

Barbara Pitak-Piaskowska  
Uniwersytet Warszawski  
e-mail: barbara.pitak@gmail.com

## „Brush up your Shakespeare!”

### O szekspirowskich inspiracjach w amerykańskim musicalu teatralnym i filmowym (na wybranych przykładach)

**Abstract:** The article examines the manifestations of William Shakespeare’s output in the American musical, both theatrical and cinematic. The author shows that almost since its very beginning, these stage forms have drawn inspiration from the famous Bard’s dramas and comedies. Using the examples of musicals inspired by his works, such as *The Boys from Syracuse* (1938), *Swingin’ the Dream* (1939), *Kiss Me Kate* (1953) and *West Side Story* (1957), the article analyzes the reasons why the subject matter undertaken by Shakespeare proves to be universal and remains relevant, thus constituting an inexhaustible source of inspiration for American authors of musicals. The author describes the manners of drawing from Shakespeare’s works, as well as forms of development and adjustment of his plays to the convention of musical.

**Keywords:** William Shakespeare, musical, theatre, film, American culture

**Streszczenie:** Artykuł dotyczy przejawów twórczości Williama Szekspira w amerykańskim musicalu teatralnym i filmowym. Autorka wykazuje, że niemal od początków swego istnienia te formy sceniczne czerpały inspirację z dramatów i komedii stworzonych przez słynnego Barda. Na przykładzie musicali inspirowanych jego twórczością, takich jak *The Boys from Syracuse* (1938), *Swingin’ the Dream* (1939), *Kiss Me Kate* (1953) oraz *West Side Story* (1957), analizowane są przyczyny, dla których tematyka podejmowana przez Szekspira okazuje się uniwersalna i wciąż aktualna, tym samym stanowiąc niewyczerpane źródło fascynacji dla amerykańskich twórców musicalowych. Autorka opisuje sposoby czerpania z dorobku Szekspira oraz formy opracowywania i przystosowywania utworów do musicalowej konwencji.

**Słowa kluczowe:** William Szekspir, musical, teatr, film, kultura amerykańska

Niemal od samego początku rozwoju amerykańskiej sztuki popularnej – teatru i filmu – dzieła Williama Szekspira stanowiły dlań niewyczerpane źródło inspiracji. Już u początków kina niemego jego utwory okazały się swoistym rezerwuarem motywów dla krótkich, przepełnionych akcją filmów, trwających często nie więcej niż kilkanaście minut. Istniały wówczas dwa rodzaje takich obrazów: te wiernie oddające fabułę dramatów oraz te jedynie inspirowane tematami szekspirowskimi, jak na przykład sekwencja marzenia sennego z *Hamleta* w filmie *Daydreams* z 1922 roku, w której wy-

stąpił słynny amerykański komik – Buster Keaton. Owa artystyczna symbioza Szekspir–Hollywood nie tylko przetrwała przez lata, lecz także kwitła w największych amerykańskich produkcjach studyjnych lat dwudziestych i trzydziestych, produkcjach telewizyjnych z lat pięćdziesiątych, filmach niezależnych i eksperymentalnych, a nawet we współczesnych filmach dla nastolatków. Co więcej, utwory Szekspira przeżyły swój renesans nie tylko w obrębie amerykańskiej kinematografii, lecz także w teatrze popularnym, szczególnie w musicalu. Zdaniem Tadeusza Nyczka „najpopularniejszym dostarczycielem tematów dla musicalu literackiego jest od dziesiątek lat ojciec Szekspir, bez którego nie byłoby połowy teatru na świecie”<sup>1</sup>. Owo twierdzenie może, dla niektórych odbiorców, stanowić dość osobliwe podejście do rozumienia i postrzegania tej formy scenicznej, która z założenia często traktowana jest z przymrużeniem oka. Jego twórczość kojarzy się bowiem ze sztuką wyższą i kulturą elitarną. W jaki sposób zatem dzieła, z ich stylizowanym językiem, długimi monologami i zawiłą fabułą, mogą dotrzeć do masowej i niewymagającej publiczności? Widz przychodzący na musicalowe przedstawienie oczekuje przede wszystkim przyjemnej i zabawnej rozrywki. Tymczasem twórczość angielskiego klasyka nie jest rozpatrywana w tych kategoriach. Gdy jest mowa o ewentualnych muzycznych adaptacjach sztuk Szekspira, to są one kojarzone bardziej z dziełami operowymi lub baletowymi aniżeli przedstawieniami budzącymi wesołość, w których artyści podrygują w rytm skocznej muzyki. Niemniej jednak kilku czołowych amerykańskich twórców musicalu, takich jak Cole Porter, Richard Rodgers, Lorenz Hart czy Leonard Bernstein, zdecydowało się podjąć to wyzwanie i wprowadzić Szekspira do świata amerykańskiej rozrywki.

Irene Dash, autorka książki *Shakespeare and the American Musical*, jednoznacznie stwierdza, że musicalowe adaptacje jego dramatów i komedii pomogły ukształtować tę rdzennie amerykańską formę sceniczną. Autorka podkreśla, że

nowe, dwudziestowieczne muzyczne adaptacje sztuk Szekspira, wykorzystując takie elementy, jak taniec, śpiew i dialogi, w niespotykanej dotąd formie ujawniły znaczenie postrzegania przez dramaturga kobiet, władzy, relacji między płciami i obyczajów społecznych<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> T. Nyczek, *Will Szekspir Superstar*, „Przekrój” 14.09.2010, nr 37, <http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/102307,druk.html>, dostęp: 13.04.2014.

<sup>2</sup> Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczeń cytatów obcojęzycznych dokonała autorka. I.G. Dash, *Shakespeare and the American Musical*, Bloomington 2010, s. 1.

Ponadto przystosowanie uznanych i wysoko cenionych arcydzieł do potrzeb tej rdzennie amerykańskiej formy scenicznej wynikało również z potrzeby nobilitacji gatunku i wprowadzenia go na nowy poziom. Jak miało się później okazać, musical odszedł od swego dotychczasowego oblicza kojarzonego jedynie z rozrywką, stając się popularnym gatunkiem scenicznym często komentującym amerykańską rzeczywistość.

Pierwszym musicalem opartym na sztuce Williama Szekspira był *The Boys from Syracuse*, którego premiera odbyła się na Broadwayu w 1938 roku w Alvin Theatre. Do jego stworzenia zainspirował Lorenza Harta brat Teddy, który był utalentowanym aktorem i komikiem. Miał on jednak określone trudności w wylansowaniu swego własnego nazwiska oraz w indywidualnym rozwoju scenicznym, ponieważ niemal od zawsze mylono go z Jimmym Savo – popularnym komikiem i gwiazdą amerykańskiego wodewilu. Działo się tak zapewne dlatego, że obaj panowie mieli podobny wyraz twarzy, byli też niscy i krępi.

Lorenz Hart podzielił się pomysłem na stworzenie musicalu opartego na Szekspirowskiej komedii z Richardem Rodgersem – swym współpracownikiem – który odniósł się do projektu entuzjastycznie. W ten sposób powstał musical *The Boys from Syracuse* inspirowany Szekspirowską *Komedią omyłek*. Lorenz Hart napisał teksty piosenek, Richard Rodgers skomponował muzykę, George Abbott stworzył libretto, był też producentem i reżyserem<sup>3</sup>.

Akcja *The Boys from Syracuse* toczy się w starożytnym Efezie, do którego z Syrakuz przybywają mistrz Antipholus i jego niewolnik, Dromio. Bohaterowie ci niemal natychmiast po przekroczeniu granic miasta zostają przez mieszkańców pomyleni z żyjącymi tam mężczyznami o tych samych imionach i podobnym wyglądzie. Tutejsi Antipholus i jego niewolnik Dromio, w odróżnieniu od przybyszów, mają jednak żony – Adrianę i Lucianę. Komplikacje i nieporozumienia zaczynają się w momencie, w którym Antipholus z Syrakuz zakochuje się w siostrze żony Antipholusa z Efezu – Lucianie. Gdy sędziwy Aegeon dowiaduje się, że do Efezu przybył człowiek podobny do jego syna, postanawia wyznać historię o tym, jak w okresie niemowlęctwa bliźniacy zostali rozdzieleni w trakcie katastrofy morskiej. Okazuje się więc, że obaj mężczyźni są braćmi, a Aegeon nie posiada się ze szczęścia, że po latach odnalazł swe zaginione dziecko. Ostatecznie wszystko kończy się szczęśliwie<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Wersja filmowa musicalu pochodzi z 1940 roku.

<sup>4</sup> Zob. T.S. Hischak, *The Oxford Companion to the American Musical*, New York 2008, s. 88.

Co ważne, w warstwie strukturalnej musicalu żaden z dialogów znanych z *Komedii omyłek* nie został przez twórców wiernie skopiowany i przepisany słowo w słowo. Dialogi zostały przełożone na język musicalu jako połączenie poetyckiego stylu elżbietańskiego z mową współczesną. W librecie pojawiły się wiele zamierzonych anachronizmów i słowny slang charakterystyczny dla lat trzydziestych ubiegłego wieku. Co za tym idzie, przedstawienie zdecydowano się osadzić w kontekście czasów współczesnych artystom. *The Boys from Syracuse* powstał między okresem Wielkiej Depresji, która nastąpiła w 1929 roku, a włączeniem się Stanów Zjednoczonych do udziału w II wojnie światowej w 1941 roku. W tym czasie prezydentem USA został Franklin Delano Roosevelt, a Hitler i Mussolini doszli do władzy w swych krajach. Wybuchła wojna, która dla całej ludzkości okazała się brzemienna w skutkach. Jednocześnie w Ameryce kwitł przemysł rozrywkowy. Teatr popularny zyskiwał na znaczeniu; wykształciła się pierwotna forma rdzennie amerykańskiego gatunku scenicznego, jakim okazał się musical. Wreszcie radio i telewizja stały się głównym medium społecznej komunikacji. Abbott, Rodgers i Hart musieli się odnaleźć w bliskiej ich rzeczywistości – pełnej paradoksów i różnic. Mając świadomość i poczucie tego, co dzieje się za oceanem, starali się jednocześnie oddać nastrój i bogactwo otaczającego ich świata rozrywki, w którym królowały taniec, śpiew, muzyka i film.

Zdecydowali się nadać musicalowi oryginalny ton, tworząc kostiumy z elementami współczesnych strojów lub żołnierskich mundurów. Tego rodzaju teatralne chwytły miały w dwuznaczny sposób sugerować widzom miejsce, w którym toczy się akcja musicalu. Ważne stało się też ujęcie w ramy komedii renesansowej dwudziestowiecznego społeczeństwa amerykańskiego. Umiejętnie łącząc w sobie te z pozoru przeciwstawne elementy, twórcy zaczerpnęli z burleskowej tradycji obecnej w amerykańskiej sztuce popularnej od XIX wieku.

Zdaniem Frances Teague, w porównaniu z innymi musicalami opartymi na tekstach Szekspira, fabuła *The Boys from Syracuse* jest najbliższa historii przedstawionej w oryginalnym tekście komedii<sup>5</sup>. W otwierającej scenie przedstawienia dwie tańczące postaci noszące maski – odpowiednio tragiczną i komiczną – deklarują:

This is a drama of Ancient Greece. It is a story of mistaken identity.  
If it's good enough for Shakespeare, it's good enough for us<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> F. Teague, *Shakespeare and Musical Theatre* [w:] *The Edinburgh Companion To Shakespeare and the Arts*, red. M. Thornton, A. Streete, R. Wray, Edinburgh 2011, s. 190.

<sup>6</sup> Cyt. za I.G. Dash, dz. cyt., s. 10.

Irene Dash uznaje, że jedynie dobrze wykształcona i bystra publiczność, a zapewne do takiej adresowali swój musical Abbott, Rodgers i Hart, niemal natychmiast zrozumie odwołanie do Szekspirowskiej farsy. To pozwoli im odpowiednio przygotować się do odbioru przedstawienia, które mają za moment obejrzeć. Wskutek tego będą gotowi ocenić, w jaki sposób tekst Szekspira został ujęty w *The Boys from Syracuse*. W konsekwencji spektakl z 1938 roku zapoczątkował wśród amerykańskich twórców teatralnych tendencję do czerpania natchnień z utworów angielskiego poety.

Dziesięć lat później stworzono musical *Kiss Me Kate*<sup>7</sup> inspirowany *Poskromieniem złościcy*. Premiera broadwayowska odbyła się w 1948 roku, a kilka lat później w 1953 powstała jego wersja filmowa<sup>8</sup>.

Pomysłodawcą przedstawienia, uznawanego dziś za prawdziwe arcydzieło gatunku, był Arnold Saint Subber. Gdy pewnego wieczoru znalazł się za kulisami jednego z wystawianych w Nowym Jorku spektakli *Poskromienie złościcy*, wpadł na pomysł, by tę komedię opowiedzieć w formie musicalu. Uznał, że będzie to historia trupy teatralnej przygotowującej się do premiery Szekspirowskiej sztuki, a sceniczne perypetie bohaterów znajdą swe odzwierciedlenie w prawdziwym, zakulisowym życiu artystów. Subber wykorzystał obecną w renesansowej sztuce konwencję teatru w teatrze, przystosowując ją do musicalowych realiów. Zabieg ten umożliwił pokazanie współczesnych postaci i stworzenie paraleli między tym, co dzieje się na scenie i poza nią. Producentem spektaklu został Lemuel Awers, Bella i Samuel Spewack napisali libretto, a słowa piosenek i muzykę stworzył Cole Porter.

Akcja musicalu opowiada historię dwojga niedawno rozwiedzionych i skłóconych ze sobą artystów, obsadzonych obecnie razem w muzycznej wersji *Poskromienia złościcy*, którego premiera ma się odbyć w Baltimore. W trakcie prób do spektaklu Lilli (odtwórczyni roli Katarzyny) ostentacyjnie okazuje swoją złość i nazywa Freda (odtwórcę roli Petruccio) draniem. Nieoczekiwanie byli małżonkowie zaczynają wspominać swoje pierwsze wspólne występy, po czym okazuje się, że łączące ich niegdyś uczucie nie wygasło. W dniu premiery Lilli otrzymuje bukiet kwiatów, podobny do wiązanki, z którą szła do ślubu z Fredem. Podejrzewa tym samym, że kwiaty to podarunek od byłego męża. Zanim jednak kurtyna pójdzie w górę, kobieta dowiadyuje się, że otrzymała bukiet przypadkiem. Był on przeznaczony dla

<sup>7</sup> W Polsce musical znany jest pod tytułem *Pocaluj mnie Kasiu*.

<sup>8</sup> Film pod kilkoma względami różni się od wersji teatralnej. Między innymi piosenka zatytułowana *Too Darn Hot* pojawia się na początku obrazu, a w wersji scenicznej utwór otwiera II akt. W pierwszej scenie filmu występuje też postać kompozytora o nazwisku Porter, co stanowi jawne nawiązanie do sylwetki współtwórcy musicalu.

Lois – aktorki grającej Biankę – siostrę Katarzyny. Ta radosna trzpiotka ma słabość do mężczyzn, dlatego kokietuje Freda, który jest nie tylko aktorem, lecz także producentem przedstawienia. Gdy prawda na temat właściwej adresatki bukietu wychodzi na jaw, rozzłoszczona Lilli postanawia rozpuścić piekło zarówno na scenie, jak i za kulisami. Cała historia, podobnie jak u Szekspira, kończy się jednak *happy endem*.

Musical okazał się ogromnym sukcesem kasowym. Doczekał się ponad tysiąca przedstawień na Broadwayu, a piosenki stworzone przez Portera zyskały niebywałą popularność. Należy przypomnieć, że w 1943 roku Richard Rodgers i Oscar Hammerstein postawili musicalowym twórcom poprzeczkę wysoko, tworząc *Oklahomę!* – pierwszy w pełni zintegrowany musical, który zrewolucjonizował rozumienie gatunku. Marek Gołębiowski zauważa: „W okresie poprzednim praktykowano zawieszenie rozwoju akcji na czas trwania piosenki”<sup>9</sup>. Porter otwarcie przyznawał, że stworzenie utworów posuwających akcję do przodu było nie lada wyzwaniem i stanowiło odpowiedź na wciąż świeżą tendencję produkowania musicali zintegrowanych.

Ramowa akcja *Kiss Me Kate* dotyczy pozascenicznego życia aktorów i jest z założenia współczesna, natomiast rdzeń musicalu jest z gruntu szekspirowski, o czym świadczy wiele nawiązań do tej renesansowej komedii. Fabuła przedstawienia skupia się na postaciach Lilli i Freda, którzy podobnie jak grane przez nich postaci – Katarzyna i Petruchio – nieustannie sobie docinają i dążą do wzajemnej dominacji. Dzięki zastosowanej konwencji teatru w teatrze współcześni bohaterowie występują w strojach z epoki elżbietańskiej. Wreszcie w musicalu, podobnie jak w utworze Szekspira, pojawia się wątek dotyczący sytuacji kobiet, ich statusu ekonomicznego i miejsca w społeczeństwie. Należy podkreślić, że z dzisiejszej perspektywy ów aspekt bywa odbierany jako mocno niepoprawny i kontrowersyjny ze względu na obecność feministycznego nurtu badawczego w naukach humanistycznych<sup>10</sup>. Irene Dash analizuje to zagadnienie, zadając następujące pytania:

Czy mężczyźni są lepsi od kobiet? Jakie są społeczne oczekiwania wobec nich?  
Co dzieje się, gdy ich nie spełnią? Przeciwwstawiając sobie Katarzynę i Biankę

<sup>9</sup> M. Gołębiowski, *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989, s. 125.

<sup>10</sup> Do tej pory *Poskromienie złoŹnicy* spotkało się ze sporą krytyką feministyczną – analizowano komedię Anglika pod kątem patriarchy, mizoginii, przedmiotowego traktowania kobiet, potrzeby podporządkowania się kobiet ogólnie akceptowalnym ramom klasowym itp. Zob. więcej na ten temat na przykład: J.C. Bean, *Comic Structure and the Humanizing of Kate in „The Taming of the Shrew”* [w:] *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana 1980, s. 65–78; M. Novy, *Love's Argument: Gender Relations in Shakespeare*, Chapel Hill 1984; *A Feminist Companion to Shakespeare*, red. D. Callaghan, Malden 2000.

– jedną posłuszną ojcu, drugą złośliwą i utrudniającą każdy pomysł – Szekspir poddaje czytelnikowi pod rozwagę różne zachowania i osobowości kobiet<sup>11</sup>.

Dash uznaje, że te same kwestie są istotne dla akcji musicalu *Kiss Me Kate*. I tak wydawałoby się, że Lilli/Kate, uznana i ciesząca się popularnością aktorka, nie potrzebuje u swego boku mężczyzny, by czuć się dowartościowaną. Tymczasem w jednej ze scen widzimy, jak z dumą prezentuje swemu byłemu mężowi okazały pierścienek zaręczynowy – znak dobrobytu, jaki czeka ją u boku nowego narzeczonego Harolda Howella, i związanego z tym społecznego awansu. Howell jest doradcą prezydenta – reprezentuje więc władzę i polityczne wpływy. Uprawnione zatem wydaje się twierdzenie, że Lilli zależy na tym, aby udowodnić Fredowi, że pomimo iż nie są już razem, ona dobrze sobie radzi, odnajdując spokój i bezpieczeństwo u boku innego mężczyzny.

Zgoła odmienne podejście do damsko-męskich relacji ma Lois – odtwórczyni roli Bianki w *Poskromieniu złośnicy*. Ujawnia ona swobodny stosunek do swych admiratorów, których, jak się okazuje, ma wielu. Choć oficjalnie związana jest Billem – młodym hazardzistą – flirtuje też z Fredem. Okazuje się również, że dobrze zna Harolda Howella – obecnego narzeczonego Lilli. Tych dwoje spędziło ze sobą niegdyś przyjemny wieczór, do czego mężczyzna dziś nie chce się przyznać. W piosence *Always True to You in My Fashion*, którą Porter napisał specjalnie dla tej postaci, dziewczyna wymienia jeszcze wielu innych mężczyzn, których dobrze zna i do których ma słabość. W utworze pojawiają się: Mass, Mack, Tex, Thorne, Fritz, Harris, a nawet Clark Gable. Można zatem uznać, że Bianca bardzo lubi towarzystwo mężczyzn i nie przywiązuje zbyt wiele do tego, jak będzie z tego powodu postrzegana przez otoczenie. „Podobnie jak Katarzyna i Bianka w różny sposób radzą sobie z rolą, jaką przypisało im społeczeństwo – przymusem jak najszybszego zamążpójścia – podobnie Lilli i Lois inaczej reagują na normy i oczekiwania społeczne”<sup>12</sup>.

Michael Dune odnotowuje wiele aluzji do *Poskromienia złośnicy*, obecnych w warstwie tekstowej musicalu *Kiss Me Kate*. Podaje między innymi następujące przykłady: w akcie I komedii, scenie II, Petruccio w rozmowie z Hortensjo mówi: „Skoro bogatej szukam w Padwie żony”<sup>13</sup>. Cole Porter daje taki sam tytuł jednej z napisanych przez siebie piosenek. Podobna sytu-

<sup>11</sup> I.G. Dash, dz. cyt., s. 53.

<sup>12</sup> Tamże, s. 54.

<sup>13</sup> W. Szekspir, *Poskromienie złośnicy*, tłum. L. Ulrich, <http://wolnelektury.pl/media/book/pdf/poskromienie-zlosnicy.pdf>, dostęp: 13.04.2014.

acja występuje, gdy w akcie II, scenie I *Poskromienia złoŃnicy*, Bianca mówi do Katarzyny: „Jeszcze na ziemi nie spotkałam męża, Co by mi droższy od innych się zdawał”<sup>14</sup>. Porter znów decyduje się stworzyć piosenkę o podobnym tytule. Wreszcie musicalowe inspiracje Szekspirowskim utworem możemy zauważyć w ostatniej scenie komedii, w której Petruchio mówi do Kasi: „A to mi żona! Niech Cię pocałuję!”. Skoro polskie tłumaczenie tytułu musicalu brzmi *Pocałuj mnie Kasiu*, nawiązanie do tej części komedii jest oczywiste. Robert Matthew-Walker słusznie podkreśla, że Cole Porter „czasem dokonuje interpolacji zwrotów Szekspira w swych utworach, jednak robi to tak umiejętnie i subtelnie, że staje się to niemal niezauważalne. Tak starannie konstruuje tekst, że nie pojawiają się w nim żadne stylistyczne dychotomie”<sup>15</sup>.

Zdaniem Antoniego Marianowicza *Kiss Me Kate* stał się jedną z reprezentatywnych pozycji amerykańskiego musicalu.

Zgrabne i doskonale wtopione w szekspirowską intrygę libretto i teksty piosenek, efektowna i nowoczesna muzyka (z większymi niż dotychczas ambicjami w partiach baletowych), harmonijnie łącząca elementy europejskie i amerykańskie (...) i zawierająca szereg światowych przebojów – wszystko to złożyło się na niezwykle atrakcyjny spektakl<sup>16</sup>.

Trzecim, przełomowym dla historii musicalu utworem, który słuŃnie z nawiązań do dramatu *Romeo i Julia*, jest *West Side Story*. Jego twórcami byli wybitni artyści: muzykę napisał Leonard Bernstein, teksty piosenek Stephen Sondheim, a choreografię stworzył Jerome Robbins. To właśnie ten ostatni w 1949 roku wpadł na pomysł, aby przygotować nowoczesne baletowe przedstawienie inspirowane tą znaną historią zakazanej miłości. Gdy w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku do Stanów Zjednoczonych zaczęło przybywać coraz więcej imigrantów, między innymi Portorykańczyków, Robbins stwierdził, że w kontekście tragicznej opowieści Szekspira można ująć właśnie problem migracji. Takie przedstawienie tematu miało nadać mu szczególnego znaczenia i ukazać go w nowej odsłonie.

Krótko po premierze *West Side Story*, która odbyła się 27 września 1957 roku w Winter Garden Theatre w Nowym Jorku, musical stał się jednym z najpopularniejszych spektakli i najważniejszych wydarzeń w historii Broadwayu. Jego filmowa wersja powstała w 1961 roku, a reżyserii obrazu

<sup>14</sup> Tamże, s. 27.

<sup>15</sup> R. Matthew-Walker, *From Broadway to Hollywood*, London 1996, s. 120.

<sup>16</sup> A. Marianowicz, *Przetańczyć całą noc...*, Warszawa 1979, s. 176.



podjęli się Robert Wise i Jerome Robbins. Od samego początku musical swoją formą wyróżniał się na tle dotychczasowych znanych spektakli tego typu, ponieważ czerpał inspiracje nie z komedii, a z tragedii Szekspira. W opinii Andrei Most,

opierając się na konwencji komedii muzycznej i renesansowej tragedii, *West Side Story* sprawdza granice obu tych gatunków, ostatecznie tworząc hybrydową formę, która idealnie wyraża napięcia i problemy amerykańskiej kultury lat pięćdziesiątych<sup>17</sup>.

W musicalu zdecydowano się bowiem na ukazanie problemów nurtujących ówczesne amerykańskie społeczeństwo, takich jak przestępczość nieletnich, walki gangów i napięcia między Portorykańczykami a „białymi” mieszkańcami zachodniej części Manhattanu. Musical w realistyczny sposób opisuje skomplikowane realia Ameryki drugiej połowy XX wieku.

Fabula przedstawienia jest następująca. Na ulicach Nowego Jorku dwa gangi toczą nieustanny pojedynek. Portorykański gang o nazwie Sharks ma trudności z asymilacją w amerykańskim społeczeństwie. Ich oponenti, Jetsi, młodzi Amerykanie polskiego pochodzenia, chcą za wszelką cenę uniemożliwić Portorykańczykom wprowadzenie się na ich terytorium. Niespodziewanie Tony, jeden z Jetsów, zakochuje się z wzajemnością w Marii – pięknej i niewinnej Portorykance. W jednej z walk między gangami Tony nieumyślnie zabija Bernarda, brata Marii. Chcąc pomścić pamięć przyjaciela, Rico – admirator Marii – pozbawia życia Tony’ego w zorganizowanej zasadzce. W sztuce Szekspira Julia – myśląc, że jej ukochany nie żyje – decyduje się popełnić samobójstwo. Twórcy musicalu zdecydowali się jednak pozostawić Marię przy życiu. Martha Rozett tak rozpatruje to zagadnienie:

Zawsze uważałam, że decyzja o pozostawieniu Marii przy życiu i ukazanie jej udręczonej smutkiem w końcowej scenie *West Side Story* stanowi potrzebę obalenia chrześcijańsko-romantycznego założenia, jakoby kochankowie zjednoczeni w śmierci wykraczali poza tragiczne wydarzenia, które doprowadziły do ich samobójstw<sup>18</sup>.

Kontynuując, badaczka argumentuje swe stanowisko następująco:

<sup>17</sup> A. Most, *West Side Story and the Vestiges of Theatrical Realism* [w:] *Shakespeare/adaptation/modern Drama*, red. R. Martin, K.W. Scheil, Toronto 2011, s. 56.

<sup>18</sup> M.T. Rozett, *Talking Back to Shakespeare*, London 1994, s. 10.

*West Side Story* nie mogłoby zakończyć się tak jak *Romeo i Julia*, czyli pojednaniem zwaśnionych rodów. Celem twórców musicalu było bowiem tak przekształcić Szekspirowską tragedię, aby jak najwyraźniej udratyzować stan miejskiej kultury imigrantów<sup>19</sup>.

Pokolenie, w którym sławę zyskały takie postaci, jak Marlon Brando, James Dean, Elvis Presley i Jack Kerouac, w którym nastąpiła moda na muzykę *rock-n-roll*, a bitnicy upowszechnili swe protesty, znalazło swe odzwierciedlenie w dziele scenicznym. Co więcej, nadano mu język musicalu. W *West Side Story* znany Szekspirowski motyw został potraktowany jako pretekst do opowiedzenia współczesnej historii. Jego bohaterowie starannie odwzorowują jednak postaci dramatu. Romeo staje się Tonym – Amerykaninem polskiego pochodzenia – Julia staje się Marią, nowo przybyłą do Nowego Jorku imigrantką. Jednocześnie szef gangu Jetsów – Riff – posiada pewne cechy Merkucja. Podobnie jak on zostaje pchnięty nożem przez Bernardo, brata Marii. Ten zaś przypomina Tybalta, kuzyna Julii, strzegącego jej honoru. Główni bohaterowie renesansowego dramatu poznają się na balu maskowym, natomiast Tony i Maria po raz pierwszy spotykają się na potańcówce i zakochują się w sobie od pierwszego wejrzenia<sup>20</sup>.

Tego rodzaju musicalowe przekształcenia dostrzega także Gary Taylor, podkreślając, że „balkony zmieniają się w schody ewakuacyjne, miecze w noże, księżę Werony objawia się pod postacią policji, sala balowa Capulettich staje się szkolną salą gimnastyczną, zaś miłość – jej siła i związane z nią problemy – pozostają wciąż takie same”<sup>21</sup>.

*West Side Story* w bezprecedensowy sposób ukazuje ciemną stronę nowojorskiego ulicznego życia w teatralno-musicalowej konwencji. Tym, co w dużej mierze wyróżniło musical na tle wcześniejszych przedstawień tego rodzaju, był fakt, iż taniec stał się w nim narzędziem do opowiadania historii. Jerome Robbins stworzył olśniewającą choreografię, stosując elementy baletu, tańca klasycznego i jazzu. Dzięki jego pomysłowi pierwsze sceny musicalu stanowią taneczny prolog, oparty wyłącznie na dynamicznej i wymownej choreografii. Choć w pierwszym minutach nie pada praktycznie ani jedno słowo, widzowie mogą dostrzec złość, rozdrażnienie i agresywność bohaterów poprzez taneczne figury z ich niezwykłą ekspresją. Wykorzystując możliwości, jakie daje taniec, Robbins zdecydował się stworzyć choreogra-

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Zob. A. Most, dz. cyt., s. 56.

<sup>21</sup> G.J. Taylor, *Romeo and Juliet and West Side Story: An Experimental Unit*, „The English Journal” 1962, t. 5, nr 7, s. 484.

fię, która będzie jednocześnie imitować sceny bójek członków skłóconych ze sobą gangów. Ów taneczno-bojowy styl ukazany w *West Side Story* zyskał już miano kultowego, a jego rewolucyjny charakter do dziś jest doceniany przez historyków musicalu. Jerome Robbins stworzył choreografię odzwierciedlającą emocje i tragiczny ton historii znanej z *Romea i Julii*. W oryginalny artystycznie sposób połączył elementy walki z tańcem klasycznym, nadając im naturalny charakter. Trudna historia młodej miłości została opowiedziana w charakterystycznej dla musicalu formie, za pomocą dialogów, piosenek i tańca; Szekspirowski motyw zwaśnionych rodów zastąpiono współczesnym problemem ulicznych gangów walczących o swój teren.

W *West Side Story* Laurents, Sondheim, Bernstein i Robbins skomentowali tragiczne skutki nieuzasadnionej nienawiści i rasowych uprzedzeń, pokazując, jak bardzo tego rodzaju sytuacje mogą zniszczyć życie młodych ludzi. Amerykańska musicalowa wariacja na temat *Romea i Julii* łączy miłość z nienawiścią, szczęście z tragedią, a niekiedy nawet komediowe chwyty z krwią na scenie, inteligentnie nawiązując do Szekspirowskich detali.

Przykłady podobnych inspiracji można by mnożyć. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku powstały dwa rock-musicale odwołujące się do fabuły sztuk Szekspira: w 1968 swą premierę na Broadwayu miał spektakl *Your Own Hing* stworzony na podstawie komedii *Wieczór Trzech Króli*, a 1971 musical *Dwaj Panowie z Werony* oparto na komedii pod tym samym tytułem. W 1981 roku powstał musical *Oh, Brother!*, którego fabuła czerpała inspiracje częściowo z *Komedii omyłek*. W popularnym w ostatnich latach musicalu *Król Lew* widać zaś wyraźne nawiązania do tragedii *Hamlet*.

Nie każdy musical odwołujący się do historii stworzonej przez Szekspira odnosił jednak sukces. Duża liczba przedstawień musicalowych, niezależnie od poruszanych w nich tematów, często narażona jest na niepowodzenie, nawet gdy wydaje się, że ma w sobie duży sceniczny i artystyczny potencjał. Tak właśnie stało się z musicaliem *Swingin' the Dream* z 1939 roku, który zaprezentowano szerokiej publiczności jedynie trzynastej razy. W spektaklu opartym na *Śnie nocy letniej* występowały takie gwiazdy amerykańskiej rozrywki, jak Louis Armstrong, Butterfly McQueen i Dandridge Sisters, postaci znane z tworzenia muzyki swingowej. Kompozytorami utworów wykorzystanych w przedstawieniu byli Benny Goodman i Count Basie. Adaptacji zaś podjęli się Gilbert Seldes i Erik Charell.

Na musical składały się dwa, zdawać by się mogło, nieprzystające do siebie elementy: rozrywkowa muzyka swingowo-jazzowa wykonywana przez

czarnoskórych aktorów oraz sztuka Szekspira i, co za tym idzie, tradycja teatru elżbietańskiego. Gilbert Seldes, znany krytyk i badacz amerykańskiej kultury popularnej<sup>22</sup>, współautor przedstawienia, pragnął, by takie połączenie zaowocowało nobilitacją musicalu jako gatunku. Jego zamierzeniem było zapewne zwiększenie zainteresowania badaczy i krytyków tą formą popularnej rozrywki. Seldes znany jest bowiem jako jeden z pierwszych badaczy z początku XX wieku, w którego opinii sztuka popularna kształtująca amerykańską kulturę, stanowi zarazem jej immanentną część, a tym samym zasługuje na uwagę i uznanie krytyków dotychczas skupionych na badaniach tego, co zaliczamy do tak zwanej kultury wysokiej. W opinii Seldesa muzyka rozrywkowa, taka jak jazz czy swing, komedie muzyczne, przedstawienia wodewilowe, a nawet komiksy, powinna być materiałem szczegółowych analiz. Badacz pragnął podkreślić wartość tego, co popularne i powszechnie lubiane.

Historykom amerykańskiego teatru muzycznego po dziś dzień nie udało się jednoznacznie stwierdzić, co było przyczyną niepowodzenia *Swingin' the Dream*. Zdaniem Brooksa Atkinsona, powodem fiaska musicalu miały się okazać zbyt mała liczba radosnych i skocznych utworów muzycznych oraz zbyt dosłowne, tym samym nużące publiczność, nawiązania do tekstu Szekspira<sup>23</sup>. W opinii Errol Hill, w 1939 roku kontrowersyjne mogło być pojawienie się czarnoskórych aktorów, starających się naśladować tradycję elżbietańską. Zdecydowana większość recenzentów uznała bowiem produkcję za „dziwaczną i absurdalną”<sup>24</sup>. Gary Williams słusznie zauważa, że *Swingin' the Dream* został „stworzony przez białych artystów dla białej broadwayowskiej publiczności”<sup>25</sup>. Autor zwraca jednocześnie uwagę na wpisana w tę produkcję kwestię rasowych stereotypów oraz ksenofobiczną retorykę obecną w wielu recenzjach przedstawienia.

Nie zmienia to jednak faktu, że niemal od początku tworzenia musicalu twórczość Williama Szekspira była dla amerykańskich artystów źródłem pomysłów. Choć tego rodzaju muzycznych spektakli powstało stosunkowo niewiele, kwestia ta wciąż pozostaje fenomenem intrygującym badaczy i hi-

<sup>22</sup> Zob. więcej na ten temat między innymi: G. Seldes, *The 7 Lively Arts*, New York 1957; M.G. Kammen, *The Lively Arts: Gilbert Seldes and the Transformation of Cultural Criticism in the United States*, Oxford, New York 1996.

<sup>23</sup> B. Atkinson, *Swinging Shakespeare's Dream with Benny Goodman, Louis Armstrong and Maxine Sullivan*, „The New York Times” 30 listopada 1939, s. 24, <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9C06E3DA113AE532A25753C3A9679D946894D6CF>, dostęp: 14.04.2014.

<sup>24</sup> E. Hill, *Shakespeare in Sable: A History of Black Shakespearean Actors*, Amherst 1984, s. 100.

<sup>25</sup> G.J. Williams, *Our Moonlight Revels: „A Midsummer Night's Dream” in the Theatre*, Iowa City 1997, s. 187.

storyków gatunku. Jak zatem należałoby scharakteryzować termin „musical szekspirowski” i czy ma on w ogóle rację bytu? W moim przekonaniu jak najbardziej tak, a jego właściwość zasadza się na pojęciach intertekstualności i adaptacji. Mam tu na myśli fakt, iż musicale mogą w różnym stopniu odnosić się do utworów Szekspira, między innymi mogą to być dzieła w pełni inspirowane fabułą stworzoną przez pisarza, mogą dokonywać wielu wariacji i przerabiać oryginalną warstwę tekstową, przedstawiać postaci przypominające bohaterów z jego dramatów, wreszcie mogą też prezentować wybrane sceny. Różne formy adaptacji zależne są od siły powiązania musicalu z oryginalnym dziełem. Często zdarza się, że przedstawienia tego rodzaju są także aluzjami i komentarzami do utworów, na których się opierają. Szczególnie istotny wydaje się fakt, iż z jednej strony omówione przeze mnie inspiracje wpłynęły na nobilitację tego scenicznego gatunku, a z drugiej stanowią swoistą formę reinterpretacji dramatów pisarza. Musicalowe wersje *Komedii omyłek*, *Poskromienia złoŃnicy*, *Romeo i Julii*, *Hamleta* czy *Snu nocy letniej* wpływają na postrzeganie twórczości Szekspira jako uniwersalnej i nieustannie fascynującej współczesnych artystów – dziełom tym nadany zostaje nowy wizerunek ujęty w musicalową formę.

Reasumując, chciałabym posłużyć się słowami Fran Teague:

Można by zadać pytanie, dlaczego ktokolwiek miałby zainteresować się tym zjawiskiem, skoro jedynie niewielki procent wszystkich musicali można nazwać „musicalami Szekspira”? Moja odpowiedź na to pytanie jest następująca: podczas gdy ich liczba stanowi niewielki ułamek całej grupy powstających przedstawień tego rodzaju, to wciąż najwięcej nawiązań i inspiracji literackich amerykańscy twórcy czerpią właśnie z Szekspira. W takim stopniu nie udało się to jeszcze żadnej innej ikonie kultury<sup>26</sup>.

## Bibliografia

- A Feminist Companion to Shakespeare*, red. D. Callaghan, Malden 2000.  
Albert J., *West Side Story*, „Literature/Film Quarterly” 1962, t. 15, nr 4, s. 58–60.  
Bean J.C., *Comic Structure and the Humanizing of Kate in „The Taming of the Shrew”* [w:] *The Woman’s Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana 1980, s. 65–78.  
Dash G., *Shakespeare and the American Musical*, Bloomington 2010.  
Gołębiowski M., *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989.  
Hamilton L., *Baz vs The Bardolaters, or Why William Shakespeare’s Romeo + Juliet Deserves Another Look*, „Literature/Film Quarterly” 2000, t. 28, s. 118–124.  
Hill E., *Shakespeare in Sable: A History of Black Shakespearean Actors*, Amherst 1984.

<sup>26</sup> F. Teague, dz. cyt., s. 185.

- Hischak T.S., *The Oxford Companion to the American Musical*, New York 2008.
- Kammen G., *The Lively Arts: Gilbert Seldes and the Transformation of Cultural Criticism in the United States*, Oxford, New York 1996.
- Marianowicz A., *Przetańczyć całą noc...*, Warszawa 1979.
- Matthew-Walker R., *From Broadway to Hollywood*, London 1996.
- Most A., *West Side Story and the Vestiges of Theatrical Realism* [w:] *Shakespeare/adaptation/modern Drama*, red. R. Martin, K.W. Scheil, Toronto 2011, s. 56–75.
- Novy M., *Love's Argument: Gender Relations in Shakespeare*, Chapel Hill 1984.
- Rozett M.T., *Talking Back to Shakespeare*, London 1994.
- Seldes G., *The 7 Lively Arts*, New York 1957.
- Taylor G.J., *Romeo and Juliet and West Side Story: An Experimental Unit*, „The English Journal” listopad 1962, t. 51, nr 7, s. 484–485.
- Teague F., *Shakespeare and Musical Theatre* [w:] *The Edinburgh Companion to Shakespeare and the Arts*, red. M. Thorton, A. Streete, R. Wray, Edinburgh 2011, s. 185–199.
- Williams G.J., *Our Moonlight Revels: „A Midsummer Night's Dream” in the Theatre*, Iowa City 1997.

### **Źródła internetowe**

- Atkinson B., *Swinging Shakespeare's Dream with Benny Goodman, Louis Armstrong and Maxine Sullivan*, „The New York Times” 30 listopada 1939, s. 24, <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9C06E3DA113AE532A25753C3A9679D946894D6CF>, dostęp: 14.04.2014.
- Nyczek T., *Will Szekspir Superstar*, „Przekrój” 14 września 2010, nr 37, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/102307,druk.html>, dostęp: 13.04.2014.
- Szekspir W., *Poskromienie złoŃnicy*, tłum. L. Ulrich, <http://wolnelektury.pl/media/book/pdf/poskromienie-zlosnicy.pdf>, dostęp: 13.04.2014.