

ROZDZIAŁ 1

Musical trafia do Polski

Twórczość Wojciecha Kościelniaka jest fascynującym przykładem tego, jak konwencje teatru musicalowego przyjęły się i przekształciły w kulturze teatralnej radykalnie innej od broadwayowskiej. By w pełni zrozumieć dorobek reżysera, warto wiedzieć, jak musical trafił do Polski i jak się tu rozwijał. Spektakle Kościelniaka interesują mnie jednak nie tylko jako specyficznie polski fenomen, ale też jako ilustracja tezy, że musical nie jest już gatunkiem czysto amerykańskim. W tym rozdziale pragnę opisać zjawiska poprzedzające twórczość Kościelniaka i czasowo rozwijające się równolegle z nią: rozpowszechnienie amerykańskich musicali poza Broadwayem, prezentowanie na Broadwayu brytyjskich megamusicali i spektakle muzyczne powstające w innych krajach, przede wszystkim w Polsce, w reakcji na te przemiany. Trzeba zacząć jednak od fundamentalnego pytania: co właściwie mam na myśli, gdy piszę o teatrze musicalowym?

Trudne słowo musical

W opiniach autorów musicali z różnych krajów widać, że w rozmowach o wartości artystycznej swoich dzieł uważają oni słowo „musical” za upraszczające. Twórca megamusicalu Andrew Lloyd Webber twierdzi, że niektóre jego musicale są operami, a wystawianie ich w teatrach musicalowych zamiast w operowych osłabia ich rangę artystyczną¹.

¹ Jessica Sternfeld, *The Megamusical*, Indiana University Press, Bloomington 2006, s. 93.

Najważniejszy niemieckojęzyczny autor musicali Michael Kunze promuje pojęcie drama musicalu jako osobne określenie gatunkowe swojej twórczości i stwierdził też kiedyś w wywiadzie, że jego spektakle nie są ani musicalami, ani operami, ale właściwie są operami². I wreszcie Wojciech Kościelniak utrzymuje, że jego spektakle muzyczne to „trzecia droga” obok musicalu oraz opery i operetki bądź dramatu³.

Zarazem teatry wystawiające spektakle wszystkich tych autorów konsekwentnie określają je jako musicale⁴. Promowany przez Kunzego termin, choć jest tylko doprecyzowaniem słowa „musical”, nie trafia na afisze. Zaczynam próbę zdefiniowania musicalu od tej obserwacji, a nie od jego cech formalnych, jestem bowiem przekonany, że to nie na cechach formalnych zasadza się specyfika tego gatunku. W dzisiejszych czasach pojęcie musicalu jest przede wszystkim reklamowe, a nie artystyczne, więc należy badać nie to, co „musical” znaczy, ale raczej to, co twórcy i teatry chcą tym słowem powiedzieć swoim potencjalnym odbiorcom.

Takie ujęcie może wydawać się powierzchowne, ale zdaje się jedynym wyjściem dla badacza chcącego opisywać rozwój teatru musicalowego poza światem anglosaskim. Tamtejsi badacze wprost przyznają wszak w swoich pracach, że musical to dla nich po prostu teatr nowojorskiego Broadwayu i ewentualnie londyńskiego West Endu⁵. Dla naukowców z kultury, w której musical powstał, jedność

² Peter Filichia, *It's a New World, Golde* [wywiad z Michaeliem Kunzem], http://storyarchitekt.com/kunze/docs/interview_theatermania.pdf (dostęp: 1.06.2021).

³ Wiktoria Formella, *Od negacji do akceptacji musicalu. Koncepcja „trzeciej drogi” Wojciecha Kościelniaka*, w: Joanna Maleszyńska, Joanna Roszak, Rafał Koschany (red.), *Republika musicali. Historia – gatunek – interpretacje*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2020, s. 66.

⁴ Świadczą o tym oficjalne witryny słynnych spektakli Webbera *Koty* (<http://www.catsthemusical.com>, dostęp: 1.06.2021) czy *Upiór w operze* (<http://uk.the-phantomoftheopera.com/her-majestys-theatre>, dostęp: 1.06.2021), opisy na stronie zarządzającego prawami do spektakli Kunzego Vereinigte Bühnen Wien (<http://www.vbw-international.at>, dostęp: 1.06.2021) oraz strony wystawiających tytuły Kościelniaka Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej w Gdyni (<https://www.muzyczny.org/pl/>, dostęp: 9.03.2022) oraz wrocławskiego Teatru Muzycznego Capitol (<https://www.teatr-capitol.pl/>, dostęp: 9.03.2022).

⁵ Judith Sebesta, *“Something Borrowed, Something Blue”. The Marriage of the Musical and Europe*, w: William A. Everett, Paul R. Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 270–271.

gwarantowana przez to pojęcie ma charakter głównie geograficzny i organizacyjny, a nie artystyczny. I tak na przykład William A. Everett mógł napisać w swojej analizie międzywojennej operetki, że 6 z 11 najdłużej wystawianych na Broadwayu musicali lat dwudziestych XX wieku było operetkami⁶. Stwierdzenie takie nie ma sensu, jeśli założymy, że musical i operetka to dwa odrębne gatunki, jest jednak w pełni uzasadnione, jeśli musicale to po prostu ogół broadwayowskich spektakli muzycznych. Podobnie do świata musicalu mogą zresztą zostać włączone opery – taki los spotyka w anglojęzycznych opracowaniach *Porgy and Bess* George’a Gershwina oraz *Kandyda* Leonarda Bernsteina (na kanwie powiastki filozoficznej Voltaire’a). Autorzy analiz tych dzieł często podkreślają ich graniczny charakter i zauważają, że niekoniecznie należą one do świata broadwayowskiego musicalu artystycznie, ale komercyjnie już tak⁷.

Definiowanie musicalu jako teatru broadwayowskiego jest sensowne, gdyż działalność artystyczna w tej dzielnicy Nowego Jorku stwarzała unikatowe wyzwania i możliwości, których ślady można dostrzec w przygotowywanych tam spektaklach muzycznych. Specyfika ta wynika przede wszystkim z tego, że Nowy Jork oferuje największą publiczność dostępną w USA, a teatr w tym kraju zasadniczo nie jest państwowo subsydiowany⁸. Zdarzają się krótko grane inscenizacje musicali finansowane przez fundacje, ale podstawowym źródłem utrzymania dla twórców amerykańskiego musicalu pozostają zyski z biletów. Na wsparcie fundacji mało kto może liczyć, nie pozwala zresztą ono grać spektaklu przez kilka lub kilkanaście sezonów, jak to było udziałem popularnych tytułów w rodzaju *Oklahomy!*, *Skrzypka na dachu* czy *Upiora w operze*. Przetrwanie na Broadwayu i zapisanie danego spektaklu w pamięci wielu widzów wymaga więc stworzenia go tak, by ludzie chodzili na niego jak najchętniej i dzięki temu pozostał jak najdłużej w repertuarze.

⁶ William A. Everett, *American and British Operetta in the 1920s. Romance, Nostalgia and Adventure*, w: *The Cambridge Companion to the Musical...*, s. 73.

⁷ Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, Princeton 2004, s. 195.

⁸ Zob. np. wypowiedzi o braku państwowego wsparcia i tym samym o zależności od zysków z biletów w: Stacy Wolf, *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*, Oxford University Press, Oxford 2011, s. 5; John Kenrick, *Theatre in NYC. History – Part IV*, <http://www.musicals101.com/bwaythhist4.htm> (dostęp: 1.06.2021).

Teatry i producenci szukali wszelkich sposobów, by zapewnić swoim dziełom powodzenie, przez co na Broadwayu normą było wzajemne inspirowanie się cudzymi udanymi spektaklami i mieszanie gatunków. Musical powstał jako owoc tego kreatywnego i zarazem komercyjnego procesu, choć może lepiej napisać odwrotnie – to, co stanowi owoc tego procesu, zaczęło być określane musicalem. Gdy więc musicale zaczęły być wystawiane w innych częściach świata, za tym słowem stały już splendor Broadwayu i długa tradycja tworzenia bardzo udanych komercyjnie przedstawień.

To oparcie na komercyjnym sukcesie daje musicalowi specyficzną, podwójną naturę. Z jednej strony jako musical można określić właściwie dowolny spektakl muzyczny, który ma się sprawdzić na komercyjnym rynku teatralnym. Z drugiej jednak, jak to często bywa, kilka udanych spektakli – lub nawet jeden – może sprofilować oczekiwania odbiorców i dać innym twórcom konkretny pomysł na to, jak przyciągnąć widownię. Dlatego też, przy całej nieokreśloności pojęcia musicalu, w rozwoju tego gatunku da się wyróżnić pewne trendy. Mody te kształtowały podgatunki musicalu, które – w przeciwieństwie do musicalu jako pojęcia – były na tyle specyficzne, by dało się je zdefiniować jako osobne gatunki artystyczne. Jacek Mikołajczyk, polski reżyser musicalowy i badacz zagadnienia, twierdzi zresztą wprost, że jedynie o konkretnych czasowo i geograficznie formach musicalu – na przykład broadwayowskich musicalach złotej ery⁹ – warto myśleć jako o gatunkach.

Złota era i początki umiędzynarodowienia

Pora opisać teraz wspomnianą złotą erę, gdyż nie tylko okazała się ona bardzo ważna dla rozwoju Broadwayu, lecz także była okresem, w którym musical dotarł do Europy – w tym Polski. Zapoczątkowała zatem zjawiska, których kontynuacją jest obecnie twórczość Kościelniaka. Złota era miała trwać od premiery *Oklahomy!* w 1943 roku do połowy

⁹ Z dyskusji na forum Koła Naukowego Teatrológów Uniwersytetu Śląskiego, w której brałem udział między innymi obok Jacka Mikołajczyka. Rozmowa odbyła się w 2013 roku, a poproszony o to przeze mnie Mikołajczyk potwierdził tę opinię w roku 2017.

lat sześćdziesiątych – jako ostatnie wielkie dzieło tej epoki zazwyczaj jest wskazywany *Skrzypek na dachu* (1964). Słynne do dzisiaj musicale z tego czasu to między innymi *The King and I*, *Kiss me, Kate*, *My Fair Lady*, *Guys and Dolls* i *Dźwięki muzyki*. Musicale tego okresu można uznać za przedstawicieli jednego gatunku scenicznego – wypowiedzi postaci składały się z partii mówionych i śpiewanych, a niektóre sceny były ilustrowane choreografią, która poza wartością estetyczną wiązała się z akcją. Krytycy chwalili tę jedność, dla widzów także stała się ona atrakcyjna¹⁰. Spektakle złotej ery coraz częściej zaczynały być grane na innych kontynentach. Historia polskiego musicalu zaczyna się od premiery *Kiss me, Kate* Cole'a Portera w warszawskim Teatrze Komedia w 1957 roku¹¹.

Musicale złotej ery mogły się podobać i budzić fascynację na całym świecie, bo pokazały, że w broadwayowskim tyglu rozrywkowych gatunków muzyczno-scenicznych powstała dojrzała, innowacyjna forma. Piszac o początkach musicalu w Europie i Polsce, warto jednak spojrzeć na światowy sukces tego gatunku także pod innym kątem. Jego badacze zauważają, że dojrzałość musicalu złotej ery została osiągnięta między innymi dzięki połączeniu bardziej nowoczesnych broadwayowskich gatunków z sentymentalizmem i przepychem operetki.

Wspominałem już, że dla niektórych amerykańskich badaczy grane na Broadwayu operetki są musicalami przez miejsce swojego wystawiania. Pełniejsze wyjaśnienie klasyfikacji operetek jako musicali wymaga jednak zaznaczenia, że nie tylko były grane na Broadwayu, ale także odcisnęły na nim artystyczne piętno. Raymond Knapp pisze o *Wesołej wdówie*, zdecydowanie najbardziej popularnej w USA operetce, że osiągnęła ona ważną pozycję dzięki dwuznacznemu statusowi. Lekka, dowcipna i na standardy swoich czasów pikantna, ale zarazem dystygowana i elegancka, pochodząca z kojarzonego ze światowością oraz dekadencją Wiednia *Wesoła wdówka* mogła

¹⁰ Bardziej rozbudowany opis złotej ery musicalu broadwayowskiego przedstawia Ann Sears w swoim artykule skupionym na Richardzie Rodgersie i Oscarze Hammersteinie II, którzy uchodzą za inicjatorów tej epoki w dziejach musicalu. Ann Sears, *The Coming of the Musical Play. Rodgers and Hammerstein*, w: *The Cambridge Companion to the Musical...*, s. 147–163.

¹¹ Jacek Mikołajczyk, *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*, Gliwicki Teatr Muzyczny, Gliwice 2010, s. 7.

uchodzić za wysoką sztukę udającą niską rozrywkę lub *vice versa*. Dzięki temu zdobyła ogromną publiczność i była komentowana jako istotne wydarzenie artystyczne. Rozszerzając tę obserwację na cały gatunek, warto przypomnieć, że Stany Zjednoczone nigdy nie miały rozbudowanej tradycji operowej ani nawet repertuaru zagranicznych oper porównywalnego z ofertą europejską. W przeciwieństwie do Europy operetki nie były więc kameralną i parodystyczną alternatywą dla oper, a ich zamiennikiem – poza humorem i lekkością miały oferować operowe wyrafinowanie i przepych¹². Do tego Everett zauważa, że w czasie swojej nowojorskiej premiery *Wesoła wdówka* mogła być dla Amerykanów wzorem także pod względem integracji tworzyw scenicznych. Szczególnie ważną nowością było to, że taniec nie stanowił w niej baletowej „wstawki” czy intermezza, ale integralny element fabuły, rozwijający relację między głównymi postaciami¹³.

Wszystko to jest dość ironiczne, gdy pamiętać, że na gruncie europejskim musicale często postrzegano jako alternatywę dla operetek czy nawet jako ich wroga – dojrzałszy, bardziej realistyczny i głęboki psychologicznie gatunek zdolny zastąpić pretekstowe operetki. Tymczasem to właśnie pierwiastek eskapizmu i sentymentalizmu, który był dla Amerykanów naczelnym atutem operetki, po połączeniu z dynamiką i realizmem ówczesnych komedii muzycznych doprowadził do powstania musicalu złotej ery, a więc tej formy, która potem podbiła Europę¹⁴.

Jednocześnie widać tu analogię do sytuacji musicalu po epoce megamusicalu. Tym, co operetka wniosła do musicali złotej ery, były nostalgia za przeszłością i retrospektywność. Rozgrywające się w przeszłości utwory romantyzowały ją, ale zarazem pokazywały jej powiązania z teraźniejszością. Najlepszym przykładem może być spektakl *Dźwięki muzyki*, którego autorzy przedstawili wizję sielskiej i niewinnej Austrii, a następnie to, jak naziści zniszczyli tę niewinność w Europie, a dobrzy Austriacy musieli szukać bezpieczeństwa w USA. Podobnie w *Oklahomie!* ukazano pokojowe przyłączenie terytorium

¹² Raymond Knapp, *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton University Press, Princeton 2004, lok. 797.

¹³ William A. Everett, *American and British Operetta in the 1920s...*, s. 60–62.

¹⁴ Więcej o powiązaniach złotej ery musicalu z operetką w: Ann Sears, *The Coming of the Musical Play...*, s. 149.

przyszłego stanu Oklahoma do Stanów Zjednoczonych jako dojrzewanie jej mieszkańców do stworzenia wspólnoty. Libretto zupełnie pomija to, że owo terytorium było odebrane rdzennym Amerykanom za pomocą prawnej i fizycznej przemocy, a Knapp uważa nawet, że taka selekcja wątków wiązała się z II wojną światową. Zdaniem tego badacza takie przedstawienie sytuacji w *Oklahomie!* miało podnieść amerykańskie morale, pokazać odbiorcom, że pokojowy rozwój USA różnił się od podbojów III Rzeszy¹⁵.

Nie wszystkie musicale złotej ery łączyły się tak bezpośrednio z nazizmem, ale wiele z nich poruszało rozmaite doniosłe problemy świata w trakcie II wojny i powojennego. Dzięki osadzeniu w romantyzowanej przeszłości i eskapistycznym konwencjom operetki były w stanie poruszać te ważne tematy, pozostając wciąż przyciągającą widzów rozrywką.

Musical a sprawa polska*

Jacek Mikołajczyk w swojej publikacji *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989* zdecydował się zająć wszelkimi sztukami muzycznymi wystawianymi w okresie podanym w tytule. Decyzję tą badacz tłumaczył wpływem musicalu amerykańskiego na ich rozwój oraz tym, że spektakle należące do wszelkich analizowanych przez niego gatunków – rock opera, rewia, śpiewogra i tym podobne – bywały określane jako musicale¹⁶. Dobrze pokazuje to trudność w ustaleniu kształtu musicalu, ale też sugeruje, że do Polski przeniknęła jego wielopostaciowa i rozwojowa natura. Rozpoznanie Mikołajczyka w pewnym sensie jest powtórzeniem amerykańskiej manieri definiowania tego pojęcia – w USA musicale to ogół broadwayowskiego teatru muzycznego, w Polsce zaś ogół teatru muzycznego inspirowanego się Broadwayem.

¹⁵ Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation...*, s. 123–124.

* Ten podrozdział stanowi rozbudowaną i zmienioną wersję rozdziału *Musical w Polsce* pochodzącego z mojej pracy magisterskiej „Estetyka gotycka w wybranych spektaklach polskiego teatru musicalowego”, powstałej w Instytucie Kultury Polskiej pod opieką prof. dr. hab. Wojciecha Dudzika w latach 2015–2016.

¹⁶ Jacek Mikołajczyk, *Musical nad Wisłą...*, s. 6.

To, jak Mikołajczyk opisuje używanie pojęcia musicalu w Polsce, pasuje do mojego reklamowego rozumienia zaprezentowanego wyżej. Badacz zauważa jednak, że pojęcie to bynajmniej nie przyjęło się w kraju bezkrytycznie. W pewnym momencie rozwoju teatru muzycznego w Polsce – Mikołajczyk za przełomową datę uważa premierę *Miss Polonii* w 1961 roku – termin „musical” stał się modny i zaczął być stosowany do sztuk, które jeszcze kilka lat wcześniej określono by jako operetki¹⁷. Z kolei w latach siedemdziesiątych ta tendencja odwróciła się i twórcy spektakli muzycznych zaczęli poszukiwać innych, bardziej różnicujących nazw, by wyrazić przynależność gatunkową swoich spektakli – w tym okresie sięgnięto po określenia takie jak śpiewogra, bardon oraz rock opera¹⁸. To językowe zjawisko dobrze pokazuje, że musical z jednej strony był dla powojennego polskiego teatru muzycznego ważnym punktem odniesienia, ale z drugiej polscy twórcy często potrzebowali zaznaczyć własną od niego odrębność.

Musical a operetka

W Polsce po II wojnie światowej teatry operetkowe wznowiły swoją długoletnią działalność. Amerykański musical jawił się jako przeszczepiane na ich grunt „ciało obce”. Choć pierwsza polska prapremiera spektaklu tego rodzaju – *Kiss me*, Kate Cole’a Portera – odbyła się w warszawskim Teatrze Komedia (14 października 1957 roku), kolejne musicalowe inscenizacje zazwyczaj miały miejsce w operetkach, począwszy od późniejszej o rok premiery tego samego tytułu w Operetce Łódzkiej¹⁹. Oczywiście to, że teatry operetkowe w ogóle zainteresowały się musicalami, wynikało po części z tego, że wcale nie były one ciałem aż tak obcym – po II wojnie, gdy musical stopniowo przedostawał się do Polski, jego najpopularniejsze tytuły mocno korzystały z tradycji operetkowej.

Poważnym problemem pojawiającym się przy wystawianiu musicali w teatrach operetkowych była zbytnia specjalizacja wykonawców. Wiele librett wymagało, by odtwórcy poszczególnych ról potrafili

¹⁷ Tamże, s. 5.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 23.

śpiewać, tańczyć i przekonująco grać, zaś w zespołach operetkowych wszystkie te umiejętności rzadko łączyły się w jednej osobie²⁰. Sprawiało to, że pierwszym musicaliem, który naprawdę dobrze przyjął się w Polsce i był wystawiany przez liczne teatry operetkowe, stała się *My Fair Lady* Alana Lerner (libretto) i Fredericka Loewego (muzyka). Będąc wierną oryginałowi musicalową adaptacją *Pigmaliona* autorstwa George'a Bernarda Shawa, spektakl ten wymagał stosunkowo niewiele choreografii, a pojawiająca się w nim muzyka brzmiała bardzo operetkowo jak na standardy musicali złotej ery. Był to więc musical, w którym cechy utrudniające inscenizowanie innych dzieł tego gatunku w teatrach operetkowych grały drugorzędną rolę²¹. Zarazem to właśnie nastanie złotej ery pozwoliło, by taki utwór w ogóle powstał – *My Fair Lady* jest szczególnie bliskim operetce dziełem tendencji do włączania w musical elementów operetkowych.

Jednocześnie musical mógł jednak stać się dla operetek źródłem nobilitacji, czego przykładem była premiera *Człowieka z La Manchy* w Operetce Śląskiej w Gliwicach (1970) – musicalu Mitcha Leigha (muzyka) oraz Dave'a Wassermana (libretto). Ów gorzki spektakl ukazywał równolegle historię Don Kichota oraz uwięzienie Cervantesa przez inkwizycję. Nie tylko dobrze nadawał się do wystawienia w operetce, ale także był odbierany jako „poważna” sztuka, która mimo swojej muzycznej natury mogła być oceniana wedle tych samych kryteriów, co spektakle teatru dramatycznego²². Przypomina to o polskim postrzeganiu operetek, radykalnie różnym od amerykańskiej perspektywy. W naszym kraju, w związku z obecnymi tu większymi tradycjami operowymi, nigdy nie mogły one cieszyć się statusem dystygnowanych i eleganckich zamienników oper. Uchodziły za zabawne, ale trywialne – i musical zazwyczaj postrzegano podobnie, a porównanie dzieła muzycznego do dramatu okazywało się nobilitacją.

Ta bliska relacja między musicaliem a operetką sprawiła, że do dziś w Polsce te gatunki (wraz z operą) nie są ściśle instytucjonalnie rozdzielone – nie jest niczym dziwnym, by teatr operetkowy czy operowy wprowadził do repertuaru sztukę reklamowaną jako „musical”.

²⁰ Tamże, s. 24.

²¹ Tamże, s. 25.

²² Tamże, s. 29.

Ważnym tego skutkiem jest również to, że początkowo łatwiej było zainscenizować w Polsce musicale złotej ery związane szczególnie mocno z operetkową tradycją, a takie sztuki często – jak widać po *My Fair Lady* i *Człowieku z La Manchy* – rozgrywają się w przeszłości.

Innym interesującym następstwem obecności musicalu w instytucjonalnych ramach operetki jest to, że teatr musicalowy nigdy nie był w Polsce scentralizowany. W pierwszych latach funkcjonowania w kraju uchodził za propozycję repertuarową atrakcyjną dla operetek, a więc teatrów obecnych w wielu miastach Polski, toteż nie doszło do zdominowania polskiej sceny musicalowej przez Warszawę lub inny ośrodek. Sytuacja wygląda tak do dzisiaj – ważne teatry musicalowe to warszawska Roma, ale także gdyński Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej, wrocławski Capitol, Teatr Muzyczny w Łodzi czy chorzowski Teatr Rozrywki i trudno wskazać wyraźną dominację któregośkolwiek z nich, a tym bardziej jednego z miast, w których te teatry funkcjonują.

Studium przypadku: *My Fair Lady*

Z licznych musicali złotej ery to właśnie *My Fair Lady* warto tutaj w skrócie omówić. Choć jej wpływ na musical amerykański był nieco mniejszy niż w przypadku *Oklahomy!*, to jednak ona stała się nieomalże synonimem wczesnego musicalu w Europie. Popularność tego dzieła trwa zresztą do dzisiaj, lecz dla niektórych nie jest ono pozytywnym wzorem. Michael Kunze podał mi ów tytuł jako przykład przestarzałego spektaklu, który co prawda wciąż jest grany, ale jego zdaniem nie pasuje do obecnych czasów²³. Zarazem ten musical warto też zanalizować pod kątem tego, jak przedstawia różne wspólnoty i jakie elementy owego ukazywania są dziedzictwem operetki – skoro to dzięki podobieństwu do operetek tak dobrze przyjął się w Polsce i Europie.

Zacznę od punktu stycznego, który bardzo ułatwił triumfy *My Fair Lady* w Polsce – nie wymaga ona, by główne postaci tańczyły. Upraszczało to wystawienie jej w teatrach z wyraźnym podziałem na aktorów-solistów oraz zespoły wokalne i baletowe. Co więcej, musical

²³ Rozmowa z Michaeliem Kunzem przeprowadzona w lipcu 2018 roku.