



SPOŁECZEŃSTWO
EDUKACJA
JEZYK

Tom 7/2018, ss. 87-98
ISSN 2353-1266
e-ISSN 2449-7983
DOI: 10.19251/sej/2018.7(7)
www.sej.pwz.plock.pl

Barbara Pitak-Piaskowska

Toruń

IMIGRACYJNA TOŻSAMOŚĆ AMERYKI W ZWIERCIADLE MUSICALU

THE IMMIGRANT IDENTITY OF AMERICA AS REFLECTED
IN THE MUSICAL GENRE

Abstrakt

Niniejszy artykuł podejmuje próbę spojrzenia na motyw imigracji, obecny w kulturze Stanów Zjednoczonych, przez pryzmat wybranych dwudziestowiecznych produkcji musicalowych. Ten gatunek sceniczny i filmowy jest uznawany za reprezentatywną dla amerykańskiej kultury popularnej formę widowiskową. W XIX i XX wieku kwestia imigracji dotyczyła nie tylko sfery ekonomiczno-społecznej, ale także znajdowała swoje odzwierciedlenie w popularnych formach widowisk muzycznych takich jak minstrel shows, burleska, wodewil czy wreszcie musical. W artykule zostały przywołane takie produkcje jak *Śpiewak Jazzbandu* (1927), *West Side Story* (1957) i *Hamilton* (2015).

Słowa kluczowe: musical, imigracja, teatr, Ameryka, kultura

Abstract

This article attempts to look at the immigration motif, present in the culture of the United States, through the prism of selected twentieth century musical productions. This theater and film genre is considered to be a representative for American popular culture. In the 19th and 20th centuries, the issue of immigration not only concerned the economic and social sphere, but also found its reflection in popular forms of musical entertainment such as minstrel shows, burlesque, vaudeville and finally musical. The article cites such productions as *The Jazz Singer* (1927), *West Side Story* (1957) and *Hamilton* (2015).

Key words: musical, immigration, theater, America, culture

Here is not merely a nation but a teeming nation of nations.
Preface to Leaves of Grass,
Walt Whitman

Amerykańskie społeczeństwo powstało na skutek procesów adaptacyjnych i integracyjnych będących konsekwencją takich praktyk jak osadnictwo, kolonizacja czy wreszcie podbój rdzennych mieszkańców – ludów tubylczych zamieszkujących tereny dzisiejszych Stanów Zjednoczonych. Badacze zajmujący się dziejami tego kraju zgodnie uznają, że imigracja miała swe początki już w XVI wieku, kiedy to na tereny Ameryki Północnej zaczęli docierać mieszkańcy Europy, w tym głównie Brytyjczycy, Holendrzy, Francuzi i Włosi. To oni w pierwszej kolejności przejmowali ziemię od rdzennych Indian. W opinii Darii Hofman, właśnie Stany Zjednoczone są krajem o najdłuższej historii napływu imigrantów, jednocześnie krajem, który w istocie imigrantom zawdzięcza swoje istnienie [Hoffman, 2016, s. 120]. Nie bez powodu, jego tradycyjnym mottem stała się łacińska sentencja: *E pluribus unum*. W języku polskim wyrażenie to oznacza „z wielu, jeden” (bywa też tłumaczone, jako „jeden z wielu”) i odnosi się do faktu, że Stany Zjednoczone stały się jednym, spójnym krajem w wyniku połączenia trzynastu mniejszych kolonii [www 2]. W 1782 roku to trzynastoliterowe motto znalazło się na Wielkiej Pieczęci Stanów Zjednoczonych i widnieje na niej do dziś [www 2].

Imigracja jest zagadnieniem, które objawia się niemal we wszystkich sferach amerykańskiego życia społecznego. Niech świadczy o tym chociażby fakt, że w 1938 roku podczas swego przemówienia do Cór Rewolucji Amerykańskiej, ówczesny prezydent Franklin Delano Roosevelt przypomniał, iż wszyscy w narodzie amerykańskim pochodzą od imigrantów i rewolucjonistów [www 4]. Jak zauważa Hofman, ten fragment jego wypowiedzi był później często cytowany i przywoływany przez różnych publicystów oraz polityków, także współcześnie przez Baracka Obamę w kontekście działań związanych z migrantami meksykańskimi [Hofman, 2016, s. 120].

Niemal na cały XIX wiek, a także na początek XX przypada wzmóżona emigracja – ludzie pochodzący z różnych zakątków świata przybywali do USA kierowani takimi powodami jak: głód, bezrobocie, represje, których doświadczali w swych rodzinnych krajach. Napływająca ludność musiała przystosowywać się do zastanej i już ukształtowanej rzeczywistości. Niemniej nie przystosowywano się do niej biernie. W procesie asymilacji imigranci *de facto* zmieniali oblicze kraju [Babiński, 2009, s. 75].

Pojmowana jako kwintesencja mobilności społecznej lub zaczątek wielkiej amerykańskiej epopei sukcesu, imigracja istotnie egzemplifikuje pewną ogólną społeczną sytuację. Skoro wszystkich Amerykanów łączy wspólna pamięć przesiedlenia, imigrację można traktować jako klucz do amerykańskiego charakteru [Higham, 1984, s. 232].

W rzeczy samej uznać należy, że po wielu latach napływów imigrantów, później także nastania czasów niewolnictwa, wreszcie walk o równe prawa dla wszystkich obywateli, dziś amerykańskie społeczeństwo określić można mianem wielobarwnego kolażu, który mieni się przeróżnymi odcieniami kolorów skóry, ras, kultur i tradycji.

Jednocześnie stanowi ujednoczoną całość, wspólnotę, którą w myśl za Highamem opisać można jako *zbiorowisko etnicznych społeczności imigranckich, na które nakłada się coraz szerszy trzon społeczny o trudnych do określenia rozmiarach, obejmujący ludność mieszanego pochodzenia* [Higham, 1984, s. 241]. Jest więc Ameryka „tygłem narodów” jak na początku XX wieku określił ją w swej sztuce teatralnej Israel Zangwill (tytuł oryginału *Melting Pot*). Osadzona w nowojorskiej rzeczywistości początków XX wieku opowieść jest luźną adaptacją szekspirowskiego *Romea i Julii*. Fabuła dotyczy burzliwego romansu dwóch rosyjskich imigrantów: Davida Quixano, żydowskiego kompozytora i Very Revendal, córki rosyjskiego arystokraty będącego antysemitą. Opowieść ta skupia się wokół dynamicznego procesu etnicznej oraz rasowej amalgamacji.

Od momentu premiery *Tygla narodów*, czyli od 5 października 1908 roku, pojęcie to przeniknęło do języka codziennego. Odnosi się do heterogenicznego społeczeństwa – tygla, w którym roztapiają się wszystkie różnicowania kulturowe [Chlebicka, 2011, s. 183]. Mimo, iż **najczęściej koncepcji tej używa się do opisu asymilacji imigrantów do Stanów Zjednoczonych**, można ją stosować w każdej sytuacji, w której nowa kultura współistnieje z inną.

Skupiając szczególną uwagę na specyfice długotrwałych procesów kulturotwórczych, na wielowymiarowości i wielopostaciowości leżących u podstaw tego, co Grinberg-Vinavert nazywa *charakterem narodu amerykańskiego* [Grinberg-Vinavert, 1947, s. 56] należy ostatecznie stwierdzić, że na przestrzeni wieków dochodziło do wzajemnego przenikania i zlewania się imigranckich tradycji, co w konsekwencji doprowadziło do konsolidacji amerykańskiego społeczeństwa. Napływ imigrantów, którego USA doświadczyły pod koniec XIX i na początku XX wieku stał się arcyważnym czynnikiem kształtującym amerykańską tożsamość kulturową. Jak zauważa Grzegorz Babiński, określenie *naród imigrantów* (ukute przez Davida Jacobsona) odnosi się do konkretnego rodzaju życiowej postawy.

Amyrykanie budowali swoje społeczeństwo jako taką zbiorowość, która ciągle stawiała i stawia przed sobą nowe wyzwania, granice, przekracza rubieże (...). Imigracja to nie tylko proces społeczny, to także sposób życia i filozofia życia, to ważna dla Amerykanów ideologia a, nawet swoiste wyznanie wiary [Babiński, 2009, s. 70-71].

Jednym z aspektów owej wiary jest silne przekonanie o możliwości spełnienia tego, co określa się mianem *American dream*. To swoisty etos głoszący możliwość pełnego wykorzystania szansy na dobre życie w Stanach Zjednoczonych przy założeniu równości wszystkich obywateli – ich niezbywalnym prawie do życia, wolności i dążenia do szczęścia. Ten rodzaj amerykańskiej filozofii najczęściej przejawia się w wytworach kultury, szczególnie kultury popularnej, gdyż staje się ona medium, za sprawą którego swe ujście znajdują panujące w społeczeństwie nastroje. Jak słusznie zauważa Marek Gołębiowski:

Z psychologicznego i historycznego punktu widzenia sztuka jest jednym z symboli kulturowych, za pomocą których społeczeństwo wyraża istniejące stany napięć

psychicznych. (...) Swoją rolę społeczną sztuka spełnia wtedy, gdy jest wykorzystywana przez jednostki do interpretowania wspólnego doświadczenia całej zbiorowości, której owa jednostka jest częścią [Gołębiowski, 1989, s. 20].

Kształtująca się w XIX wieku amerykańska kultura popularna była efektem wzrostu zainteresowania scenicznymi rozrywkami różnej proveniencji, w ogromnej mierze współtworzonymi przez imigrantów. Łatwy dostęp do tego rodzaju popisów sprawił, że były one immanentną częścią życia Amerykanów, odzwierciedlały ich codzienną rzeczywistość i jednocześnie stawały się swoistym katalizatorem panujących w nich nastrojów. Nowy Jork był w drugiej połowie XIX wieku miejscem, w którym skupiały się niczym w soczewce wszelkie przejawy scenicznych rozrywek, takie jak *minstrel shows*¹, burleska czy występy o charakterze wodewilowym. Fala imigrantów, w tym Irlandczyków, Niemców, Żydów, a także migracje Afroamerykanów z terenów wiejskich do miasta, powiększyły nowojorską populację. W konsekwencji wielu nowoprzybyłych mieszkańców znalazło zatrudnienie w rozrywce i sztukach scenicznych. Zostawali wykonawcami skeczów, autorami piosenek, niekiedy nawet właścicielami teatrów. Jednocześnie byli źródłem inspiracji dla burleskowych i wodewilowych twórców, ponieważ ich odmienność stanowiła bogate źródło pomysłów do tworzenia nowych scenicznych postaci głównie o charakterze komicznym. Rozwinęła się tzw. *ethnic comedy*, rodzaj komedii przedstawiającej ogólnie akceptowalne rasowe stereotypy dotyczące imigrantów, głównie tych pochodzenia żydowskiego, niemieckiego i irlandzkiego. Były to skecze oparte na określonym rodzaju humoru, z żartami dotyczącymi wyglądu, ubioru, akcentu konkretnej grupy społecznej, skupione na wyolbrzymieniu i przerysowaniu tych elementów. W XIX wieku takie popisy były dominującą siłą wodewilowego i burleskowego humoru [Distler, 1979, s. 38], co więcej na przełomie wieków żadne przedstawienie tego rodzaju nie byłoby uznane za kompletne bez chociażby jednego takiego skeczu [Distler, 1979, s. 40].

Sztuka popularna *zgodnie z łacińskim źródłosłowem określenia «popularny», to kultura ludu, skierowana do ludu i przez lud praktykowana* [Krajewski, 2003, s. 17], tak jak wszystkie wspomniane uprzednio gatunki sceniczne do niej należące. Zdaniem Mariana Golki *kulturę popularną można określić jako treści, które – niezależnie od środka przekazu – są łatwe w odbiorze, często bardzo skonwencjonalizowane oraz które zawierają wyraźne elementy rozrywkowe i tym samym przyciągają liczną publiczność* [Golka, 2008, s. 146]. Łatwość przekazu charakteryzowała też wczesne amerykańskie formy sceniczne, które rozwinęły się w XIX wieku. Miała to być rozrywka, która trafi ze swym przekazem do każdego widza niezależnie od jego wieku, wykształcenia czy pochodzenia.

Minstrel show, burleska, wodewil czy później rewia nie tylko były elementami amerykańskiej kultury popularnej, ale także ją kształtowały. Ostatecznie wszystkie te

¹ Maską *blackface* była charakterystyczną częścią dziewiętnastowiecznych przedstawień typu *minstrel show*. Biali aktorzy malowali swe twarze na czarno spalonym korkiem w celu upodobnienia się do Murzynów. Widowiska tego typu wiązały się z tańcem i śpiewem, a ich głównym przesłaniem było strojenie sobie żartów z Afroamerykanów. Przedstawiały ich jako leniwych i naiwnych błaznów.

formy miały bezpośredni wpływ na powstanie musicalu – rdzennie amerykańskiego gatunku scenicznego, będącego sumą *nurtów, zjawisk i tendencji w sferze sztuki widowiskowej, dramatu muzycznego i rozrywkowej muzyki* [Bielacki, 1984, s. 1]. Tego słowa używa się dzisiaj w określeniu do synonimicznych wyrażen *musical comedy* i *musical play*, które opisują rodzaj przedstawień opartych na muzyce popularnej, piosenkach, tańcu i dialogach. W *Słowniku filmu* Krzysztof Loska przedstawia jego następującą definicję:

Gatunek muzyczny wykorzystujący muzykę diegetyczną oraz charakteryzujący się obecnością powtarzalnych schematów fabularnych i sposobów przedstawiania. W potocznym rozumieniu jest to widowisko, w którym „wszyscy mówią, wszyscy tańczą i wszyscy śpiewają [Loska, 2010, s. 114].

Amerykański teatr muzyczny odzwierciedla przeobrażenia zachodzące w amerykańskiej tożsamości latami kształtowanej przez imigrantów. Proces ten był szczególnie żywy w XX wieku, kiedy to *musicales były tworzone niemal wyłącznie przez imigrantów z pierwszego lub drugiego pokolenia, przez odmieńców kreujących wizerunek „amerykańskości” i „amerykańskiego snu”, do czego sami dążyli* [Hurwitz, 2015, s. 33]. Tak więc naród uważany za kulturowy tygiel podlegał nieustannym rekonfiguracjom, na przestrzeni dekad podporządkowanym kolejnym napływom fal imigrantów, zaś płaszczyzną na której można najwyraźniej dostrzec owe wpływy jest kultura popularna ze szczególnym uwzględnieniem amerykańskiego teatru muzycznego.

W pierwszych latach XX wieku ta dziedzina sztuki była zdominowana przez imigrantów z Niemiec, wkrótce jednak palmę pierwszeństwa przejęli twórcy pochodzenia żydowskiego [Hurwitz, 2015]. Co więcej, przyczynili się oni nie tylko do rozwoju amerykańskiego teatru muzycznego, ale także kina i co za tym idzie filmowych musicali.

Wraz z szerzeniem się sztuki masowej i rozwojem konsumpcjonizmu w latach dwudziestych ubiegłego wieku nagłówki pierwszych stron gazet coraz częściej zawierały znane nazwiska twórców kina, aktorów, reżyserów, producentów itd. Wśród nich sporą grupę liczyli artyści pochodzenia żydowskiego. Należy w tym miejscu wspomnieć chociażby o takich postaciach jak Adolph Zuckor (urodzony na Węgrzech twórca wytwórni filmowej Paramount), Louis Mayer i Samuel Goldwyn (przybyli z Polski i Białorusi założyciele Metro Goldwyn Meyer), bracia Warnerowie (także urodzeni w Polsce), bracia George i Ira Gershwin (twórcy komedii muzycznych i piosenek pochodzenia żydowskiego), Irving Berlin (urodzony na Syberii kompozytor muzyki), Al Jolson (pochodzący z Litwy aktor, komik i autor piosenek), Eddie Cantor (komik i piosenkarz o żydowskich korzeniach), Sophie Tucker (urodzona na Ukrainie piosenkarka, aktorka filmowa i radiowa).

Mając swój ogromny wkład w powstawanie amerykańskiego teatru muzycznego, w rozwój Broadwayu i przemysłu filmowego, Żydzi stworzyli cały język symboli, gestów, dźwięków i form narracyjnych, które dziś postrzegamy jako ściśle powiązane z poczuciem amerykańskości [Most, 2004, s. 18-19]. Doskonale zrozumieli, co oznacza

mitologiczna wyobraźnia tego kraju i wpisali się weń odciskając piętno w procesie kulturotwórczym. *W piosenkach, tańcach, skeczach żydowski artyści kreowali postacie i historie ściśle związane z ich amerykańskim życiem* [Most, 2004, s. 2].

Bodaj jednym z najpopularniejszych dzieł o tematyce żydowskiej powstałym w latach dwudziestych ubiegłego wieku jest *Śpiewak Jazzbandu Samsona Raphaelsona* wystawiony na Broadwayu w 1926 roku. Prezentowany z sukcesami rok później został zaadaptowany na potrzeby kina. W 1927 roku dzięki wytwórni Warner Brothers powstał film pod tym samym tytułem w reżyserii Alana Crosslanda. W rolę tytułową wcielił się Al Jolson. *Śpiewak Jazzbandu* okazał się ogromnym sukcesem wytwórni, a także przełomowym dziełem w historii kinematografii w ogóle, ponieważ był pierwszą udźwiękowioną produkcją tego typu. Nie był jednak filmem dźwiękowym w pełnym tego słowa znaczeniu. Jak zauważa Piotr Skrzypczak był to film *part talkie*, czyli częściowo mówiony *jak określano wczesne produkcje z akompaniamentem muzycznym i małymi partiami mówionymi* [Skrzypczak, 2016, s. 113]. Z uwagi na udźwiękowane momenty śpiewano-muzyczne, traktuje się go także jako pierwszy filmowy musical.

Jest to opowieść o skomplikowanej relacji ojca i syna. Pierwszy z nich jest kantorem w jednej z nowojorskich synagog, który pragnie, by jego syn imieniem Jackie Rabinowitz obrał taką samą życiową drogę. Młodzieniec przeciwstawia się woli ortodoksyjnego ojca, ponieważ marzy o karierze artysty jazzowego. Wbrew rodzinie postanawia uciec z domu i spróbować swych sił na estradzie, co przez jego najbliższych zostaje odebrane jako sprzeniewierzenie się tradycji i zdrada ideałów. Wkrótce udaje mu się spełnić swe marzenie o karierze. Kiedy zyskuje uznanie publiczności zmienia nazwisko na Jack Robin. To symboliczne odejście od żydowskich korzeni w kierunku kultury amerykańskiej sprawia, że ojciec wyrzeka się syna i nie chce utrzymywać z nim kontaktu.

W musicalu wyraźnie zakreślony jest kryzys tożsamości młodego Żyda. Trudności, którym musi sprostać dotyczą wyboru przed jakim stoi: pozostania przy dawnych żydowskich tradycjach i praktykach religijnych a wejściem do świata scenicznych rozrywek i jazzu. Ów rozdźwięk widoczny jest właśnie w zestawieniu żydowskiej duchowości z muzyką jazzową symbolizującą nowe wartości. To główna metafora konfliktu tego, co stare z tym, co nowe, konfliktu między rodzicami a dziećmi. *Jack musi wybrać między Kol Nidre a Irvingiem Berlinem, pomiędzy pozostaniem w świecie swego ojca a byciem Amerykaninem z wyboru.* [Saposnik, 1994, s. 433], poruszając tym samym problematykę niezwykle aktualną w Ameryce z początku XX wieku.

Przesłanie filmu wykraczało poza jednostkowe, imigranckie losy Rabinowiczów. Stanowiło wezwanie do asymilacji: swoje (żydowskie lub inne) korzenie trzeba szanować, lecz nie wolno dopuścić, by stały się balastem. Jackowi Robinowi sukces był pisanym, w nagrodę za upór w dążeniu do celu, niezależność i talent [Sowińska, 2011, s. 34].

Znamienna dla musicalu jest scena, w której Jack spotyka się z matką. Oboje zastanawiają się nad niepewną przyszłością. Matka jednak nie odwraca się od syna, gdy ten decyduje się zostać artystą. Kiedy ostatecznie staje się gwiazdą i zyskuje uznanie

publiczności matka siedzi na widowni i jest tego świadkiem – szczęśliwa i dumna. To zaś obrazuje decydujące przeistoczenie żydowskich bohaterów [Saposnik, 1994, s. 440].

Musical *Śpiewak Jazzbandu* to jawna ilustracja przekonania, że Stany Zjednoczone są miejscem dającym ogromne możliwości utalentowanym i ciężko pracującym obywatelom niezależnie od ich koloru skóry, pochodzenia czy statusu społecznego. Inny ważny aspekt, na który należy zwrócić uwagę to fakt, iż widoczny jest weń mocny rozdźwięk, rodzaj międzypokoleniowej wyrwy. Między ortodoksyjnym ojcem a jego zamerykanizowanym potomkiem – silnym, odważnym i walczącym o życiowe spełnienie.

Z dzisiejszej perspektywy wkład ludzi pochodzenia żydowskiego do kultury amerykańskiej jest nieoceniony. Ich aktywność twórcza zaowocowała rozwojem popularnych rozrywek, szczególnie tych o charakterze muzycznym. Z huraganową siłą wkroczyli do świata amerykańskiej kultury, wkrótce stając się najliczniejszą obok Irlandczyków grupą narodową.

W połowie XX wieku sztab niezwykle utalentowanych artystów pochodzenia żydowskiego – Leonard Bernstein (kompozytor), Jerome Robbins (choreograf i reżyser), Arthur Laurents (librecista), Stephen Sondheim (autor tekstów piosenek) – rozpoczął prace nad musicalu *West Side Story*, który stał się jednym z najpopularniejszych reprezentantów gatunku i przełomowym wydarzeniem w historii Broadwayu. Jego premiera odbyła się 27 września 1957 roku w Winter Garden Theatre w Nowym Jorku. W 1961 roku powstała filmowa wersja musicalu, a jej reżyserii podjęli się Robert Wise i Jerome Robbins. *W rozwinięciu pomysłu, z którym Robbins – twórca nowoczesnego amerykańskiego baletu „Fancy Free”, prawzoru filmu „Na przepustce” – przyszedł w roku 1946 do Bernsteina, najbardziej twórcze wydawało się połączenie społecznej rzeczywistości z dynamiką ekspresji tanecznej* [Garbicz, 2009, s. 89].

West Side Story to opowieść inspirowana sztuką Williama Szekspira *Romeo i Julia*. Jest osadzona w realiach Ameryki lat pięćdziesiątych, dokładnie w Nowym Jorku i przedstawia świat zdominowany przez dwa rywalizujące ze sobą gangi młodzieżowe: białych Amerykanów o polskich korzeniach (*Jets*) i gang portorykańskich imigrantów (*Sharks*) oraz zakazaną w tym świecie miłość łączącą *najlepszego przyjaciela przywódcy Amerykanów i siostrę przywódcy Portorykańczyków* [Skotarczak, 2002, s. 120]. Ich uczucie rośnie w siłę, podczas gdy animozje między gangami stają się coraz silniejsze.

Z wykorzystaniem musicalowej struktury połączenia tańca, śpiewu i dialogów wprowadzono na ekran aktualną wówczas problematykę społeczno-obyczajową. Zdaniem Andrei Most, *opierając się na konwencji komedii muzycznej i renesansowej tragedii, „West Side Story” sprawdza granice obu tych gatunków, ostatecznie tworząc hybrydową formę, która idealnie wyraża napięcia i problemy amerykańskiej kultury lat pięćdziesiątych* [Most, 2011, s. 56]. Zostały weń poruszone zagadnienia konfliktów etnicznych, wzmożonej imigracji Portorykańczyków na teren USA oraz działalności gangów. Jak podkreśla Antoni Marianowicz, *kiedy nasilił się napływ ludności portorykańskiej do Stanów Zjednoczonych, widowisko takie, oparte na rywalizacji młodzie-*

żowych gangów *Dzielnicy Zachodniej*, nabrało szczególnej aktualności [Marianowicz, 1979, s. 223].

W musicalowej oprawie Portorykańczycy zostali potraktowani jak najnowsza grupa społeczna borykająca się z problemem nieprzystosowania, która jednocześnie pragnie włączyć się w proces porozumiewawczej narodowej narracji. Utrudniają im to biali Amerykanie, sami w gruncie rzeczy będący potomkami polskich imigrantów. Nadto *Portorykańczycy traktowani są jak obywatele drugiej kategorii, nie tylko przez rywalizujący z nimi amerykański gang, ale także przez amerykańską policję* [Skotarczak, 2002, s. 120]. Niemniej jednak w *West Side Story* zredukowane są zawilości dotyczące kwestii dyplomatycznych, globalizacji praktyk biznesowych czy polityki migracyjnej [Rubin i Melnick, 2007, s. 91]. To historia miłości Marii i Tony'ego, która ma swój tragiczny koniec z powodu nieuzasadnionej nienawiści i rasowych uprzedzeń.

Za jeden z najbardziej reprezentatywnych fragmentów musicalu uznać należy ten, w którym Portorykańczycy – zarówno kobiety jak i mężczyźni – w rytm piosenki *America* deliberują nad tym, co dobrego i złego ma im do zaferowania kraj, do którego przybyli ze swej ojczyzny. Ten specyficzny dialog wyraża ich codzienne zmagania, wciąż podejmowane próby wdrożenia się w nowojorską rzeczywistość i pragnienie spełnienia ich amerykańskiego snu. Wszystkie portorykańskie dziewczęta są optymistkami, na czele z Anitą, wskazują na dobre strony życia w Stanach Zjednoczonych, chłopcy natomiast nieustannie podkreślają jego trudy:

ANITA

Life can be bright in America

SHARKS

If you can fight in America

GIRLS

Life is all right in America [www 3]

Ta energiczna wymiana zdań jest dowodem na wewnętrzne rozdzarcie grupy Portorykańczyków. Mimo potrzeby poczucia wspólnotowości, szczególnie w nowym świecie, w którym muszą zmagać się z niechęcią innych, Bernardo, Maria, Anita i pozostali mają na pewnym poziomie rozbieżne zdania na temat Stanów Zjednoczonych. Na przykład Maria, pragnąc być z Tony'm ceni sobie kulturę amerykańską, która narusza przekonania jej brata Bernarda i innych chłopaków z gangu Sharks, podkreślających chęć zachowania portorykańskich wartości. Anita zaś zwraca mu uwagę, że powinien zostać siostrę w spokoju, ponieważ są Ameryce, a tu można robić wszystko po swojemu.

Carol Oja zauważa inny interesujący fakt – oba ukazane w *West Side Story* gangi trapi ubóstwo i społeczne uprzedzenia. Reprezentują społeczności walczące między sobą, nieustannie pozostające poza głównym ekonomiczno-społecznym nurtem. Praktykowanie przemocy wobec siebie nawzajem Oja odczytuje jako główną przyczynę leżącą u podstaw ich dysfunkcyjności [Oja, 2009, s. 25].

Utrzymujące się napięcia związane z wciąż napływającymi do Stanów Zjednoczonych przybyszami nigdy nie zdążyły całkowicie wybrzmieć. Nieustannie toczy się

amerykańska debata dotycząca podzielonych wartości społecznych i nierozwiązanych tożsamościowych konfliktów.

Ponad sześćdziesiąt lat po teatralnej premierze *West Side Story*, na Broadwayu znów zagościła produkcja poruszająca kwestię imigrantów. W styczniu 2015 roku w off-broadwayowskim teatrze The Public Theatre odbyła się premiera musicalu *Hamilton*, którego twórcą jest Lin-Manuel Miranda – amerykański dramatopisarz, aktor i kompozytor pochodzenia portorykańskiego. Zainspirowany lekturą książki zatytułowanej *Alexander Hamilton* autorstwa Rona Chernowa, Miranda postanowił stworzyć musical, którego warstwa muzyczna to wymieszanie stylów takich jak hip-hop, blues, pop, soul. Także obsada musicalu jest zróżnicowana. W produkcji zatrudniono nie tylko białych aktorów tak, aby opowiedzieć historię konstituowania Ameryki w sposób zgoła odmienny od, zazwyczaj spotykanej, czysto podręcznikowej konwencji. I tak główne role grają młodzi ludzie w większości pochodzenia latynoskiego, afroamerykańskiego, karaibskiego, azjatyckiego. To oznacza, że Ameryka Hamiltona widziana oczami Mirandy nie różni się niczym od tej współczesnej.

Musical *Hamilton* to opowieść o życiu jednego z ojców założycieli Stanów Zjednoczonych Ameryki, twórcy amerykańskiego dolara. Fabuła musicalu opiera się na ukazaniu drogi tytułowego bohatera, którą musiał przebyć, by nie tylko wyjść z biedy, ale także zyskać władzę. Urodzony na karaibskiej wyspie Nevis, Hamilton określany jest w przedstawieniu, jako *bastard, orphan, son of a whore and a Scotsman* [www 1]. Miranda widzi w nim imigranta, który po opuszczeniu Karaibów staje się prawą ręką George'a Washingtona, kluczowym interpretatorem konstytucji, twórcą pierwszego amerykańskiego banku i sekretarzem skarbu. Obok sukcesów ukazane są także jego problemy i upadki, takie jak zamieszanie w seksualny skandal czy śmierć poniesiona w wyniku pojedynku z wiceprezydentem USA Aronem Burrem.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że zaczątków musicalu *Hamilton* powinniśmy upatrywać nie tyle w momencie jego premiery, co 12 maja 2009 roku podczas występu Lin-Manuela Mirandy w Białym Domu, gdzie na widowni zasiadali między innymi ówczesny prezydent USA Barack Obama i jego żona Michelle.

Tego wieczoru Lin przedstawił ludziom ubogie dziecko z Karaibów, które stworzyło kraj bogatym i silnym, imigranta przybyłego tutaj, by budować własne życie, ostatecznie pomagając zbudować naród. Jest on prawzorem milionów mężczyzn i kobiet, którzy podążyli jego śladem i czynią to po dziś dzień [Miranda i McCarter, 2016, s. 15].

To właśnie spojrzenie na Alexandra Hamiltona jako imigranta najbardziej zainteresowało Mirandę, który podczas lektury książki Chernowa odebrał tę postać jako człowieka porzucającego swą ubogą i nieszczęśliwą przeszłość na rzecz pragnienia o życiowym spełnieniu i odniesieniu sukcesu w nowej rzeczywistości. Tym samym doszukał się paraleli między postacią, która zapisała się na kartach historii USA a doświadczeniami jemu współczesnych i bliskich osób. W tym ojca, który w wieku osiemnastu lat przybył do Stanów Zjednoczonych i tutaj ułożył sobie życie. Zdobył wykształcenie, pracę i wkroczył w dorosłe życie nie powracając już do rodzinnego Pu-

erto Rico. Zarysowuje więc Miranda pewien uniwersalny schemat, przebieg losu bliski sercu każdego imigranta. Ponadto, wskazuje też na fakt, że owi przybysze ustawicznie mają ogromny wpływ na kształtowanie się amerykańskiej codzienności. Współtworzą ten kraj. Multi-kulturowa i wielorasowa – taka jest jego zdaniem twarz Ameryki nie tylko w dwudziestym pierwszym wieku, ale także taka jest jej tożsamość od samych początków, od czasów „ojców założycieli”, a musical *Hamilton* ma nam o tym przypominać [Romano i Potter, 2018, s. 3].

Co więcej, produkcja ta jest nie tylko celebracją imigracyjnej historii kraju, ale także Nowego Jorku. Właśnie do tego miasta przybywa tytułowy bohater w związku z ustanawianiem się nowego narodu. Za sprawą obsadzenia w rolach ojców założycieli, ich żon i siostr, aktorów i aktorek różnych ras i różnego pochodzenia etnicznego, w musicalu podkreślony zostaje charakter Nowego Jorku jako miasta imigrantów. W tym miejscu też, w trakcie przygotowań do bitwy pod Yorktown, pada wymowne dla tegoż musicalu zdanie: *Immigrants: we get the job done! (Imigranci: to my robimy całą robotę!)* [Harris, 2018, s. 71]. Niniejsze sformułowanie czytać należy także jako przesłanie zawarte w musicalu, rodzaj politycznego manifestu Mirandy, który twierdzi, że *to właśnie oni są „odnawialną życiodajną krwią naszego kraju”* [Romano, 2018, s. 311].

Jak podkreśla Phillip W. Magness, imigrancki status Hamiltona jest traktowany jako *istotny element jego życia, a także jako podstawowa zaleta jego spuścizny* [Magness, 2017, s. 499]. Dla Mirandy omawiane tutaj zagadnienie jest siłą napędową tego kraju, a stworzony przezeń musical to swoisty hołd złożony odkrywaniu jej na nowo.

Bibliografia:

- [www1] <https://www.theguardian.com/stage/2017/dec/21/hamilton-review-musical-london-victoria-palace-lin-manuel-miranda> (dostęp: 06.03.2018).
- [www 2] <https://www.thespruce.com/e-pluribus-unum-meaning-768856> (dostęp: 03.03.2018).
- [www 3] <http://www.tuneintoenglish.com/america> (dostęp: 14.03.2018).
- [www 4] <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=1563> (dostęp: 07.03.2018).
- Babiński Grzegorz. 2009. *Polonia w USA na tle przemian amerykańskiej etniczności*. Kraków: AFM
- Bielacki Marek. 1984. „Musical. Wybrane źródła struktury gatunku”. *Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń łódzkiego Towarzystwa Naukowego (Łódź)* R. XXXVIII, z. 1.
- Chałasiński Józef. 1962. *Kultura Amerykańska*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza
- Chlebicka Agata. 2011. „Kryzys modelu multikulturalizmu: przegląd wybranych problemów rynku pracy na przykładzie Holandii”. *Ekonomia = Economics* nr 4 (16).
- Distler Paul Antonie. 1977. *Ethnic Comedy in Vaudeville and Burlesque*. W *American Popular Entertainment*, red. Myron Matlaw. West Port, Conn.: Greenwood Press.

- Dyer Richard. 2002. *Only Entertainment*. London/New York: Routledge.
- Garbicz Adam. 2009. *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960-1966*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Golka Marian. 2008. *Socjologia kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Gołębiowski Marek. 1989. *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Grinberg-Vinavert Michael. 1947. „Amerykański styl życia”. tłum. J. Nowakowski. *Twórczość* z. 9.
- Harris M. Leslie. 2018. The Greatest City in the World?: Slavery in New York in the Age of Hamilton. W *Historians on Hamilton*. red. Renee C. Romano, Claire Bond Potter. New Brunswick: Rutgers University Press
- Higham John. 1984. Rola imigracji w historii Ameryki. W *Dwieście lat USA. Idealy i paradoksy historii amerykańskiej*, red. Lawrence Orton. Warszawa: Czytelnik.
- Hofman Daria. 2016. Kryzys migracyjny? Próba analizy w kontekście europejskiej polityki multikulturalizmu. W *Spółczesność a wojna. Wyzwania wielokulturowości XXI wieku*, red. Marek Bodziany i in. Wrocław: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Oficerskiej Wojsk Lądowych imienia generała Tadeusza Kościuszki.
- Hurwitz Nathan. 2015. „The Development of American Identity Defined by the Outsider in the American Musical Theatre”. *International Journal of Arts & Sciences* nr 08 (03).
- Kenrick John. 2008. *Musical Theatre: a History*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Knapp Raymond. 2005. *The American Musical and the Formation of National Identity*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Krajewski Marek. 2003. *Kultury kultury popularnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kydryński Lucjan. 1993. *Kino muzyczne*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Loska Krzysztof. 2010. Musical. W *Słownik filmu*, red. Rafał Syska. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa
- Magness W. Phillip. 2017. „Alexander Hamilton as Immigrant”. *The Independent Review*, v. 21, n. 4.
- Marianowicz Antoni. 1979. *Przetańczyć całą noc....* Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Miranda Lin-Manuel, McCarter Jeremy. 2016. *Hamilton: The Revolution*. New York: Grand Central Publishing.
- Mordden Ethan. 2013. *Anything Goes*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Most Andrea. 2004. *Making Americans: Jews and the Broadway Musical Making American*. Cambridge: Harvard University Press.
- Most Andrea. 2011. West Side Story and the Vestiges of Theatrical Realism. W *Shakespeare/adaptation/modern Drama*, red. Randall Martin Randall, Katherine West Scheil. Toronto: University of Toronto Press.

- Oja Carol J. 2009. „West Side Story and the Music Man: whiteness, immigration, and race in the US during the late 1950s”, *Studies in Musical Theatre* vol. 3 nr 1.
- Romano C. Renee. 2018. Hamilton: A New American Civic Myth. W *Historians on Hamilton*. red. Renee C. Romano, Claire Bond Potter. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Romano C. Renee. Potter Bond Claire. 2018. Introduction: History Is Happening in Manhattan. W *Historians on Hamilton*. red. Renee C. Romano, Claire Bond Potter. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Rubin Rachel. Melnick Jeffrey. 2007. *Immigration and American Popular Culture: An Introduction*. New York: NYU Press.
- Saposnik Irv. 1994. „Jolson, the Jazz Singer and the Jewish Mother: or How My Yiddishe Momme Became My Mammy”. *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought* 43, no 4.
- Skotarczak Dorota. 2002. *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*. Wrocław: Studio Filmowe MONTEVIDEO.
- Skrzypczak Piotr. 2016. „Koniec Wielkiego Niemowcy?”. *Litteraria Copernicana* 1 (17) 2016.
- Sowińska Iwona. 2011. 1927: Śpiewak jazzbandu. W *Kino klasyczne. Historia kina*, tom 2, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska. Kraków: Universitas.