

Uniwersytet Warszawski
Wydział Neofilologii
Instytut Anglistyki

Autoreferat pracy doktorskiej

mgr Barbary Pitak-Piaskowskiej

pt.

„Przejawy groteskowości w amerykańskim musicalu teatralnym i filmowym”

Promotor

Prof. dr hab. Marek Gołębiowski

Warszawa, kwiecień 2017

1. Uzasadnienie wyboru tematu badawczego

Musical jako gatunek sceniczny i filmowy rozwinął się w Stanach Zjednoczonych i stanowi istotny wkład kultury amerykańskiej w dzieje teatru i filmu światowego. W XX wieku stał się obiektem zainteresowań badawczych przedstawicieli różnych dziedzin akademickich, w tym m. in. kulturoznawców, muzykologów, filmoznawców, historyków teatru. Powstałe na przestrzeni lat teksty naukowe, monografie, artykuły dotyczące musicalu, obok tekstów krytycznych, w zdecydowanej większości mają charakter historyczny – często w sposób chronologiczny przedstawiają zarówno teatralne jak i filmowe dzieje gatunku – przy czym, zdecydowana ich część powstała w Stanach Zjednoczonych. Wymaga też podkreślenia faktu, że przez długi czas musicalowi przypisywano maskę gatunku wpisującego się w nurt dzieł „lekkich, łatwych i przyjemnych”. Przyczyną takiego stanu rzeczy było najpewniej to, że z uwagi na swą proveniencję musical jest zaliczany do kultury popularnej i wpisuje się w retorykę rozrywki. Ten artystyczny fenomen, adresowany do wszystkich przedstawicieli warstw społecznych, miał głównie umożliwiać przyjemne spędzenie czasu, ponieważ kojarzono go przede wszystkim z ukazywania rzeczywistości wyidealizowanej, momentami banalnej i ckliwej.

Przedłożona praca doktorska pt. „Przejawy groteskowości w amerykańskim musicalu teatralnym i filmowym” jest nie tylko wynikiem autentycznej fascynacji autorki gatunkiem samym w sobie, lecz także potrzebą przyjrzenia mu się z interdyscyplinarnej perspektywy. Z tego względu zestawiono musical z pojęciem groteski. Bezpośrednią inspiracją do wykorzystania tej kategorii, potraktowania jej jako terminu obecnego w tradycji musicalowego światoodczucia, stała się myśl Ralfa Remsharda, w której badacz konstatuje, że każde widowisko, zarówno pod względem teoretycznym jak i praktycznym, jest z groteską nierozłączne. Twierdzenie to brzmi następująco: „*every performance is a kind of grotesque, every grotesque a kind of performance*”. Angielskie słowo „performance” w kontekście tłumaczenia na język polski okazuje się dość problematyczne. Oznacza ono bowiem zarazem wykonanie, przedstawienie, spektakl, kreację, widowisko. Starając się możliwie najwierniej oddać esencję myśli należy ją rozumieć w następujący sposób: „każde widowisko to rodzaj groteski, każda groteska jest rodzajem widowiska”, tłum. własne¹.

Musical amerykański, pozostaje jedynym w swoim rodzaju połączeniem takich sztuk, jak literatura, muzyka, taniec, śpiew i aktorstwo, a bogactwo, artystyczny i stylistyczny przepych, które go charakteryzują, pozwalają roztoczyć szeroki wachlarz pól badawczych.

¹ R. Remshardt, *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance*, Carbondale, Illinois 2004, s. 2.

Rozprawa traktuje o relacji i powiązaniach kategorii estetycznej z gatunkiem pozostającym globalnym i artystycznym fenomenem, natomiast suplementarnym aspektem przyświecającym pisaniu tej pracy, stał się zamysł, by poruszony temat mógł potencjalnie stanowić asumpt do dynamizacji prac badawczych nad musicaliem na gruncie polskim.

2. Obszar badawczy i cel naukowy rozprawy doktorskiej

Zasadniczym celem niniejszej pracy doktorskiej jest uchwycenie relacji między amerykańskim musicaliem a groteskowością jako pojęciem estetycznym i formą przedstawiania rzeczywistości. Chodzi o określenie funkcjonowania takiej korelacji i zbadanie na jakich płaszczyznach, w jakich warstwach dzieła musicalowego się ona objawia.

Mając na uwadze fakt, że żaden wytwór kultury, także ten zaliczany do kultury popularnej, nie istnieje poza czasem i miejscem, w którym powstał zasadne jest postrzeganie musicalu jako silnie związanego z amerykańską obyczajowością i psychologią społeczną. Sam termin wywodzi się z synonimicznych pierwotnie określeń *musical comedy* i *musical play*, które na początku XX wieku miały sygnalizować odrębność amerykańskiego teatru muzycznego względem tradycji europejskiej. Tymczasem u swych źródeł gatunek ten jednocześnie czerpał inspiracje z popularnych na starym kontynencie opery i operetki jak też z czysto amerykańskich form rozrywki typu minstrel show, burleska, ekstrawaganza, *vaudeville* czy *revue*, by wreszcie w latach 20-tych i 30-tych XX wieku, stać się swoistą kulminacją wszystkich tych inspiracji. Jednocześnie zostały dla musicalu ustalone wewnętrzne reguły, rychło skonwencjonalizowane. I tak należy uznać, że u jego podstaw leżą taniec, piosenka i dialogi mówione, a zwięźle określić go można jako widowisko, w którym taniec i piosenka łączą się z akcją dramatyczną i współuczestniczą w budowaniu sytuacji dramatycznych.

Jest więc musical konglomeratem różnych cech i elementów. Tak jak groteska łączy w sobie sprzeczne porządki motywacyjne – jest nie tyle ekspresją form co raczej rezultatem ich transgresji. Jego rozwój i pełen rozkwit przypadł na wiek XX. Podobnie rzecz ma się w przypadku groteski – w tym samym czasie rozwijają się jej rozmaite formy by ostatecznie zostać uznane za świadectwo napięć i odczuć obecnych we współczesnej kulturze.

Nagromadzenie środków ekspresji, przesada, przerysowanie, przeskok od śmiechu do strachu – to wspólne cechy definiujące oba przedstawione tu zjawiska.

W związku z powyższymi refleksjami podstawowymi pytaniami badawczymi stawianymi w omawianej pracy są: W jakim stopniu kategoria groteskowości odnosi się do reprezentacji amerykańskiej kultury, ze szczególnym uwzględnieniem kultury popularnej? W jakiej formie ów termin przejawia się w musicalu jednocześnie wskazując na jego specyficzną naturę jako gatunku *stricte* amerykańskiego? Podstawowym założeniem jest uznanie groteski jako nowej kategorii w badaniach nad musicalem. Celem jest odejście od tendencyjnego postrzegania go jako czystej rozrywki i wykazanie, że winien być także traktowany jako ważny tekst kultury, który może dostarczyć istotnych informacji o rzeczywistości i czasie, w których powstawał; może stać się źródłem wiedzy o stanie społeczeństwa, panujących w nim nastrojach, zwyczajach, moralności.

Ważnym kontekstem badawczym określonym w rozprawie jest przynależność musicalu do kultury popularnej, która stanowi immanentną część szeroko pojmowanej kultury Stanów Zjednoczonych – kraju będącego konglomeratem obyczajów, tradycji, poglądów oraz idei wynikających z trwającej setki lat migracji europejskiej ludności. Swoista hybrydyzacja rasowo-etniczna, nasilona w XIX i na początku XX wieku, zaowocowała wyłonieniem nowej, złożonej i różnorodnej, wszakże ostatecznie scalonej przestrzeni kulturowej. Wraz z asymilacją niezliczonych mas przybyszów z całego świata wzrastała wśród amerykańskiej ludności potrzeba wspólnotowości. W chaosie kultur i splocie tradycji poszukiwano indywidualnej amerykańskiej tożsamości. To co dziś nazywamy tygłem narodów, z angielskiego „*melting pot*”, rozwinęło się w sieć zależności i powiązań strukturalnych łączących w jedno, wysoce zintegrowane językowo, obyczajowo i narodowo społeczeństwo Amerykanów o różnorodnym pochodzeniu rasowym oraz etnicznym.

W drugiej połowie XIX wieku zaczyna kształtować się amerykańska kultura popularna oraz rozrywki sceniczne różnej proveniencji takie jak wspomniane już burleska, wodewil i rewia, które miały wpływ na powstanie musicalu. Rozwój tego typu kultury, często definiowanej pośrednio lub bezpośrednio w opozycji do kultury wysokiej, a także rosnąca popularność scenicznych rozrywek, były odpowiedzią na potrzeby społeczeństwa – manifestowały chęć poczucia wspólnotowości, stworzenia systemu zachowań, zwyczajów i upodobań. Były tym co rozpowszechnione, akceptowane i lubiane przez wielu ludzi.

W XX wieku nastąpiła nobilitacja kultury popularnej. W omawianej pracy doktorskiej dla potwierdzenia tegoż założenia przytoczone zostały teoretyczne rozważania, które w pierwszych dekadach minionego stulecia przedstawili w swych pracach Constance Rourke i Gilbert Seldes. Oboje definiowali kulturę Stanów Zjednoczonych przede wszystkim poprzez pryzmat sztuki teatralnej, postrzegając ją jako nieustannie dążącą do widowiskowości i samą

w sobie pozostającą widowiskiem. Rozważania wspomnianych badaczy pokrywały się w jednym punkcie – w twierdzeniu, iż amerykańska kultura popularna jest zasadniczo performatywna. Koncepcja Rourke opierała się na założeniu, że to właśnie w teatrze, i co za tym idzie w pojęciu teatralności, zawierała się istota amerykańskiego charakteru. Seldes natomiast zwracał się w stronę teatru popularnego, później także kina, jako głównej inspiracji amerykańskiej sztuki. Kategorycznie przeciwstawiał się traktowaniu teatru muzycznego, kina czy muzyki jazzowej jako rozrywki trywialnej. Nobilitował kulturę popularną na wielu płaszczyznach – wychwalał ją za humor i autentyczność, uważając ją za prawdziwe dziedzictwo Stanów Zjednoczonych i charakterystyczną ekspresję tego kraju.

Rzeczony podłoże teoretyczne stało się punktem wyjścia do tego by zestawiając ze sobą amerykańską kulturę popularną, musical jako jej istotną część oraz groteskowość wykazać wzajemne związki między tymi kategoriami. Podobnie jak amerykańskie społeczeństwo u swych źródeł było zlepkiem kultur i tradycji, wewnątrznie zróżnicowane, tak musical czerpiąc z rozmaitych gatunków scenicznych posiada wielowarstwowy korpus. Wreszcie pojęcie groteski podlegało wielu fluktuacjom, a w epoce modernizmu i nowoczesności nie dochodzi do stworzenia jej koherentnej definicji. Wręcz przeciwnie, ostatecznie uznano wewnętrzną sprzeczność groteski, jej bogactwo znaczeniowe oraz rozbudowaną strukturę.

Takie ujęcie problemu uzasadnia rozpatrywanie musicalu uznawanego za czołowy gatunek amerykańskiej sztuki popularnej w kontekście aspektów groteskowości, gdyż wpleciona weń kategoria staje się przejawem amerykańskiej tożsamości – scala i wyznacza ciągłość kulturowego rozwoju, przełamuje przypisaną mu konwencjonalność uwypuklając wielopłaszczyznowość. Bywa świętem śmiechu, który z jednej strony raduje, z drugiej wyszydza i przekształca rzeczywistość, opiera się na elementach parodii, baśniowości, fantazji, pozostających na usługach symbolizmu.

Mając na uwadze powyższy obszar badań i cel naukowy rozprawy należy wskazać czego ona nie dotyczy:

Założeniem niniejszej pracy nie są teoretyczne rozważania na temat koncepcji groteski, lecz zajęcie się wybranymi dziełami teatralnymi i filmowymi, w których się ona przejawia. Nie jest też celem analiza technicznych i czysto formalnych różnic między musicalem teatralnym a filmowym, choć autorka ma świadomość ich istoty. Na całokształt pracy, a także kompozycję poszczególnych rozdziałów, wpływ miały nie tylko pewne ograniczenia, niejako narzucone przez konieczność dokonania wyboru, lecz także prozaiczna kwestia jak limit czasu zakreślonego na przeprowadzenie badań.

3. Metodologia badań

Niniejsza praca doktorska jest ujęta w ramach interdyscyplinarnych badań nad historią musicalu. Ich podstawą jest korpus tekstów kultury stworzony z wybranych przedstawień i filmów musicalowych powstałych w XX wieku. Z tego względu wykorzystana metodologia jest inspirowana głównie studiami kulturoznawczymi, teatrologicznymi i filmoznawczymi.

Filarem metodologicznym są dwa podejścia: historyczne i interpretacyjne. Pierwsze posłużyło analizie dostępnej literatury i innych materiałów tematycznych w celu stworzenia solidnego fundamentu służącego płynnemu przejściu do drugiej metody, interpretacji – dokonanej po uprzednim opisie i analizie treści opracowywanych tekstów kulturowych, tak by odkryć nowe poziomy i symbolikę dzieła.

Znaczącą część swoich rozważań oparłam na literaturze anglojęzycznej, w tym literaturze przedmiotu, artykułach w czasopismach naukowych, tekstach prasowych, a także źródłach internetowych.

4. Struktura rozprawy doktorskiej

Tematowi rozprawy podporządkowano jej strukturę, na którą składają się wprowadzenie, podsumowanie, bibliografia, dyskografia, filmografia i pięć następujących rozdziałów:

- Rozdział I pt. „Ekscentryczny krąg groteski: dzieje pojęcia” jest poświęcony proveniencji terminu – jego obecności najpierw w kulturze europejskiej, później amerykańskiej, a także temu w jakich kierunkach rozumienie groteski ewoluowało na przestrzeni wieków. Pokazuje bogatą zmienność jej zawartości semantycznej w ramach różnych epok i trudność w jednoznacznym zdefiniowaniu, ponieważ w epoce modernizmu groteska stała się nie tylko kategorią estetyczną, ale również artystycznym narzędziem prezentowania świata. Przedstawione są wybrane teorie badaczy tego pojęcia, niemniej główny nacisk położony jest na opracowania XX-wiecznych myślicieli takich jak m. in. Michaił Bachtin, Wolfgang Kayser, Philip Thomson, Geoffrey Harpham, Frances K. Barasch. Rozdział ma charakter preorientacji.
- Rozdział II pt. „Kultura paradoksów” dotyczy zdefiniowania tego co określić można mianem „amerykańskiej kultury” i relacji względem groteski, ze szczególnym uwzględnieniem kultury popularnej. Uzasadnienie opiera się na przedstawieniu

skomplikowanych procesów integracyjnych i asymilacyjnych, które doprowadziły do ujednolicenia wewnętrznie zróżnicowanej społeczności amerykańskiej. Rozrywki popularne, zyskujące zainteresowanie widzów zwłaszcza w XX wieku, w tym przede wszystkim musical, traktowane są jako wewnętrzny głos narodu, poprzez żłudne odstępianie od rzeczywistości za pomocą groteskowej struktury.

- Rozdział III pt. „Straszliwa uroda: aspekty groteskowości w musicalowych reprezentacjach kobiecości” dotyczy tradycji osobliwych przedstawień kobiet w amerykańskich scenicznych rozrywkach muzycznych począwszy od spektaklu *The Black Crook* (1866), który uznawany jest przez historyków za pierwowzór musicalu. Przez groteskowe burleski Lydii Thompson i jej trupy znanej pod nazwą „British Blondes”, przybyłej z Londynu do Nowego Jorku w 1868 roku. Cechował je szyderczy humor i prześmiewcze piosenki, jednak główną atrakcją stawał się jej erotyczny kontekst – temat od wieków intrygujący ludzkość. Następnie przytoczone zostają sylwetki Evy Tanguay i Fanny Brice, by płynnie przejść do słynnych broadwayowskich rewii wielkiego impresario Florenza Ziegfelda Jr., *Ziegfeld Follies* (1907-1931), które zasłynęły dzięki bogactwu scenografii, w efekcie częstych zmian akcji i artystycznego przepychu. W centrum rewii stały kobiety, *chorus girls* i *showgirls*, zawsze w osobliwych kostiumach – bądź to w formie burleskowych, rubasznych komediantek lub zupełnie odwrotnie, bladych, posągowych i dostojnych kobiet-manekinów traktowanych jako element scenicznej dekoracji, które można dzisiaj oglądać w musicalach filmowych inspirowanych spuścizną Ziegfelda, jak *Wielki Ziegfeld* (*The Great Ziegfeld*, reż. R. Z. Leonard, 1936), *Kulisy wielkiej rewii* (*Ziegfeld Girl*, reż. R. Z. Leonard, numery muzyczne reż. B. Berkeley, 1941), *Rewia na Broadway’u* (*Ziegfeld Follies*, reż. Vincente Minnelli, 1946). Wreszcie jest mowa o dziełach, których twórcą lub współtwórcą był Busby Berkeley: *Ulica szaleństw* (*42nd Street*, reż. L. Bacon, 1933) *Nocne motyle* (*Footlight Parade*, reż. L. Bacon, 1933) *Poszukiwaczki złota* (*The Gold Diggers of 1933*, reż. M. LeRoy i Busby Berkeley, 1933) czy *Dames* (reż. Busby Berkeley, 1934). Uznawane za kontynuację kulturowego dziedzictwa rewii *Follies*, wpisały się w historię musicalu za sprawą filmowania tancerek z wysoka, których ruchy tworzą geometryczne konstrukcje, charakteryzujące się groteskowym antropomorfizmem. Skontrastowane z ciemnym tłem, białe ciała tancerek, są jakby pocięte na kawałki, wyizolowane w surrealistycznej wizji.

- Rozdział IV pt. „Maskarada czarnej maski: tradycja *blackface* na scenie i ekranie” porusza kwestię teatralnego makijażu używanego przede wszystkim w muzycznych przedstawieniach *minstrel shows*, używanego przez białych aktorów w celu ośmieszenia czarnoskórych. Zostaje omówiona praktyka, która zyskała popularność w XIX wieku i przyczyniła się do rozprzestrzenienia stereotypów rasowych wciąż obecnych w kolejnym stuleciu. Punktem wyjścia jest powieść Harriet Beecher Stowe *Chata Wuja Toma*, będąca inspiracją do powstawania owych stereotypów. Kolejno przybliżona zostaje sylwetka Thomasa „Daddy’ego” Rice’a, twórcy piosenki „Jump Jim Crow” opowiadającej o kalekim Murzynie, który do dziś jest przedstawiany w formie karykatury. Następnie omówiono spektakl muzyczny *Shuffle Along* z 1921 roku, którego autorami byli Afroamerykanie: Noble Sissle i Eubie Blake. Jest mowa o paradoksie polegającym na tym, że twórcy pozostawali pod wpływem tradycji *blackface*, mimo że usilnie starali się od niej odejść. Opisany jest przypadek Berta Williama (1874-1922) czarnoskórego komika, występującego też w rewiach *Ziegfeld Follies*, który popularność i uznanie zyskał jako czołowy Afroamerykanin wykorzystujący makijaż *blackface*. Fragment rozdziału jest też poświęcony jego współpracy z Georgem Walkerem przy komedii muzycznej *In Dahomey* (1903) będącej pierwszym dziełem wystawianym na Broadway’u, stworzonym całkowicie przez Afroamerykanów. W ostatniej części rozdziału omówione są przykłady amerykańskich musicali filmowych wykorzystujących tradycję *blackface*: *Śpiewak Jazzbandu* (*The Jazz Singer*, reż. A. Crosland, 1927), *Śpiewający blaźen* (*The Singing Fool*, reż. L. Bacon 1928) z Alem Jolsonem w rolach głównych, *Lekkoduch* (*Swing Time*, reż. G. Stevens, 1936) z Fredem Astaire w numerze „Bojangles of Harlem”, a także filmy z Judy Garland: *Everybody Sing* (reż. E. L. Martin, 1938), *Babes in Arms* (reż. B. Berkeley, 1939) *Laski na Broadway’u* (*Babes on Broadway*, reż. B. Berkeley, V. Minnelli, 1941).

- Rozdział V pt. „Groteskowe aspekty musicalowej twórczości Boba Fosse’a” (1927-1987) omawia charakterystyczny styl broadwayowskiego artysty – tancerza, aktora, choreografa, reżysera, który zrewolucjonizował oblicze amerykańskiego musicalu. Jego postać jest potraktowana jako ciekawy przypadek artysty zafascynowanego innością, ułomnością i ciemnymi stronami ludzkiej. Rozdział dotyczy dwóch aspektów: stworzonego przez niego określonego stylu tańca oraz

tematyki wybranych musicali filmowych, których Fosse był współtwórcą. Z jednej strony, przez formowanie własnych niedoskonałości fizycznych, opracował bardzo osobisty sposób tworzenia w oparciu o groteskowe figury taneczne, pierwszy raz zarejestrowany w filmie *Pocałuj mnie Kasiu* (*Kiss Me Kate*, reż. G. Sidney, 1953). Z drugiej strony estetyka brzydoty, którą rozczytać można w kategorii groteski, przejawia się na płaszczyźnie scenografii, kostiumów i obecna jest w takich musicalach jak *Słodka Charity* (*Sweet Charity*, reż. B. Fosse, 1969), *Kabaret* (*Cabaret*, reż. B. Fosse, 1972), *Pippin* (reż. B. Fosse, 1972), *Chicago* (reż. B. Fosse, 1975), *Cały ten zgiełk* (*All That Jazz*, reż. B. Fosse, 1979).

5. Wnioski końcowe

Podstawowym wnioskiem wynikającym z przedłożonej rozprawy jest stwierdzenie, że w amerykańskim musicalu teatralnym i filmowym kategoria groteskowości jest obecna zarówno w jego wymiarze wizualnym jak i treściowym. Rozluźnia musicalową fasadę, odsłaniając otchłań różnorodności. Za sprawą swej natury wewnętrznej sprzeczności działa jednocześnie wspólnie i przeciwko określonym przejawom artystycznego wyrazu, momentami jawiąc się jako coś nie do końca oczekiwanego i spodziewanego. Jest więc musical niepodważalnie wielopłaszczyznowym fenomenem amerykańskiej kultury, wielobarwnym kolażem, który zasługuje na poszerzenie swego pola badawczego.