

ALE  
**MUSICALE!**  
ZŁOTE STULECIE

DANIEL  
WYSZOGRODZKI



1918! 2018

MARGINESY

**ALE  
MUSICALE!**  
**ZŁOTE STULECIE**

---

**DANIEL  
WYSZOGRODZKI**



**MARGINESY**

*There's no business like show business  
Like no business I know.*

Irving Berlin, 1946

**Copyright © by Daniel Wyszogrodzki**

**Copyright © by Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2018**



## OD AUTORA

### I

Zapytani, czym właściwie jest musical, możemy – na przykład – odpowiedzieć tak: 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 też zawsze językiem swojej publiczności. W przeciwieństwie do oper, które wykonuje się w języku, w jakim powstały, musicale się tłumaczy. Te najlepsze – nawet na dziesiątki języków. Mówią bowiem o sprawach, które są zrozumiałe dla publiczności i znane jej, a niekiedy nawet bliskie. Podstawą nowoczesnego musicalu jest zawsze akcja fabularna i to w nią wplecione są utwory muzyczne czy sekwencje taneczne, to ona uzasadnia ich obecność w spektaklu. Musical opowiada historię, jej również 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 i odwrotnie. Jednak najważniejszą cechą musicalu, odróżniającą go od wszystkich rodzajów teatru muzycznego, z których się wywodzi, jest utożsamienie się publiczności ze scenicznymi bohaterami. Przynajmniej zaś potencjalna możliwość takiego utożsamienia. Innymi słowy: musical może opowiadać o zemście Batmana, ale już nie o zemście Nietoperza. Co prawda musicalu o Batmanie jeszcze nie ma, ale to zapewne jedynie 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 jak stylistyczny relikw, jako pamiątkę czasu minionego. Piękną, acz nieznaczącą. Podziwianą, choć 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 w operze* czy Cosette w *Les Misérables*) odziera widowisko z realizmu, jest nieuzasadnione. Śpiewacy operowi i operetkowi nie powinni wykonywać arii z musicali (vide José Carreras i jego okropne *Memory*).

Musical chwytą 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 nas do dwóch kolejnych spraw, nierozzerwalnie z musicaliem związanych. Są nimi budżet i afisz.

Większości musicali nie da się zrobić tanio. Oczywiście można, jak prawie wszystko, ale to nie będzie prawdziwy musical (nie zapominajmy, że marzeniem większości twórców off-Broadway jest przeniesienie produkcji on-Broadway). Produkcje musicalowe wymagają wysokich budżetów nie tylko dlatego, że optymalizują wszystkie elementy spektaklu (przede wszystkim jest to śpiew, taniec oraz gra aktorska), ale dlatego, że wyróżniają się – nieznaną z innych scen teatralnych – widowiskowością. Sorry, taka konwencja. Od czasu pierwszych spektakularnych produkcji rewiowych (jak *Ziegfeld Follies*), przez imponujące widowiska tak zwanego złotego wieku Broadwayu (*South Pacific*), nowoczesne przeboje (*Chicago*) oraz „brytyjską inwazję” na Broadway (*Les Misérables*), aż po popularne tytuły z ostatnich lat (*Wicked*) i najnowsze produkcje (*Hamilton*), musicale robią wielkie wrażenie dzięki wyrafinowanej scenografii, choreografii, a także dzięki kreatywnemu użyciu dźwięku, światła i projekcji.

Środki wydane na produkcję musicalu muszą się nie tylko zwrócić (amerykańscy twórcy nie mogą liczyć na dotacje), ale też przynosić dochody. Musical jest tworem bezpruderyjnie wolnorynkowym. Aby tak się stało, należy spełnić tylko 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 między innymi dlatego wolnorynkowy teatr muzyczny zupełnie nie przystaje do obowiązującej w kontynentalnej Europie tradycji teatru repertuarowego. Po prostu kiedy wyprodukuje się musical, należy go grać aż do ostatniego widza – zdejmowanie tytułu z afisza jest nie tylko kosztowne, ale także nielogiczne. Cała „para promocyjna” związana z premierą idzie w niebyt, wracają na scenę tytuły starsze, po co? Musical i teatr repertuarowy nie idą w parze. Na afiszu jest zawsze najnowsza produkcja, a jej twórcy marzą tylko o tym, żeby – w wariacie optymalnym – nie zesła z afisza za ich życia. I w niektórych przypadkach prawie się to udawało. Koronny przykład: nowojorski teatr Winter Garden w ciągu trzydziestu dwóch lat (od 1982 do 2014) zaprezentował... zaledwie dwa tytuły: *Cats* i *Mamma Mia!* Przez cały czas grając je codziennie, a nawet dwa razy dziennie. I to jest właśnie marzenie producentów. Granie siedmiu spektakli w tygodniu – pierwsze przykazania teatru musicalowego – to warunek, żeby mógł lądować helikopter, spadać zyrandol, unieść się w powietrze latający dywan czy też padać ulewny deszcz. Współczesny teatr muzyczny operuje nie tylko najnowszymi rozwiązaniami stanowiącymi o oryginalności widowiska, ale też ukazuje akcję w niemal filmowym montażu – nie ma chwili przestoju, w wielu inscenizacjach nie stosuje się kurtyny. Nowoczesny musical to fuzja wielu sztuk.

Definiując musical, nie wypada pominąć... muzyki. Tym bardziej że nie ma gatunku, w którym panowałaby większa dowolność, otwartość, przyzwolenie. Jako że musical jest formą klasycznie amerykańską – tam się narodził i podobnie jak jazz, to stamtąd podbijał świat – mamy w tym zakresie „wolnoamerykanek”. Bo nowoczesny musical budził się w erze swingu (*42<sup>nd</sup> Street*), przeszedł pionierski etap jazzu nowoczesnego (*West Side Story*), pamiętał o operetkowej przeszłości (*My Fair Lady*), zakochał się w rock'n'rollu (*Grease*), nie ominął klasycznego rocka (*Hair*), udowodnił, że może być w nim wszystkiego po trochu (*The Phantom of the Opera*), eklektycznie powiązał pop z muzyką symfoniczną (*Les Misérables*), otarł się nawet o muzykę etniczną (*The Lion King*) i dwudziestowieczną klasykę (*Sweeney Todd*). Fuzję wszystkiego, co się do tej pory wydarzyło na musicalowej scenie, wzbogaconą o wyrafinowany literacki hip-hop, prezentuje obecnie musical *Hamilton*. A istnieją również osobne musicalowe style kompozytorskie: Richarda Rodgersa, Stephena Sondheima, Lloyd Webbera czy Alana Menkena. W musicalach typu *jukebox* królują przeboje ze świata muzyki pop.

Najważniejsza jednak – i trzeba mieć w tym względzie absolutną jasność – pozostaje fabuła. Nie bez powodu historia nowoczesnego musicalu rozpoczęła się wtedy, kiedy pojawiło się pojęcie *book musical* (*book* to po angielsku libretto, nikt nie wymówiłby „libretto” po angielsku). Każdy z elementów przedstawienia podporządkowany jest fabule. W przeciwnym wypadku publiczność nie uwierzy twórcom spektaklu i nie zostanie sprawdzona jej zdolność do 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.

## II

Wybór artykułów w książce *Ale musicale!* jest „obiektywno-subiektywny”. Stanowi ona jedynie wprowadzenie do szerokiego tematu, jakim jest musical, gatunek teatru muzycznego liczący sto lat. Przyjmując za datę narodzin rok 1918, czyli zakończenie I wojny światowej (wyjaśnienie znajduje się w tekście książki), obchodzimy właśnie stulecie musicalu. Autor, świadomy, że będzie to pierwsza tak obszerna publikacja w języku polskim, starał się zaprezentować najważniejsze spektakle (z naciskiem na musical nowoczesny), ich twórców i wykonawców, najbardziej znane musicalowe przeboje. Są w tej książce informacje o premierach i o płytach, jest wykaz amerykańskich i angielskich nagród teatralnych oraz wybrane statystyki. Są też ciekawostki ze świata musicalu, a jest to magiczny świat. Autor stara się wyjaśnić teatralne terminy, jak również podrzucić przy okazji kilka „niezłych adresów”. Na Broadwayu, na West Endzie, nad Wisłą.

*Ale musicale!* nie wyczerpują tematu, stanowią jego załączek, punkt wyjścia do dalszych poszukiwań, najlepiej własnych. Zawierają pewne sugestie repertuarowe – polski teatr muzyczny szybko się rozwija, ale nadal mamy wiele do nadrobienia. A jak uczy

przykład inscenizacji musicalu *Doktor Żywago* w Operze i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku, polska produkcja może ożywić tytuł, który w krajach anglojęzycznych nie doczekał się realizacji, na jaką zasługuje. Głównym kryterium wyboru omawianych spektakli było ich miejsce w historii gatunku, co uzasadnia zarówno skala sukcesu, tu mierzona liczbą przedstawień oraz ich późniejszych inscenizacji, nagrodami Tony i Oliviera, ale również nowatorstwem i wpływem na rozszerzenie formuły musicalu. Czytelnik znajdzie więc w książce musicale, których „nie mogło zabraknąć”, jak *My Fair Lady*, *West Side Story* czy *Skrzypek na dachu*. Znajdzie nowoczesną klasykę z Broadwayu (*Kabaret*, *Hair*, *A Chorus Line*) oraz z West Endu (*Jesus Christ Superstar*, *Koty*, *Upiór w operze*). Znajdzie wreszcie wielkie hity współczesne, jak *Mamma Mia!*, *Wicked*, *Billy Elliot*, *Księga Mormona*, *Once i Kinky Boots*. Osobne miejsce zajmują familijne musicale spod znaku Disneya (m.in. *Król Lew*). Czytelnik zapozna się też ze zjawiskami mniej w Polsce znanymi, a – dla historii gatunku – podstawowymi. Takim zjawiskiem jest twórczość Stephena Sondheima, twórcy osobnego, prezentującego od kilku dziesięcioleci autorską wizję teatru muzycznego. Kontynuatorem tej linii jest współcześnie Jason Robert Brown. Wielkiej rewolucji sceny musicalowej dokonał nowy geniusz Broadwayu, Lin-Manuel Miranda. Jego spektakl *Hamilton* należy do tych nielicznych przedstawień, które co pewien czas redefiniują gatunek, nadają nowe życie formie. I to *Hamilton* zamyka w książce nasze „stulecie musicalu”.

Musical to kompozytorzy, libreciści, autorzy tekstów piosenek. Twórcy spektaklu, których biogramy w książce nie stronią od anegdot, ukazują ich ludzkie przywary – autorowi zależało na prezentacji ludzi, a nie pomników. Nawet jeżeli na pomniki zasługują, jak to jest w przypadku takich artystów jak: Jerome Kern, Irving Berlin, George Gershwin, Cole Porter, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim czy wielki, tworzący współcześnie Andrew Lloyd Webber. Musical to także wykonawcy, aktorzy teatralni stojący przed najwyższą poprzeczką artystycznych wymagań. Czytelnik znajdzie w książce sylwetki artystów, którzy „zrobili różnicę”, zapisali się czymś wyjątkowym. Czy będzie to imponująca kariera (Fred Astaire, Gene Kelly) czy zaledwie epizod, jak w przypadku Anne Hathaway i jej Oscarowych trzech minut.

Musical i film to wątek przewijający się w całej książce. Broadway i Hollywood – odwieczna rywalizacja. Ale także odwieczna inspiracja. Powstawały i powstają filmy według musicali (*Les Misérables*), nie brakuje musicali według filmów, zwłaszcza w czasach najnowszych (*Zakonnica w przebraniu*). Autor poświęcił miejsce filmowym adaptacjom, te najważniejsze są w książce wymieniane, ale podstawowym tematem pozostają spektakle teatralne (film muzyczny to temat na osobną książkę). Dlatego dwa istotne wyjątki wymagają uzasadnienia. Film *La La Land* stanowi wyjątkową, głęboko emocjonalną i na wskroś współczesną syntezę Broadwayu i Hollywood, a raczej miłości do musicalu i do filmu. To niezwykle dzieło filmowe (oryginalne już choćby w swojej celowej niedoskonałości) jest opowieścią o marzeniach dwojga ludzi, którzy kochają musicale i filmy muzyczne. Fenomenem z innej domeny jest serial telewizyjny *Glee*. Nigdy wcześniej nie uczyniono tak wiele dla popularyzacji musicalu. Ta opowieść o rozśpiewanej i roztańczonej młodzieży (niepobawiona bynajmniej wątków

dramatycznych) porusza się po całej historii gatunku. Młodzi zapaleńcy „rozmawiają musicalem”, znają piosenki i ich wykonawców, uczestniczą w konkursach. Serial pokazuje też drogę do tej trudnej branży.

Musical jest współczesnym esperanto. Autor książki w swych egzotycznych podróżach wielokrotnie musiał odpowiadać na pytanie, czym się zajmuje. Często zadawane przy ognisku przez nieznanymi ludźmi z różnych krajów, na różnych kontynentach – pod rozgwieżdżonym niebem. I reakcja za każdym razem była taka sama: musicale! Jaki jest twój ulubiony, co wystawiliście w Polsce, nad czym teraz pracujecie? I dalej: jaki jest twój ulubiony numer z *Les Misérables*, kto był twoją ulubioną Eponiną? I dalej: czy widziałeś już tę nową premierę na West Endzie, Broadwayu (tu padają tytuły). Jaka jest polska publiczność? Czy macie u siebie *Króla Lwa*? Przyznanie się przed obcymi ludźmi do pracy w teatrze muzycznym uruchamia przedziwny mechanizm. Następuje zbliżenie, wytwarza się nić sympatii. Mamy wspólny temat do rozmowy. Publiczność w Polsce jest na dobrej drodze do podobnej znajomości przedmiotu, potrzebuje oczywiście więcej czasu. Musical ma sto lat, musical w Polsce stawia pierwsze kroki – śmiało i pewne, ale ma jeszcze sporo do przejścia. Marzeniem autora jest, aby książka *Ale musicale!* przyspieszyła ten proces.

A przy okazji: wątki polskie. Musical jest sztuką masową, zaprzeczeniem elitarności. Dlatego między innymi robi taką światową karierę, dlatego jest tak doskonale znany przez ludzi z różnych krajów. Ale to także zobowiązuje. Musical znany jedynie wąskiej grupie ludzi nie spełnia warunku powszechności, przypisanego gatunkowi. W Polsce jest tylko jeden oryginalny tytuł, o którym każdy przynajmniej słyszał (nawet jeżeli nie był na przedstawieniu), i jest nim *Metro*. Nie ma innego równie rozpoznawalnego tytułu. Być może staną się nim *Piloci*, ale jest zbyt wcześnie, żeby to osądzić. Czas weryfikuje nasze oceny, czas decyduje o tym, co staje się klasyką. Podobnie jest z nazwiskami twórców. Każdy słyszał o Gershwinie i Lloydzie Webberze – w Stanach, Europie, a nawet w Polsce. W języku angielskim stosuje się wyrażenie *household name*, nazwisko znane w każdym domu. W Polsce jest tylko kilka takich nazwisk musicalowych, ale z pewnością będzie ich więcej. Coraz więcej teatrów sięga po repertuar musicalowy, powstają wydziały musicalowe na wyższych uczelniach artystycznych, rozkwitają prywatne szkoły przygotowujące młodych artystów.

Autor będzie najszcześniejszy, kiedy Czytelnik – z czystej ciekawości – odpali sobie w sieci jeden czy dwa musicalowe numery. Bo może sięgnie potem po płytę? Może – zachęcany – obejrzy którąś ze słynnych musicalowych ekranizacji? A może nawet wybierze się na musical do teatru? A potem na drugi, trzeci, czwarty?... Upprzedzam: musicale uzależniają jak narkotyki!

Do zobaczenia na widowni –

**Daniel Wyszogrodzki**



# 42<sup>nd</sup> STREET

## MUSICAL

**MUZYKA:**

Harry Warren

**SŁOWA PIOSENEK:**

Al Dubin

**LIBRETTO:**

Michael Stewart i Mark Bramble  
na podstawie powieści Bradforda Ropesa (1932)  
i filmu *42<sup>nd</sup> Street* (1933)

**PREMIERY:**

Broadway — 25 sierpnia 1980 (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 *42 Ulica* to nowoczesny musical trąący myszką. I zarazem udana próba oporu amerykańskiej sceny przed „brytyjską inwazją”, uosabianą przez Andrew Lloyd Webbera.

Wiele wyjaśnia fakt, że tworzywo tego przedstawienia – książka i jej ekranizacja – pochodzi z lat 30. I to właśnie w latach 30. rozgrywa się akcja musicalu. Jest to zarazem jedno z tych szczególnych przedstawień (jak *Follies* Sondheima), w których branża teatralna przegląda się jak w lustrze. A raczej jak 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 1929–1933 (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 triumfował 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 między innymi *A Chorus Line*, *Company* i *Pippin*. Do legendy Broadwayu przeszła reklama, w której do obejrzenia musicalu *42<sup>nd</sup> Street* zachęcano ludzi mających „alergię na koty”...

Producenci *42<sup>nd</sup> 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 na nią 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 *42<sup>nd</sup> 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 pełnił 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 potrafił odmówić sobie przyjemności pracy nad tym tytułem. I niestety – przeszedł do historii Broadwayu. Gower Champion zmarł 25 sierpnia 1980 roku, 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 *Upióra 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 korzystali 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 *42<sup>nd</sup> Street* dwukrotnie zmieniał siedzibę. Premiera odbyła się w teatrze Winter Garden, spektakl przeniesiono następnie do Majestic, by wreszcie zakończył długi żywot w St. James. Król krytyków teatralnych, Frank Rich, nazwał to „zmianą warty” – przy obu przeprowadzkach *42 Ulica* ustępowała bowiem musicalom Lloyd Webbera, które bezpowrotnie zmieniły oblicze Broadwayu (kolejno były to *Koty* i *Upiór w operze*). Spektakl *42<sup>nd</sup> Street* na długo utrzymał obraz klasycznego Broadwayu lat chwały.



- 4 Równie udana inscenizacja musicalu *42<sup>nd</sup> Street* w Londynie (1984) pokazała, jak wielka jest różnica pomiędzy mało prawdopodobnym a niemożliwym. Fabuła spektaklu znalazła dokładne odbicie w tak zwanym 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 siedemnaście 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 go Mark Bramble (współtwórca libretta oryginalnego musicalu i reżyser nowojorskiego przedstawienia z 2001 roku). *42 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 *42<sup>nd</sup> Street*.

GEORGE ABBOTT  
(1887-1995)  
PRODUCENT I REŻYSER



Poza innymi osiągnięciami żył sto siedem 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 do 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 choćby Eugene O'Neill). Już w czasie studiów 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 do tej roli.

George Abbott stał się na Broadwayu postacią mityczną, jednoosobową instytucją. Doczekał się przydomka *show doctor*. Kiedy trzeba było poprowadzić przedstawienie w fazie prób albo przedpremierowych przedstawień z publicznością (*previews*), do akcji wkraczał on. Znał wszystkie tajniki teatru. Poprawiał kompleksowo cały spektakl, tekst i reżyserię, ale jego ocenie nie uchybiały nawet elementy techniczne.

Usługi Abbotta jako „lekarza od przedstawień” były cenione i pożądane, on sam wolał jednak oddawać się twórczości scenicznej i produkcji. Zadebiutował w tej roli w 1926 roku spektaklem o dramatycznym tytule, który mógł się stać mottem jego życia: *Broadway*. Co prawda autorem sztuki był Philip Dunning, ale to Abbott tak ją „podrasował”, 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 gdy 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 (1962). Swoje dwa najświetniejsze 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 czterdzieści trzy lata, on osiemdziesiąt jeden. Po dziesięciu latach zażywny staruszek zostawił ją dla młodszej kobiety! A że faktycznie był zażywny, potwierdziła autorytatywnie pani wdowa. Na tydzień przed śmiercią



**A** na zawał serca George Abbott poprawiał libretto do swojego słynnego musicalu *The Pajama Game*, planując kolejną inscenizację, pracował także nad poprawkami do tekstu *Damn Yankees*. Na nowej premierze tego ostatniego w wieku stu sześciu lat wyszedł na scenę i dostał okłaski 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<sup>th</sup> Street przy Times Square nosi nazwę George Abbott Way. W ciągu swojej długiej kariery otrzymał 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* według Remarque’a (1930), ale skończyło się na nominacji.

Lista ludzi teatru, którzy mieli szczęście pracować z Abbottem, jest długa. Ale warto przyjrzeć się przynajmniej wybranym nazwiskom, żeby mieć świadomość niezwykłego wpływu, jaki ten kreatywny i wszechstronny człowiek wywierał na Broadway.

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 West 45<sup>th</sup> Street powinna nosić jego imię.

Daniel Wyszogrodzki, wybitny znawca musicalu, napisał książkę, jakiej jeszcze w Polsce nie było — książkę potrzebną i myślę, że przez wielu długo wyczekiwaną. Fani i miłośnicy teatru muzycznego będą zachwyceni!

ŁUKASZ ZAGROBELNY

Śledząc historię musicalu, autor nie traci z oczu związków Broadwayu z jazzem, co nas niezwykle cieszy, bo większość standardów *Wielkiego amerykańskiego śpiewnika* pochodzi z musicali.

DOROTA MIĘKIEWICZ I MAREK NAPIÓRKOWSKI

Daniel napisał rzecz niezwykłą — jest tu wszystko, co chcielibyśmy wiedzieć o musicalu, ale baliśmy się zapytać.

GRZEGORZ TURNAU

W  
E  
N  
T



## Broadway, West End i reszta świata — sto lat musicalu!

Napisane z polotem teksty o spektaklach i ich twórcach. Omówienia tak ważnych musicali jak *West Side Story*, *Hamilton*, *Jesus Christ Superstar*, *Hair*, *Metro* czy *Les Misérables*. Opowieści o gigantach: George’u Gershwinie, Leonardzie Bernsteinie czy Andrew Lloydzie Webberze. Nie brak także zakulisowych anegdot i ciekawostek o premierach, sukcesach, kłapach, skandalach i namiętnościach. Daniel Wyszogrodzki zaprasza w fascynującą podróż: od kompozytora do teatru, od premiery do sukcesu, od Broadwayu po Warszawę.

### DANIEL WYSZOGRODZKI

W latach 2007–2015 kierownik literacki Teatru Muzycznego ROMA. Autor popularnej książki biograficznej *Satysfakcja — The Rolling Stones*. Redaktor wielu edycji płytowych, jak choćby serii *Świecie nasz. Dzieła wszystkie Marka Grechuty*. Tłumacz utworów Boba Dylana i Leonarda Cohena. Brał bezpośredni udział w polskich produkcjach najsłynniejszych światowych tytułów, a Teatr ROMA wystawił w jego przekładzie m.in.: *Koty*, *Upiora w operze* i *Mamma Mia!* Dla Teatru Rozrywki w Chorzowie przygotował przekłady musicali *Oliver!*, *Producenci* czy *Niedziela w parku z Georgem*. Dla Opery Podlaskiej przełożył musical *Doktor Żywago*, dla Teatru Muzycznego w Gdyni *Gorączkę sobotniej nocy*. Od roku 2015 wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie.

S  
H  
O  
W

Patronat honorowy:

Cena: 59,90 zł

AKA  
DEMIA  
TEATR  
ALNA

WARSZAWA

jazz forum  
The European Jazz Magazine

w sprzedaży także



ISBN 978-83-65973-91-7



9 788365 973917