucie Badań Literackich PAN**

Nie będę ukrywał, że osiemsetstronicowa praca Daniela Wyszogrodzkiego *Stulecie musicalu*, przedstawiona jako rozprawa doktorska, robi wrażenie. Tak szerokie, wszechobejmujące spojrzenie na stuletnią już historię gatunku i jego dynamiczną współczesność, mogło wyjść spod pióra tylko kogoś, kto - jak Daniel Wyszogrodzki - musicalem żyje. Praca, z uwagi na swój interdyscyplinarny charakter, powstała pod opieką naukową dwojga promotorów, w jednym z instytutów Polskiej Akademii Nauk, ale gdzie indziej niż w naukowym formacie tkwi jej siła – to rzecz napisana z nieskrywaną pasją, której towarzyszy z jednej strony olbrzymia wiedza faktograficzna, a z drugiej autentyczny dar interesującego opowiadania o bliskiej Autorowi dziedzinie. Nie powinno dziwić, że autorem tej pracy jest człowiek, który miał okazję poznać musical niejako od podszewki, występując w różnych, choć spowinowaconych rolach: przede wszystkim jako tłumacz wielu znanych musicali (od *Cats* do *Mamma Mia!*) i tekstów piosenek (Bob Dylan, Leonard Cohen), ale także jako krytyk i recenzent muzyczny, kierownik artystyczny teatru muzycznego, wykładowca w szkole teatralnej, a wreszcie pisarz, autor pierwszej i jedynej jak do tej pory polskiej biografii zespołu The Rolling Stones. Wszystkie wymienione role niewątpliwie przyczyniły się do powstania tej niecodziennej rozprawy doktorskiej, pierwszej tego rodzaju, którą dane jest mi w długoletniej już praktyce akademickiej recenzować.

Pierwszej, albowiem przedstawiona mi do oceny rozprawa odbiega od prac, do których jesteśmy, recenzenci, przyzwyczajeni - ma postać ułożonego alfabetycznie leksykonu. Można by jej formę określić inaczej: to stuletnia historia musicalu rozpisana na hasła. Leksykonów raczej nie czyta się od deski do deski, tu jednak taka lektura dałaby czytelnikowi wyobrażenie, jak rozwijał się i szlachetniał musical, z jak różnych źródeł czerpał literackie i

muzyczne inspiracje, w jakich powstawał ekonomicznych, społecznych i politycznych uwarunkowaniach. Te i inne zagadnienia mogłyby znaleźć się w chronologicznie bądź tematycznie uporządkowanej monografii; tutaj, ujęte w alfabetyczne hasła, odbiegają od chronologii, a efekt takiego zabiegu jest bardzo ciekawy. Powiedziałbym bowiem, że Autor tworzy nie tyle historię, ile mapę musicalu: największe osiągnięcia tego gatunku, bez względu na to, czy powstały sto lat temu czy przed dziesięcioleciem, istnieją tu w płaszczyźnie ponad- lub pozaczasowej. Odejście od diachronii i linearnej narracji pozwoliło Wyszogrodzkiemu stworzyć synchroniczny obraz gatunku, który dzięki temu uwydatnia swoją żywotność, powiedziałbym nawet: udowadnia swoją współczesność. Bliskie to jest rozumieniu tradycji literackiej przez T.S. Eliota (który, jak wiemy, w historii musicalu ma swoje miejsce), a mianowicie przekonaniu, że „całość literatury europejskiej, od Homera począwszy, i wraz z nią również literatura ojczysta istnieją jednocześnie i składają się na ład współistniejący” (przeł. Helena Pręczkowska). Wyszogrodzkiego nie opuszcza zmysł historyczny; wie, które z musicali były kamieniami milowymi w rozwoju gatunku, które pozwalają dzielić jego historię na „przed” i „po”, dostrzega też i opisuje historyczne konteksty społeczno-polityczne poszczególnych premier i inscenizacji, ale, jak Eliot, widzi musicale jako zjawiska, które istnieją jednocześnie i składają się na „ład współistniejący”. Wrażenie to potęguje fakt, że wiele omawianych w rozprawie musicali wracało na estradę po latach od premiery, ba, wiele z nich dopiero po latach zostało należycie docenionych. Wyszogrodzki pisze więc o „revivalach”, skupiając na nich nie mniejszą uwagę niż na prapremierach. Taka rekurencyjna historia musicalu, historia premier i wznowień, skłania do przyjęcia „Eliotowskiej” perspektywy, o której tu piszę, a którą w pewien sposób narzuca czytelnikowi leksykonowa postać rozprawy.

Drugą konsekwencją nadania rozprawie formy leksykonu jest odejście od hierarchizowania. Układ alfabetyczny każdego leksykonu to porządek arbitralny, czysto formalny, niezwiązany z porządkiem wartości. Wyszogrodzki wprawdzie nie waha się napisać, że ten lub inny musical jest arcydziełem gatunku, że ten lub tamten kompozytor jest niezrównanym mistrzem, ale uwagi te padają w trybie *en passant* i nie rzutują na długość czy charakter haseł. Co więcej: wydaje się, że choć uznaje on niektóre musicale za arcydzieła, choć widać, że niektóre z nich lubi bardziej niż inne, to jednak wszystkie są dla Wyszogrodzkiego warte mszy. Ujmuje on ewolucję gatunku w postaci jego zróżnicowania, a widząc ją w całości, „jednocześnie”, widzi



miejsce każdego z musicali, docenia wkład każdego z nich w formowanie się tej jednej z najpopularniejszych form kultury popularnej. Konsekwencje takiego podejścia są dostrzegalne podczas lektury. Bywa bowiem, że Autor unika sądów wartościujących, krytycznego ustosunkowania się do problematycznych kwestii, np. pisząc o *Hair* wspomina o wrogim przyjęciu, z jakim spotkały się wśród profesjonalistów kompozycje Galta MacDermota, które z kolei spodobały się publiczności i stały się evergreenami (jedna ma nawet osobne hasło w leksykonie). Wyszogrodzki nie zajmuje w tym sporze stanowiska – trochę tego żałuję, bo chciałbym przeczytać, z którym z tych poglądów się zgadza i dlaczego. Czy uważa, że *Hair* jest rzeczywiście muzycznie dziełem nieciekawym, wtórnym i ubogim, czy przeciwnie, pełnym inwencji? Wydaje się, że Autorowi przyświeca inny niż krytyczna, drobiazgowa analiza cel: prezentacja złożonych losów gatunku, jego recepcji i toczących się wokół konkretnych tytułów polemik. Zostawia więc czytelnika wobec sporów, których często nie rozwiązuje, jakby w przekonaniu, że mają większą wagę niż kwestia opowiedzenia się Autora po jednej czy drugiej stronie. Najczęściej, jeśli przypisuje musicalowi specjalne znaczenie, to odwołuje się do list rankingowych, które zamieszcza w apendyksie pracy.

Jego prezentacje wybranych musicali mają amerykańcentryczny charakter, co nie powinno dziwić, zważywszy, że jest to gatunek na wskroś amerykański. Jedną za najważniejszych informacji, jakie Wyszogrodzki podaje przy każdym omawianym tytule, jest data premiery na Broadwayu, bo wszystkie, nawet jeśli powstały poza Ameryką, tam miały swoje amerykańskie premiery. Wszystkie, poza polskimi. Są to dwa tytuły: *Szalona lokomotywa* (nazwana celnie przez Wyszogrodzkiego anty-musicałem) i *Metro* (które było pokazywane w Nowym Jorku z polską obsadą, ale nie miało amerykańskiej premiery). Z chęcią dowiedziałbym się, jak wyglądałaby historia tego gatunku uzupełniona o informacje z innych krajów, uwzględniająca nieanglojęzyczne musicale, które się do amerykańskiego widza nie przebiły. Takie musicale, jako przykłady „innych tradycji”, mogłyby się znaleźć w pracy, zwłaszcza, że jej tytuł nie zdradza, że Autor ograniczy się do musicali wystawianych na Broadwayu, dla dwóch polskich robiąc wyjątek. Czy istnieje warta namysłu historia musicali poza światem anglojęzycznym?

Autora zresztą dopytałbym również o kilka innych, drobniejszych spraw, które porusza w swojej rozprawie, ale nie znajduje miejsca na ich rozwinięcie. Pisząc o musicalu *Metro*, wspomina o nieprzychylnym przyjęciu w Nowym Jorku, cytując słowa amerykańskich

recenzentów i komentując rzecz frazą, że „nie chodzi się z drzewem do lasu”, a jednocześnie akapit dalej pisze, że *Metro* to „kultura popularna na najwyższym, światowym poziomie” [468]. Jeśli „najwyższy światowy poziom”, to co w takim razie było przyczyną nowojorskiej klapy? Japończycy grający Chopina na warszawskich konkursach szopenowskich przychodzą z drzewem do lasu co pięć lat i tylko dobrze na tym wychodzą.

Nie zgodziłbym się z Autorem, że inspiracje indyjskie w muzyce lat sześćdziesiątych były „bardzo powierzchowne i stanowiły sezonową modę” [285]. Beatlesowski *Norwegian Wood* z pionierskim akompaniamentem na sitarze to 1965 rok, a doskonale przyjęty występ Ravi Shankara podczas koncertu dla Bangladeszu to rok 1971, czyli sezonów sześć. Przypomnę, że Shankar grał na największych festiwalach rockowych kontrkultury: w Monterey i Woodstock, trudno tu mówić o powierzchowności czy efemeryczności. Dorzuciłbym jeszcze, tytułem przykładu, późniejsze przykłady fascynacji muzyką hinduską, choćby nagrania Mahavishnu Orchestra, kariera Zakira Husseina czy płyta Kronos Quartet z Bollywoodzkimi kompozycjami Rahula Dev Burmana z 2005 roku.

Wyszogrodzki poprzedza swój leksykon wstępem „Co to jest musical?” – sproblematyzowanym i inspirującym, szkoda tylko, że tak krótkim. Przedstawia w nim swoje rozumienie tytułowego terminu, wskazując na cechy, które odróżniają go od spokrewnionych gatunków, takich jak opera czy operetka. Nie znajdując tu miejsca na cytowanie literatury przedmiotu, Autor ogranicza się do zaprezentowania swojego spojrzenia na tytułowe pytanie. Wyróżnikiem musicali jako gatunku jest według niego pierwszorzędna rola fabuły, której podporządkowana jest muzyka, choreografia, dekoracje i inne elementy spektaklu. Wśród dalszych cech definicyjnych Wyszogrodzki wymienia takie mniej lub bardziej uchwytnie elementy jak śpiew naturalnym głosem w rejestrze piersiowym, teatralna widowiskowość, bezpruderyjna wolnorynkowość, współczesny i bliski publiczności język, a nawet element tak nieweryfikowalny jak „utożsamienie się publiczności ze scenicznymi bohaterami”. Do wszystkich tych cech, o których we wstępie zaledwie napomyka, Autor będzie wracał w hasłach leksykonu, ilustrując je trafnie dobranymi przykładami. Wskazuje on też na postępującą eklektyczność musicalu, który na kolejnych etapach swojej stuletniej historii otwierał się na tak różne inspiracje muzyczne jak swing, jazz nowoczesny, operetka, rock, muzyka symfoniczna, muzyka świata, dwudziestowieczna klasyka. Autor stawia też zdecydowaną i wartą dalszych badań tezę, że musical jest



„poletkiem eksperymentalnym całego współczesnego teatru w zakresie techniki scenicznej” [12]. Tezę tę, która może zaskoczyć historyków teatru, przekonująco udowadnia, powołując się na konkretne przykłady.

Ciekawy jest zasygnalizowany we wstępie problem musicalowych inspiracji. Być może najważniejszym źródłem inspiracji była i jest literatura, w tym dramat, wszak musical to gatunek, w którym prymat ma sprawować fabuła, ale znamy musicale, które powstały z inspiracji dziełami operowymi (*Aida* Eltona Johna, *Miss Saigon* czy *Rent*), filmami fabularnymi (*The Lion King*, *Billy Elliott*) czy też biografiami autentycznych postaci (*Beautiful: The Carol King Musical*). Wyszogrodzki zwraca uwagę, że te inspiracje nie są jednokierunkowe, musicale bowiem stają się z kolei inspiracją dla dzieł filmowych (*Cabaret*), telewizyjnych, muzycznych czy (to dodaję od siebie) powieści graficznych.

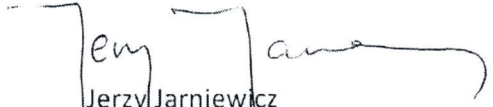
Pewien kłopot sprawia termin rock-opera, który w pracy pojawia się w haśle dotyczącym musicalu *Tommy* (s. 762-766). Autor do pewnego momentu stosuje to pojęcie wymiennie z musicalem, po czym stwierdza, że nie są to pojęcia precyzyjne, i proponuje, by za rock-operę uznać „niemal każdy album koncepcyjny zespołu rockowego”. To chyba za szeroka definicja, która za rock-operę kazałaby uznać na przykład album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* czy płyty Ricka Wakemana takie jak *Six Wives of Henry VIII*. Wynikałoby z niej też, że rock-opera może istnieć tylko w zapisie fonograficznym, jest dziełem czysto muzycznym i nie musi mieć teatralnej realizacji. Sam gotów byłbym przyjąć, że rock-opera i musical to pojęcia mające pole wspólne. Nie dziwi mnie więc obecność *Tommy'ego*, którego autorzy nazwali rock-operą, w leksykonie musicali. Z tym, że konsekwentnie, oczekiwałbym tu także hasła o bodaj pierwszej polskiej rock-operze, zapomnianej już, więc może tym bardziej wartej uwzględnienia. Chodzi mi o *Nagą Niebiesko-Czarnych*. Podsumowując, leksykonowi, w którym znalazło się miejsce na hasło „opera w musicalu”, bardzo przydałoby się odrębne hasło „rock-opera”, albo „rock w musicalu”.

Na uwagę zasługuje ciekawy wybór i zróżnicowanie haseł. Najobszerniejszą grupę stanowią hasła poświęcone konkretnym musicalom, dominują tu bezwzględnie musicale amerykańskie, swoje miejsce mają brytyjskie, ale pojawiają się też musicalowe dzieła z Francji, a także, o czym już wspomniałem, z Polski. Oprócz nich jednak Daniel Wyszogrodzki wprowadził dużą grupę haseł bardziej szczegółowych, poświęconych wybranym utworom z

musicali, piosenkom, które zdobyły popularność poza musicalowym kontekstem. Są tu też hasła poświęcone kompozytorom, autorom tekstów, wykonawcom, reżyserom i producentom, a także miejscom i instytucjom związanym z historią musicalu. Takie tematyczne zróżnicowanie haseł wzbogaca leksykon, a samą lekturę chroni przed monotonią. Szkoda tylko, że w hasłach nie ma odniesień do nazwisk, tytułów czy terminów mających osobne hasła. Zakładam, że w edycji książkowej te bardzo pomocne w lekturze odniesienia zostaną wprowadzone.

W *Stuleciu musicalu* Wyszogrodzkiemu udało się pokazać, jak rozwijał się ten do niedawna lekceważony „popularny rodzaj współczesnego teatru muzycznego”. Nie stroniąc od osobistych komentarzy i emocjonalnego zaangażowania („pomnik Julie Andrews powinien stanąć na Broadwayu nawet za życia”), opisuje początki tego gatunku i prowadzi swoją historię do naszej współczesności. Zwraca uwagę na to, jak radykalnie poszerza się obszar tematyczny musicali, jak pogłębia się podejmowana przez ten gatunek problematyka: od czysto rozrywkowej, po otwarcie się na bieżące, często drażliwe i kontrowersyjne, kwestie społeczne i polityczne, takie jak emancypacja kobiet i gejów, sytuacja mniejszości etnicznych i religijnych, bezrobocie, narkomania, prostytutka, wojna, fanatyzm religijny, a także konflikty polityczne (np. w *Billym Eliocie*, który opowiadając historię chłopca, marzącego o zostaniu tancerzem, osadza ją w kontekście największego kryzysu powojennej Anglii: strajku górników zdławionego przez rząd Margaret Thatcher). Ważnym i cennym aspektem pracy jest uwzględnienie informacji o polskich inscenizacjach omawianych musicali – w skrótovej formie Wyszogrodzki wymienia teatry, reżyserów, czasem wykonawców i tłumaczy. Prezentacja poszczególnych musicali nie ma zazwyczaj charakteru analitycznego, Autora interesują bowiem wielorakie konteksty kulturowe, społeczne i polityczne (wiąże np. popularność *Chicago* z głośną sprawą O.J. Simpsona). Ciekawi go historia gatunku bardziej niż problemy definicji gatunkowej, bardziej intertekstualne nawiązania niż kwestie muzykologiczne, bardziej problematyka recepcji niż poetyka. Ta imponująca, wyjątkowo obszerna praca, świadcząc o nieprzeciętnej znajomości tematu i kompetencjach Autora, jest pionierskim przedsięwzięciem badawczym, pierwszą tego typu pracą w języku polskim i bogatym źródłem informacji, znacząco wzbogacającym wiedzę o musicalu jako gatunku teatru muzycznego i jego kulturowych uwarunkowaniach. Stwierdzam, że spełnia ona

stawiane w ustawie wymagania i wnioskuje o dopuszczenie jej autora, Daniela Wyszogrodzkiego, do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

  
Jerzy Jarniewicz

Łódź, 24.10.2018