

## ***Frankenstein* Wojciecha Kościelniaka jako studium przypadku polskiego musicalu**

MAREK GOLONKA

Uniwersytet Warszawski  
marek.golonka92@gmail.com

### Musical jako kultura popularna

Można odnieść wrażenie, że sceniczne musicale są rzadko analizowane przez badaczy kultury popularnej, zwłaszcza tych w Polsce. Nietrudno zrozumieć tę tendencję – gatunki teatralne są z natury swojej dużo bardziej lokalne niż filmy czy powieści, z kolei musicale są znacznie mniej istotne w życiu teatralnym Polski niż Stanów Zjednoczonych czy Wielkiej Brytanii. Musical w Polsce są rzadko badane, bo to stosunkowo skromne pole do analiz.

Autor niniejszego rozdziału stara się jednak udowodnić, że powstające w Polsce musicale, choć bez wątplenia stanowią niszę, mogą stać się przedmiotem bardzo interesujących studiów przypadków dla badaczy kultury popularnej. Co więcej, niszowy status polskich musicali może czynić je tym bardziej wartościowymi przedmiotami badań – zarówno ze względu na ich formę i treść, jak i na to, że tego rodzaju analiza może rzucić nowe światło na znaczenie samego pojęcia „musical” poza rodzimym dla niego obszarem anglojęzycznym.

Jako przykład tego rodzaju studium posłuży omówienie musicalu *Frankenstein* Wojciecha Kościelniaka (reżyseria i scenariusz), granego we wrocławskim Teatrze Capitol od 23 listopada 2011. Egzemplifikacja ta została wybrana ze względu na jej lokalność i popkulturowość – jest ona, rzecz jasna, adaptacją klasycznej powieści gotyckiej autorstwa Mary Shelley, zarazem jednak jest

musicalem mocno związanym z osobliwościami polskiej sceny musicalowej. Wojciech Kościelniak, reżyser i scenarzysta spektaklu, jest najbardziej uznanym, a zarazem jednym z najbardziej nowatorskich polskich twórców musicali (Mikołajczyk 2011a), zaś Teatr Capitol jest najbardziej z polskich teatrów muzycznych otwarty na prapremiery polskich musicali i na spektakle eksperymentalne (Mikołajczyk 2011b). *Frankenstein* jest więc głęboko zanurzonym w kulturze popularnej musicalem, pozwalającym zaobserwować na jego przykładzie ważne i interesujące zjawiska w polskim teatrze muzycznym.

### Definiując musical

Jednym z powodów nikłego zainteresowania badawczego musicalami w Polsce może być fakt, że niełatwo jest zdefiniować, czym właściwie jest musical, zwłaszcza poza światem teatru broadwayowskiego. Judith Sebesta (2008) w analizie europejskich musicali stwierdza, że w ostatnich dekadach słowo „musical” staje się coraz bardziej popularne w różnych częściach świata, zarazem jednak trudno wskazać cechy formalne, które decydują o przynależności danego dzieła scenicznego do tego gatunku. Warto zauważyć też, że próby zdefiniowania musicalu w oparciu o jego kształt formalny praktycznie zawsze prowadzą do stworzenia definicji wykluczającej część ważnych tytułów przypisywanych do tej formy w powszechnej świadomości lub przez samych ich twórców. I tak na przykład częsta praktyka definiowania musicali jako spektakli zintegrowanych – łączących różnorodne tworzywa sceniczne z myślą o jak najlepszym przekazaniu fabuły – została skrytykowana przez Jessicę Sternfeld (2006), która przypominała, że widowiska pozbawione fabuły były i pozostają ważną częścią rozwoju gatunku.

Na potrzeby tego rozdziału bardziej użyteczna od definicji formalnej może być historyczna, tłumacząca współczesne funkcjonowanie pojęcia musicalu przez okoliczności jego powstania. W takiej perspektywie określenie, w jaki sposób pojęcie to funkcjonuje dzisiaj w skali globalnej, wymaga przedstawienia okoliczności jego powstania w Stanach Zjednoczonych. Analizowany w tym ujęciu „musical” to pojęcie określające zbiór praktyk wystawiania spektakli – oraz konkretnych spektakli wyrosłych z tych praktyk – wypracowane w realiach teatrów na Broadwayu, w rezultacie wielu dekad poszukiwań, których celem było tworzenie komercyjnie udanych przedstawień muzycznych. Myśląc o Broadwayu, należy pamiętać o tym, że większość teatrów

działających tam nie dysponuje rządowym bądź pozarządowym wsparciem finansowym, więc o ich przetrwaniu na rynku decydują wyłącznie zyski z biletów. Analizy broadwayowskich musicali podkreślają ich zależność od sukcesu kasowego – Stacy Wolf (2011) wprost stwierdza, że sceniczny żywot takiego spektaklu zależy wyłącznie od zysków z biletów, a inni autorzy wskazują między innymi na to, jak lepszy transport podmiejski w nowojorskiej metropolii zwiększył liczbę osób zdolnych obejrzeć dany spektakl, dzięki czemu poszczególne tytuły mogły dłużej nie schodzić z afisza (Kenrick 2003) lub to, jak rosnące ceny biletów sprawiły, że większość musicali była dostosowywana do gustów zamożnej klasy średniej (Kenrick 2003).

Fakt ten nie oznacza, że wszystkie musicale powstają wyłącznie z myślą o sukcesie finansowym, niemniej jednak nawet te, których autorzy mają inne ambicje, muszą być atrakcyjne dla widzów, by długo utrzymać się na scenie i zaprezentować swoje przesłanie dużej publiczności (Jones 2004). W istocie część spośród najważniejszych i najdłużej wystawianych dzieł z tego gatunku – jak *Show Boat* (1928), *Oklahoma!* (1943) lub *Cabaret* (1966) – powstało jako sposób na przekazanie istotnych społecznych treści i obserwacji (Knapp 2006). Nie znaczy to jednak, że najśłynniejsze musicale zdobyły sławę i przyniosły zyski po prostu dzięki naśladowaniu klisz. Co więcej, trzy wymienione spektakle były dość nowatorskie w czasach swojego powstania i nie są jedynymi przykładami eksperymentów, które stały się popularne, a następnie klasyczne. Prawdą jest wszelako, że twórcy musicali broadwayowskich musieli i muszą brać pod uwagę gusta oraz reakcje publiczności podczas pracy nad spektaklami. W monografii dotyczącej poruszania problematyki społecznej w amerykańskich musicalach John Bush Jones (2004) wielokrotnie podkreśla, że dzieła tego gatunku zawierające ważne treści społeczne przyjmowały się tylko pod warunkiem zagwarantowania dobrej zabawy.

Międzynarodową popularność, jaką cieszy się dziś pojęcie musicalu – wykorzystywane do określenia przynależności gatunkowej bardzo różnorodnych spektakli muzycznych w wielu krajach – można wyjaśniać właśnie tym, że narodziło się ono na Broadwayu w długim procesie poszukiwania środków wyrazu zdolnych przyciągnąć publiczność. Ogół musicali można postrzegać nie tyle jako ustalony gatunek, co jako zbiór praktyk scenicznych, wykorzystywanych i modyfikowanych w celu przyciągnięcia uwagi publiczności spektaklami muzycznymi, a niekiedy także przekazywanymi przez nie znaczeniami.

Ta łączność między pojęciem „musicalu” a poszukiwaniem popularności i względnej przystępności może być powodem, dla którego jest ono dziś

powszechnie używane na całym świecie. Szeroki zakres uzusu oraz jego marketingowy charakter dobrze widać po różnicach między tym, w jaki sposób ważni twórcy teatru muzycznego mówią o swoich dziełach w wywiadach, a tym, jak są one reklamowane przez wystawiające je teatry. I tak Andrew Lloyd Webber, najśłynniejszy brytyjski kompozytor musicalowy twierdzi, że jego dzieła nie są typowymi musicalami, ale tak są określane, bo gra się je w teatrach musicalowych (Sternfeld 2006). Michael Kunze, niemiecki librecista i tekściarz, uważany za najważniejszego twórcę musicalowego w kontynentalnej Europie (Sebesta 2008), określa swoje spektakle jako „drama musicale”, podkreślając ich skupienie na fabule i chcąc odróżnić je w ten sposób od ogółu musicali (Kraińska 2016). Z kolei Wojciech Kościelniak twierdzi, że jego spektakle są „trzecią drogą między musicaliem a operą” (Gazeta Świętojańska 2013). Wszyscy trzej twórcy na różne sposoby dystansują się w wywiadach od pojęcia musicalu, niemniej jednak teatry wystawiające ich dzieła prawie zawsze reklamują je właśnie jako takie (Vereinigte Bühnen Wien 2017; *The Phantom of the Opera* 2017; Teatr Capitol 2017).

Widać więc, że gdy dyskusja dotyczy cech danego spektaklu lub jego wartości artystycznej, termin „musical” często jest odrzucany jako zbyt ogólny i upraszczający, lecz w obszarze marketingu uchodzi za najlepiej przyciągający widownię. Prawdopodobnie międzynarodowa popularność tego pojęcia wynika właśnie ze skojarzenia z długą tradycją sukcesu w zdobywaniu dużej publiczności – tradycją zrodzoną z warunków pracy na Broadwayu, w miejscu narodzin musicalu.

## Musical w Polsce

Analiza pojawienia się i recepcji pojęcia „musical” w polskich teatrach stanowi interesującą egzemplifikację jego przyjęcia się poza Stanami Zjednoczonymi. Pozwala ona poznać przykład wyżej opisanego skojarzenia musicalu z tym, co atrakcyjne i przystępne w teatrze muzycznym, a zarazem prześledzić proces zaadaptowania się tego pojęcia w kulturze teatralnej radykalnie różnej od broadwayowskiej. Ta odmienność z jednej strony sprawiła, że musical długo był – i do pewnego stopnia wciąż jest – traktowany w świecie polskiego teatru jako ciało obce, z drugiej zaś – że powstawały w Polsce spektakle określane tym terminem, a przy tym poszukujące i eksperymentalne.

Historia wystawiania musicali przez polskie teatry rozpoczęła się wraz z premierą *Kiss me, Kate* Cole'a Portera w Teatrze Komedia w Warszawie w 1957 (Mikołajczyk 2010). Musicale tego autora oraz *My Fair Lady* Ala-

na Lerner i Fredericka Loewego były pierwszymi, które osiągnęły sukces na polskich scenach, a zawdzięczały to podobieństwu do europejskich kanonów teatru muzycznego, zwłaszcza zaś do operetek (Mikołajczyk 2010). W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych musicale w Polsce wystawiane były głównie w teatrach operetkowych, niekiedy także dramatycznych, a obsady składały się z aktorów tych teatrów – niewielu z wykonawców pasowało więc do amerykańskiego modelu „thriple treat” (aktor, śpiewak i tancerz w jednym), przez co spektakle nieprzewidujące rozbudowanej choreografii dla głównych ról były atrakcyjniejsze dla dyrektorów teatrów muzycznych (Mikołajczyk 2010).

Te realia wpływały na rozwój teatru musicalowego w Polsce przez długi czas i wpływ ten pozostaje widoczny także obecnie. Równie ważne, jak faktyczne warunki, były jednak wyobrażenia i przekonania na temat znaczenia pojęcia musical. Było one znane w Polsce jeszcze przed pierwszymi rodzimymi produkcjami takich spektakli dzięki informacjom docierającym ze Stanów Zjednoczonych oraz z krajów Europy Zachodniej. Musical zaczął w konsekwencji uchodzić za pewien niedościgniony, niezrealizowany w Polsce wzór – słowo to oznaczało bowiem nie tylko gatunek, ale także wysoki standard wykonania w teatrze muzycznym (Mikołajczyk 2010). Co więcej, można wyraźnie wskazać okresy, gdy termin ten był w Polsce bardzo modny oraz takie, w których nie cieszył się powodzeniem. W latach sześćdziesiątych określano nim większość nowopowstałych rodzimych przedstawień muzycznych, w siedemdziesiątych zaś stracił na popularności, co doprowadziło do poszukiwań bardziej adekwatnych określeń przynależności gatunkowej poszczególnych spektakli i sięgania po pojęcia takie, jak bardon, śpiewogra czy rock-opera. Można odnieść wrażenie, że w chwili powstawania niniejszego rozdziału pojęcie musicalu znów jest modne za sprawą dużego sukcesu polskich produkcji zagranicznych spektakli z tego gatunku oraz kilku rodzimych hitów w rodzaju *Metra* czy musicali Kościelniaka (Mikołajczyk 2011b).

Przedmiotem jedynej opublikowanej monografii musicalu polskiego, napisanej przez Jacka Mikołajczyka (2010) i dotyczącej lat 1957-1989, są zarówno przedstawienia faktycznie określane jako musicale, jak i spektakle muzyczne wystawiane pod innymi nazwami gatunkowymi. Mikołajczyk tłumaczy ten wybór faktem, że spektakle i tak bywały określane jako musicale w dyskusjach i recenzjach, a co więcej – wpływały one na kształt dalszych polskich eksperymentów z popularnym teatrem muzycznym (Mikołajczyk 2010). Taka decyzja pod wieloma względami przypomina trudności z formalnym zdefiniowaniem musicalu na gruncie amerykańskim, należy jednak pamiętać o bardzo istotnej

różnicy względem broadwayowskich realiów – spektakle analizowane przez Mikołajczyka jako musicale tworzyły zdecydowanie mniej spójną całość niż ogół produkcji broadwayowskich. Większość z nich (*Naga, Szalona lokomotywa, Kolęda-nocka* etc.) stanowiły jednorazowe eksperymenty twórców pracujących głównie nad innymi gatunkami scenicznymi lub muzycznymi. Nie jest to bynajmniej rozpoznanie jednoznacznie pesymistyczne – można zaryzykować stwierdzenie, że ten jednostkowy i eksperymentalny charakter polskich musicali przyczynił się do ich różnorodności i zapobiegł powstaniu w Polsce sztywnych kanonów wystawiania spektakli tego gatunku.

Fakt ten może wyjaśnić przedstawione we wprowadzeniu rozdziału założenie, że polskie musicale są interesującym obszarem badań dla osób zafascynowanych kulturą popularną. Wiele z nich bowiem stanowiło – i wciąż stanowi, czego dowodzi przykład Kościelniaka – świeże, eksperymentalne przykłady popularnego teatru muzycznego. Mikołajczyk (2010) twierdzi, że różne definicje musicalu zbieżne są w kwestii wskazania, że utwory z tego gatunku wykorzystują muzykę rozrywkową, wydaje się jednak, że w rzeczywistości związek musicalu z tym, co popularne, jest znacznie silniejszy, bo – jak już wcześniej wspomniano – nadanie spektaklowi tego określenia sugeruje po prostu, że jest on przynależny do kultury popularnej (lub osoby reklamujące go chcą, by za taki uchodził). „Musical eksperymentalny” to więc muzyczny i teatralny eksperyment w obrębie kultury popularnej – a wiele polskich musicali było takimi właśnie eksperymentami.

Kluczowy dla tego rozdziału artysta, Wojciech Kościelniak – reżyser i scenarzysta *Frankensteina* – ma w świecie polskiego musicalu pozycję pozornie paradoksalną, w istocie jednak dobrze pasującą do nietypowego statusu samego gatunku. Kościelniak uważany jest bowiem za najważniejszego i najbardziej uznanego twórcę musicalowego (Mikołajczyk 2011a), zarazem jednak znany jest jako eksperymentator. Reputację tę zdobył zarówno za sprawą musicali, które sam wyreżyserował, jak i dzięki dwuletniemu okresowi dyrektorowania Operetce Wrocławskiej, która pod jego zarządem stała się Teatrem Capitol, najbardziej otwartym na poszukiwania i na rodzime sztuki spośród polskich teatrów musicalowych (Mikołajczyk 2011b). Kariera Kościelniaka jest więc na swój sposób bardzo symptomatyczna dla pozycji musicali w Polsce – skoro większość musicali tutaj była jednorazowymi eksperymentami, jest pewna logika w tym, by najbardziej rozpoznawalnym klasykiem na tym polu był najsukcesowniej eksperymentator.

Reżyserska kariera Kościelniaka była długa i pełna najróżniejszych eksperymentów (Mikołajczyk 2011b) – za przykłady niech posłużą jazzowa adapta-

cja *Snu nocy letniej* oraz *Scat*, musical bez słów, za to z licznymi wokalizami. Szczyt swojej sławy uzyskał jednak w 2010 za sprawą premiery musicalowej adaptacji *Lalki* w Teatrze imienia Danuty Baduszkowej w Gdyni. Spektakl ten okrzyknięto wielkim sukcesem – symboliczna scenografia, ekspresjonistyczne kostiumy połączone z mechanicznym ruchem aktorów i niezwykle silnie zrytmizowana muzyka złożyły się na spektakl uznany zarówno za wybitny musical, jak i interesującą adaptację powieści Bolesława Prusa (Mikołajczyk 2011a).

Sukces ten rozpoczął nowy rozdział w twórczości Kościelniaka, w którym twórca skupił się na adaptacjach ważnych dla polskiej kultury narracji, przede wszystkim powieści. Istotne dzieła z tego okresu to między innymi *Ziemia obiecana* (2011, Teatr imienia Juliusza Słowackiego w Krakowie), *Chłopi* (2013, Teatr imienia Danuty Baduszkowej), *Kariera Nikodema Dyzmy* (2014, Teatr Syrena w Warszawie), *Wiedźmin* (2017, Teatr imienia Danuty Baduszkowej) oraz *Błaszany bębenek* (2018, Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu). Większość musicali Kościelniaka tworzonych po 2010 zachowuje rozwiązania inscenizacyjne wypracowane na potrzeby *Lalki*, a więc symboliczną estetykę scenografii i intensywne wykorzystywanie choreografii jako tła oraz zwielokrotnienia wydarzeń. Niektóre z jego nowszych dzieł powtarzają także wykorzystany w *Lalce* intensywny, biały makijaż, co upodabnia spektakle do międzywojennych filmów ekspresjonistycznych (element istotny we *Frankensteinie*). Kościelniak jest jednym z wielu eksperymentatorów polskiego teatru muzycznego i wydaje się, że jedynym, który uczynił ze swoich innowacji nie tylko jednorazowe wydarzenia, ale także spójny projekt artystyczny. Tematyka jego ostatnich spektakli odpowiada temu, co bywa uważane za najważniejszą cechę teatru jako takiego, o którym Carlson pisał wszak, że „ponowne opowiadanie już opowiedzianych historii, odgrywanie wydarzeń, które już się rozegrały i ponowne przeżycie przeżytych już emocji są i zawsze były centralną sprawą dla teatru wszystkich miejsc i epok [*The retelling of stories already told, the reenactment of events already enacted, the reexperience of emotions already experienced, these are and have always been central concerns of the theatre in all times and places*]” (Carlson 2004: 3). Badacz ten zwracał też uwagę, że owo ponowne przedstawianie nie jest biernym powtarzaniem, ale wiąże się z reinterpretacjami: „[pamięć kulturowa w teatrze – M. G.] jest także poddawana ciągłym poprawkom i modyfikacjom, gdy przywołuje się ją w nowych okolicznościach i kontekstach [*is also subject to continual adjustment and modification as the memory is recalled in new circumstances and contexts*]” (Carlson 2004: 2). Niedawne musicale Kościelniaka w większości poruszają właśnie kwestię toż-



samości narodowej i lokalnej historii, przedstawiając widzom reinterpretacje narracji ważnych dla ich polskiego zaplecza kulturowego.

Tworzenie musicali mocno związanych z polską kulturą było postulatem głoszonym i w pewnym stopniu realizowanym przez Danutę Baduszkową, założycielkę i pierwszą dyrektorkę Teatru Muzycznego w Gdyni, mającą opinię najważniejszej twórczyni i animatorki musicalu polskiego w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (Mikołajczyk 2010). Kościelniak wydaje się pierwszą osobą zdolną spełnić jej postulaty serią udanych artystycznie i dobrze przyjętych spektakli.

Od 2010 Kościelniak zrobił dwa istotne wyjątki od swojej linii adaptowania ważnych narracji zaczerpniętych z kultury polskiej, oba zrealizowane w Teatrze Capitol – instytucji, którą on sam przystosował do otwartości na eksperymenty. Pierwszy z tych musicali to *Mistrz i Małgorzata* (2013), drugi – *Frankenstein* (2011), którego analizie poświęcona została dalsza część tego rozdziału.

### *Frankenstein* Wojciecha Kościelniaka

Zapytany o swoją decyzję, by stworzyć sceniczną adaptację słynnej powieści gotyckiej Kościelniak przywołał teorię, wedle której książka Mary Shelley mogła być zainspirowana niesławnym przypadkiem okradania grobów w miejscowości Frankenstein – obecnie Żąbkowicach Śląskich – (Gazeta Świętojańska 2013) na Dolnym Śląsku. Takie wyjaśnienie może wydawać się mało przekonujące, ale pozostaje faktem, iż spektakl zawiera odwołania do skomplikowanej, polsko-niemieckiej historii Dolnego Śląska i do pewnego stopnia reinterpretuje powieść Shelley, by zbliżyć ją do interesującej Kościelniaka polskiej tematyki. Nie zmienia to jednak faktu, iż *Frankenstein* jest w znacznie mniejszym stopniu niż inne jego spektakle skupiony na wątkach związanych z kulturą rodzimą, a jego głównym tematem pozostaje historia próby stworzenia sztucznego człowieka przez Wiktora Frankensteina i jej katastroficzne następstwa.

Premiera *Frankensteina* odbyła się 23 listopada 2011 roku. Spektakl został stworzony przez Kościelniaka (reżyseria i scenariusz) i jego stałych współpracowników – Rafała Dziwisza (teksty piosenek), Piotra Dziubka (muzyka), Damiana Styrnę (scenografia), Katarzynę Paciorek (kostiumy) oraz Beatę Owczarek i Janusza Skubackowskiego (choreografia) (Teatr Capitol 2017). Pozostał w repertuarze do 2016 roku, a następnie wznowiono go w pierwszej



połowie 2018. Zebrał wiele pozytywnych recenzji i został dobrze przyjęty na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych w 2013 (Teatr Capitol 2017).

Powstały rok po *Lalce, Frankenstein* Kościelniaka jest utrzymany w bardzo podobnej estetyce, co jego poprzedniczka<sup>1</sup> (Kościelniak 2011). Wszyscy aktorzy występują w bardzo mocnym, białym makijażu z podkreślonymi na czarno oczyma i wykonują nerwowe, rwane, mechaniczne ruchy. Estetyka ta odczuwacza wszystkie postaci, włącznie z Wiktorem Frankensteinem, i sprawia, że wydają się mechaniczne lub (nie)umarłe. Stworzone przez naukowca Monstrum różni się od zwykłych ludzi tylko wyższym wzrostem i krwawą blizną na czole. Co więcej, scenografia przypomina szpital lub laboratorium, ponieważ składają się na nią głównie białe parawany, w wielu scenach pokryte projekcjami, oraz półka, wypełniona odczynnikami (Kościelniak 2011). Jak wiele musicali Kościelniaka, *Frankenstein* zdaje się podnosić swoją fabułę do rzędu zasady estetycznej organizującej całą inscenizację: historia Wiktora Frankensteina i stworzonego przez niego Monstrum rozgrywa się w laboratorium wypełnionym podobnymi bytami.

Estetykę tę można rozumieć jako wyraz samoświadomości, charakterystycznej dla wielu narracji gotyckich powstałych od czasu drugiej wojny światowej (Bruhm 2012). Współczesne narracje gotyckie często otwarcie wskazują na to, że przedstawiane w nich niesamowite i przerażające zjawiska są symptomami bądź metaforami szerszych problemów społecznych. *Frankenstein* stanowi czytelny przykład takiej strategii – na scenie całe społeczeństwo wydaje się być równie groteskowe i nieludzkie, co Monstrum. Nieudana próba Frankensteina, chcącego stworzyć nowe, doskonalsze życie, jest ukazana na tle ogólnej niedoskonałości świata i ludzi. Można zauważyć, że tego rodzaju samoświadomość szczególnie łatwo pokazać w teatrze – zwłaszcza zaś teatrze muzycznym – gdyż sceniczna narracja jest tworzona za pośrednictwem licznych mediów. Znaczenia mogą być transmitowane przez tekst mówiony lub śpiewany, muzykę, taniec, ruch sceniczny, kostiumy, charakteryzację, scenografię, oświetlenie i inne elementy teatralnego doświadczenia.

Co więcej, media te nie muszą przekazywać w pełni spójnej wizji, gdyż bycie częścią jednego, rozgrywanego na żywo wydarzenia łączy je i pozwa-

<sup>1</sup> Opis musicalu jest oparty na osobistym doświadczeniu autora rozdziału z Warszawskich Spotkań Teatralnych w 2013 oraz na nagraniu dostarczonym przez Teatr Capitol Studenckiemu Kołu Naukowemu Teatrológów Uniwersytetu Śląskiego, którego autor był członkiem.

la zaakceptować sprzeczności bądź niedopowiedzenia. Nienaturalny wygląd aktorów we *Frankensteinie* nie jest w żaden sposób wyjaśniony – to decyzja estetyczna, być może ukłon w stronę filmowego ekspresjonizmu. Ze względu na formalny charakter tego elementu inscenizacji, postaci nie zauważają i nie omawiają swojej nie ludzkości. To, że jej nie dostrzegają, nie zmienia oczywiście tego, że dla widowni ta charakteryzacja i ruch sceniczny są bardzo widoczne i istotne w całościowym odbiorze przedstawienia.

Stacy Wolf (2011) analizuje znaczenia, jakie mogą być komunikowane przez musical i wskazuje na fakt, że estetyka tego gatunku jest oparta na sztuczności i kontraście. Autorka pisze, że „radośnie podzielony i zaprzeczający sam sobie teatr muzyczny, jak wskazuje Scott McMillin, jest dłużnikiem teorii »wyobcowania« Brechta, a nie »totalnego dzieła sztuki« Wagnera [*Gleefully divided and contradictory, musical theatre is, as Scott McMillin points out, indebted to Brecht's theories of »alienation« and not to Wagner's »Total artwork«*]” (Wolf 2011: 11), przywołuje też opinie wielu innych badaczy podkreślających, że do zrozumienia musicalu potrzeba zanalizować różnice i nieciągłości między poszczególnymi wykorzystywanymi na scenie środkami wyrazu. Wolf stwierdza, że musicalowa widownia jest przyzwyczajona do tego, że „postaci wyrażają siebie w sposób naturalny i spontaniczny **oraz** [podkreślenie oryginalne] każdy występ jest wynikiem konkretnych artystycznych wyborów, prób i technicznej, powtarzalnej ciężkiej pracy [*that characters express themselves naturally and spontaneously and that each performance is the result of specific artistic choices, rehearsals, and hard work that is technical and repeated*]” (Wolf 2011: 11). Autorka twierdzi, że ta cecha musicali pozwala widowni przyjąć niespójność między różnymi sposobami wyrazu zaprezentowanymi na scenie i w ten sposób odebrać liczne wielopłaszczyznowe i niekiedy sprzeczne przekazy – widowie musicali rozumieją, że poszczególne elementy tego gatunku należy czytać przez pryzmat konwencji operującej kontrastem i niespójnością. Obserwację tę można wyzyskać w niniejszych rozważaniach, gdyż odnosi się ona w ogólności do spektakli wykorzystujących różne sposoby komunikowania z użyciem muzyki (słowo mówione, melorecytacja, śpiew, taniec), nie zaś do konkretnej definicji musicalu jako gatunku.

We *Frankensteinie* bez wątpienia zachodzi owa wielopłaszczyznowa komunikacja, choć jest on spektaklem dalekim od obiegowych wyobrażeń o musicalu. Piosenki występują tu dość sporadycznie, bo zajmują zbiorczo około jednej trzeciej czasu trwania spektaklu (Kościelniak 2011), czyli zdecydowanie mniej niż w typowych musicalach broadwayowskich. Rola warstwy dźwięko-

wej pozostaje jednak bardzo istotna, a to za sprawą omalże nieustającej muzyki ilustracyjnej, która swoim rytmem organizuje ruch sceniczny. Pełnowymiarowe sceny taneczne są dość rzadkie, lecz stylizowane i zrytmizowane ruchy całej obsady sprawiają, że spektakl odbiera się jako choreograficznie precyzyjny. Trudno dziwić się temu, że starając się określić kształt artystyczny swoich spektakli, Wojciech Kościelniak dystansuje się od pojęcia musicalu (Gazeta Świętojańska 2013), trzeba jednak zarazem przyznać, że *Frankenstein* (i inne jego dzieła) mogą być nazwane musicalami w zaproponowanym we wcześniejszej partii rozdziału znaczeniu popularnego teatru muzycznego.

### Wadliwa ludzkość

Wielopłaszczyznowa natura komunikacji w teatrze muzycznym pozwala twórcom i wykonawcom *Frankensteina* ukazać na scenie nie tylko kolejną wersję klasycznej narracji Mary Shelley, lecz także przegląd motywów związanych z recepcją tej powieści w kulturze. Jako fabuła, *Frankenstein* posiada pewne wady – na przykład niektóre sceny wydają się przypadkowe bądź brak im dramatyzmu – lecz bogactwo zaprezentowanych na scenie motywów i obrazów oferuje głęboki wgląd w konteksty dotyczące przedstawianej fabuły.

Jak wiadomo, powieść Mary Shelley *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* była kluczowym ogniwem w powstawaniu dwóch ważnych gatunków – *science fiction* oraz horroru – i do dzisiaj pozostaje ważnym wzorem dla przynależnych do nich dzieł oraz standardowym pomysłem na ich połączenie. Anna Gemra tak opisuje wyznaczniki gatunku *science horror*, który łączy oba powyższe i jej zdaniem zaczął się od *Frankensteina*:

Naukowa lub pseudonaukowa argumentacja w tego typu obrazach odgrywa w fabule rolę na tyle istotną, by utwór mógł być rozpatrywany w kategoriach *science fiction*, ale konsekwentne budowanie nastroju grozy przez rozmieszczenie w tekście motywów i chwytów typowych dla horroru oraz sposób prowadzenia akcji, zmierzający do wyeksponowania przerażających skutków działalności samozwańcych demiurgów powodują, że dużą część z nich można swobodnie interpretować także jako utwory grozy (Gemra 2008: 307-308).

Co jeszcze bardziej istotne, w czasie powstania powieść dawała głos obawom otaczającym praktyki, które wydawały się możliwe za sprawą ówczesnego

rozwoju nauki – manipulację życiem i śmiercią, w tym przywracanie zwłok do życia, niekoniecznie w pierwotnym kształcie. Dzięki temu narracja Shelley stworzyła wzór, za pomocą którego w kolejnych epokach wyrażano nowe obawy związane z potencjalnymi konsekwencjami dalszego rozwoju nauki – na przykład technologii użytych w I wojnie światowej czy broni nuklearnej (Gemra 2008: *passim*). Musicalowy *Frankenstein* Kościelniaka na swój sposób podsumowuje rozwój tych obaw.

*Frankenstein* może być czytany jako historia konsekwencji tego, że niedoskonały byt próbuje stworzyć życie. W powieści Shelley Monstrum nie jest złe samo z siebie – jak pisze Gemra: „Istota stworzona przez Frankensteina i będąca odbiciem swojego »Boga« nie jest sama zła, lecz jedynie odbija przestępczą naturę swego kreatora; jeśli jest potworem, to ujawnia jedynie potworność Wiktora” (Gemra 2008: 269). Można wręcz przypuszczać, że niszczycielskie instynkty Monstrum reprezentują agresywną, wypartą stronę osobowości Wiktora (Gamer 2012) i wiele filmowych oraz scenicznych adaptacji powieści podkreśla podobieństwo między twórcą a stworzeniem przez ubranie ich w podobny lub nawet identyczny kostium – według Gemry ten element, po raz pierwszy wykorzystany w sztuce Peggy Webling z 1927, sprawił, że „ostatecznie Twór i Twórca zostali ze sobą utożsamieni” (Gemra 2008: 291).

W spektaklu Kościelniaka ta analogia zostaje rozciągnięta na całą obsadę, co z kolei może sugerować podobieństwo całej ludzkości do Monstrum. Kostiumy, biały makijaż i nerwowe ruchy wszystkich aktorów są podobne (Kościelniak 2011). Wydaje się, że tworząc Monstrum, Wiktor powtórzył nie tylko własne wady, lecz także powszechną ludzką niedoskonałość.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że musical Kościelniaka, obok klasycznych elementów narracji o Wiktorze Frankensteinie – studiów biologicznych, stworzenia i porzucenia Monstrum, ucieczki przed nim etc. – zawiera także liczne sceny ukazujące, w jaki sposób rodzina i społeczeństwo ukształtowało i zarazem okaleczyło Wiktora. W tej wersji jest on wychowywany przez samotną matkę, która bardzo pragnie afektu syna, lecz zarazem nie szanuje jego potrzeb. Gdy Wiktor jest niemowlakiem, matka narzeka, że dziecko nie pragnie jej dość mocno, a gdy bohater dorasta, rodzicielka krytykuje jego badania, nie rozumiejąc ich i uważając za odpychające. Należy także na przywołanie mu domowych obiadów nawet po jego wyprowadzce (Kościelniak 2011).

Co znaczące, to właśnie ten wątek wieńczy akt pierwszy – tuż po przebudzeniu Monstrum, matka Wiktora odwiedza laboratorium, ale zostaje odesłana przez syna, obawiającego się, że jego twór ją skrzywdzi. Czując się

opuszczona, matka wraca do domu, śpiewając finałową piosenkę *Czekanie* – gorzki i agresywny utwór solowy, mówiący o jej niezdolności do radzenia sobie z tym, że syn jest już dorosły i ma własne życie (Kościelniak 2011). Decyzja, by zamknąć akt pierwszy piosenką niezwiązaną bezpośrednio z głównym tematem spektaklu – stworzeniem Monstrum przez Wiktora – jest ryzykowna dramaturgicznie, być może jednak wynika ona z omówionej wcześniej samoświadomości twórców spektaklu. Kończąc akt głosem odrzuconej matki, Kościelniak chce prawdopodobnie wskazać na fakt, że spektakl na swoim głębszym poziomie opowiada o trudnych relacjach między rodzicami (w tym Frankensteinem) a dziećmi (w tym Monstrum). To kolejny sposób na ujawnienie tego, metaforą jakich problemów jest niesamowita fabuła *Frankenstein*, a więc kolejny rys typowy dla narracji gotyckich powstałych po II wojnie światowej, o których Bruhm pisał: „współczesne gotyckie teksty i filmy są mocno świadome tej [analizowanej przez Bruhma – M. G.] freudowskiej retoryki i samoświadome tego, jakie pragnienia i strachy ona opisuje [*contemporary Gothic texts and films are intensely aware of this Freudian rhetoric and self-consciously about the longings and fears it describes*]” (Bruhm 2012: 262). We *Frankensteinie* Kościelniaka widać taką właśnie samoświadomość – w spektaklu rodzinny podtekst fabuły powieści Shelley nie tylko wpływa na przebieg scen z udziałem Wiktora i Monstrum, ale także jest ukazany wprost dzięki relacji Frankensteina z matką.

Kolejnym środowiskiem ukazany jako źródło napięcia i problemów dla Wiktora jest uniwersytet. Młody badacz zostaje wyśmiany i odrzucony przez większość studentów, za przyjaciół mając tylko dwójkę innych wyrzutków. Jego najbliższą przyjaciółką zostaje jego przyszła żona, Elżbieta, wychowana w przytułku dziewczyna uzależniona od kłamania (Kościelniak 2011). Ich wykluczenie z ogółu studentów – którzy, rzecz jasna, są ucharakteryzowani równie nieludzko, jak oni – może tłumaczyć nieufność Wiktora wobec ludzi i jego potrzebę udowodnienia własnej wartości. Zarazem jego pełen trudności związek z Elżbietą, będącą, podobnie jak on, osobą pozbawioną pełnej rodziny, wydaje się pokazywać, że naturalny sposób przedłużania gatunku ludzkiego nie zawsze przynosi zdrowe owoce.

Motywacja Wiktora, pragnącego stworzyć sztuczne życie, nie zostaje szczegółowo wyjaśniona w spektaklu. Jego główna pobudka jest klasyczna i stereotypowa – tworzy życie, bo umie, ponieważ odkrył na to sposób i chce go wypróbować (Kościelniak 2011). Powyżej przywołane konteksty w połączeniu z wymową kostiumów pozwalają jednak domyślać się głębszych pobu-

dek. Można zgadywać, że pod wpływem swoich doświadczeń Wiktor ma dużą potrzebę udoskonalenia ludzkości oraz sposobów przedłużania tego gatunku. Oczywiście w zgodzie z oryginalną narracją Mary Shelley, jego próba stworzenia nowej ludzkości kończy się powtórzeniem wad i ułomności ludzi w nowej, sztucznej odsłonie.

Owe ułomności, a wręcz groteskowa dziwność życia, są dodatkowo podkreślane przez licznie wykorzystywane w spektaklu projekcje multimedialne, ukazujące prymitywne organizmy lub mózgi (Kościelniak 2011). Wyświetlane obrazy pozwalają pokazać też brak Boga w scenicznym świetle – gdy Wiktor wkrada się na cmentarz w poszukiwaniu ciała do eksperymentu, projekcja przedstawia rząd krzyży, zbudowanych z kluczy francuskich (Kościelniak 2011). Ten prosty i groteskowy obraz wskazuje na połączenie między nauką, techniką, religią i śmiercią, zawierając w jednej wizualizacji kluczowe wątki *Frankensteina* i prawdopodobnie sugerując, że w spektaklu nauka zastępuje wszelką transcendencję.

Ostatnim ważnym obszarem, w którym niedoskonałości ludzkości są bardzo jaskrawo przedstawione w spektaklu, jest erotyka. Wszelkie formy fizycznego, zmysłowego kontaktu – łącznie z całowaniem dłoni i czoła – odgrywane są tak, jakby dotyk niósł duży ładunek elektryczny i porażał osobę pocałowaną. Postaci, opowiadające w dialogach i piosenkach o swoich potrzebach seksualnych, poruszają się w sposób nerwowy i pełen napięcia nawet w porównaniu z choreografią pozostałych scen, a jedyny ukazany na scenie stosunek (między Monstrum a Agatą, lubieżną kobietą) jest niezwykle chaotyczny, gwałtowny i zakończony śmiercią Agaty, choć bez udziału przemocy, wynikając raczej z przemęczenia organizmu (Kościelniak 2011).

Szczególnie znaczące jest to, że wszystkie te wstrząsy i napięcia ukazane są jako nieprzyjemne tylko dla Wiktora. Dotyk i erotyka, będące udziałem innych postaci, ukazane są jako napięte, ale przyjemne dla osób zaangażowanych – nie wyłączając Agaty, umierającej w trakcie aktu erotycznego z Monstrum. Może to sugerować, że Wiktor jest szczególnie niechętny do cieszenia się życiem, co może pozostawać w korelacji z chaotyczną i niedoskonałą naturą bohatera, a to z kolei może być kolejnym motywem dla stworzenia Monstrum.

Fabula musicalu jest zwieńczona sceną z późnych lat Wiktora. Jako osłabiony starzec na wózku inwalidzkim pchanym przez Monstrum – najwyraźniej jego opiekunem po wszystkich tych latach – kłóci się on ze swoim dziełem o korzyści i problemy związane z jego powstaniem, próbuje argumentować, że nadanie mu życia przysłużyło się rozwojowi nauki. Monstrum

przekonuje go jednak, że rozwój ten wcale nie musi zaowocować pozytywnymi skutkami dla ludzkości, a wtedy Wiktor ostatecznie poddaje się, przestając bronić zasadności swego dzieła. Stwierdza, że stwór może równie dobrze wymordować całą ludzkość, a ten rozszerza ów plan, proponując nie tylko zgładzenie człowieczej rasy, ale też stworzenie nowej, podobnej do niego samego. Zamiar ten przedstawia w wieńczącej spektakl makabrycznej *Piosence o mordowaniu* (Kościelniak 2011).

Finałowy utwór podsumowuje wiele istotnych dla tego musicalu wątków. Spektakl zostaje zamknięty groteskowym wyrazem mizantropii i nihilizmu, który płynie wprawdzie z ust Monstrum, lecz nie ulega wątpliwości, że są to także odczucia Wiktora. Piosenka stanowi dalszą część sceny, w której Monstrum określiło się jako lustro Frankensteina, a gdy stwór śpiewa, jego kreator synchronicznie porusza wargami. W finałowej części utworu cała obsada dołącza do Monstrum, śpiewając o zgładzeniu ludzkości (Kościelniak 2011), w tej scenie bez wątpienia nie pozostają już ludźmi, w których ci sami aktorzy wcielali się wcześniej, ale przedstawicielami projektowanej nowej rasy – na stronie teatru zespół aktorski w tej scenie określony jest jako „Nowi Ludzie” (Teatr Capitol 2017). W ten sposób kolejny element teatralnej umowności – zgoda widzów na sytuację, gdy ten sam aktor odgrywa w spektaklu różne postaci – pozwala raz jeszcze powiązać historię eksperymentu Wiktora z warunkami kształtującymi go jako człowieka. Ci sami ludzie, którzy przyczynili się do rozwoju nihilizmu i mizantropii u Wiktora, stają się teraz ostatecznym wytworem jego eksperymentów, a ich podobieństwo do Monstrum, w trakcie spektaklu traktowane jako metafora, przestaje nią być i staje się faktem.

Wreszcie scena ta zawiera bolesne odniesienie do dolnośląskich realiów, w jakich Kościelniak osadził swój musical, i do skomplikowanej polsko-niemieckiej historii regionu. Choreografia zawiera liczne powtórzenia gestu podobnego do salutu rzymskiego (a więc pozdrowienia *Heil Hitler*), a szczegóły planu anihilacji ludzkości przypominają zagładę Żydów (zwłaszcza w często powtarzanym rymie *Raz en masse/ gaz i kwas*). W ten sposób Kościelniak być może pragnął przywołać Holocaust i nazistowską politykę eugeniczną jako najbardziej drastyczny i nieludzki przykład faktycznych prób naukowego udoskonalenia ludzkości, adekwatne zwieńczenie musicalu ukazującego katastrofalne skutki takich manipulacji.



## Popularne eksperymenty

Jak pokazują powyższe analizy, wielopłaszczyznowa struktura przedstawienia teatralnego pozwala Kościelniakowi przedstawić we *Frankensteinie* co najmniej dwa poziomy narracji. To spektakl o Wiktorze Frankensteinie, archetypicznym szalonym naukowcu, chcącym stworzyć życie, ale także o niedoskonałym świecie, który poddaje Wiktorowi pomysł takiego doświadczenia i zarazem skazuje go na niepowodzenie. Powtarzając wiele eksperymentalnych elementów *Lalki*, Kościelniak we *Frankensteinie* niejako skodyfikował je w estetykę, która towarzyszy niektórym z jego dalszych spektakli (między innymi *Hallo, Szpicbródce* oraz *Mistrzowi i Małgorzacie*). W tym musicalu wypracowana przez Kościelniaka warstwa wizualna pozwala widzom doświadczyć historii Frankensteina zarówno jako narracji, jak i ważnego elementu kultury – scenografia, kostiumy i choreografia zapewniają bowiem złożony i wielopłaszczyznowy przegląd ważnych artystycznych i kulturalnych kontekstów otaczających klasyczną powieść Mary Shelley i jej późniejsze reinterpretacje.

*Frankenstein* nie jest zbyt mocno powiązany z kulturą polską – poza kilkoma nawiązaniem do Dolnego Śląska – stanowi on jednak znaczący i zarazem nietypowy przykład tego, w jaki sposób w Polsce tworzy się musical, a w szerszej perspektywie – tego, jaki spektakl może doczekać się miana „musicalu”. Zawierając niewiele piosenek i typowych sekwencji tanecznych, ale za to nieomalże nieustającą muzykę ilustracyjną oraz wysoce stylizowany ruch sceniczny, *Frankenstein* znacząco różni się od stereotypowych wyobrażeń o musicalu. W jego estetyce można dopatrywać się zarówno osobistej inwencji Kościelniaka, jak i pewnych elementów typowych dla rozwoju musicalu w Polsce. Jego autor przyznaje w wywiadach, że jego dzieła nie są typowymi dziełami tego gatunku, aczkolwiek *Frankenstein* jest opisywany przez Teatr Capitol (2017) właśnie jako musical. Jeśli spektakl ten ma być odczytywany za pomocą tego pojęcia, to bez wątpienia w szerszym znaczeniu – tym, w którym musical to praktycznie synonim popularnego teatru muzycznego.

Podobne rozumienie tego terminu może wydawać się zbyt ogólne i niejasne, pozwala ono jednak na badanie wielu fascynujących kwestii związanych z musicalami. Jeśli musical to dzieło popularnego teatru muzycznego, analiza poszczególnych dzieł tego gatunku może polegać na odpowiedzi na pytanie, co w przypadku danego tytułu oznacza owa popularność. W wielu musicalach, zwłaszcza broadwayowskich, odpowiedź jest dość oczywista – wykorzystują one muzykę rozrywkową i przestrzegają popularnych schema-

tów w kreacji bohaterów oraz fabuły. W innych jednak nie jest ona taka prosta i można zaryzykować stwierdzenie, że w krajach takich, jak Polska, gdzie musical to pojęcie przejęte z zewnątrz i włączone w zupełnie różną od broadwayowskiej kulturę teatralną, różne tytuły z tego gatunku wymagać będą często zupełnie odmiennych, a przy tym bardzo interesujących odpowiedzi.

Takie nietypowe musicale – a *Frankenstein* jest ich przykładem – mogą okazać się niebanalnymi i wartymi badań elementami kultury popularnej. Ze względu na ograniczenia objętościowe, autor niniejszego rozdziału skupił się na polskiej recepcji terminu „musical” oraz na *Frankensteinie* jako na studium przypadku, jednak pragnie wyrazić nadzieję, że badacze kultury popularnej w przyszłości będą zajmować się innymi nietypowymi polskimi musicalami (jak choćby *Położnice Szpitala Św. Zofii* czy rock-opera *Krzyżacy*), a także znaczeniem, jakie musical uzyskał w innych krajach o odmiennej od Broadwayu kulturze teatralnej, jak choćby Francja (z takimi spektaklami, jak *Notre Dame de Paris* i *Le Roi Soleil*), Austria (*Elisabeth*, *Mozart*, *Tanz der Vampire* i inne) czy Węgry (*István, a király*, *Lady Budapest* i inne).

### Źródła cytowań

- BRUHM, STEVEN (2012), ‘The Contemporary Gothic: Why We Need It’, w: Jerrold Hogle (red.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 259-276.
- CARLSON, MARVIN (2003), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Michigan: The University of Michigan Press.
- GAMER, MICHAEL (2012), ‘Gothic Fiction and Romantic Writing in Britain’, w: Jerrold Hogle (red.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 85-104.
- Gazeta Świętojańska (2013), ‘Mówi Wojciech Kościelniak’, online: [https://youtu.be/CDChNJ62v4Y?list=PLP\\_nj6HX6OWxNtd-WHmf9I-45vXleycLNY](https://youtu.be/CDChNJ62v4Y?list=PLP_nj6HX6OWxNtd-WHmf9I-45vXleycLNY) [dostęp 16.07.2017].
- GEMRA, ANNA (2008), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- JONES, JOHN BUSH (2004), *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*, Waltham: Brandeis University Press.

- KENRICK, JOHN (2003), *Theatre in NYC: history – part IV*, online: <http://www.musicals101.com/bwaythhist4.htm> [dostęp 16.07.2017].
- KNAPP, RAYMOND (2006), *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton: Princeton University Press.
- KOŚCIELNIAK, WOJCIECH reż. (2011), *Frankenstein*, Wrocław: Teatr Capitol.
- KRAIŃSKA, KATARZYNA (2016), *Dramamusical Michaela Kunze. W stronę kultury wysokiej*, nieopublikowana praca magisterska powstała na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.
- MIKOŁAJCZYK, JACEK (2010), *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957-1989*, Gliwice: Gliwicki Teatr Muzyczny.
- MIKOŁAJCZYK, JACEK (2011a), 'Muzyka górą? Dziesięć wydarzeń teatralnych 2010 roku', *Postscriptum Polonistyczne*: 2 (8), ss. 283-295.
- MIKOŁAJCZYK, JACEK (2011b), 'Dogonić świat. Musical i teatr muzyczny w Polsce po 1989 roku', *Postscriptum Polonistyczne*: 2 (8), ss. 112-122.
- SEBESTA, JUDITH (2008), '„Something Borrowed, Something Blue”: The Marriage of the Musical and Europe', w: William Everett, Paul Liard (red.), *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 270-283.
- STERNFELD, JESSICA (2006), *The Megamusical*, Bloomington: Indiana University Press.
- Teatr Capitol (2017), *Frankenstein*, online: <http://www.teatr-capitol.pl/pl/spektakle/737-frankenstein> [dostęp 16.07.2017].
- The Phantom of the Opera (2017), online: <http://www.thephantomoftheopera.com/> [dostęp 16.07.2017].
- Vereinigte Bühnen Wien (2017), 'VBW International – Erfolgreicher internationaler Lizenzgeber', online: <https://www.musicalvienna.at/de/we-are-musical/vbw-international> [dostęp 16.07.2017].
- WOLF, STACY (2011), *Changed for Good. A Feminist History of Broadway Musical*, Oxford: Oxford University Press.