

teatr

MUSICAL

JAN KLOSSOWICZ

M ało kto dzisiaj wie, że ostatecznym powodem ustąpienia Goethego z dyrekcji Nadwornego Teatru w Weimarze był pies. Wystawiono tam w roku 1816 sztukę niejakiego Pixérécourta pod tytułem *Pies z Montargis*. I Goethe — poczuwszy się słusznie urażony skalaniem desek nadwornej sceny przez utwór, którego bohaterem był pies — ustąpił. Sztuczka pana Guilberta Pixérécourt zyskała sobie jednak wielkie powodzenie. I choć dzisiaj nikt jej nie pamięta, cieszyła się wówczas zapewne o wiele większym rozgłosem niż *Egmont*. Ba, ale *Pies z Montargis* był musicaliem. Należał do wielkiej rodziny melodramatów, wodewillów, rewli i wszelkiego rodzaju singspieli, po polsku zwanych śpiewogramami. Do tej plejady utworów dramatycznych, w których usiłowano połączyć na nowo, raz po

raz rozłączające się na wszystkie strony i znikające w odrębnych szufladkach elementy teatru: słowo i muzykę, śmiech i płacz, śpiew i mówiony dialog. Szczególnie, właśnie w pierwszej połowie XX wieku, kiedy to tradycyjna opera przeżywała okres swego kolejnego skostnienia, melodramat i wodewil święciły triumfy, a Goethe musiał ustąpić wobec rozśpiewanego *Psa*.

W pierwszej połowie XX wieku dzieje się trochę podobnie. Choć nikomu dziś nie przyjdzie do głowy, żeby w Teatrze Wielkim wystawić *Porgy and Bess*. Opera trwa na swoich szacownych pozycjach i nawet najbardziej szaleńcze pomysły reformatorów nie odbierają jej nabytego z latami znumifikowanego dostojenstwa. Za to muzyka wdziera się do teatru. Tak samo jak dawniej. Od kuchennego wejścia, z boku. W historii teatru naszych lat rekordy powodzenia osiąga musical. Musical, czyli po prostu komedia muzyczna (*musical comedy*). Egzotyczny import z Broadwayu, o którym mówi się u nas po trochu, jak o żelaznym wilku.

Mały, co prawda, u siebie operetkę. Jest to jednak wciąż typ teatru przeniesiony żywcem z czasów Franciszka Józefa i nic nie zdaje się zwiastować, aby mógł się on przemienić w coś innego. W operetce i operetce śpiewa się, a w teatrze gra. Śpiewacy nie umieją grać i mówić na scenie. Aktorzy zaś, choć czasem nawet występują na

Festiwalu w Opolu, wydobywają z siebie coś najwyżej słaby pisk. Albo, jeśli już muszą, to, jak to się ładnie nazywa — parlandują, czyli mówią pod akompaniament, mnił wyrażnie niż zazwyczaj wypowiadając spótgłoski. Niezbyt zachęcające warunki dla rozwoju polskiego musicalu, który, jak dotychczas, ciągle jeszcze nie może się narodzić. Czy jest czego żalować? Ostatecznie *Pies* nie musi wyrzucac z teatru Goethego, a może sobie hasać swobodnie na jakiejś innej scenie. Ale czyż właśnie musical ma szansę, aby stać się popularnym teatrem dwudziestego wieku? Teatrem, w którym, jak kiedyś w melodramie czy wodewilu, połączy się znowu, na jednej scenie, aktorstwo ze śpiewem i muzyką?

Początki współczesnego musicalu były bardzo piękne. Jego europejskim ojcem był przecież Brecht. A najlepszym musicalem długo chyba jeszcze pozostanie *Opera za trzy grosze*. Musical nie powstał więc tylko dla ułatwienia odbioru dramatycznego dialogu, który staje się strawniejszy, gdy się go okrasza piosenką i tańcami. Nowoczesna komedia muzyczna powstała także z wewnętrznej potrzeby teatru, który rozbił stare konwencje, nie tylko w dramaturgii, ale nade wszystko w samym kształcie scenicznego widowiska. Musical w wydaniu Brechta był wyzwaniem rzuconym w imieniu teatru wobec literatury. Wobec mieszcza, który wzru-

szał się i chrapał na przemiany w operze, a do teatru szedł śledzić z zapartym tchem akcją. Prapremiera *Opery za trzy grosze* była społecznym i artystycznym skandallem. Opera została tu wywrócona podszewką do góry w imieniu dramatu, a ten, z kolei, zamienił się w śpiewaną i tańczoną balladę. Ale minęło już czterdzieści lat i musical wraca z Ameryki na europejskie sceny w zmienionym wydaniu. Pozostał on, jak dawniej, pastiszem, przeróbką. Opiera się nadal na klasycznej dramaturgii. Ale librett nie pisze już Brecht a muzyki Weill, tylko Lerner i Loewe. Największy sukces teatralny ostatnich lat, to wystawiona po raz pierwszy w roku 1956 na Broadwayu ich komedia muzyczna, oparta na Shawowskim *Pygmalionie* — *My Fair Lady*. Po sukcesach w całej niemal Europie, a także w Poznaniu i Lublinie, *My Fair Lady* dotarła obecnie do Warszawy. Nie jest może ona najlepszym z powojennych musicali, ale za to najbardziej typowym. Jest klasycznym wytworem amerykańskiego przemysłu rozrywkowego, gigantycznej fabryki snów i mitów, którą znamy przede wszystkim z kina i z różnego rodzaju serialów w telewizji. I trzeba przyznać, że przemysł ten, obecnie jedyny chyba na świecie, tworzy rzeczywiście popularne stereotypy kulturowe. Obok westernu i jazzu, należy do nich także i musical. Jest w tym musicalu z pewnością wiele tan-

dety i łatwizny, które obrażają niejedno oko i ucho. Jest jednak i siła, której brakuje niejednokrotnie bezpośredniemu spadkobiercom europejskiej kultury teatralnej, obrosłej tysiącami zastrzeżeń i tradycyjnych zahamowań. Dlatego Brecht i Weill musieli być buntownikami, a Lerner i Loewe przyrzadzili po prostu jak najsmaczniejszą i przystosowaną do najzwyklejszych gustów potrawę. W ich wydaniu *Pygmalion* stał się jeszcze jednym współczesnym mitem o Kopciuszku, który spotyka bogatego pana. A także legendą o dawnych dobrych czasach i historią z życia wyższych sfer, gdzie można zobaczyć wytworne towarzystwo na wyścigach w Ascot, jak również bal debutantek, tańczących walca pod okiem dobrotliwej królowej. Wszystko, oczywiście, kończy się dobrze i Eliza z Higgipsem będą żyli długo i szczęśliwie. Zjadliwa komedia wielkiego kpiarza zamieniła się tu w fabułę hollywoodzkiego filmu. Ale za to piosenki są naprawdę ładne i techniczna sprawność tej przeróbki jest rzeczywiście doskonała. Tylko, że nieodłączna cecha musicalu, to jeszcze wystawa. Tu wszystko musi być na najwyższym polysk. I toalety pań, i stroje panów, i dekoracje salonów i buduarów. W warszawskim teatrze „Komedia” trudno, niestety, na wąskiej, jak chodnik scenie zaćmić scenografią wspaniałą dekorację samej sali, w której gipsowe jaszczurki wspinają

się po kolumnach i którą niegdyś nawet Włech opisał w osobnym felietonie. Stąd może szlachetny umiar w dekoracjach i meblach. Ale Barbara Rylska pokazuje w roli Elizy, że umie śpiewać i grać w potrzebny w tym wypadku umiarem, może troszkę zarażona chłodem grającego Higginsa — Fettinga. I jest też w tym przydługim, reżyserowanym przez trzy osoby przedstawieniu, jednak scena, która mówi wiele o tym, co we współczesnym musicalu jest w tej chwili najlepsze. Co świadczy o jego rozwoju w kierunku, jaki nadał mu kiedyś Brecht. Nie ku tworzeniu stereotypowych mitów. Ale ku ich obalaniu. W scenie przed ślubem starego Doolittle, konwencjonalni apaszę z pierwszej części spektaklu zaczynają nagle tańczyć jak banda rozszalałych chuliganów z gangów Portorykańczyków i „Białych” w najlepszym musicalu ostatnich lat — *West Side Story*. Tu jest pies po grzebany. Tu jest coś z zupełnie nowego teatru, w którym obok cikliwego sentymentalizmu mieści się kawał brutálnej prawdy o naszej epoce, z którą tak wielu dobrych dramaturgów nie może sobie poradzić.

Teatr KOMEDIA w Warszawie. A. J. Lerner, F. Loewe: *My Fair Lady*. Przekład: A. Marjałowicz, J. Minkiewicz. Reżyseria: T. Andrew, J. Biczyski, J. Zychówna. Scenografia: K. Zaghatowicz, K. Włśniak. Przygotowanie muzyczne: E. Pałasz. Premiera we wrześniu 1965.