



Wojciech Bernatowicz

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

Mity w musicalu społecznym. Amerykanie o sobie i innych

Myths in the socially involved musicals.
Americans on themselves, and others

Musical społeczny stał się tematem opracowań licznych autorów zwłaszcza z kręgu amerykańskiego¹. Prace te podejmują wątek społeczny z perspektywy różnych metodologii badawczych. Książka J. B. Jonesa omawia historię teatru muzycznego od strony socjologicznej, ujmując dosyć szeroki zakres tematyczny i czasowy, czyli cały wiek XX. Obydwie prace R. Knappa to próba ukazania rzeczywistości amerykańskiej widzianej oczami kompozytorów musicali. „The American Musical and the Formation of National Identity” omawia problematykę wytwarzania się mitów amerykańskiej kultury, „The American Musical and the Performance of Personal Identity” to z kolei analiza zjawisk społecznych od strony jednostki. Dwie ostatnie wymienione prace to monografie poświęcone dwóm mniejszościom narodowo-etnicznym. Książka S. J. Hechta podejmuje wątek

¹ Por. J. Bush Jones, *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, Hanover - London, 2003; R. Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton - Oxford, 2005; R. Knapp, *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton - Oxford, 2006; S. J. Hecht, *Transposing Broadway: Jews Assimilation, and the American Musical*, New York, 2011; W. Hoffman, *The Great White Way: Race and the Broadway Musical*, New Brunswick, New Jersey, London, 2014.

związków Żydów z Broadwayem zarówno pod kątem uczestnictwa tej mniejszości w kontekście rynku musicalowego, ale również obrazowania ich w ramach poszczególnych kompozycji. Praca W. Hoffmana natomiast nawiązuje do podprogowego przekazu serwowanego przez medium teatralne, czyli ukazania w jaki sposób biała większość zdominowała amerykański musical.

Niniejszy artykuł poświęcony będzie temu w jaki sposób Amerykanie obrazowali siebie i obcych. Pierwsza część tekstu obejmie analizę dwóch dzieł, które ustanowiły pewien standard, a także reprodukowały określone mity kultury i historii amerykańskiej. Druga część natomiast dotyczyć będzie problematyki obcości na przykładzie musicali, w których główną scenerią jest obszar Dalekiego Wschodu.

Za musical społeczny należy przyjąć takie dzieło, w którym problematyka społeczna, taka jak: kwestie filozoficzne, moralne, narodowe etc. stanowi podstawowy problem fabularny. W związku z tym nie zostanie podjęta analiza wszystkich wątków, które pojawiają się w amerykańskich musicalach, to bowiem wymagałoby pracy o dużo szerszym zakresie.

Amerykański teatr muzyczny na przełomie XIX i XX wieku: kształtowanie się mitów

W XIX wieku, kiedy teatr muzyczny dopiero zaczyna się rozwijać można zauważyć, że muzyka w salach koncertowych i operach pochodzi w dużej mierze z Europy, bądź stanowi jej parafrazę. Jednym z największych wydarzeń artystycznych po Wojnie secesyjnej była premiera ekstravaganzy „The Black Crook” (1866). Ponad 5,5-godzinny spektakl stanowił przeróbkę singspielu „Der Freischütz” (1821) Carla Marii von Webera, rozszerzoną o elementy widowiska cyrkowego oraz balet.

„The Black Crook”, jak wskazuje Gerald Mast, miał jeszcze znaczenie pod innym względem:

„The Black Crook” prefigurował jeszcze inny model przyszłych musicali. Możemy nakreślić wyraźne rozróżnienie pomiędzy musicalami umieszczonymi w obcym bądź egzotycznym miejscu i czasie – nazwijmy to Światem operetki – i tych, które dzieją się tu i teraz w Ameryce. „The Black Crook”, udekorowany w kostiumy z nieznanego księstwa środkowoeuropejskiego przynosi publiczność do Świata operetki,

podobnie jak wiele XIX-wiecznych przebojów scenicznych. W "Humpty Dumpty" (1868) przenosimy się do Nurseylan; "Evangeline" (1874) (...) przemieszcza się od Afryki do Dzikiego Zachodu; Adonis (1884) to historii pięknej męskiej rzeźby przywołanej do życia podróżującej pomiędzy ziemią i niebem².

Na podstawie tych wczesnych sukcesów scenicznych zbudowano jeden z podstawowych elementów kanonu amerykańskiego teatru muzycznego, jakim był wątek orientalistyczny. Kolejne lata przynoszą sukcesy dzieł, które w tej tradycji będą zakorzenione a trop orientalny stanie się jednym z głównych toposów kultury musicalu.

Drugim ważnym aspektem tworzenia się modelu musicalu w Stanach Zjednoczonych jest wątek autotematyczny, tzn. to, w jaki sposób Amerykanie widzieli samych siebie poprzez pryzmat komedii muzycznych.

Gatunek *musical comedy* został twórczo rozwinięty przez duet aktorów-komików i scenarzystów: Edwarda Harrigana (1844-1911) i Tony'ego Harta (1855-1891), działających z kompozytorem Davidem Brahamem (1838-1905). Treść komedii muzycznych Harrigana i Harta zazwyczaj charakteryzowała się realizmem, czasem wręcz naturalizmem, a środowiskiem, w którym umieszczali swoich bohaterów było amerykańskie miasto. Wyjątkowy w komediach muzycznych Harrigana i Harta był aspekt językowy, w którym czerpano z angielszczyzny mniejszości etnicznych i rodowitych nowojorczyków. Treść poszczególnych komedii obracała się wokół problemów społecznych, napięć na tle rasowym oraz kwestii politycznych. Scenariusz jednak nie stanowił wyraźniej zwartej struktury. Ważniejsze od pogłębionej warstwy dramaturgicznej było wprowadzenie większej liczby żartów i gagów.

Jednak nie byli to jedyni twórcy wczesnego *musical comedy*, którzy odwoływali się do tematyki społecznej – w kolejnych latach powstają utwory odwołujące się do kwestii budowania tożsamości narodowej. Dzieła takich twórców jak Irving Berlin, Jerome Kern i George Gershwin, pomimo poddawania ich krytyce, zawsze z gruntu reprezentowały najważniejsze wartości amerykańskie.

² G. Mast, *Can't Help Singing: The American Musical on Stage and Screen*, Woodstock - New York, 1987, s. 14-15.

Amerykańska sielanka: „Little Johnny Jones”, „Oklahoma!”

Niezależnie od epoki, teatr muzyczny poddawał się politycznemu i społecznemu nastrojowi, oddając aktualne zapotrzebowania społeczeństwa. Szczególnie uwidocznilo się to w epokach kryzysowych dla Stanów Zjednoczonych, takich jak np. wielki kryzys ekonomiczny roku 1929. Mimo, iż powstawały dzieła, które podejmowały krytykę społeczną, szczególnie wśród kompozytorów związanych z kręgami lewicowymi i marksistowskimi, to stanowiły one zdecydowaną mniejszość. Kompozycje takie jak „Parade” (1935), „Pins and Needles” (1935) i szczególnie „The Cradle Will Rock” (1937) stały się ważnymi wydarzeniami w historii teatru, choć ich status raczej ukonstytuował się już po II wojnie światowej. W czasie kiedy powstawały, zarówno Broadway jak i Hollywood prezentowały wizję sielankową, politycznie odległą od problemów kryzysu, bądź starającą się mu nadać bardziej ludzki wymiar.

W momentach trudnych szczególną popularnością cieszyły się dzieła, których głównym przesłaniem były idee o charakterze eskapistycznym, bądź łagodzącym dotkliwe skutki mających miejscze przemian. U korzeni musicalu filmowego stoją właśnie tego rodzaju kompozycje, bowiem jego początki nakładają się na początek krachu giełdy, który spowodował olbrzymie straty zarówno w produkcji amerykańskiej, jak i wśród społeczeństwa.

Jednym z podstawowych elementów przemysłu musicalowego jest jego komercyjność. W związku z tym, poza nielicznymi wyjątkami, rynek ów ma relatywnie konserwatywny charakter, co, jak pisze Stuart J. Hecht, wynika ze strachu przed utratą odbiorców i, w związku z tym, niechęcią do zmian³.

Zatem, jak zostało wskazane powyżej, twórcy zasadniczo starają się tworzyć wizje, które odpowiadają aktualnym polityczno-społecznym trendom. Stany Zjednoczone w okresie prezydentury Theodore’a Roosevelta pogłębiały swój izolacjonizm, adekwatnie charakteryzowany hasłem *Ameryka dla Amerykanów*⁴. Jednocześnie starały

³ S. J. Hecht, *Transposing Broadway: Jews, Assimilation, and the American Musical*, New York, s. 5.

⁴ Hasło sformułowane zostało przez prezydenta Theodore’a Roosevelta w roku

się przekonywać, że nie ma *niemieckich, angielskich, irlandzkich, czy francuskich* Amerykanów, a obowiązkiem wszystkich jest po prostu służyć Stanom Zjednoczonym⁵.

Polityka prowadzona przez Roosevelta odpowiadała oczekiwaniom jego rodaków – w roku 1904 zostaje wybrany ponownie na prezydenta. W tym samym roku kompozytor, aktor i komik irlandzkiego pochodzenia - George M. Cohan - tworzy musical „Little Johnny Jones”. Musical oparty na historii Toda Sloana, amerykańskiego dżokeja, który przeprowadził się do Anglii. W wersji Cohana główny bohater Johnny Jones wyjechał do Brytanii, by jeździć na koniu Yankee Doodle w Derbach. Oskarżony o celowe przegranie wyścigu, stara się oczyścić swoje imię.

Cohan odwoływał się do idei amerykańskości nie tylko poprzez tekst, który ukazywał jego ojczyznę w dużo lepszym świetle wobec ojczyzny dziadków. Również muzyka miała na celu przywołać jak najlepsze skojarzenia, odwołując się do najważniejszych wydarzeń historycznych młodej demokracji amerykańskiej. Autor wykorzystuje bowiem w piosence „Yankee Doodle Boy” muzykę z utworu „Yankee Doodle”.

Przykład 1. Oryginalna melodia „Yankee Doodle”

Yan-kee Doo-dle went to town, a - riding on a po - ny, stuck a feath-er in his cap and

4
called it "Mac-a - ro - ni". Yan - keeDoo-dle keep it up, Yan - kee-Doo-dle Dan - dy,

7
mind the mu - sic and the step and with the girls be han - dy.

1916 podczas przemówienia w St. Louis, jednakże politycznie realizowane było już wcześniej, Theodore Roosevelt, *Afternoon Speech of Theodore Roosevelt in St. Louis, May 31, 1916*, [w:] *The Progressive Party, Its Record from January to July 1916*, New York, 1916, s. 75.

⁵ Ibidem.

Przykład 2. Temat „Yankee Doodle Boy” z musicalu „Little Johnny Jones”

I'm the kid that's all the can-dy, I'm a Yan-kee Doo-dle Dan-dy,
Fa-ther's name was Hez-i-ki-ah, Moth-er's name was Ann Ma-ri-a,

I'm glad I am_ and through. Chorus: (Sax Un- cle Sam.)
Yanks through and through. Chorus: (Red, White and Blue.)

Utwór „Yankee Doodle” śpiewany był jeszcze w trakcie wojny o niepodległość (zarówno przez stronę angielską jak i amerykańską), a z czasem jego popularność urosła do niespotykanej w XIX-wiecznych Stanach Zjednoczonych⁶. Zarówno melodii jak i tekstu używano w bardzo różnych kontekstach. Przykładowo, w czasie wyborów prezydenckich po śmierci Abrahama Lincolna Partia Republikańska wydała zbiór „National Republican Grant and Wilson Campaign Song-Book”, w którym na 80 utworów zachęcających do głosowania na gen. Ulyssesa Granta aż pięć miało być śpiewane na melodię „Yankee Doodle”⁷.

Kontekst powstania „Little Johnny Jones” wydaje się być istotny w relacji do treści, którą umieszcza George M. Cohan. Jako pochodzący z rodziny irlandzkiej miał on świadomość niższego statusu

⁶ Dopiero „White Christmas” Irvinga Berlina uzyskuje szerszy odbiór, ale warto zwrócić uwagę, że zwiększają się zarówno liczba jak i możliwości kanałów dystrybucji.

⁷ *National Republican Grant and Wilson Campaign Song-Book*, Washington, 1872.

społecznego, niż inne białe mniejszości narodowe. Irlandczycy, szkoci i włosi, którzy zamieszkiwali głównie wschodnie wybrzeże Stanów Zjednoczonych, szczególnie w XIX wieku traktowani byli jak obywatele drugiej kategorii. Wynikało to nie z ich etniczności, lecz z przynależności religijnej. W Stanach Zjednoczonych, uformowanych w ramach szeroko rozumianego protestantyzmu (początkowo przede wszystkim rozwijanego w ramach odłamów kalwińskich), mniejszości katolickie często uznawano jako gorsze. W XIX wieku dominującą tendencją polityczną był biały anglosaksonizm: zarówno w czasie wojny secesyjnej, późniejszego procesu Rekonstrukcji Południa Stanów Zjednoczonych jak i w okresie przełomu XIX i XX wieku stawiano tezy mające potwierdzić wyższość rasową obywateli pochodzenia angielskiego. Często też obawiano się, że masowy napływ imigrantów z Irlandii, powodowany zarówno konfliktem politycznym jak i głodem, zagrozi ukonstytuowaniu się protestanckiej republiki w Ameryce Północnej⁸. Stąd też Cohan próbuje zbudować na nowo mit Amerykanina-patrioty, w którym każdy, niezależnie od pochodzenia społecznego, religijnego i etnicznego, może stać się częścią wspólnoty amerykańskiej.

Zatem klaruje się jeszcze drugie znaczenie utworu „Yankee Doodle Boy” – wywodząc się z tradycji irlandzkiej, stanowi z jednej strony prezentację patriotycznych przekonań głównego bohatera, z drugiej zaś stanowi przeciwwagę wobec dominującej w Stanach kultury brytyjskiej⁹.

Niemal czterdzieści lat później powstaje musical „Oklahoma!” autorstwa Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina II, który stanowi dzieło odwołujące się do rodzimej literatury. Źródłem dla kompozycji jest ludowa sztuka Lynn Riggs pt. „The Green Grow of Lilacs” (1931). Musical ten, jak wskazuje Raymond Knapp, stanowi niezwykle istotny punkt w historii budowania społeczeństwa amerykańskiego¹⁰.

⁸ M. Kazin, *Amerykańscy marzyciele. Jak lewica zmieniła Amerykę*, Warszawa 2012, s. 46.

⁹ R. Knapp, *The American Musical and the Performance of National Identity*, Princeton - Oxford, 2005, s. 106.

¹⁰ R. Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton - Oxford, 2005, s. 123.

Podobnie jak w „Little Johnny Jones” twórcy starają się zrekonstruować obraz społeczeństwa amerykańskiego. I podobnie jak w musicalu George’a M. Cohana, pomimo zupełnie innych środków, „Oklahoma!” ma być utworem ku pokrzepieniu serc, prezentującym wyidealizowaną rzeczywistość interioru. Mitologizacja dokonuje się na dwóch płaszczyznach: pierwsza z nich związana jest z tym, co warunkuje przynależność do społeczności, druga zaś odbywa się w sferze niewidocznej dla odbiorcy, i związana jest z wykluczeniem.

Zgodnie z tym, co mówi odbiorcy scenariusz napisany przez Oscara Hammersteina II, akcja musicalu dzieje się w stanie Oklahoma w roku 1906. Obserwowane problemy natury społecznej związane są z konfliktem pomiędzy mieszkającymi tam farmerami a napływowymi kowbojami¹¹, który dotyczy dostępu do wody i miejsca do wypasania bydła. Tło historyczne, zarysowane przez librecistę, trudno jednak oddzielić od kontekstu odbywającej się w tym czasie II wojny światowej, która z perspektywy polityki wewnętrznej Stanów Zjednoczonych podobnie dzieli całe społeczeństwo. W finałowej scenie musicalu jednakże dochodzi do symbolicznego zjednoczenia, bowiem zarówno para głównych bohaterów jak i postaci drugoplanowe łączą się w pary małżeńskie, które przełamują impas pomiędzy dwoma zwaśnionymi grupami, co symbolizować może nowe, harmonijne społeczeństwo¹².

Przynależność do wspólnoty zatem nie jest dana od samego początku, lokalni farmerzy muszą bowiem zaakceptować obecność pracowników napływowych. Natomiast należy zwrócić uwagę, że część ludności miejscowej zostaje wystawiona poza nawias historii i nie zostaje nawet wspomniana na deskach musicalu. W latach 1890-1907 stan Oklahoma został przeznaczony na Terytorium Indiańskie, do którego kierowano przedstawiciele wszystkich plemion z obszaru Stanów Zjednoczonych. Co istotne, mimo iż różne grupy mieszkańców natywnych z Ameryki Północnej miały zamieszkać

¹¹ Rzeczywisty problem “range wars” pomiędzy farmerami i chodowcami bydła trwał od II połowy XIX w. do I połowy XX w.

¹² N. Frye, *Anathomy of Criticism*, New York, 1957, s. 163, [cyt. za:] J. B. Jones, *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, Hanover - London, 2003, s. 145.

w jednym miejscu, co kończyło się często konfliktami, to jednak konsensus miał być zachowany bezterminowo. Niemniej, w roku 1907 doszło do rozwiązania Terytorium Indiańskiego i zastąpiono go nowym stanem o nazwie Oklahoma.

Mimo iż akcja musicalu Rodgersa i Hammersteina osadzona jest jeszcze w czasie istnienia Terytorium, kiedy obszar zamieszany jest w dużej mierze przez Indian, wątek ten zostaje całkowicie pominięty, a co za tym idzie, w „Oklahomie!” dochodzi do wykluczenia pewnej społeczności poza amerykański model społeczny. Nie zostają nawet wspomniani, pomimo tego, że akcja rozgrywa się na rok przed zmianą statusu obszaru, co wywoływało już wówczas gorące dyskusje, i w efekcie zostają skazani na zapomnienie.

Orientalizm w musicalach „Południowy Pacyfik”, „Król i ja”

Amerykańska kultura musicalowa odwoływała się jednak nie tylko do społeczeństwa, z którego wyrastała, ale również odnosiła się do kultur obcych. Szczególnym problemem stała się kwestia orientalizmu¹³, specyficznie ukształtowana przez zachodni teatr muzyczny. W przeciwieństwie do czystego tekstu literackiego, dzieła muzyki scenicznej (głównie musical i opera) implementują orientalistyczne klisze w sposób dwojaki: tradycyjny, literacki, który w tym wypadku można odnieść do tekstu scenariusza, oraz muzyczny, pozawerbalny, który nie tylko wzmacnia treść fabularną, ale również konstruuje wyobrażony pejzaż dźwiękowy danej kultury. Ta strategia podwójnej reprezentacji utrwala zatem stereotypy w dużo szerszym zakresie: nie tylko tworzy kalki dotyczące cech *genetycznych* mieszkańców danego obszaru geograficznego, ale również konserwuje specyficzne myślenie o danej kulturze, które wywiedzione zostało z fałszywych przesłanek.

W amerykańskim musicalu od końca XIX wieku zakorzenia się, popularna w Europie, moda na orientalizm. Pojawiają się kolejne produkcje, które odnoszą się do krajów Dalekiego Wschodu.

¹³ Pojęcie to postrzegam w rozumieniu E. Saida, mianowicie jako sposób widzenia Wschodu przez pryzmat szczególnych europejskich (zachodnich) doświadczeń. Jest to (...) jeden z najmocniejszych, najgłębiej utrwalonych europejskich obrazów »obcego«, E. Said, *Orientalizm*, Warszawa, 1991, s. 24.

Wskazuje na to zarówno rodzima produkcja, którą reprezentują takie dzieła jak „The Geisha” (1896), „San Toy” (1899), „The Sultan of Sulu” (1902) George’a Ade’a, „The Runaways” (1903) Raymonda Hubbella i Addisona Burhkarta, „The Sho-Gun” (1904) Gustava Ludersa i G. Ade’a oraz „Fantana” (1904) Roberta Smitha. Wszystkie z tych utworów dotyczą Dalekiego Wschodu, który widziany jest przez pryzmat wartości zachodnich i czytany jako *obcy*. Z jednej strony dzieła takie niosły za sobą wysoką wartość artystyczną, z drugiej zaś, jak wskazują Millie Taylor i Dominic Symonds, prezentowały obraz Wschodu jako *leniwego, zmysłowego, niemoralnego i dekadentckiego*¹⁴.

Popularność tematyki orientalnej w Stanach Zjednoczonych pojawia się już wcześniej za sprawą operetki „Mikado” (1885) Williama Gilberta i Arthura Sullivana, brytyjskich twórców tzw. Savoy opery, gatunku silnie związanego z wiktoriańską tradycją operetkową. Akcja dzieła toczy się w japońskim mieście Titipu wokół dworu cesarskiego. „Mikado” początkowo zyskało dużą popularność w samym Londynie i zostało wystawione łącznie 672-krotnie w Savoy Theatre. W tym samym roku dzieło zostało zaprezentowane publiczności nowojorskiej - najpierw w Fifth Avenue Theatre¹⁵ z nową obsadą, później zaś w tym samym teatrze z gościnnym udziałem angielskich aktorów¹⁶. Na tym się jednak nie kończyła popularność „Mikado”. W roku 1885 popularny kompozytor muzyki wojskowej - John Philip Sousa - skomponował „Marsz Mikado”, opracowany na orkiestrę wojskową utwór oparty na uwerturze do operetki, zaś w kolejnych latach tworzono musicale i operetki oparte na dziele Gilberta i Sullivana: „The Jazz Mikado” (1927), „The Swing Mikado” (1938), „The Hot Mikado” (1939), „The Black Mikado” (1975) oraz „Hot Mikado” (1986).

Całe pierwsze trzydziestolecie XX wieku to konstituowanie się tematyki orientalnej w musicalu i operetce. Podczas dekady lat

¹⁴ M. Taylor, D. Symonds, *Studying Musical Theatre. Theory and Practice*, New York, 2014, s. 82.

¹⁵ Łącznie 250 przedstawień od 19 sierpnia 1885 do 17 kwietnia 1886. W lutym 1886 *Mikado* zostało przeniesione do Standard Theatre na Manhattanie na ok. miesiąc.

¹⁶ Spektakl z częścią oryginalnej obsady grany był przez 3 tygodnie.

czterdziestych nieco zapomina o wątku orientalnym, jednakże od czasów powojennych problematyka ta znów wraca na sceny. Dzieje się tak za sprawą wcześniej wspomnianego duetu twórców: Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina II. Za ich sprawą powstaje cały szereg dzieł scenicznych umiejscowionych na Dalekim Wschodzie, bądź z nim związanych: „Południowy Pacyfik” (1949) osadzony na wyspach Pacyfiku w czasie II wojny światowej, „Król i ja” (1956), którego akcja rozgrywa się w Syjamie, oraz „Flower Drum Song” z 1957 opowiadający historię o amerykańskich Chińczykach mieszkających w Chinatown w San Francisco.

Scenariusz musicalu „Południowy Pacyfik” Oscar Hammerstein II oparł na dwóch opowiadaniach ze zbioru „The Tales of South Pacific” Jamesa Michenera, za który autor został wyróżniony nagrodą Pulitzera. W tym niezwykle popularnym musicalu za podstawowy problem możemy uznać kwestię uprzedzeń na tle rasowym. Akcja toczy się w okresie II wojny światowej na jednej z polinezyjskich wysp. Na tle działań wojennych prowadzonych pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a Japonią rodzą się dwie relacje miłosne: pomiędzy pielęgniarką Nellie Forbush i plantatorem Henrym de Becque oraz między porucznikiem Joe Cablem i młodą polinezyjką Liat. Dzieło pod wieloma względami przełomowe, muzycznie nawiązywało do tradycji postromantycznej, charakterystycznej dla musicalu lat dwudziestych i trzydziestych. Tylko w nielicznych utworach można odnaleźć typowy dla *złotej epoki musicalu* język muzyczny wywiedziony z amerykańskiej muzyki popularnej.

Jedną z głównych bohaterek musicalu jest Bloody Mary. Zarówno ona, jak i jej córka są Azjatkami, jednakże nie wywodzą się z wyspy, na której przebywają, ani nawet z jej okolicy – obydwie są Tonkijkami¹⁷. Z drugiej strony sam Rodgers w swojej biografii podkreśla polinezyjskie pochodzenie córki Mary, Liat¹⁸. Istotny jest jednak fakt, co wynika z jednego z opowiadań Michenera („Fo’Dolla”), że bohaterka przyjechała z kolonii francuskiej (*oni przyjechali z chińskiej*

¹⁷ Tonkin – prowincja Wietnamu

¹⁸ R. Rodgers, *Musical Stages: An Autobiography*, s. 261, [cyt za]: J. Bush Jones, *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, Hanover - London, 2003, s. 151.

*provincji Tonkin, tak zostałem poinformowany*¹⁹, a nie reprezentuje społeczności natywnej.

Bloody Mary można utożsamić ze stereotypową Dragon Lady²⁰, a jej charakter objawia się już na samym początku, kiedy rozmawia z kapitanem. Kapitanowi bardzo nie podoba się, że Mary płaci znacznie więcej mieszkańcom wyspy za wytwarzanie sukienek sprzedawanych turystom, niż otrzymaliby od plantatorów za ciężką pracę fizyczną. Ta jednak pozostaje nieugięta, wręcz agresywna. Z jednej strony w tym dość sztucznym dialogu (Kapitan: *prowokujesz ekonomiczną rewolucję na tej wyspie. Ci Francuzi nie mogą znaleźć nikogo z tutejszych do zbierania kokosów (...), ponieważ ty im płacisz 10 razy za robienie tych niedorzecznych sukienek z trawy*) mamy do czynienia z krytycznym spojrzeniem na relacje ekonomiczne pomiędzy Zachodem a ludnością lokalną, z drugiej jednak z prezentacją stereotypu silnej Azjatki. W scenie „Bali Ha’i” stereotyp zostaje pogłębiony poprzez treść utworu, który opowiada o niesamowitej wyspie, znajdującej się w zasięgu wzroku, która dostępna pozostaje jedynie dla mieszkańców i tych, którzy mają szczęście należeć do korpusu oficerskiego. Odbiorca tekst piosenki może odczytywać jako mówiący zarówno o Bali Ha’i jak i o Mary, narracja bowiem zostaje poprowadzona w pierwszej osobie; piosenka opowiada o świecie, do którego Mary należy, jednocześnie go reprezentując²¹. Po raz pierwszy w tej scenie zostaje zastosowana stylizacja muzyczna, która ma budzić skojarzenia z egzotyką i tajemniczością. Rodgers we wstępie do utworu wprowadza harfę oraz oznaczenie *lento misterioso*, melodyka natomiast oparta zostaje o skalę całotonową (z lokalnie obniżonym III stopniem), często wykorzystywaną do realizacji schematów orientalnych jeszcze w XIX w.:

¹⁹ J. Michener, *The Tales of South Pacific*, New York, s. 101.

²⁰ Dragon Lady – stereotypowy obraz Azjatki z Azji Wschodniej, czasem Południowej, która charakteryzuje się takimi cechami jak wewnętrzna siła, tajemniczość, apodyktyczność oraz podstępność. Por. P. Herbst, *The Color of Words, an: Encyclopaedic Dictionary of Ethnic Bias in the United States*, Boston - London, 1997, s. 72.

²¹ J. Lovensheimer, *South Pacific: Paradise Rewritten*, Oxford - New York, 2010, s. 168.

Przykład 3. Łącznik pomiędzy scenami „There Is Nothing Like a Dame” i „Bali Ha’i”, t. 11-14

Lento maestoso
14B

Jednak ten motyw pojawia się jeszcze kilkakrotnie przetworzony w różnych odmianach, np. pentatonicznej (c-d-f-g-a):

Przykład 4. „Girls Reprise” of „Bali Ha’i”, t. 28-29

oraz czterotonowej (e-gis-b-cis) z akcydentalnym dźwiękiem d:

Przykład 5. „Cable Hears “Bali Ha’i”, t. 1-3

The image shows a musical score for the first three measures of a piece. The tempo is marked 'Moderato'. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The upper staff is for the violin, with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a 'loco' marking. The lower staff is for the piano, with a '(Harp tremolo)' marking and a 'p' (piano) dynamic. The piano part includes parts for Oboe (Ob.) and Harp (Hp.). The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains measures 1 and 2, and the second system contains measure 3. A bracket above the first system and a bracket below the second system both span measures 1 through 3, indicating a single musical phrase.

Te motywy muzyczne wyrastające ze wstępu do „Bali Ha’i” i pojawiające się w ramach motywu przypominającego, najczęściej związane są z magicznym i tajemniczym światem, jaki konstruują sobie amerykańscy żołnierze, a także później, kiedy porucznik Cable poznaje młodą Liat.

W roku 1951 Rodgers i Hammerstein powrócili z musicaliem „Król i ja”, opowiadającym prawdziwą historię, jaka wydarzyła się pomiędzy urodzoną w Indiach Brytyjką Anną Henriette Leonowens a królem Syjamu Mongkutem, rządzącym w latach 1851-1868. Sztuka zyskała sobie niemałą popularność: w roku 1952 otrzymała nagrodę Tony za najlepszy musical, na Broadwayu została wystawiona ponad 1200 razy, a w roku 1956 jej filmowa adaptacja otrzymała 4 Oscary (w tym za najlepszą męską rolę pierwszoplanową) oraz 5 nominacji. Treść scenariusza musicalu sprowadza się do binarnej relacji, jaka zachodzi pomiędzy Mongkutem i Anną, która może zostać uznana za dość symboliczną: on porywczy i barbarzyński, reprezentujący Orient, ona natomiast spokojna i cywilizowana, ze wszechmiar Zachodnia.

Bohaterka zostaje zaproszona do pałacu królewskiego, aby uczyć zachodniego stylu bycia oraz języka angielskiego nie tylko Mongkuta, ale również blisko setkę księżąt i księżniczek przebywających na dworze - zachodni kanon wiedzy ma być dla nich przepustką do wielkiego świata. We współzależności, jaka zachodzi pomiędzy dwójką głównych bohaterów, władzę *de facto* sprawuje Anna: wiedza

i empiria przepływa tylko w jedną stronę, od Anny do Mongkuta. Bohaterka w zasadzie nie chce zrozumieć rzeczywistości, w której przecież jest gościem, chce ją jedynie zmieniać po swojemu, niezależnie od sytuacji: to król musi się dostosować do zachodniego tańca, czy do zachodnich manier (na balu u króla Syjamu, na który zaproszono angielskiego konsula, wszyscy posługują się nożami i widelcami). W tym kontekście nie dochodzi do dyfuzji kulturowej, a próby czystego przeszczepienia europejskich standardów na dwór syjamski.

W warstwie muzycznej kompozytor opiera się na orientalistycznych uproszczeniach. Mimo, że tajski system muzyczny bazuje na skali siedmiostopniowej²², to kompozytor jako podstawę stylizacji obiera skalę pentatoniczną charakterystyczną dla innych obszarów Azji (muzyce tajskiej najbliższą jest źródłowo do muzyki indyjskiej, w której pentatonika nie występuje):

Przykład 6. Pentatonika w scenie przyjazdu do Bankoku, t. 1-2

Pomposo ♩ = 125

(W.W. Harp)
Stgs.

Przykład 7. Pentatonika w scenie „Vignettes and Dances”, t. 1-6

Presto (one beat) ♩ = 94

²² D. Morton, *The Traditional Music of Thailand*, Berkeley, 1976, s. 26.

Przykład 8. Pentatonika w scenie baletu ze sceny „The Small House of Uncle Thomas”, t. 60-62



W każdym z powyższych przykładów kompozytor zastosował *typową* azjatycką instrumentację reprezentującą egzotykę przestrzeni, w której przebywają bohaterowie: harfa (która tak samo mogła stworzyć aurę tajemniczości jak w „South Pacific”) oraz ksylofon (przedstawiający Japonię np. w operze komicznej „Mikado” Gilberta i Sullivana).

Przegląd powyżej przedstawionych musicali, choć niepełny, prezentuje sposób kreowania Innego. W tym kontekście ukazałem rozwój idei orientalistycznej w historii musicalu: od świadomego utrwalania stereotypów kulturowych na początku XX w. do nieświadomych realizacji w twórczości Rodgersa i Hammersteina, w bardzo wybiórczy sposób traktujących historię *mniejszości*²³.

W przeciwieństwie do tekstu literackiego, dzieła muzyki scenicznej (głównie musical i opera) implementują orientalistyczne klisze w sposób dwojaki: tradycyjny, literacki, który w tym wypadku można odnieść do tekstu scenariusza, oraz muzyczny, pozawerbalny, który nie tylko wzmacnia treść fabularną, ale również konstruuje na nowo obraz tych przejawów kultury, które związane są z dźwiękiem. Ta strategia podwójnej reprezentacji utrwala zatem stereotypy w dużo szerszym zakresie: nie tylko tworzy kalki dotyczące cech „genetycznych” mieszkańców danego obszaru geograficznego, ale również konserwuje specyficzne myślenie o danej kulturze, które wywiedzione zostało z fałszywych przesłanek.

Podsumowanie

Musical amerykański w swoim przekazie opierał się na skonkretyzowanych mitach zarówno dotyczących samych Amerykanów jak

²³ „Mniejszość” jako marginalność danej grupy, por. D. Chakrabarty, *Historie mniejszości, przeszłości podrzędne*, „Literatura na świecie” 2008, nr 1-2, s. 262-264.

i obcych. Amerykańscy twórcy, odwołując się do emocji społecznych, bardzo chętnie w swoich dziełach sięgali po tematykę narodową. Budujący przekaz miał być zarówno środkiem na przyciągnięcie ludzi na spektakl jak i politycznym gestem w stronę społeczeństwa. Orientalizm teatru muzycznego stanowił zaś drugą stronę tej samej monety, często bowiem wytwarzał mity, dzięki którym amerykańskie społeczeństwo mogłoby czuć się lepiej wobec obcych.

Bibliografia

- Chakrabarty D., *Historie mniejszości, przeszłości podrzędne*, "Literatura na świecie" 2008, nr 1-2/.
- Frye N., *Anatomy of Criticism*, New York 1957.
- Hecht S. J., *Transposing Broadway: Jews Assimilation, and the American Musical*, New York 2011.
- Herbst P., *The Color of Words: An Encyclopaedic Dictionary of Ethnic Bias in the United States*, Boston - London 1997.
- Hoffman W., *The Great White Way: Race and the Broadway Musical*, New Brunswick - New Jersey - London 2014.
- Jones J. Bush, *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, Hanover - London 2003.
- Kazin M., *Amerykańscy marzyciele. Jak lewica zmieniła Amerykę*, Warszawa 2012.
- Knapp R., *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton - Oxford 2005.
- Knapp R., *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton - Oxford 2006.
- Lovensheimer J., *South Pacific: Paradise Rewritten*, Oxford - New York 2010.
- Mast G., *Can't Help Singing: The American Musical on Stage and Screen*, Woodstock - New York 1987.
- Morton D., *The Traditional Music of Thailand*, Berkeley 1976.
- National Republican Grant and Wilson Campaign Song-Book*, Waszyngton 1872.
- Rodgers R., *Musical Stages: An Autobiography*, Cambridge, MA 2002.
- Roosevelt T., *Afternoon Speech of Theodore Roosevelt in St. Louis, May 31, 1916*, [w:] *The Progressive Party, Its Record from January to July 1916*, New York 1916.
- Said E., *Orientalizm*, Warszawa 1991.
- Taylor M., Symonds D., *Studying Musical Theatre. Theory and Practice*, New York 2014.

Streszczenie

Niniejszy artykuł podejmować będzie temat mitu w amerykańskim teatrze muzycznym oraz sposobów jego realizacji w ramach formy musicalu. Analizie poddane zostaną dwa zjawiska wewnątrz tradycji musicalowej: pierwsze z nich dotyczyć będzie musicali, które konstruują mit Stanów Zjednoczonych widziany poprzez pryzmat społeczeństwa amerykańskiego, drugie zaś poświęcone zostanie problematyce orientalizmu w teatrze muzycznym, który kształtuje obraz społeczeństwa w rozumieniu porównawczym. W części wprowadzającej artykułu ujęto problemy historyczne takie jak kształtowanie się modeli musicalu na przełomie XIX i XX wieku. Następnie przeprowadzona zostaje analiza dwóch musicali: „Little Johnny Jones” (1904) George’a M. Cohana oraz „Oklahoma!” (1943) Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina II, jako tworzących mit patriotyzmu amerykańskiego. W ostatniej części dokonana zostaje analiza musicali Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina II „Południowy Pacyfik” (1943) oraz „Król i ja” (1951), dzieł o charakterze orientalistycznym i ujmującym kulturę amerykańską w kontekście porównawczym.

Słowa kluczowe: musical, musical comedy, teatr muzyczny, narodowość, orientalizm, amerykanizm, mit

Abstract

This article is on the myths in the American musical theatre, and formulae of the representation in musicals. The first of them will concern the musicals, which constructs the myth of USA seen through the lens of the American society; the second will be on the issue of the orientalism in the musical theatre which formats the vision of society in the context of orientalist clichés. The introduction will provide the historical framework of the formation of the American musical theatre in the 19th and 20th centuries. In the second part of the paper there will be made the analysis of two musicals, George M. Cohan’s *Little Johnny Jones* (1904) and Rodgers and Hammerstein’s *Oklahoma!* (1943), which created the myth of the American patriotism. The last part will be the analytical study on Rodgers and Hammerstein *South Pacific* (1943) and *The King and I* (1951) in the context of the orientalist visions of American on foreign cultures and on themselves.

Key words: musical, musical comedy, musical theater, nationality, orientalism, Americanism, myth