

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Taneční katedra
Choreografia

BAKALÁRSKA PRÁCA

**Jazzový tanec a jeho využitie v modernej muzikálovej
choreografii**

Samuel Loj

Vedoucí práce: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Oponent: MgA. Elvíra Němečková, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, duben 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Faculty**

Dance department
Choreography

BACHELOR THESIS

Jazz Dance and Its usage in modern musical choreography

Samuel Loj

Thesis / Dissertation supervisor: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Opponent: MgA. Elvíra Němečková, Ph.D.

Academic title: BcA

Prague, April 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem

Jazzový tanec a jeho využití v modernej muzikálovej choreografii

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

[Jméno Příjmení], podpis

Poděkování

Ďakujem pani prof. Mgr. Dorote Gremlicovej, Ph. D. za odborné konzultácie a pomoc pri tvorbe tejto práce.

Abstrakt

Cieľom práce bolo porovnať dve filmové verzie amerického muzikálu *West Side Story* z roku 1961 a 2021 a sledovať využitie jazzového tanca v ich choreografii. Zvolil som na to využitie metódy analýzy tanca podľa Janet Adshead-Lansdale, pomocou ktorej som analyzoval zvolenú pasáž z diela. Samotnej analýze však predchádzal ešte detailný pohľad na obe verzie muzikálu ako celok a výskum tém, ktoré sa tejto problematiky bezprostredne dotýkajú. Medzi takéto témy patril jazzový tanec, muzikál či *West Side Story* na Broadwayi. Na základe tohto som zistil, že aj napriek odlišnému spôsobu umeleckého spracovania muzikálu z hľadiska využitia tanca, forma jazzového tanca neprejavuje veľké zmeny. Najvýraznejším rozdielom v pohybovom materiáli bola viditeľnosť klasickej tanečnej formy, ktorá predstavuje jednu zo základných zložiek jazzového tanca.

Abstract

My thesis aimed to compare two versions of the American musical *West Side Story* from 1961 and 2021 and to observe how jazz dance was utilized in their choreography, using the method of the dance analysis by Janet Adshead-Lansdale on the chosen part of the movies. Prior to the analysis I took a detailed look at the mentioned versions of the musical as a whole and did research on topics that are imminently connected to the theme of the thesis, such as jazz dance, musicals, and *West Side Story* on Broadway. Based on my research I discovered that even though there is a difference in the artistic approach in the use of dance, the form of jazz dance does not display big differences. The most noticeable distinction in the movement material was found to be the visibility of a classical dance form, which is one of the fundamental components of jazz dance.

Obsah

Úvod	1
1 West Side Story v historickom kontexte	3
1.1 Jazzový tanec.....	3
1.2 Muzikál	5
1.3 <i>West Side Story</i> na Broadway	10
1.4 Jerome Robbins	12
2 West Side Story	15
2.1 West Side Story Broadway 1957	15
2.2 <i>West Side Story</i> vo filme 1961	16
2.3 Nová filmová West Side Story 2021	18
3 Detailný pohľad na filmové verzie <i>West Side Story</i>	21
3.1 <i>West Side Story</i> 1961	21
3.1.1 Analýza choreografie muzikálového čísla “America“	25
3.2 <i>West Side Story</i> 2021	26
3.2.1 Analýza choreografie hudobno-tanečnej pasáže “America“	29
Záver	32
Zoznam použitých zdrojov	35

Zoznam príloh

- Príloha 1 – Analýza choreografie muzikálovej pasáže “America“ z verzie *West Side Story* z roku 1961
- Príloha 2 - Analýza choreografie muzikálovej pasáže “America“ z verzie *West Side Story* z roku 2021
- Príloha 3 – Scenár pasáže “America“ z originálnej divadelnej verzie muzikálu *West Side Story*
- Príloha 4 – Scenár pasáže “America“ z verziu muzikálu *West Side Story* z roku 2021

Úvod

Predmetom diplomovej práce je sledovanie a porovnanie jazzového tanca a jeho využitia v muzikálovej choreografii. Muzikálovú formu som využil, pretože jazzový tanec bol spájaný a využívaný primárne v muzikálovom prostredí. V tejto práci sa zameriavam na prostredie amerického muzikálu, ktoré považujem pre skúmanú problematiku za najvhodnejšie, a teda cieľom práce nie je zistené informácie globalizovať. Z tohto dôvodu som pre porovnanie zvolil muzikál *West Side Story*, nakoľko je to historicky veľmi významné americké dielo, ktoré bolo aktívne reinscenované a pretvárané od momentu jeho premiéry v roku 1957. Pre potreby tejto práce som využil konkrétne dve filmové verzie - Prvou bola verzia z roku 1961, na ktorej sa podieľal pôvodný choreograf originálnej divadelnej podoby tohto muzikálu, Jerome Robbins. Robbins túto verziu režíroval spolu s Robertom Wiseom¹. Druhá verzia, ktorú som využíval, bola tá najnovšia z roku 2021, ktorej režisérom bol Steven Spielberg² a choreografiu mal na starosti Justin Peck³. Počas písania práce som pracoval hlavne s cudzojazyčnými textami, nakoľko danou problematikou a problematikou jazzového tanca sa v Čechách zaoberá minimum autorov. Používal som napríklad *International Encyclopedia of Dance* alebo množstvo článkov prístupných na internete, ktorý som rovnako využil pre získanie oboch spomínaných filmových verzii. Tieto texty bolo potrebné preložiť a následne ich upraviť do vhodnej podoby Jedným z mála českých zdrojov, ktoré som v tejto práci využil, bola diplomová práca MgrA. Ivany Hannichovej s názvom *Evoluce jazzového tance*, ktorá mapovala históriu jazzového tanca.

Práca je rozdelená do štyroch častí od všeobecnejších tém ako "jazzový tanec" či "muzikál" až po konkrétne rozbor filmových verzii *West Side Story* a analýzu jednej zo zvolených pasáží. Pre túto analýzu som využíval metódu, s ktorou som sa stretol na predmete „Analýza tanca“ počas môjho štúdia na hudobnej fakulte AMU. Jedná sa o analýzu tanca podľa Janet Adshead-Lansdale, ktorá bola vytvorená skupinou britských bádateľov okolo Adshead-Lansdale. Predstavuje univerzálny model analýzy, ktorý je aplikovateľný pri

¹ Robert Wise (September 10, 1914 – September 14, 2005) bol americký režisér, producent a editor. Pôvodne začínal ako editor zvuku a hudby, no neskôr prešiel na editovanie obsahu. Robert Wise. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 30 Marec 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wise

² Steven Spielberg (18.12.1946) je americkým filmovým režisérom, producentom a scenáristom. Tvori filmy rôznych žánrov ako sci-fi, horor, komédie, drámy. Preslávil sa dielom *Čeluste*.

³ Justin Peck (narodený 8.9.1987) je americký choreograf, režisér, tanečník a aktuálne iba druhým rezidenčným choreografom *New York City Ballet*. Jeho kariéra sa dotýka muzikálov na Broadway, baletov a rovnako aj módného priemyslu na základe jeho spoluprací napríklad s *Vogue*, *Vogue China*, *Vogue Australia* či *New York Magazin*. Justin Peck. *Justine Peck* [online]. [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.justin-peck.com/about-1> Justin Peck. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 9 Február 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Justin_Peck

rôznych formách tanca či už participačného,⁴ alebo prezentačného⁵. Táto metóda vychádza z teórie Rudolfa Labana v chápaní pohybov a ich parametrov, pojíma tanec ako koherentnú štruktúru, vnútorné parametre a väzby medzi nimi sú analyzované z hľadiska súvislosti s účelom, žánrom, štýlom a obsahom konkrétneho tanca.⁶

Cieľom práce bolo odsledovať či je medzi využitím jazzového tanca v týchto dvoch verziách svetoznámeho muzikálu, ktoré od seba delí 60 rokov vývoja, nejaký rozdiel. Muzikál *West Side Story* predstavoval vhodnú voľbu práve preto, že bolo možné na ňom sledovať rozdiely medzi dvoma verziami rovnakého formátu, rovnakého diela a s relatívne veľkým časovým rozstupom.

⁴ Participačný tanec – „ohnisko je v tých, kto ho tancujú, dôležitý je proces tancovania, ‚dobrý‘ participačný tanec je daný tým, aký vyvoláva pocit v tancujúcich“ NAHACHEWSKY, Andriy. Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories.

⁵ Prezentačný tanec – „chápán spíš jako produkt než proces, úspěch určitého předvedení je posuzován podle toho, jak vypadá“ NAHACHEWSKY, Andriy. Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories.

⁶ ADSHEAD, Janet ed. Dance Analysis. Theory and Practice. London: Dance Books 1988.

1 West Side Story v historickom kontexte

1.1 Jazzový tanec

Jazzový tanec (anglicky Jazz Dance) je označenie tanečného žánru, využívaného pre javiskové účely, rozvíjaného v dvadsiatom storočí v Amerike a to najmä v muzikálovom prostredí. Založený je na troch rovnako podstatných zložkách a to prvky afroamerického tanca, technika klasického tanca a technika moderného tanca, prípadne prvky iných techník, ako napríklad latinsko-americké tance. Avšak najväčší význam pre formovanie jazzového tanca mali jednotlivé osobnosti, ktoré tento žáner používali ako choreografovia, tanečníci či pedagógovia, ktorí kreatívnym prístupom formovali svoje vlastné tanečné štýly. V prípade jazzového tanca sa choreografia do hlbokej miery prispôsobuje hudobnému žánru, ktorého podobu, náladu či rytmizáciu priamo vyjadruje.⁷

Jazzový tanec alebo ako ho niektorí nesprávne nazývajú americký "ľudový" tanec, má svoje korene v Afrike. Jeho základom je tanečná kultúra, ktorá sa do Ameriky dostala spolu s otrokmi, ktorých transport sa začal už v roku 1619. V dôsledku otrokárstva skončilo v Amerike zmiešaných mnoho rôznych etnických skupín otrokov, vytrhnutých zo svojich domovov. Samozrejme, že si chceli udržiavať svoju kultúru, no v novom svete pre to ich páni nemali pochopenie, a tak si museli z pozostatkov africkej kultúry vytvoriť nový spôsob sebvýjadrenia. Vznikla vďaka tomu nová afroamerická hudba a tanec. Tento druh tanca sa vyvíjal rôzne, v prostredí jednotlivých regiónov a komunit, v ktorých sa títo otroci nachádzali. Na základe toho sa aj odlišne prelínal s kultúrou otrokárov a kolonizátorov. Zrovnoprávnenie otrokov v USA v roku 1863 však umožnilo medzi týmito komunitami zrýchlené presúvanie rôznych podnetov v oblasti afroamerického tanca. Miešali sa tance, ktoré vznikli na farmách s formami tancov vzniknutých v mestách.⁸

Základom tanečnej techniky jazzového tanca bol teda africký tanec, ktorý bol vždy zameraný na tradíciu, kolektívne tancovanie a úzko prepojený so spoločenským kontextom. V pôvodnej, tradičnej africkej kultúre je tanec považovaný za bežnú súčasť každodenného života a rituálov. Aj napriek medzi-komunitným rozdielom v tanečnom štýle, formáciách či využívaných nástrojoch pre hudobný doprovod, je spoločným znakom pre všetky tieto komunity to, že sa tanca účastní každý člen. Pôvodne sa pre spomínaný hudobný doprovod využívali prevažne bubny, no tie neskôr, po zákaze hry na bubny pre otrokov v Amerike,⁹ nahradili nástroje ako bendžo či samotné ľudské telá.

Postupom času sa do tohto tanečného žánru, vzniknutého z africkej kultúry, začali vtláčať vplyvy belošskej kultúry. Išlo hlavne o zlučovanie s kultúrou európskych ľudových tancov, čo umožnilo vznik nových tanečných foriem ako napríklad step v polovici 19.

⁷Hannichová Ivana. Evoluce jazzové tance. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2015.

⁸ Tamtiež

⁹ Tamtiež

storočia. Cieľom kolonizátorov bolo, samozrejme, eliminovať udržiavanie tradičnej africkej kultúry v otrokárskych komunitách, čo sa im nepodarilo, nakoľko sa s tradičnou kultúrou afrického pôvodu môžeme stretnúť do dnes v niektorých oblastiach napríklad Kuby, Panamy či Brazílie. Niektoré africké rytmy boli základom pre vznik nám známych tanečných foriem ako *Cha Cha*, *Mambo*, *Samba*, *Merengue* či *Pachanga*. Jazzový tanec teda začal stepom, prešiel formou spoločenských tancov, ako napríklad *Charlestone* či *Big apple*, až sa napokon stal tanečnou technikou, ktorá však sama o sebe nepatrí medzi základné techniky. Jazzový tanec stále potrebuje základy klasickej tanečnej techniky a techniky moderného tanca aby mohla jeho sila vyniknúť.¹⁰

V jazzovom tanci ako technike je telo vzpriamené, vyťahované šikmo za hlavou, váha je na prednej časti chodidiel, využívajú sa rôzne smery v priestore, v ktorom sa nachádza, rovnako často využíva opozíciu a je mnohokrát predvádzaný so zníženým ťažiskom. Jazzový tanec má taktiež mnoho charakteristických pohybových znakov, medzi ktoré môžeme zaradiť pohyb často predvádzaný v paralelnej či prirodzene vytočenej pozícii alebo naopak vtočenej pozícii. Ďalšími takýmito prvkami sú napríklad "jazzové ruky" (dlane s rozťahnutými prstami smerujúce dopredu), "shimmy" (trasenie ramenami), pohyby predvádzané v plié.¹¹

Jazzový tanec od začiatku 20. storočia prešiel mnohými zmenami, koniec-koncov je to tanečný žáner veľmi úzko prepojený s hudbou, čo znamená, že sa pri zmenách v hudobnom svete menil s ním. Prvých štyridsať rokov 20. storočia bolo pre černošských umelcov v Amerike veľmi plodných. Ich predstavenia sa konali každý deň, mali možnosť vystupovať verejne vďaka nočným klubom a dokázali si získať priazeň aj bieleho publika. Až do polovice tohto storočia bol jazzový tanec stále spájaný primárne so stepom, ktorý bol v tejto dobe predvádzaný najčastejšie a súvisel s jazzovou hudbou. Ku všeobecnému spopularizovaniu prispel prvý významný afro-americký muzikál na Broadwayi, pôvodne písaný aj produkovaný práve černochochmi pre černošské publikum, *Shuffle along* (1921), v ktorom vystupovala Josephine Bakerová. Ďalším významným momentom bolo dielo *Runnin' Wild* (1923), v ktorom sa objavil charleston, čo dovtedy nebol veľmi populárny tanec.

¹²

Vývoj prvej formy jazzového tanca ideálnej pre muzikál sa pripisuje Johnovi Ewingovi Richterovi, lepšie známemu pod menom Jack Cole. Jeho dar bol v schopnosti pretvoriť obyčajné pohyby na pohyby divadelné. Cole bol ako mladý členom súboru školy *Denishawn* ka týchto kruhov sa držal aj po jeho rozpade. Neskôr sa takisto venoval štúdiu východo-indických tancov. Jeho osobitý štýl vznikol práve prepojením precíznych prvkov tohto tanečného štýlu s prvkami moderny a tradičnými prvkami jazzového tanca. Cole je rovnako považovaný za jedného z prvých komerčných choreografov, nakoľko jeho pôsobenie bolo

¹⁰ Hannichová Ivana. *Evoluce Jazzové Tance*. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2015.

¹¹ Tamtiež

¹² Tamtiež

veľmi významné v nočných kluboch. Práve k práci v nočných kluboch sa vracal počas svojej kariéry. Taktiež však značnú časť práce odviezol v Hollywoode s choreografiami vo filmoch ako napríklad *Cover Girl*, *Gentlemen Prefer Blondes* alebo *There's no Business Like Show Business*, či v divadlách na Broadwayi, kde vytvoril choreografie pre muzikály ako *Kismet* (1953) či *Man of La Mancha* (1965).¹³

Aj napriek tomu, že jeho odkaz a vplyv na jazzový tanec a prácu ďalších generácií choreografov, medzi ktoré patria aj veľké mená ako Bob Fosse či Jerome Robbins, je nepopierateľný, nikdy sa mu nedostalo takej veľkej slávy ako spomínaným Fossemu a Robbinsovi. Jedným z dôvodov mohol byť napríklad fakt, že svoje diela rád uvádzal v už spomínaných nočných baroch, kde návštevy umeleckých kritikov neboli práve bežné.¹⁴

1.2 Muzikál

Aj napriek tomu, že tanec bol využívaný vo filme aj pred rokom 1927, teda v období pred príchodom zvuku do filmu, jeho neodlučiteľnou časťou sa stal až s vývojom žánru filmového muzikálu, ako hlavného žánru hollywoodskych štúdiových produkcií počas tridsiatych a štyridsiatych rokov 20. storočia. Do polovice tohto storočia predstavoval muzikál hlavný spôsob popularizovania takmer každého druhu tanca. Neskôr, v čase keď Hollywood obmedzil svoju produkciu muzikálov, aspekty tohto žánru prebrala televízia, ktorá aj napriek tomu, že predstavovala tanec najväčšiemu publiku v histórii, tento žáner obohacovala iba výnimočne.¹⁵

Muzikál bol vždy štýlovo inovatívny no tematicky konzervatívny žáner, ktorý obhajoval hodnoty spoločenskej zábavy a zároveň zachovával spoločenské normy. Ako formálna zložka filmu, tanec slúžil ako prostriedok, ktorý súčasne rozvíjal jeho štýl a demonštroval, že hodnoty v ňom vyobrazené sú (či majú byť) hodnotami spoločnosti.¹⁶

V prvých rokoch zvukového filmu (1927-1930) boli režiséri, choreografovia či skladatelia z Broadwaya vo veľkom zapájaní do produkcie filmových štúdií, vďaka čomu formy divadelných muzikálov (revue), ktoré boli vtedy populárne na javiskách New Yorku, presakovali do filmových muzikálov, tvorených v Hollywoode. Diela ako napríklad *Ziegfeld Follies* a *George White's Scandals* mali svoje filmové ekvivalenty v *Show of Shows* (Warner Bros., 1929), *Fox Movietone Follies* (1929), *Paramount on Parade* (1930), a *Hollywood Revue* od MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) z roku 1929. V poslednom z menovaných sa objavila väčšina umelcov, s ktorými malo MGM v tom čase zmluvu a bolo robené vo forme

¹³ Hannichová Ivana. *Evoluce Jazzové Tance*. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2015.

¹⁴ Tamtiež

¹⁵ Delamater, Jerome. *Hollywood Film Musicals*. Film musicals. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol 2. pp 612-621

¹⁶ Tamtiež

javiskového predstavenia, každé číslo bolo ukončené oponou. Až na zopár výnimiek bola kamera statická a film snímala z pohľadu diváka v divadle. Tance, ktoré vytvorili Sammy Lee a Albertina Rasch boli dôkazom rôznorodosti tancov v tomto druhu filmu. Lee, ktorý pracoval pre Ziegfelda, či vo *Vanities* od Earla Carrolsa – broadwayské revue z dvadsiatych a počiatku tridsiatych rokov dvadsiateho storočia – pracoval na špeciálnych číslach, či skupinových výstupoch so stepom, zatiaľ čo Rasch, tanečnica školená v klasickom tanci, sa pokúšala vniesť elementy vyššieho umenia do viac šoubiznisového zvyšku filmu.¹⁷

V dvadsiatych rokoch 20. storočia bola snaha o začlenenie prvkov tradičného javiskového muzikálu do novo vzniknutej, primárne filmovej podoby. Muzikály tvorené špecificky pre obrazovky sa stretávali s komplikáciami a rovnakými obmedzeniami ako všetky ostatné filmy vtedajšej doby, no aj napriek tomu sa stali predkami novej tradície. Vhodným príkladom je film *Broadway Melody* (MGM, 1929), ktorý kombinoval prvky javiskového predstavenia a filmu, pričom sa stal prvý z rady filmov vyobrazujúcich zákulisný život v muzikálovom prostredí. Väčšina jeho čísel je prezentovaná ako súčasť skúšania alebo v rámci vystupovania predstavenia vo filme. *Broadway Melody* taktiež poukázalo na to, že kamera a strih filmu je kľúčová zložka pre tanec vo filme. Skupinové časti tanečného čísla "Broadway Melody" boli točené vo viacerých širokých záberoch, no v momente príchodu sólistu sa vystriedalo niekoľko detailov, či záberov zo strednej vzdialenosti počas samotného tanca. V tomto roku vznikli ďalšie dva filmy využívajúce tanec vo forme, ktorá bola v nasledujúcich dvadsiatich rokoch muzikálom viac rozvíjaná. Tanec vo filme *Hallelujah*, ktorý režíroval King Vidor, naznačoval rozpor medzi sexualitou a horlivou vierou postáv. V diele od Ernesta Lubitscha bol jasný kontrast medzi bez zábran tancujúcimi vedľajšími postavami a hlavnými, aristokratickými postavami, ktoré iba spievali. Všetky tri spomínané filmy prezentovali tanečné štýly vtedajšej doby a taktiež muzikály ako cestu k prezentovaniu tanca v tomto novom žánre.¹⁸

Vzťah medzi muzikálom na javisku a muzikálom vo filmovej podobe bol vždy veľmi blízky, no od tridsiatych do päťdesiatych rokov hollywoodsky muzikál nabral svoj vlastný život, v ktorom stále čerpal z broadwayských zdrojov, no zároveň rozvíjal nový, výnimočný druh filmu. Medzi prvými veľkými osobnosťami filmového muzikálu bol Busby Berkeley, ktorého extravagantné produkčné čísla s množstvom skupinových tancov na prepracovaných javiskách veľakrát točených zábermi z vtačej perspektívy, pre zdôraznenie využívaných vzorcov, dominovali v tvorbe *Warner Brothers Studios*. Na rozdiel od mnohopočetných skupinových tancov sa *RKO* (Radio-Keith-Orpheum) a *MGM* zameriavali viac na zvýraznenie jednotlivých interpretov, ktorí boli skúsení tanečníci a zvyšovali tak kvalitu týchto filmov.¹⁹

¹⁷ Delamater, Jerome. Hollywood Film Musicals. Film musicals. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol 2. pp 612-621

¹⁸ Tamtiež

¹⁹ Tamtiež

Aj napriek tomu, že muzikálové hviezdy dosahovali slávy, boli to práve vedľajšie postavy, ktoré často poskytovali najväčšiu rôznorodosť tanečného materiálu ako výstrední, či špecializovaní tanečníci v dôležitých vedľajších rolách, či ako interpreti vložených samostatných čísel. Jednou z takýchto významných osobností bol aj Bill Robinson, ktorý vo filmoch so Shirley Templeovou predstavoval step, ktorý z neho spravil prakticky javiskovú legendu. Práve jeho obľuba medzi bielym publikom umožnila ďalším čiernym tanečníkom dostávať role vo filmoch v období tridsiatych a štyridsiatych rokov dvadsiateho storočia, kedy to bolo spoločensky menej akceptované.²⁰

Muzikály predstavovali podstatnú časť produkcie každého štúdia, no tanec nebol vždy ich významnou zložkou. Nakoľko filmy boli závislé na talentoch hviezd, ktoré v nich vystupovali a tieto osobnosti boli viazané zmluvami ku štúdiám, typy filmov produkovaných jedným štúdiom začali byť pre nich charakteristické. Napríklad Alice Faye, Betty Grable a následne aj Marilyn Monroe patrili ku štúdiu *Twentieth Century Fox*, kde sa objavili v mnohých muzikáloch, ktoré kládli väčší dôraz na spev ako na tanec. Samozrejme prezentovali aj ten, no zvyčajne iba ako pripravované predstavenie, či ako súčasť spoločenskej udalosti, ktorej sa hlavná postava zúčastnila. Taneční režiséri pracujúci pre štúdio Fox (najčastejšie Seymour Felix, Nick Castle či Hermes Pan) mali vo zvyku tvoriť javiskové programy viac ako choreografie. Cieľom týchto pohybových programov bolo predviesť kostýmy a pohyb ako súčasť celkového diania. Aj napriek tomu, že vo Fox štúdiu pretrvával tento zvyk, vznikli tu diela ako napríklad dva filmy s Marilyn Monroe, *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) a *There's no business Like Show Business* (1954), v ktorých Jack Cole vytvoril tance ako súčasť diela, kde predviedol svoj štýl kombinovania moderného, jazzového a etnického tanca.²¹

V roku 1940 niekoľko faktorov prispelo k rozvoju muzikálu v štúdiu MGM, ktoré lákalo ľudí podieľajúcich sa na tvorbe mnohých významných muzikálov v iných štúdiách a zároveň celkovo napomohlo rozvoju tohto žánru v Hollywoode. V zväzku s MGM sa tak ocitlo veľa veľkých mien ako napríklad Gene Kelly, Judy Garland, Vincente Minnelli a mnoho ďalších úspešných hercov a režisérov, mnoho skladateľov, textárov či hudobníkov, medzi ktorými boli aj Betty Comden a Adolph Green, Ira Gerwish, John Green a samozrejme mnoho choreografov a tanečníkov ako Gene Kelly, Eugene Loring, Fred Astaire, Michael Kidd²² či

²⁰ Delamater, Jerome. Hollywood Film Musicals. Film musicals. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol 2. PP 612-621

²¹ Tamtiež

²² Michael Kidd (August 12, 1915 – December 23, 2007) bol americký filmový a divadelný choreograf, ktorý vytvoril niekoľko významných filmových aj divadelných muzikálov. Michael Kidd. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 5 April 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Kidd

Jack Cole. Medzi plody ich tvorby patria veľké tituly ako *For Me and My Gal* (1942), *An American in Paris* (1951), *Singing in the Rain* (1952), *The Band Wagon* (1953).²³

Všetci choreografovia a tanečníci pracujúci vo filme v tomto období ovládali množstvo rôznych tanečných štýlov, či druhov tanca a pokúšali sa ich kombinovať tak, aby podporovali požadovaný význam filmu. Okrem najznámejších mien ako Gene Kelly²⁴ a Fred Astaire²⁵ tu bolo aj mnoho iných, ktorí tento žáner rozvíjali. Napríklad Jack Cole a Eugene Loring²⁶ pracovali na tvorbe tanca pre kameru a odhodlane spolupracovali s režisérmi tak, aby zaistili prirodzené začlenenie tanečných pasáží v deji. Cole dokonca vytvoril prvú tanečnú skupinu v štúdiu, aby zaistil vhodných tanečníkov schopných zložitej choreografie. Loring zasa priniesol pevný baletný základ do tradičného a etnického tanca, ktorý bol pre Hollywood typickejší. Toto spájanie tanečných druhov v muzikálových filmoch však podporilo vitalitu populárnej zábavy, čo je myšlienka objavujúca sa v celom tomto žánri. Baletný tanečný prejav je často vnímaný ako slabý, zatiaľ čo step obsahuje veľké množstvo energie. Táto predstava bola znázornená napríklad vo filme *The Goldwyn Follies* z roku 1938. V tanečnej časti stvárňujúcej Rómea a Júliu, ktorú vytvoril Balanchine, sú elegantní a rezervovaní Kapuletovci znázornení práve baletnou tanečnou formou a energický Montekovci zasa jazzovým tancom. Balet a moderný tanec síce priniesli vysokú úroveň a tanečnú technickosť do filmov, no autori ich kombinovali s ľudovými, či viac spoločenskými formami tanca pre významovosť v diele.²⁷

Muzikál stále vysvetľoval schopnosť jeho postáv tancovať a spievať tým, že z nich robil umeleckých profesionálov. Avšak postupom času sa tento žáner pokúšal odôvodniť výskyt spievaných a tancovaných častí aj inými motiváciami. Prirodzene, charaktery muzikálov z divadelného života boli stále profesionálmi, či budúcimi profesionálmi, no takisto muzikály, ktorých témou nebolo zákulisné prostredie sa držali tejto tradície a zároveň k nej pridávali niečo navyše. V tridsiatych rokoch postavy Freda Astairesa boli stále tanečníkmi a rovnako tak aj Gene Kelly predstavoval mnoho tanečných charakterov, no ich schopnosť tancovať bola podradená myšlienke filmu. Aj napriek tomu, že sa jednalo o profesionálov, ich

²³ Delamater, Jerome. Hollywood Film Musicals. Film musicals. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol 2. pp 612-621

²⁴ Gene Kelly (August 23, 1912 – February 2, 1996) bol americký tanečník, herec, spevák, režisér a choreograf Gene Kelly. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 20 April 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Gene_Kelly

²⁵ Fred Astaire (May 10, 1899 – June 22, 1987) bol americký tanečník a filmová hviezda. Fred Astaire. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 28 April 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Fred_Astaire

²⁶ Eugene Loring (August 2, 1911 – August 30, 1982) bol americký tanečník, choreograf a učiteľ. Eugene Loring. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 22 Október 2022 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Eugene_Loring

²⁷ Delamater, Jerome. Hollywood Film Musicals. Film musicals. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol 2. pp 612-621

tanečné čísla neboli mienené pre zábavu iných postáv, či pre navodenie šou. Jednalo sa o tanec a spev ako prirodzený spôsob vyjadrenia ich emócií.²⁸

Na rozdiel od javiskových muzikálov, filmové muzikály mali aj tretiu dimenziu, ktorú mohli objavovať a to je samotná práca s kamerou a následný strih, a práve tanec sa stal hlavnou motiváciou objavovania nových, netradičných spôsobov práce s kamerou. Týmto vzťahom medzi kamerou a tancom sa tvorcovia zaoberali už od dvadsiatych rokov 20. storočia. Aj napriek tomu, že existovali prístupy, ktoré vo svete filmového muzikálu prevládali (zábery celého tela), tanec a film boli partnermi. Editovanie tancu umožnilo, aby bol viditeľný z viacerých uhlov a zároveň umožnilo tanečníkom objaviť iné priestorové vnímanie. Zrazu neboli viazaní javiskovým priestorom, a tak mohli choreografovia priestor využívať pre rôzne zaujímavé blízke, či vzdialené zábery. Dobrým príkladom je napríklad úvodná scéna z filmu *Singin' in the Rain*, ktorá predstavuje zjednocovanie tanca a kamery v tomto období. Pohyb kamery je nutný, aby sme mohli sledovať ako si Gene Kelly vykračuje s dáždikom v daždi. Zároveň sa však stretávame s rôznymi širokými zábermi, ktoré ukazujú Kellyho ako súčasť jeho prostredia, ktorá k jeho choreografii nevyhnutne patrí, zatiaľ, čo detaily priblížia momenty ako jeho veselý úsmev, či choreografovaný pohyb nôh.²⁹

Na svojom vrchole štúdio MGM umožnilo mnohým prispieť k rozvoju žánru, ktorý využíval tradície k tvorbe novej umeleckej formy a jej estetiky. Ďalšie štúdiá sledovali jeho príklad, no odhodlanie k tvorbe tohto žánru netrvalo dlho, nakoľko zmluvný systém, na ktorého základe sa fungovalo a ktorý bol pre pravidelnú tvorbu originálnych filmových muzikálov nevyhnutný, nakoniec upadol. Napríklad iba Arthur Freed – americký textár a filmový producent - vytvoril pre MGM, kde bol viazaný takýmto systémom, za dobu 22 rokov zhruba 40 muzikálov. Teda po úpadku tohto zmluvného systému, ktorého princípom bolo, že boli umelci viazaní k jednému štúdiu, pod ktorým pracovali, sa stala pravidelná tvorba muzikálov omnoho finančne náročnejšia. Rovnako však v tomto čase aj postupne upadol záujem o tento žáner. Spojenie medzi populárnou hudbou tridsiatych a štyridsiatych rokov a hudbou tvorenou pre predstavenia bolo silné. V päťdesiatych rokoch však prišla veľká zmena v populárnej hudbe a na čelo sa dostal rock-and-roll. Aj napriek tomu, že vzniklo pár muzikálov s využitím tohto hudobného žánru, pričom v niektorých sa objavil Elvis Presley, tento žáner sa na novú hudbu neadaptoval. Taktiež televízia zmenila zvyky divákov, keď prišlo na filmy, a to všetko viedlo k tomu, že štúdiá postupne odmietli novo vysoko nákladovú tvorbu tohto žánru a obrátili sa na filmové adaptácie úspešných šou z Broadwaye.³⁰

Filmové adaptácie muzikálov boli vždy veľmi dôležité, no nepredstavovali prevažnú časť hollywoodskej tvorby, až do momentu kedy pravidelná produkcia originálnych filmových

²⁸ Delamater, Jerome. Hollywood Film Musicals. Film musicals. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol 2. pp 612- 621

²⁹ Tamtiež

³⁰ Tamtiež

muzikálov už nemohla byť naďalej finančne podporovaná. Muzikály ako *Oklahoma!* (1955), *Carousel* (1956), a *The Sound of Music* (1965) predstavujú najvýznamnejšie filmové adaptácie, ktoré sa od svojej originálnej verzie z Broadwaya líšili iba minimálne. V prípade *West Side Story* (1961), Jerome Robbins zvolil opačný prístup a to prispôsobenie choreografie práve pre kameru. V prípade ďalšieho známeho titulu *My Fair Lady* (1964), Hermes Pan zachoval niektoré významné originálne divadelné pasáže. Ak bol jeden tvorca filmov, ktorý v tomto období muzikálu vládol, tak to bol Bob Fosse, ktorého filmy *Sweet Charity* (1968) a *Cabaret* (1972), aj napriek tomu, že to boli adaptácie už existujúcich divadelných muzikálov, boli rovnako podarené filmové diela ako niektoré z originálnych filmových muzikálov, na ktorých sa podieľal v MGM.³¹

Po roku 1951 a zavedení celoštátneho televízneho vysielania v Amerike, kiná, v ktorých doteraz muzikálové filmy existovali, začali strácať na popularite. Muzikál aj napriek tomu obľubu v Amerike nestratil a v televíznom vysielaní sa objavovali muzikálové špeciály. Môžeme povedať, že televízia, v istom slova zmysle, oživila staršiu verziu a to revue so svojimi varietnými šou, ktoré pretrvali až do šesťdesiatych rokov, a vďaka ktorým mnohí tanečníci z Broadway, či baletných skupín získali celoštátnu slávu.³²

Koncom sedemdesiatych rokov filmy začali využívať súčasnú populárnu hudbu a rovnako sa objavil vplyv televízie a filmovej editácie, či sila nahrávacieho priemyslu, na ktorom sa muzikál po novom stával závislý, nakoľko sa piesne spájali s filmami primárne ako nahrávky. Medzi najvýznamnejšie príklady určite patria *Saturday Night Fever* (1977), *Flashdance* (1983), *Footloose* (1984) a *Dirty Dancing* (1987). A v neposlednom rade sa to všetko prirodzene vyvinulo do novej formy hudobného videa, filmov a záberov vyrobených iba za účelom ilustrovať hudobnú nahrávku, kde môžeme spomenúť napríklad *Thriller* od Michaela Jacksona, ktorý v predĺženej verzii predstavuje celý príbeh.³³

1.3 *West Side Story* na Broadway

Tento muzikál prerozpráva klasický, tragický príbeh dvoch milencov zo znepríatelených rodov, ktorí za svoju lásku zaplatili tú najvyššiu cenu. Drámu Rómeo a Júlia od Williama Shakespeara toto svetoznáme dielo presúva do moderného New Yorku 20. storočia, konkrétne na jeho západnú časť, kde dlhotrvajúci konflikt medzi dvoma rodmi (Montekovci a Kapuletovci), nahrádza sporom medzi dvoma gangmi mladých dospelých, ktoré fungujú pod názvami Sharks a Jets ("Žraloci" a "Tryskáči"). Druhá zo spomínaných skupín je tvorená rodenými Američanmi, zatiaľ čo Sharks sú prisťahovalci z Portorika, hľadajúci v Amerike lepší život, čo je hlavným dôvodom sporu týchto dvoch táborov. Práve

³¹ Delamater, Jerome. Hollywood Film Musicals. Film musicals. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol 2. pp 612-621

³² Tamtiež

³³ Tamtiež

medzi nimi sa zrodí nový milenecký príbeh Marie a Tonyho, mladej Portoričanky, sestry vodcu skupiny "Žralokov" a jedného zo zakladateľov "Tryskáčov". Podobne ako v literárnej predlohe aj tu sa všetko veľmi rýchlo zmení na tragický záver mladej lásky, ktorá sa končí takmer rovnako rýchlo ako sa začala.

Pri inscenácii prvej verzie tohto muzikálu na Broadway stáli veľké mená vtedajšej doby ako choreograf Jerome Robbins, skladateľ Leonard Bernstein, autor libreta Arthur Laurents a textár Stephen Sondheim.³⁴³⁵

Laurents Shakespearovo dielo však nekopíruje, rovnako ako Shakespeare pozmenil predlohu, ktorá jeho práci predchádzala, aj Arthur Laurents využil svoju autorskú slobodu a osvedčený príbeh upravil tak, aby vyhovoval jeho zámerom a žánru muzikálu. Dobrým príkladom takejto úpravy je napríklad rozhodnutie zmeny druhej časti diela, ktorá podľa jeho slov stojí na Júliinom užití jedu, čo Arthur Laurents nepovažoval za prostriedok, ktorý by bol využívaný v modernom období, v ktorom sa mala nová verzia príbehu odohrávať.

V pôvodnej predstave Jerome Robbinsa bola Júlia v muzikáli židovské dievča a Rómeo taliansky katolík a odohrával sa v období Veľkej Noci a židovského sviatku Pesach na východnej časti New Yorku, z čoho plynul aj jeho potenciálny názov *East Side Story*, no tento originálny návrh napokon skončil na niekoľko rokov zapadnutý prachom. Bola to zhoda okolností, že sa o šesť rokov neskôr v novinách objavili články o nepokojoch mexických Američanov (tzv. Chicano American) v uliciach Los Angeles práve vtedy, keď sa v Hollywoode stretol Bernstein s Laurentsom. Vďaka tomu sa však rozhodli oprášiť zabudnutý projekt a vytvorili muzikál, ktorý sa napokon stal klasikou svojho žánru. Rovnako ako to bolo s jeho literárnou predlohou.³⁶

Leonard Bernstein sa chvíľu po premiére vyjadril o dlhej dobe od vzniku konceptu muzikálu až po jeho uvedenie na scénu. Podľa jeho slov všetky tie komplikácie, pretváranie, odkladanie, prepisovanie a „agónia“,³⁷ ktorej súčasťou bolo aj rozhodnutie nevyužívať profesionálnych spevákov, stáli za to. Cieľom spomínaného rozhodnutia neobsadiť profesionálnych spevákov, bolo podporiť fakt, že *West Side Story* je príbehom mladých ľudí, a teda by príliš profesionálny prejav u nich pôsobil neprimerane, príliš dospelo. Bernsteinovým cieľom taktiež bolo vytvoriť muzikál, ktorý rozpráva tragický príbeh, no v tradičnom muzikálovom podaní. Bol odhodlaný vyhnúť sa pádu do "opernej pasce",³⁸ čo sa mu podarilo dodržať naskrz celým dielom. Ďalším veľkým rozhodnutím, o ktorom sa vyjadril,

³⁴ GOTTLIEB, Jack. West Side Story (1957) [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://leonardberstein.com/works/view/9/west-side-story>

³⁵ JOHNSON, Albert. Film Quarterly, Summer, 1962, Vol. 15, No. 4, Films from New York (Summer, 1962), pp. 58-60. University of California Press. [online]. [cit. 11.4.2023] Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1211196>

³⁶ GOTTLIEB, Jack. West Side Story (1957) [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://leonardberstein.com/works/view/9/west-side-story>

³⁷ Tamtiež

³⁸ GOTTLIEB, Jack. West Side Story (1957) [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://leonardberstein.com/works/view/9/west-side-story>

bola voľba nespoliehať sa na vtedajšie veľké herecké hviezdy, z rovnakého dôvodu ako rozhodnutie o využívaní neprofesionálnych spevákov. Snahou bolo uchovať dielo čo najautentickejšie, čo prinieslo nové príležitosti mnohým novým, mladým hercom a herečkám. Na konkurzy do originálnej produkcie prišli stovky mladých talentov. Pre väčšinu z vybraných 40 členov to bol ich debut na Broadwayi a u mnohých z nich nasledovala celkom úspešná umelecká kariéra. Možno cesty nie všetkých z nich viedli k veľkej sláve, no nepochybne by ich uchytanie v tomto odvetví bez účinkovania vo *West Side Story* trvalo dlhšie. Jednou z najvýznamnejších kariér po práci na tomto muzikáli bola práca textára Stephena Sondheima, ktorý je mnohými považovaný za jedného z najväčších textárov tejto doby.³⁹

Joseph Levin sa vo svojej recenzii na tento muzikál vyjadril, že téma rasovej nenávisti v New Yorku bola riskantná a mohla dopadnúť katastrofálne, ak by bola v rukách niekoho iného ako tejto úspešnej štvorice. Podľa jeho slov sa muzikál *West Side Story* stal klasikou už v dobe jeho recenzie, ktorá bola písaná v roku 1959, čo je iba 2 roky po premiére muzikálu. Joseph Levin taktiež ocenil odvahu využiť klasickú predlohu v súdobom kontexte.⁴⁰

1.4 Jerome Robbins

Jerome Robbins, celým menom Jerome Wilson Rabinowitz, narodený 11. októbra 1918 v New York City, bol americkým tanečníkom a choreografom, často opisovaným prívlastkami ako najlepší baletný choreograf amerického pôvodu, či najlepší choreograf na Broadway.⁴¹ Jeho rodičia, otec Harry Rabinowitz a matka Lena Rips Rabinowitz, Ruskí židia, unikli pred náboženským stíhaním a emigrovali z Ruska do Spojených Štátov. Otec vlastnil lahôdkarstvo, zatiaľ čo jeho matka bola ženou v domácnosti, ktorá ako väčšina židovských žien zo strednej vrstvy, viedla deti k umeniu. Pre Jeromeho Robbinsa to boli hodiny hrania na husle a piano, no rovnako sa venoval maľovaniu či bábkarstvu.⁴²

Vzťah mladého Jeromeho k tancu začal, keď ako chlapec sprevádzal svoju staršiu sestru, Sonyu, na hodiny tanca s Alys Bentley, ktorá bola významnou pedagogičkou tanca a hudby. Z času na čas sa sám zúčastnil týchto hodín, no jeho prvou učiteľkou sa stala práve jeho sestra. Sonyu neskôr učili Senia Gluck-Sandor⁴³ a Felicia Sorel⁴⁴. Senia Gluck-Sandor

³⁹ Tamtiež

⁴⁰ „To pick the theme of Romeo and Juliet and set it down in New York's west side, is a daring and dangerous experiment, but dynamite when done successfully.“ Citované podľa: Johnson, Albert. *Film Quarterly*, Summer, 1962, Vol. 15, No. 4, Films from New York. pp. 58-60. University of California Press. [online]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1211196> [11.4.2023]

⁴¹ Hering, Doris. *Robbins, Jerome*. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol. 5. pp. 358-368

⁴² Tamtiež

⁴³ Gluck Sandor. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 31 Marec 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Gluck_Sandor

⁴⁴ Felicia Sorel. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 26 Apríl 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Felicia_Sorel

bol americký umelec, tanečník, režisér, producent, herec, mím a učiteľ. Debutoval v roku 1918 a pokračoval v choreografovaní, tancovaní a hraní v niekoľkých inscenáciách na Broadwayi medzi dvadsiatymi až skorými sedemdesiatymi rokmi dvadsiateho storočia. Felicia Sorel, tanečnica, choreografka a tanečná pedagogička bola jeho manželkou. Jerome Robbins s nimi následne začal študovať a tak sa Gluck-Sandor stal hlavným vplyvom na jeho umelecký vývoj. Toto bolo v období rozkvetu ranného moderného tanca v USA, no Gluck-Sandor viedol mladého Robbinsa k študovaniu baletu. Jeromeho Robbinsa tak začala učiť Ella Daganova.⁴⁵ Balet však nebol jediný, čomu sa v tejto dobe venoval. Zároveň študoval španielske tance s Helen Veola a ázijské tance s Yeichi Nimurom, tanečníkom, choreografom a učiteľom japonského pôvodu.⁴⁶

Jeho sklon ku komédii bol objavený celkom rýchlo, v jeho sólovom debute v súbore *American Ballet Theatre*⁴⁷ v choreografii *Three Virgins and a Devil* (1941), od Agnes Mille, či v diele od Davida Lichineho *Helen of Troy* (1942), kde sa objavil v roli Hermesa a kde jeho drzé jedenie jablka vyvolalo otvorený smiech. Veľmi odlišný obraz bolo možné vidieť v baletе *Petruška* (1941) od Michaela Fokina, v ktorom ľudskosť s akou stelesnil hlavnú postavu z neho urobila veľkú osobnosť histórie tanca na úrovni napríklad Yureka Lazowského.⁴⁸

Robbinsovi prestal postupom času vyhovovať klasický repertoár, v ktorom z veľkej časti dominovala tvorba ruských autorov. Ako tanečníkovi mu už nesedeli postavy cigánov či sedliakov, ktoré mal často znázorňovať. Zrodila sa v ňom myšlienka o stvorení baletu, ktorý by znázorňoval jeho život v New Yorku. Vďaka možnosti sledovať rozpory námorníkov na Times Square a jeho znalosti spoločenských tancov vzniklo jeho prvé dielo pre súbor *Ballet Theatre*, balet s názvom *Fancy Free* (1944).⁴⁹

Koncom toho istého roka už vznikalo na Broadway dielo *On the Town*, ktoré stálo na téme baletu *Fancy Free* a na ktorého choreografii sa podieľal aj Jerome Robbins. V roku 1945 pracoval s Georgom Abbottom na diele *Billion Dollar Baby*, ktoré bolo, aj napriek jeho

⁴⁵ Ella Daganova bola členkou *Pavlova Ballet* a bola známa pre jej dôkladnosť pri výuke. *I was there! The world of Balanchine, Robbins, Tudor, De Mille, et al... in 1940's NY*. The elite palate [online]. 27. Júl 2019 [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://theelitepalate.com/tag/ella-daganova/>

⁴⁶ Yeichi Nimura and Lisan Kay Nimura papers. *The New York Public Library: Archives & Manuscripts* [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://archives.nypl.org/dan/22251> Hering, Doris. *Robbins, Jerome*. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol. 5. pp. 358-368.

⁴⁷ *American Ballet Theatre* je baletný súbor sídlia v New Yorku, založený v roku 1939 American Ballet Theatre. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 4. Marec 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/American_Ballet_Theatre

⁴⁸ Yurek Lazowsky bol slávny baletný tanečník, choreograf a učiteľ Yurek Lazowski Memoriam. *Newsday* [online]. [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: <https://www.legacy.com/us/obituaries/newsday/name/yurek-lazowski-obituary?id=37594869> Hering, Doris. *Robbins, Jerome*. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol. 5. pp. 358-368. <https://www.nytimes.com/1980/07/10/archives/yurek-lazowski-dancer-with-ballet-theater-65.html>

⁴⁹ Hering, Doris. *Robbins, Jerome*. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol. 5. pp. 358-368.

snahe, hodnotené iba ako „živé“ či „zábavné“. Každopádne, z Jeromeho Robbinsa sa stal veľmi vyhľadávaný choreograf muzikálov na Broadwayi a jeho kariéra v balete bola rovnako úspešná.⁵⁰

Ako bolo spomínané Jerome Robbins mal zmysel pre humor, ktorý vedel preniesť aj do svojich choreografií. Spôsob akým pracoval s časovaním prvkov dokázal častokrát oživiť inak nie až tak úspešné muzikály. Napríklad jeho „Mack Sennett ballet“ v broadwayskom muzikáli *High Button Shoes* (1947) primäl kritika v americkom *New Yorker* napísať:⁵¹

„Balet je pravdepodobne tou najvtipnejšou časťou v muzikáli.“⁵²

Jerome Robbins bol však okrem svojho humoru typický aj svojou citlivosťou vo vnímaní hudby rovnako ako pedantným zachádzaním s choreografickými detailmi, čo môžeme vidieť v jeho choreografických prácach ako *Fancy Free* (1944), *The Cage* (1951), *Afternoon of a Faun* (1953) či *Les Noces* (1965).⁵³

V roku 1957 bol hlboko zapojený do broadwayskej šou – *West Side Story*, ktorú režíroval aj choreografoval a spolupracoval na nej znova s Oliverom Smithom a Leonardom Bernsteinom. Možno sa dá povedať, že tento muzikál mal svoje korene okrem Shakespearovej tragédie aj v jednej z ďalších Robbinsových prací a to *The Guests*. Podľa slov Doris Heringovej, tanečnej kritičky a autorky, bol Robbinsov pohľad na život v gangoch na uliciach New Yorku súcitný. Ich tanečné pohyby, zatiaľ, čo sa krčili, naháňali či uhýbali vo svojich bitkách, alebo zdieľali svoju frustráciu z chudobných životov, boli silné a atletické, no úprimne ľudské.⁵⁴ Robbins sa taktiež podieľal na choreografii filmovej verzie muzikálu *West Side Story* z roku 1961, ktorá spolu s filmom *The King and I* (1956), predstavujú jeho jedinými dve hollywoodske produkcie, na základe jeho vlastnej voľby.⁵⁵

⁵⁰ Hering, Doris. *Robbins, Jerome*. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol. 5, pp. 358-368.

⁵¹ Tamtiež

⁵² „The... ballet is probably the funniest thing in the musical.“ Citované podľa: Hering, Doris. *Robbins, Jerome*. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol. 5, pp. 358-368.

⁵³ Hering, Doris. *Robbins, Jerome*. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol. 5, pp. 358-368

⁵⁴ Tamtiež

⁵⁵ Tamtiež

2 West Side Story

2.1 West Side Story Broadway 1957

Ako už bolo spomínané, prvú, pôvodnú verziu muzikálu *West Side Story* vytvorili Jerome Robbins, Leonard Bernstein a Arthur Laurents v spolupráci s ďalšími osobnosťami a mnohí z nich sa taktiež podieľali na niektorých z jeho najúspešnejších reinscenáciach či už na doskách Broadwaye alebo v úspešných filmových verziách. Každopádne, všetko sa to začalo verziou, odpremiévanou práve v roku 1957.

Gangy mladistvých z nižších vrstiev a ich zvyčajné radové konflikty začali byť v tomto období výrazným javom v amerických mestách. Americká spoločnosť päťdesiatych rokov dvadsiateho storočia videla takzvaných "mladistvých delikventov" ako biele deti, ktoré sa dostali na zlú cestu, zatiaľ, čo gangy boli spojované s etnickými či rasovými skupinami bráncami a porušujúcimi etnicko-rasové hranice. Zhodou okolností v tomto období dochádzalo aj k presunu obyvateľov Portorika z ich rodného ostrova do vnútrozemia USA, často z ekonomických dôvodov.⁵⁶

Tieto aktuálne problémy vtedajšieho sveta predstavovali pre tvorcov vhodný základ. Okrem toho, že im poskytli perfektnú motiváciu pre príbeh, situácia s prisťahovalstvom Portoričanov bola perfektná pre uveriteľné vysvetlenie stretnutia mladej Marie a Tonyho. S takýmto stretnutím však samozrejme prichádzal aj potenciálny násilný konflikt medzi dvoma skupinami, ktorý naznačil Arthur Laurents:

"dva tínedžerské gangy, Tryskáči a Žraloci [...] živí, nepokojní, zatrpknutí, Žraloci sú Portoričania, Tryskáči výber z tohto, čo sa nazýva Američan."⁵⁷

Táto zvolená kombinácia spoločenských problémov – migrácia Portoričanov a rasové konflikty spolu s problematikou vzrastajúcej mladistvej kriminality – nebola do tohto momentu takto prepojene stvárnená. No práve to, ako potvrdzujú slova samotného Bernsteina, bolo hnacím motorom tvorivého procesu:

"Dnes som mal dlhé stretnutie s Arthurom pri bazéne [...] Znova sme nažhavení nápadom s Rómeom [...] a prišli sme s niečím, čo si ja myslím, že bude ono: dva tínedžerské gangy, jední bojovní Portoričania, druhí samozvaní "Američania". Zrazu to všetko oživa. Počujem rytmy a pulzy a – najviac zo všetkého – môžem tak nejako cítiť formu."⁵⁸

⁵⁶ Herrera, Brian Eugenio. *Compiling "West Side Story's" Parahistories, 1949-2009*. Theatre Journal, May 2012, Vol. 64, No. 2 (May 2012), pp. 231-247. [online]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41679580> [12.4.2023].

⁵⁷ "two teen-age gangs, the Jets and the Sharks . . . vital, restless, sardonic; the Sharks are Puerto Ricans, the Jets an anthology of what is called 'American.'"

Citované podľa: Herrera, Brian Eugenio. *Compiling "West Side Story's" Parahistories, 1949-2009*. Theatre Journal, May 2012, Vol. 64, No. 2 (May 2012), pp. 231-247. [online]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41679580> [12.4.2023].

⁵⁸ "Had a fine long session with Arthur today, by the pool. . . . We're fired again by the Romeo notion . . . and have come up with what I think is going to be it: two teen-age gangs, one the warring Puerto Ricans, the other self-styled 'Americans.' Suddenly it all springs to life. I hear rhythms and pulses, and - most of all - I can sort of feel the form."

Aj napriek tomu, že sa autori rozhodli tieto spoločenské okolnosti využiť a spracovať, nejednalo sa (aj podľa slov Robbinsa), o dokumentáciu daných problémov. Trojici išlo o vytvorenie uveriteľného muzikálového diela a práve toto bolo veľmi dôležitým faktorom v otázke životnosti *West Side Story*.⁵⁹

Ohlasy na premiéru diela boli rôzne, od nerozhodne pozitívnych (ako napríklad: "[a]lthough the material is horrifying, the workmanship is ad-mirable"), až po otvorene útočné, ktorého vhodným príkladom môže byť recenzia, ktorú napísal Walter Kerr a v ktorej sa vyjadril, že dielo takmer vôbec emočne neovplyvnilo a divákov varoval aby neočakávali smiech a už vôbec nie slzy. Aj napriek takémuto rozporuplnému prvotnému prijatiu sa *West Side Story* ďalej darilo. Diváci a kritici si pochvaľovali jeho sociálnu presnosť a šikovné využitie slangovej reči mladých skupín. Spoločensko-sociálna uveriteľnosť v muzikáli bola natoľko oceňovaná, že sa viedli debaty o jeho možnom prínose pre mladých dospelých. A v roku 1964 po vzniku úspešnej filmovej verzie z roku 1961 psychoanalytik Bruno Bettelheim pokladal za vhodné využiť tento muzikál na štúdium národnostnej nenávisťi a skupinovej príslušnosti.⁶⁰

2.2 *West Side Story* vo filme 1961

Úspech divadelnej verzie *West Side Story* viedol Hollywood, po ukončení uvádzania originálnej javiskovej verzie v roku 1960, k vytvoreniu jeho filmovej adaptácie, ktorá sa stala jednou z najvýznamnejších verzií muzikálu. Na jej vzniku sa podieľal Jerome Robbins, ktorý v tomto prípade okrem choreografa zastával aj rolu spolu - režiséra. Robbins pôvodne pracovať na filme odmietol, pokiaľ ho nemohol režírovať. Producent filmu Walter Mirisch však chcel, aby mal dielo pod rukou skúsený hollywoodsky režisér a preto bol jeho voľbou Robert Wise. Jerome Robbins napokon súhlasil s režírovaním tanečnej zložky filmu.⁶¹

Na filmovej verzii sa okrem Robbinsa a Wisea, v rolách režisérov, podieľali napríklad aj Irene Sharaff ako kostýmová dizajnérka či Ernest Lehman – americký scenárista a producent, ktorý napísal scenár, samozrejme na základe libreta od Arthura Laurentsa.

Citované podľa: Herrera, Brian Eugenio. *Compiling "West Side Story's" Parahistories, 1949-2009*. Theatre Journal, May 2012, Vol. 64, No. 2 (May 2012), pp. 231-247. [online]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41679580> [12.4.2023].

⁵⁹ Herrera, Brian Eugenio. *Compiling "West Side Story's" Parahistories, 1949-2009*. Theatre Journal, May 2012, Vol. 64, No. 2 (May 2012), pp. 231-247. [online]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41679580> [12.4.2023].

⁶⁰ Herrera, Brian Eugenio. *Compiling "West Side Story's" Parahistories, 1949-2009*. Theatre Journal, May 2012, Vol. 64, No. 2 (May 2012), pp. 231-247. [online]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41679580> [12.4.2023].

⁶¹ EBERT, Roger. *West Side Story* [online]. 15 Február 2004 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-west-side-story-1961> Herrera, Brian Eugenio. *Compiling "West Side Story's" Parahistories, 1949-2009*. Theatre Journal, May 2012, Vol. 64, No. 2 (May 2012), pp. 231-247. [online]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41679580> [20.4.2023].

V hlavných rolách sa objavili Natalie Wood⁶² ako Maria a Richard Beymer⁶³ ako Tony. Vo významných vedľajších rolách to boli George Chakiris ako Bernardo a Rita Moreno ako Anita, ktorí za svoje výkony získali Oskara v kategórii podporných postáv.⁶⁴

Film *West Side Story* z roku 1961 vyhral 10 cien Oskar na tridsiatom štvrtom ročníku *Academy Awards* v roku 1962, čo z neho robí muzikál s najväčším množstvom získaných ocenení. Za zmienku rovnako stojí, že muzikál bol v tomto roku nominovaný v jedenástich kategóriách, čo znamená, že vyhral takmer v každej kategórii, v ktorej sa jeho nominácia ocitla. Robbins za *West Side Story* vyhral spolu s Wiseom cenu pre najlepšieho režiséra. Celkový zoznam cien, ktoré *West Side Story* v tomto roku vyhral:

Best Picture

Best Director

Best Supporting Actor

Best Supporting Actress

Best Art Direction–Set Decoration (Color)

Best Cinematography (Color)

Best Costume Design (Color)

Best Film Editing

Best Original Score

Best Sound⁶⁵

Kritické prijatie filmovej verzie bolo rôznorodé, podobne ako pri originálnej verzii *West Side Story* z Broadway roku 1957; aj v prípade filmu sa objavili kritiky a kritici, ktorí film oslavujú, aj kritiky obsahujúce vyslovene negatívne komentáre. Albert Johnson napríklad o *West Side Story* napísal:

„Tento film by mal dokázať, že muzikálový film bol v žalostnom stave od roku 1957, kedy *Funny Face* prišlo s príslubom renesancie a napokon zaniklo ako kométa. *West Side Story* so všetkou technologickou a umeleckou energiou Hollywoodu teraz obnovil šancu takejto renesancie tým, že do sveta filmového plátna priniesol autentickú Robbinsovu choreografiu spolu s novými tvármi.“⁶⁶

⁶²Natalie Wood, vlastným menom Natalia Zacharenko (20. júl 1938 - 29. november 1981) bola americká herečka rusko-ukrajinského pôvodu. Natalie Wood. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 18 December 2022 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://sk.wikipedia.org/wiki/Natalie_Wood

⁶³George Richard Beymer Jr. (narodený 20.2.1938) je americký herec, filmár a umelec. Richard Beymer. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 19 Marec 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Beymer

⁶⁴EBERT, Roger. *West Side Story* [online]. 15 Február 2004 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-west-side-story-1961> 1961 Original Film. *West Side Story* [online]. [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.westsidestory.com/1961-film>

⁶⁵1961 Original Film. *West Side Story* [online]. [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.westsidestory.com/1961-film>

⁶⁶„This film should prove that the musical film has been in a deplorable state of affairs since 1957, when *Funny Face* came along with promises of a renaissance, and then faded like a celluloid comet. Now *West Side Story*, with every technical and

Tvorcovia filmu zvolili kontroverzné obsadenie Natalie Wood, ktorá nebola pôvodom z Portorika, do role Portoričanky Marie, hlavnej ženskej postavy. Jej hlas bol dabovaný Marnie Nixon a vzťah medzi ňou a Beymerom, ktorý hral Tonyho, hlavnú mužskú postavu, taktiež nebol najlepším. Obecenstvo bolo podľa slov Rogera Eberta, amerického filmového kritika, k Beymerovi akosi ľahostajné. Opakom ku Natalie Wood a Beymerovi však boli Chakiris a Moreno, ktorí, ako už bolo spomínané, boli za svoj výkon v tomto filme ocenení Oskarmi. Ebert napísal:

„Moreno vie spievať, vie tancovať a vyžaruje vášeň, ktorá prináša špeciálny život do jej scény. Pre mňa najsilnejšie momenty vo filme prídu, keď Anita vchádza do Docovho obchodu aby predala Mariinu správu o jej láske Tonymu [...] Študovať spôsob akým hrá v tejto scéne umožňuje pochopiť, čo Wood chýba.“⁶⁷

Albert Johnson dokonca obdaroval hereckú dvojicu Chakiris - Moreno prívlastkom „choreografický kúzelníci“. Rovnako sa však vo svojej recenzii kriticky vyjadril na hercov znázorňujúcich hlavné postavy a prehlásil, že fakt, že ich hlasy sú, síce excelentne, nadabované inými umelcami, uberá na ich emočnej hodnote. O Beymerovi napísal napríklad: „Beymer je, možno, až príliš ‘dobrý chlapec’ na to aby bol spájaný s toľkým násilím.“⁶⁸

Rozdiely v spracovaní medzi originálnou verziou *West Side Story* na Broadway a filmovou verziou sú iba minimálne a v zásade ležia v normách toho, čo sa očakáva pri prenose javiskovej inscenácie na filmové plátno. Samozrejme, že niektoré scény zmenili svoju polohu v príbehu, či niektoré dialógy zmenili svoju formu. Choreografiu Robbins prispôbil kamere a filmu na mieru. Každopádne žiadne veľké rozdiely medzi týmito dvoma inscenáciami nie sú, čo môže byť z veľkej miery spôsobené práve skutočnosťou, že film vznikol vďaka veľkému úspechu jeho originálnej muzikálovej verzie z Broadway a teda neexistovala veľká potreba dielo nejako zásadne meniť.

2.3 Nová filmová *West Side Story* 2021

Najnovšiu filmovú verziu príbehu *West Side Story* vytvoril svetoznámy režisér Steven Spielberg so scenárom, ktorého autorom je uznávaný Tony Kushner. Dielo je filmovou

artistic energy in Hollywood behind it, has re-established the possibility of such a renaissance by providing the screen world with authentic Robbins choreography and some new faces.“ Citované z: JOHNSON, Albert. *Film Quarterly*, Summer, 1962, Vol. 15, No. 4, *Films from New York* (Summer, 1962), pp. 58-60. University of California Press. [online]. [cit. 11.4.2023] Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1211196>

⁶⁷ „Moreno can sing, can dance, and exudes a passion that brings special life to her scenes. For me, the most powerful moments in the movie come when Anita visits Doc's candy store to bring a message of love from Maria to Tony . . . To study the way she plays in that scene is to understand what Wood's performance is lacking.“ Citované podľa: EBERT, Roger. *West Side Story* [online]. 15 Február 2004 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-west-side-story-1961>]

⁶⁸ „Beymer is, perhaps, much too much of a “nice kid“ to be involved with so much violence.“

Citované z: JOHNSON, Albert. *Film Quarterly*, Summer, 1962, Vol. 15, No. 4, *Films from New York* (Summer, 1962), pp. 58-60. University of California Press. [online]. [cit. 11.4.2023] Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1211196>

adaptáciou originálneho muzikálu z roku 1957. Na choreografickej zložke sa tentokrát podieľal mladý Justin Peck. *West Side Story* preňho predstavuje prvú skúsenosť s filmovým muzikálom, rovnako ako pre Spielberga. Peckovi sa však toto dielo do kariéry zapisuje ako úplne prvý film, na ktorom sa podieľal.⁶⁹

V tejto verzii muzikálu si hlavný pár zahrli herečka Rachel Zegler⁷⁰ a herec Ansel Elgort⁷¹, zatiaľ, čo vedľajší pár stvárnila Ariana DeBose spolu s Davidom Alvarezom. Rovnako ako v predchádzajúcej verzii aj tu odviedla predstaviteľka Anity veľmi dobrú prácu, za ktorú bola ocenená niekoľkými cenami, medzi ktorými sa nachádza aj *Academy Awards* z roku 2022 v kategórii „Najlepšia Herečka vo vedľajšej role“. Pri hereckom obsadení určite nesmieme opomenúť pôvodnú, originálnu predstaviteľku (z filmovej verzie 1961) Anity, Ritu Moreno. Tá v novej verzii filmu hrá novo vytvorenú postavu Valentiny, ktorá predstavuje obdobu pôvodnému majiteľovi lahôdkarstva Doca. Príbeh tejto postavy je s jej pôvodnou verziou prepojený manželským vzťahom, nakoľko Valentina je vdovou po Docovi.⁷²

Zmeny medzi filmom z roku 1961 a novým filmovým spracovaním sú však oveľa viditeľnejšie a výraznejšie ako zmeny medzi pôvodnou javiskovou verziou z Broadwaya a prvou filmovou verziou. V niektorých prípadoch sa jedná o skombinovanie týchto dvoch zdrojových materiálov a niekedy o zásah do deja či prostredia. Podstatné však je, že príbeh *West Side Story* ostáva na prvý pohľad rovnaký. Autori vytvárali novú verziu filmu s úctou k pôvodným tvorcom.

Tvorcovia tejto filmovej verzie sa, s očividnou úctou k jeho originálu, pokúšali vytvoriť novú variantu, ktorá by povedala rovnaký príbeh súčasným spôsobom. Ako napísal Richard Brody, americký filmový kritik, pre *The New Yorker*:

„Bohatí a slávni umelci minú sto miliónov dolárov na oživenie mŕtvol s krvou mladých ľudí. Stvorenie je stále živé, no ledva, a to spojenie ho zanecháva viac mŕtvym, než pred jeho začiatkom.“⁷³

⁶⁹ Streaming Now on Disney+ & HBOMax. *West Side Story* [online]. [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.westsidestory.com/1961-film> STAMBERG, Susan. How choreographer Justin Peck helped reimagine 'West Side Story' for the 21st century. NPR [online]. 10 Január 2022 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.npr.org/2022/01/10/1071766980/choreographer-justin-peck-helped-to-reimagine-west-side-story-for-the-21st-centu>

⁷⁰ Rachel Zegler (narodená 3.5.2001) je americká herečka, ktorá debutovala v roly Marie vo *West Side Story* a vyhrala za ňu radu ocenení. Rachel Zegler. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 15 Marec 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: • https://cs.wikipedia.org/wiki/Rachel_Zegler

⁷¹ Ansel Elgort (narodený 14.3.1994) je americký herec a DJ. Študoval na *School of American Ballet* a preslavil sa v horore *Carrie* jako Tommy. Ansel Elgort. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 18 Október 2022 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://sk.wikipedia.org/wiki/Ansel_Elgort

⁷² Streaming Now on Disney+ & HBOMax. *West Side Story* [online]. [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.westsidestory.com/1961-film>]

⁷³ „Arich and famous artist spends a hundred million dollars to revive a corpse with the blood of young people. The creature is still alive, but barely, and the infusion leaves it deader than when it started.“

Z krátkeho úvodu celej recenzie na nové dielo je jasné, že kritik nemá na novú verziu starej klasiky práve najlepší názor a teda sa opakuje historický príbeh, ktorý sprevádza *West Side Story*, celou jeho existenciou. Kritikám, ktoré novú verziu zavrhnú ako plochú, či nerozvinutú, oponujú kritiky s komentármi ako:

„Toto *West Side Story* môže byť odvážnejší a realistickejší ako originálny film, no zároveň pôsobí vzrušujúcejšie staromódne než čokoľvek, čo hollywoodske štúdio vydalo celé veky.“⁷⁴

Pravdou však je, že aj napriek prvotnej bipolarite názorov týchto dvoch citácií, obe recenzie sa zhodujú vo fakte, že herecké výkony a charaktery hlavných hrdinov, neboli presvedčivé.

V tejto verzii filmu nesmieme zabudnúť na španielsky jazyk, ktorý Portoričania používajú. O jeho využití už uvažoval Bernstein, keď pripravoval verziu muzikálu pre Broadway v roku 2009, no napokon si to inscenátori rozmysleli. V novej filmovej verzii tohto diela ho autori naozaj využili, aby zvýraznili izolovanosť a zjavnú odlišnosť prisťahovalcov v Amerike.

Citované podľa: BRODY, Richard. Review: Steven Spielberg's "West Side Story" Remake Is Worse Than the Original. *The New Yorker* [online]. 14 December 2021 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-stein-spielbergs-west-side-story-remake-is-worse-than-the-original>

⁷⁴ „This *West Side Story* may be grittier and more realistic than the original movie, but it also feels more thrillingly old-fashioned than anything a Hollywood studio has released in ages.“

Citované podľa: CHANG, Justin. Steven Spielberg's 'West Side Story' will make you believe in movies again. NPR [online]. 9 December 2021 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: • <https://www.npr.org/2021/12/09/1062380664/stein-spielbergs-west-side-story-review>

3 Detailný pohľad na filmové verzie *West Side Story*

3.1 *West Side Story* 1961

Prvá filmová verzia, ktorú režíroval Wise spolu s Robbinsom trvá 145 minút a odohráva sa v americkom meste New York, na západnej časti Manhattanu. Príbeh je zasadený do obdobia päťdesiatych rokov dvadsiateho storočia, do obdobia kedy sa do NY sťahovalo mnoho Portoričanov a celý sa odohrá v priebehu dvoch dní. Hlavnými postavami sú mladé dievča z Portorika, Maria (Natalie Wood) a Tony (Richard Beymer), americký tínedžer poľského pôvodu a jeden zo zakladateľov skupiny "Triskáči". Veľmi významnými vedľajšími postavami sú:

- Bernardo (George Chakiris) — Brat hlavnej ženskej postavy Marie a vodca skupiny "Žraloci"
- Anita (Rita Moreno) — Bernardova partnerka
- Riff (Russ Tamblyn) — Druhý zo zakladateľov americkej skupiny; dobrý priateľ Tonyho
- Doc (Ned Glass) — Majiteľ malého obchodu, kde sa stretávajú americký "Triskáči"
- Poručík Krupke (Simon Oakland)

Aj napriek tomu, že úvodná scéna (prológ), v ktorej autori diela predstavujú vzťahy medzi dvoma mladými skupinami, bola točená v reálnych uliciach mesta, film bol točený prevažne v štúdiu so scénografiou, ktorá tieto ulice replikovala.

Celý muzikál sa začína prológom na uliciach Manhattanu. Zábery z vtačej perspektívy predstavujú mesto a jasne tak zasadzujú dej do konkrétneho prostredia. Táto oblasť dnes už však neexistuje. Na jej mieste vyrástlo *Lincoln Center for Performing Arts* a celé toto susedstvo sa dnes nazýva *Lincoln Square*. Spomínané zábery zo vzduchu sprevádza písanie, s ktorým sa u členov oboch gangov opakovane stretávame v priebehu celého filmu. Ďalším príkladom jasného motívu, ktorý nás bude dielom sprevádzať je lúskanie prstami, ktoré začína u mladého chlapca na basketbalovom ihrisku a následne sa prenáša na celú skupinu. V tomto momente sme oboznámení s prvou skupinou mladých delikventov, o ktorej sa neskôr, prostredníctvom nápisu na zemi, dozvedáme, že sa nazýva "Triskáči" (Jets). Skupina sa za doprovodu Bernsteinovej hudby, vyberá na potulky ulicami mesta, ich cieľ je neznámi. Z prvých momentov je jasné, že pohyb bude umelecky štylizovaný, nakoľko sa nejedná o práve prirodzený spôsob pohybu pre mladých chlapcov v tínedžerskom veku. Takmer okamžite sa Robbinsová choreografia vyvíja zo štylizovaného pohybu chôdze do pohybovo bohatej choreografie a "Triskáči" už prechádzajú po meste v skupinových tanečných formáciách, ktoré obsahujú veľké množstvo skokov, poskokov, ostrých a rýchlych pohybov plných mladíckej energie.

Prvé stretnutie „Triskáčov“ so skupinou "Žralokov" (Sharks) je s vodcom tohto portorického gangu Bernardom. Nevraživosť a nepriateľstvo je jasne zreteľné už na prvý pohľad. Aj napriek tomu, že napätie medzi skupinami je citelné, prvý fyzický konflikt

prichádza až po tom, čo sú si autori istí, že sme sa dobre oboznámili s prostredím a vzťahom medzi dvoma skupinami. Ak by nebolo niekomu jasné, ako veľmi bude pohyb v diele štylizovaný, tak prvé momenty fyzickej bitky to jednoznačne upresnia. Jedná sa o klasický spôsob javiskového boja, ktorý viac naznačuje ako by sa mal pokúšať pôsobiť dôveryhodne. Každopádne, Robbinsova choreografia nepatrí medzi jednoduché či nudné. Podarilo sa mu stelesniť živelnosť a energickosť mladých chlapcov, v pohyboch, ktoré sú rovnako technicky aj fyzicky náročné na zvládnutie. Prológ sa končí nástupom poručíka Schranka, ktorý sa v priebehu celého diela vykreslí ako rasistický. Po týchto prvých minútach filmu je divákovi jasné všetko podstatné, čo sa týka dvoch mladých skupín. Na zavŕšenie nasleduje "Jet Song", kde je podtrhnutý pohľad na to, čo pre mladíkov ich skupina znamená.

Tony sa vo filme prvýkrát nachádza v pasáži, kde je naznačený jeho príbeh pred dejom *West Side Story*. Tony je mladý chlapec, ktorý už nie je aktívnym členom gangu, ktorý pomohol založiť. Stal sa z neho pracujúci mladý muž s vôľou zmeniť svoj život. No jeho vzťah s jeho najlepším priateľom Riffom je preňho stále veľmi dôležitý. Choreografia v nasledujúcej hudobnej časti, Tonyho "Something's Coming", v ktorej autori naznačili, že udalosti nasledujúcich hodín prinesú niečo nové do jeho života, je takmer zanedbateľná. Jedná sa iba o štylizované civilné pohyby ako chôdza či gestá rúk. Tonyho sólový prejav však nasledujú Portoričanky Anita a Maria. V obraze, v ktorom sa Maria snaží Anitu presvedčiť, aby jej skrátila šaty na "tancovačku", sú ich charaktery jasne znázornené. Obe sršia životom a vtipom, obe chcú žiť lepší život v Amerike, no Anita je ovplyvnená rasovými konfliktami viac ako mladá sestra vodcu "Žralokov". Dôvod k tomu môže byť fakt, že Maria pricestovala z Portorika veľmi nedávno a jej sen o americkom živote je stále nepoškvrnený.

Na večernej tancovačke sa spolu stretávajú členovia oboch gangov s priateľkami. Autori diela volili silne vizuálne rozlišovanie, na ktoré jemne poukázali už v predchádzajúcej scéne, v ktorej predstavili dve hlavné zástupkyne Portorika, keď Maria prehlásila: „White is for babies. I will be the only one there in white.“⁷⁵ Tieto jej slová sa naplnia a ona je na večernej zábave jedinou oblečenou v bielej. Zato obe prítomné skupiny sú jasne rozoznateľné. Portoričania sú oblečení v rôznych odtieňoch červených, fialových a hnedých, zatiaľ čo americká mládež je ladená do žltých, oranžových a modrých. Samozrejme, že tvorcovia pre diferencovanie skupín neostali iba pri kostýmoch. Využili nato aj samotnú choreografiu, kde je rozdielnosť a odpor skupín zrejma aj pri pasážach kedy predvádzané *Mambo* – latinsko-americký tanec - tancujú obe skupiny unisono. V týchto pasážach sa skupiny síce pohybovými prvkami neodlišujú, no Robbins nechal členov jednotlivých kultúr striktné zlúčených a k ich miešaniu prichádza iba veľmi výnimočne. V scéne sa takisto nachádzajú choreografické momenty, kedy skupiny tancujú odlišné choreografie a nereagujú na seba.

⁷⁵ „Biela je pre deti. Budem tam jediná v bielom“

“Tancovačka“ je práve momentom, ktorý dáva celý dej do pohybu. Dochádza tu k stretnutiu Tonyho a Marie, ktoré podľa shakespearovskej predlohy vyústí do lásky medzi dvoma mladými ľuďmi, ktorí sa práve spoznali. Zatančujú si spolu veľmi intímnu tanečnú časť, s veľmi jednoduchou choreografiou, pri ktorej sa dívajú celý čas do očí tomu druhému. Celý tento moment zavŕšia bozkom, ktorý vyvolá konflikt medzi členmi dvoch gangov.

Zatiaľ, čo sa na tancovačke dohadujú vodcovia gangov na stretnutí, kde sa rozhodnú pravidlá bitky na vyriešenie sporov, Tony si pri svojej nočnej pochôdzke mestom spieva zamilovanú pieseň “Maria“. Ich romantický príbeh je jasným kontrastom ku konfliktu medzi táborami ich kultúr. Zatiaľ, čo si dvaja milenci vymieňajú zamilované piesne, za nimi sa hýbe celý rasovo poháňaný dej, ktorý sa nebezpečne blíži nevyhnutne k tragickému koncu.

Na streche obytného domu, kde sa v jednom z jeho bytov nachádza zamilovaná Maria, sa odohráva, síce komicky spracované, no tematicky závažná hudobná sekvencia “America“. V tejto piesni ide o vnútorný konflikt Portoričanov, rozdelených na ženský a mužský tábor, kde jedni život v Amerike ospevujú a druhí vidia jeho odvrátenú stránku. Jedna sa o typický problém všetkých prisťahovalcov, ktorý dodáva dielu ďalšiu rovinu a dôveryhodnosť. V originálnej podobe muzikálu na Broadwayi však táto časť neobsahovala mužskú zložku. “America“ bola pieseň spievaná Anitou, ktorej oponovala Rosalia, no autori sa ju pre film rozhodli zmeniť. Dôvodom bol kontroverzný text, ktorý odmietla spievať aj samotná Rita Moreno. Originálny text z roku 1957, obsahoval tvrdenia o Portoriku, ktoré boli nepravdivé a hanlivé, ako napríklad: „You ugly island. Island of tropic diseases.“⁷⁶

Túto konfliktnú časť, ktorá si v novom podaní uťahuje z Ameriky a ktorá je plná energetickej a živej Robbinsovej choreografie, zasa strieda romantickú pasáž dvoch milencov, ktorá je obdobou Shakespearovej balkónovej scény (celá sa odohráva na požiarnom schodisku za oknom bytu, v ktorom Maria žije). Ďalej nasleduje komediálna časť, kde Robbins uplatnil svoje sklony k humoru, s názvom “Gee, Officer Krupke“. Prvý deň deja sa končí stretnutím dvoch gangov, ktoré je znova raz prerušené poručíkom. Pri tom ako “Žraloci“ opúšťajú obchod starého Doca si príhodne pískajú melódiu americkej patriotickej piesne “My Country ‘Tis of Thee“.

Udalosti druhého a posledného dňa deja *West Side Story* sú zavŕšené bitkou dvoch gangov. No ešte predtým Maria zaspieva v svadobnom obchode, kde s Anitou a ďalšími Portoričankami pracuje, o tom ako sa cíti byť v tento deň peknou v piesni s príznačným názvom “I Feel Pretty“. Večer ešte pred samotným vyvrcholením konfliktu sa Tony v tomto obchode zastaví za Mariou a zohrajú tu scénu, v ktorej sa predstavujú vlastným “rodinám“ (využili na to figuríny z obchodu) a ktorá sa končí ich zohranou svadbou. Choreografia v týchto dvoch častiach je prevažne obmedzená na štylizované každodenné pohyby s výnimočnými tanečnými vsuvkami. Pri Mariinej spovedi je to groteskné sólo občasne

⁷⁶ „Ty škaredý ostrov. Ostrov tropických chorôb.“ Citované podľa: America. *West Side Story* [online]. [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.westsidestory.com/america>

doplnené ďalšími troma Portoričankami. Vo svadobnej časti sa jedná hlavne o prácu s rekvizitami v priestore.

S príchodom plánovanej večernej bitky sa autori vrátili naspäť do drsnej tematiky dvoch gangov. "Tonight" je hudobná pasáž, ktorá však taktiež neobsahuje choreografiu s veľkým množstvom tanečných prvkov ale využíva každodenné pohyby. Sú tu tri rôzne dejové vrstvy, všetky zasadené do scény zaliatej červenou farbou. Dva gangy, odhodlane kráčajúce ulicami na vopred dohodnuté miesto bitky, Anita, ktorá sa chystá na romantický večer s Bernardom a Maria s Tonym, ktorí ako vždy spievajú o svojej láske. Najvýznamnejším choreografickým momentom je samotná bitka, ktorá je, rovnako ako väčšina filmu, jasne pohybovo štylizovaná. Bernsteinová hudba a drsná choreografia dodávajú scéne napätie, no takmer "baletný" pohyb môže dnes pôsobiť už zastaralo a pre moderného diváka až komicky. Spôsob práce s pohybom nedodáva na uveriteľnosti, že sa jedná o skutočný boj, no energiu a charakter bitky stále udržuje. Je to práve táto scéna, kde viac náhodou ako cielene Tony zabíja Bernarda, potom čo on zabil Riffa. Po drsnej, energetickej a tematicky náročnej časti, prichádza kontrastný pohľad na Mariu, ako na streche zamilovane tancuje. Jedná sa o rozvinutý motív minimalistickej choreografie, ktorú spoločne s Tonym tancovali pri ich prvom stretnutí na "tancovačke". Jej bezstarostný výstup však naruší Chino, ktorý jej oznámi nešťastné noviny.

Ďalšou tanečnou časťou filmu je pasáž s názvom "Cool". V choreografii je jasne citeľné ťažké psychické rozpoloženie tínedžerov, ktorí boli práve svedkami vraždy svojho priateľa, no musia to "hrať na pohodu", podľa slov novej hlavy ich gangu ("Triskáči"). Hudba a tanec dodávajú tejto scéne chaotickú energiu, ktorá podporuje rozpor v tejto situácii. Ostré pohyby výbušnej energie, krčovité pózy, výkriky a silné potlesky, v spojení s textom piesne a hudbou vyvolávajú nepríjemný pocit.

Následne dejom hýbe duet medzi Mariou a Anitou, ktorý je však čisto peveckou časťou bez choreografie. Dve Portoričanky sa tu dostávajú do konfliktu kvôli Tonymu. Anita sa snaží zamilovanému dievčaťu člena gangu vyhovoriť, zatiaľ, čo tá sa jej snaží vysvetliť svoju lásku. Marii sa napokon podarí svoju priateľku obmäkčiť natoľko, že sa Anita rozhodne pomôcť doručiť správu v jej mene Tonymu, ktorý na ňu čaká, pretože sa spolu dohodli na úteku. Tento šľachetný plán sa však nevydarí nakoľko sa po Anitinom vstupe do Docovho obchodu začína dramatická scéna, kedy je napadnutá a takmer znásilnená členmi gangu "Triskáči", ktorí sa tam zhromaždili. Počas celej tejto scény v pozadí hrá rozvíjaný hudobný motív "America". Použitie konkrétneho motívu v tomto momente navodzuje jasný kontrast ku jeho pôvodnému využitiu v pasáži, kde Anita život v Amerike ospevuje. Jej bezmocnosť je tu zreteľne viditeľná. Robbinsova choreografia nespochybniteľne ukazuje rozdiel v sile medzi mladou ženou a skupinou tínedžerov. V tomto momente Anita stráca všetku vieru v Ameriku a namiesto vyznania lásky klame keď vraví: „You tell that murderer that Maria is never going

to meet him. You tell him that Chino found about them and shot her. She is dead.”⁷⁷ Jedná sa o jasne pozmenenú no stále dosť dobre rozoznatelnú zápletku, ktorá dielo priamo spája s Shakespearovou drámou.

Nasleduje finále filmu, kedy oklamáný Tony stráca vôľu žiť a volá na China, aby ho zabil. Počas tejto scény sa však stretáva s Mariou, ktorá mu beží naproti pripravená s ním odísť. Oba milenci sa k sebe rozbehnú, no Tony je do chrbta strelený Chinom a nakoniec umiera v Mariinom náručí. Rozdielom od literárnej predlohy je, že vo West Side Story umiera iba jeden z dvoch hlavných protagonistov. Maria ma totiž svoj záverečný prejav, v ktorom vraví o nenávisti a vyhráža sa zbraňou členom oboch gangov. Na úplný záver filmu sa “Triskáči” rozhodnú odniesť Tonyho telo, v čom sa im na pomoc pridajú členovia Portorického gangu.

3.1.1 Analýza choreografie muzikálového čísla “America”

“America” je hudobno-tanečná pasáž, ktorá sa odohráva v noci prvého dňa deja. Je to malý hravý konflikt medzi mužmi a ženami z Portorika a jeho súčasťou je 17 interpretov.

Celá pasáž sa odohráva na streche obytného domu v neskorých večerných/nočných hodinách. Natáčaná síce bola v štúdiu, no vo výsledku to nie je viditeľné. Všetci prítomní sú osvetlení stále rovnakým svetlom, ktoré v priebehu scény neprechádza žiadnymi zmenami. Robbinsová choreografia v tejto pasáži filmu je plná energických, výbušných pohybov, ktorými častokrát zvýrazňuje akcenty v hudobnom doprovode. Pohybový materiál využíva charakteristické prvky jazzového tanca, ako napríklad znížené ťažisko, vzpriamené telo, či paralelné pozície. Rovnako je tu však citeľná a viditeľná prítomnosť napríklad latinsko-amerických či španielskych prvkov napríklad, pri niektorých pózach, ktoré tanečníci využívajú. Najvýraznejšou z takýchto póz s opakovaným výskytom, v ktorej sa tanečníci ocitajú je moment, kedy sú na dopnutých spojených nohách, na polšpičkách, s váhou mierne nad špičkami chodidiel s rukami nad hlavou v pozícii podobnej klasickej tretej pozícii, no s dlaňami vytočenými do hora. Choreografia obsahuje množstvo rôznych skokov a otočiek, výrazná je práca s nohami, rovnako ako ženská práca so sukňami. Ostré a rýchle pohyby dopĺňajú plynulé, zadržované pohyby vedené silou. Počas tejto pasáže Robbins využíva celý priestor, v ktorom pracuje a všetky jeho smery a úrovne, až na prácu na zemi. V celej analyzovanej scéne sa na zem dostávajú iba dvaja tanečníci a to nie je súčasťou hlavnej choreografie, no dopĺňujúcim momentom. Sekvencia je zložená z častí, ktoré obsahujú spievaný text a sú doplnené imitačnými pohybmi a z tanečných pasáží bez textu, no so zvukovými prejavmi. Celkový dojem dotvárajú práve prejavy tanečníkov, ktoré nie sú súčasťou textu a ktoré vznikajú spontánne na mieste. Jerome Robbins takisto využíva motív tleskania, ktorý sleduje melódiu hudby a jej rytmizáciu. V tejto verzii filmu je súčasťou

⁷⁷ „Povedzte tomu vrahovi, že sa sním Maria nikdy nestretne. Povedzte mu, že sa o nich Chino dozvedel a zastrelil ju. Je mŕtva.“

pasáže sedemnásť interpretov, rozdelených na mužov a ženy. Príbehovo sú v hlavnom postavení Anita a Bernardo, čo je viditeľné hlavne pri peveckých častiach, no v tanečných skupinových sekvenciách je ich postavenie zhodné s ostatnými členmi skupiny. Ich oblečenie vyplýva z deja. Scéna sa odohráva po večernej tancovačke, takže sú Portoričania oblečení spoločensky. Ženy v šatách s dĺžkou prevažne po kolená a muži v oblekoch, či aspoň v nohaviciach s košeľami. Portoričanky aktívne využívajú svoje sukne pre doplnenie pohybu.

Výrazne je tu teda prepojený tanec s hudbou a textom. Či už vo forme imitačných pohybov, sledovania melodickéj linky, zvýrazňovania akcentov alebo občasného priameho kopírovania rytmu. Rovnako veľmi dôležitý je vzťah medzi tanečníkmi, ktorý je zdôrazňovaný počas celej pasáže. Celá časť je ladená do podoby "rozhovoru" medzi dvoma skupinami a pôsobí hravo a energicky. Objavujú sa tu sólové pasáže, skupinové časti tancované primárne unisono aj párové sekvencie, v ktorých všetky páry tancujú rovnakú choreografiu. Práve prvá párová pasáž na konci pôsobí ako vyvrcholenie celej časti, s pohybovo rozvinutou choreografiou, v ktorej prvýkrát tancujú obe skupiny naraz.

Sociálne pozadie za celou časťou vraví o skupine Portoričanov v Amerike, konkrétne v New Yorku, v období päťdesiatych rokov dvadsiateho storočia, čo bolo obdobie, kedy do mesta prichádzalo veľké množstvo Portoričanov, čo vyvolávalo rasové konflikty. V Robbinsovom spracovaní choreografia pôsobí ako participačný tanec. Všetci prítomní Portoričania sú súčasťou konfliktu, ktorý tu prebieha. Jerome Robbins naplno využil svoje komediálne predispozície a využíva komické prvky, ako napríklad imitačné pohyby znázorňujúce text, či reagovanie jednotlivcov a skupín na seba navzájom, pre vytvorenie tejto odľahčenej pasáže. Tanečný pohybový slovník, ktorý dopĺňa ten aranžovaný civilný, je zložený prevažne z jazzových prvkov doplnených pohybmi z už spomínaných tancov španielskych či latinsko-amerických. Nesmieme opomenúť klasickú formu, s ktorou Robbins pracuje a ktorej vplyv je možné niekedy objaviť aj v samotnej časti "America".

Jerome Robbins vytvoril osobitú, charakterovú, komickú choreografiu, ktorá odľahčeným spôsobom podáva tematicky náročný konflikt. Pre znázornenie energických vzťahov medzi protagonistami využíva dynamické prvky jazzového tanca, ktoré prepája s ďalšími druhmi tancov, ktorými približuje charaktery. Jeho osobité využívanie štylizovaných každodenných pohybov pre znázorňovanie textu, či vzťahov, dodáva tejto pasáži hravosť a zábavu, ktorou je Jerome Robbins známi.

3.2 *West Side Story* 2021

Najnovšia verzia *West Side Story* režírovaná Stevenom Spielbergom a ktorej choreografiu vytvoril Justin Peck, trvá 136 minút a odohráva sa v New Yorku na západnej časti Manhattanu v päťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia.

Hlavné postavy Mariu a Tonyho znázorňujú Rachel Zegler a Ansel Elgort. Vedľajšie postavy sú:

- Bernardo (David Alvarez)
- Anita (Ariana DeBose)
- Riff (Mike Faist)
- Valentina (Rita Moreno) – obdoba postavy Doca z filmu z roku 1961

Súčasná verzia bola točená väčšinou v uliciach mesta aj napriek tomu, že oblasť, v ktorej sa odohráva príbeh už v momente natáčania neexistovala, nakoľko ju nahradilo spomínané *Lincoln Center*, autori pre znázornenie využili iné časti mesta.

Úvodná scéna sa začína motívom pískania a zábermi na demolované mesto. Jeden zo záberov ukazuje reklamu na novo budované *Lincoln Center*, ktoré ma túto oblasť nahradiť. Dodáva tak príbehu od začiatku ďalšiu zápletku. Územie, na ktorom pôsobia oba mladé gangy sa zmenšuje a nie je dostatočným pre pôsobenie oboch. S členmi prvého gangu sa stretávame v demolovanej oblasti, kde sa očividne chystajú na vandalizmus. Z plechovkami farby a za doprovodu lúskania sa „Tryskáči“ pomaly zhromažďujú a vyberajú sa mestom. Pohyb mladíkov je prirodzený, chôdza neštylizovaná, skupina pôsobí veľmi spontánne. Peckova choreografia jazzového žánru udržuje energickosť mladých chlapcov, no jeho osobitý štýl prevedený v dokonalom unisone, môže miestami pôsobiť trochu „škrobene“ na tínedžerských delikventov. Scény, v ktorých je znázorňovaný boj, sú skutočnými bojovými scénami bez choreografie alebo s jej minimom. Portoričania túto scénu ukončujú spevom ich národnej hymny v Španielčine. Rasový konflikt je teda veľmi citeľný od začiatku.

„Tryskáči“ predvádzajú číslo s názvom „Jets Song“ keď sa medzi jeho členmi začnú vynárať pochybnosti o ich gangu a jeho budúcnosti. Táto pasáž ich uistí v tom, čo vlastne ich skupina pre nich znamená. Choreografia v tejto časti je obmedzená na chôdzu a občasné malé jazzové prvky ako otočky či poskoky v typickom jazzovom postavení s pokročilými kolenami. Po tomto čísle je predstavený Tony, jeho vzťah ku gangu, ktorý pomohol založiť, vzťah medzi ním a Riffom a hlavne jeho príbeh, ktorý sa odohral pre dejom samotného muzikálu. Ďalšou postavou novou na je Valentina, postava vytvorená špeciálne pre túto verziu filmu. Jedná sa o majiteľku obchodu, kde sa stretávajú americký chlapci a kde Tony žije. Práve v tomto obchode sa odohráva scéna „Something’s coming“, ktoré však už nie je súkromnou, nakoľko Valentina je jej svedkom a je zapojená do minimalistickej choreografie, ktorá ju sprevádza, keď s ňou Tony opatrne manipuluje alebo naopak ona reaguje na zmeny v priestore, ktoré on vykonáva. Choreografia je obmedzená na aranžovaný pohyb vyplývajúci z každodenného pohybu.

V nasledujúcich scénach, pri príprave na „Tancovačku“, v byte portorikánskych protagonistov, sa strieda španielsky a anglický jazyk, čo dodáva príbehu na realističnosti. Sú nám tu predstavené hlavné ženské postavy Anita s Mariou, rovnako ako Chico, ktorý síce je Portoričan, no nie je súčasťou „Žralokov“ a ktorého Mariin brat s jeho priateľkou vidia ako vhodného partnera pre Mariu.

Pri vstupe na samotnú večernú akciu je vizuálne rozlíšenie dvoch skupín veľmi viditeľné. Američania prevažne v odtieňoch modrých a zelených, Portoričania zasa v červených, žltých a hnedých. Prvotné stretnutie mladej dvojice vedie k ich súkromnému duetu, skrytému od pohľadov ostatných prítomných. Scéna je zavřená bozkom, ktorý síce nikto nevidí, no okolnosti v akých sa mladý pár nachádza, sú dosť na to, aby vyvolali konflikt. Na záchodoch telocvične, kde sa tancovačka odohráva, prebehne rýchle stretnutie, ktoré rozhoduje o podmienkach záverečnej bitky.

Zatiaľ, čo sa vodcovia gangu dohadujú, Tony na uliciach spieva zamilovanú pieseň "Maria", s ktorou sa dostáva pod okná bytu, v ktorom spomínaná žije. Toto vedie k balkónovej scéne, ktorá sa odohráva na požiarnom schodisku. Ide o intímne vyznanie lásky medzi dvoma zamilovanými mladými ľuďmi.

Scéna "America" sa odohráva na druhý deň ráno po anglicko-španielskej scéne, kde má Maria s Bernardom hádku ohľadom jej života. Túto scénu ukončuje Anita, kedy vysvetľuje jej partnerovi svoj postoj ku Amerike a Portoriku. Tanečné číslo sa presúva na ulice Manhattanu a predstavuje nové lokality, ako napríklad telocvičňu, v ktorej Bernardo ako boxer trénuje. Choreografia, ktorú postavil Peck, je energická a hravá, plná života.

V tejto filmovej verzii sa objavujú nové scény, ako napríklad výlet, na ktorý sa mladá dvojica spolu vyberá a kde sa Maria dozvedá o Tonyho minulosti. Pri tejto príležitosti sa odohráva ďalšia pasáž, ktorá *West Side Story* spája s jeho predlohou. Jedná sa o svadobnú scénu, ktorá sa tentokrát odohráva v kostole. Ďalším novým obrazom je policajná stanica s komediálnym muzikálnym číslom, s komplexnou choreografiou "Gee, Officer Krupke". Novou je aj scéna, v ktorej Riff kupuje zbraň na večernú bitku. Táto nová scéna vedie ku pasáži s názvom "Cool", ktorá sa, na rozdiel od staršieho filmu, presúva pred samotnú bitku. V pôvodnej verzii, išlo o pokus o ukludnenie rozrušených členov gangu po smrti ich priateľa. V novej verzii sa Tony snaží ukladiť jeho kamaráta potom, čo ho nájde so zbraňou. Choreograficky spracovaný konflikt s jazzovým akrobatickými prvkami obsahuje kombináciu významov, ktoré v pôvodnom filme znázorňoval krátky herecký moment, alebo sa v ňom vôbec nenachádzali.

Číslo "Tonight" má rovnaký charakter ako v pôvodnej verzii, no prostredie charakterov je zmenené, čas, počas ktorého sa odohráva zaberá väčšiu časť dňa a červenú farbu, ktorou bola pôvodná scéna zaliata, nahradil v jednom momente západ slnka. Choreografia sa však nezmenila a jedná sa iba o štylizovanú chôdzu. Zato bitku, ktorá vypukne, Peck pojal úplne inak. Pôvodné tanečne a štylizované bojové pohyby nahradila realistická bojová scéna, ktorej človek nemá problém uveriť. Postavy nereagujú divadelným hraným spôsobom a konflikt nepredstierajú. Údery a kopance skutočne dopadajú a chlapani sú spolu fyzicky v kontakte. Autori sa rozhodli urobiť zmenu aj v časti "I Feel Pretty", ktorá nie je obmedzená iba na prostredie v akom sa nachádzajú (Portoričanky, ktoré boli pôvodne krajčírky v svadobnom obchode, sú teraz upratovačkami v obchode s oblečením) ale aj na jeho

polohu v príbehu. Presun tohto čísla za samotnú bitku vytvára ešte väčší kontrast s krutou skutočnosťou, o ktorej mladá Portoričanka ešte netuší. Choreograficky sa však od pôvodnej filmovej verzii veľmi nelíši, vždy sa jedná o veľmi jemné choreografické ilustrujúce text piesne. Táto pasáž nám však nahrádza aj sólový tanečný výstup, ktorý Maria vo filme z roku 1961 predviedla na streche obytného domu, a ktorý bol variáciou jej prvého tanca s Tonyom.

Okrem ďalších pridaných scén sa tu objavuje aj nové využitie peveckej časti s názvom "Somewhere". Táto pasáž bola rôzne využívaná v každej zo spomínaných verzii tohto muzikálu (Broadway 1957 – záver diela; film 1961 – Tony, keď príde za Mariou po tom, čo zabil jej brata). V tejto verzii ju spieva Valentina, vdova po Docovi, sama vo svojom obchode, zatiaľ čo vidíme rôzne zábery na Anitu a Mariu s Tonyom. "A Boy like That/ I Have a Love", ďalšie čisto pevecké číslo, s choreografiu obmedzenou na aranžovaný každodenný pohyb, si stále udržiava veľkú energiu a silu.

V scéne kde je Anita skoro znásilnená, síce nenachádzame hudobný motív z pasáže s názvom "America", ale motív hudby, ktorá hrala na večernej tancovačke a ktorá toto všetko začala. Rovnako sú, v novej verzii filmu, do tejto scény pridané aj priateľky amerických chlapcov, ktoré sa snažia, aj napriek tomu, že prechovávajú ku Portoričanom rovnakú rasovú nenávisť ako ich partneri, chlapcov zastaviť a skoro znásilnenú ženu zachrániť. V tom im však ich partneri zabránia a z obchodu ich vyhodia von. Pohľad na dievčatá, ktoré sa zúfalo snažia pomôcť mladej Portoričanke, dodáva tejto scéne ďalšiu hĺbku, ktorú mohla táto časť stratiť po voľbe zmene hudobného podkladu. Vo verzii z roku 2021 Anitu zachraňuje Valentina (ktorá je taktiež Portoričanka). Anita ju nazve zradkyňou a potom, čo tam všetkým zaklame o Mariinej smrti odchádza z obchodu.

Záver diela ostáva takmer bez zmeny až do momentu, čo Tony zomiera v Mariinom náručí. V záverečnom monológovi však malé textové zmeny prítomné sú.

3.2.1 Analýza choreografie hudobno-tanečnej pasáže "America"

Analyzovaná scéna sa v novej verzii filmu odohráva na uliciach mesta počas slnečného dňa. V priebehu tejto pasáže sa lokality, ktorými protagonisti prechádzajú niekoľkokrát menia, no hlavné tanečné sekvencie sa odohrávajú vždy priamo na ulici. Osvetlenie v scéne je prirodzené denné svetlo, ktoré neprechádza v deji žiadnymi zmenami. Choreografia, ktorú vytvoril Justin Peck je veľmi energická a pohybovo bohatá. Využíva rýchle, ostré, silné, prevažne veľké pohyby jazzového charakteru s viditeľne klasickou formou. Rovnako tak využíva pohyby z latinsko-amerických tancov, ktoré sa vyskytujú niekoľkokrát v priebehu celého diela. Peck pracuje s veľkým množstvom otočiek a skokov, rondov v nohách a vysokých polôh nôh. Udržiava to v charaktere jazzového žánru, prácou so zníženým ťažiskom, vzpriameným držaním tela a využívaním paralelných póz. V jeho choreografii sa vyskytujú aj občasne imitačné pohyby (imitovanie boxu), motív tleskania, kopírujúci hudobnú melódiu či hlasové prejavy, iné ako spievaný text. Priestorovo choreograf

využíva všetky smery a úrovne až na prácu na zemi, ktorá sa v tejto pasáži nenachádza. Počas tejto pasáže sa striedajú tanečné a pevecké pasáže, pričom v tanečných častiach sú stále prítomné netextové hlasové prejavy a v peveckých častiach zasa choreografia, no obmedzená iba na civilné pohyby. V celej pasáži sa vyskytuje veľké množstvo tanečníkov, v najpočetnejšom bode ich tancuje spolu tridsaťtri bez detských interpretov. Ku samotným tanečníkom sú tu ešte prítomní prizerajúci, ktorých počty v priebehu diela rastú, alebo postavy, ktoré míňajú počas svojich prechodov ulicami mesta. Peck využíva sólové momenty, malé aj veľké skupiny a samozrejme aj párové sekvencie. Protagonisti sú rozdelení na dva tábory, mužov a ženy, a celá časť je koncipovaná tak aby evokovala rozhovor medzi nimi. Kostýmy tu predstavuje štylizované civilné oblečenie, ktoré sa u každého líši, no u žien sú to prevažne šaty s dĺžkou po kolená. Portoričanky využívajú sukne svojich šiat ako súčasť pohybu a práca s nimi je, v niektorých momentoch zdôrazňovaná. Hlavnými postavami dejovo sú Anita a Bernardo, no vo väčšine choreografií je ich postavenie s ostatnými členmi ich komunity pohybovo rovnocenné. Nachádzajú sa tu však aj výnimky.

Dôraz je kladený na vzťah choreografie k hudbe, ktorý je rôzny no vo väčšine prípadov tanec nasleduje rytmus a tempo hudby. Takisto sa tu objavujú momenty kedy pohybové prvky hudobné motívy doslova kopírujú, čím na nich kladú dôraz alebo využívajú akcenty v hudbe, ktoré pohybmi ešte podporia. Takisto je tu veľmi dôležitý vzťah medzi tanečníkmi, ktorý je prevažne videný v peveckých častiach s civilným pohybom a v párových variáciách. Skupinové časti, či spomínané párové pasáže, sú takmer výlučne tancované unisono, s malými výnimkami, kedy sa hlavný pár vytrháva z tohto pravidla. Vyvrcholením celej pasáže je záverečná variácia, ktorá sa deje uprostred cestnej križovatky, vo veľkom kruhu prizerajúcich s veľkým počtom tanečníkov. Táto variácia je rýchla a technicky veľmi náročná a práve v nej môžeme vidieť zmenu medzi unisonom, v ktorom tancuje celá skupina s hlavným párom.

Sociálne pozadie je obdobie päťdesiatych rokov dvadsiateho storočia v New Yorku, americkom meste. V tejto dobe v New Yorku pribúdalo veľké množstvo portorických prisťahovalcov, čo vyvolávalo rasové konflikty. Rovnako sa na zlých vzťahoch podpísalo demolovanie časti mesta, v ktorej sa *West Side Story* odohráva a vďaka čomu sa susedstvo ("územie") zmenšovalo, čo privádzalo americkú a portorickú komunitu do väčších kontaktov. Pecková choreografia v tejto pasáži má mať participačný charakter, no prostredie, do ktorého je zasadená a spôsob akým je koncipovaná (tanečné pasáže, ktoré nesmerujú na skupinu, s ktorou komunikujú), jej dodávajú prezentačný dojem. Justin Peck vytvoril veľmi technicky náročné tanečné variácie, ktoré pôsobia veľmi efektne. Využíva v nich spomínané techniky a žánre tanca s jasným odkazom na klasickú tanečnú formu, ktorá na technickej náročnosti ešte pridáva.

Choreografia Justina Pecka je konvenčnou, súčasnou choreografiou, ktorá je však veľmi esteticky zaujímavá, technicky náročná a interpretačne veľmi dobre zvládnutá. Rýchle, energické pohyby prezentujú živelnosť a životaschopnosť mladých Portoričanov a miestami poukazujú na ich hravý vzťah. Choreografia v jeho štýle je skombinovaná z živelnosti a sily jazzového tanca a latinsko-amerických tancov a technickej precíznosti klasickej tanečnej formy.

Záver

Zhody a rozdiely v Robbinsovej a Peckovej verzii West Side Story

Obidve filmové verzie muzikálu *West Side Story* majú zhruba rovnakú dĺžku a držia sa pôvodnej predlohy z Broadwaya. Verzia z roku 2021 však ako svoje zdroje využíva už kombináciu pôvodnej filmovej verzie a originálneho divadelného predstavenia, čo môžeme vidieť napríklad v textoch spievaných piesní. Jedným z hlavných rozdielov je využitie španielskeho jazyka ako nástroj kultúrnej dôveryhodnosti. Ďalšou odlišnosťou je presúvanie scén v deji. Medzi takéto môžeme zaradiť muzikálovú pasáž s názvom "Cool", ktorá sa v pôvodnom filme odohrávala po záverečnej bitke a znázorňovala ťažký psychický stav skupiny, zatiaľ čo v novej verzii filmu sa odohráva pred týmto konfliktom a predstavuje nezhodu medzi priateľmi Tonym a Riffom. Za zmienku stojí, že konflikt medzi týmito dvoma priateľmi sa v takomto rozsahu v originálnej verzii filmu nikdy neodohral. Moment, ktorý by mohol predstavovať obdobu tejto scény vo verzii z roku 1961, je scéna, v ktorej sa gangy dohadujú na podmienkach ich bitky, do čoho Tony zasahuje a presvedčí ich aby sa jednalo o pästný súboj. Táto scéna sa však v novom filme neodohráva. Stretnutie "Tryskáčov" so "Žralokmi" sa v Spielbergovej verzii uskutoční na záchodoch telocvične, v ktorej sa koná večerná "tancovačka". Rovnako tak bola presunutá scéna s názvom "I Feel Pretty", ktorá pôvodne spomínané stretnutie nasledovala. V novom podaní je pasáž presunutá po samotnej bitke, čo dodáva veľký kontrast. V Robbinsovej a Weistovej verzii sa v tomto momente nachádzala sólová tanečná časť Marie na streche jej domu, v ktorej sa využívali motívy z jej prvého stretnutia s Tonym. Časť pomenovanú "Maria" v staršej verzii filmu nasledovala analyzovaná pasáž s názvom "America" a tú zasa nasledovala balkónová scéna. "America" a scéna na požiarom schodisku pod oknom si v prevedení z roku 2021 prehodili svoje poradie. Rozdiel medzi spomínanými verziami sú aj v iných scénach, ktoré sú v deji na ich pôvodnom mieste, no ich štruktúra je pozmenená. Príkladom takejto scény môže byť časť s názvom "Tonight", ktorá si zachováva myšlienku aj postavenie v časovej ose diela, no Maria a Anita sa nenachádzajú u seba doma, ako to bolo v pôvodnej verzii, ale presúvajú sa, rovnako ako dva gangy, mestom (z kostola domov; z práce domov). Ďalšou viditeľnou zmenou je pridanie scény, v ktorej idú Tony s Mariou na svoje prvé oficiálne rande. Táto scéna v staršej verzii filmu neexistuje. Spielberg ju využíva na predstavenie Tonyho histórie, rovnako ako presun ku svadobnej scéne, ktorá bola v prvom filme odohraná v obchode kde Maria pracovala, zatiaľ, čo tu sa odohrala v kostole. Výrazné odlišnosti sú aj v príbehoch jednotlivých charakterov. Z Bernarda sa stal boxer. Maria v novej verzii žije v Amerike oveľa dlhšie ako tomu bolo vo variante z roku 1961 a spolu s Portoričankami, ktoré pôvodne pracovali vo svadobnom obchode ako krajčírky, sa z nich stali upratovačky v obchode s oblečením. Tonyho príbeh vraví, že strávil nejaký čas vo väzení za to, že skoro

zabil mladého chlapca. Nachádza sa tu nový charakter Valentiny, ktorá zastáva rolu Doca z pôvodnej filmovej verzie, ktorému bola aj manželkou.

Analyzovaná scéna, ktorá nesie názov "America", obsahuje množstvo rozdielov. Asi najviditeľnejšou zmenou je rozhodnutie umiestniť ju na ulice mesta namiesto na strechu obytného domu. Takisto sa scéna v pôvodnej verzii odohrávala v noci zatiaľ, čo vo verzii z 21. storočia sa celá odohráva počas slnečného dňa. Autori novej podoby muzikálu využili z pôvodného textu z roku 1957 iné pasáže ako boli vo verzii z roku 1961. Kostýmová zložka je taktiež odlišná. Zatiaľ, čo v prvej filmovej verzii sa táto pasáž odohráva po samotnej tancovačke a teda Portoričania boli oblečení v spoločenskom oblečení (ženy šaty s dĺžkou prevažne po kolena a muži nohavice a košele), v novodobom podaní je to štylizované každodenné oblečenie. V Spielbergovej verzii sa tejto pasáže aktívne účastní takmer dvakrát toľko interpretov ako bolo v prvom filme a využívajú tu aj detských tanečníkov. Choreografie využívajú rovnaký koncept miešania jazzových tanečných prvkov s latinsko-americkými prvkami, no v Peckovej choreografii je citeľnejšia klasická tanečná forma ako tomu bolo v choreografii od Robbinsa. Jerome Robbins však využíval oveľa viac imitačných prvkov, ktoré znázorňovali spievaný text, ako mladý Peck. Robbinsova choreografia tak pôsobila vtipnejšie a grotesknejšie ako choreografia mladého choreografa, ktorá pôsobí veľmi profesionálne. Zmeny, ktoré Peck uplatnil, s veľkým počtom tanečníkov, presunom na ulice mesta, kde sa tancovaniu prizerajú desiatky ďalších divákov, možno pôsobia viac "sviežo" a prijateľnejšie, pre moderného filmového fanúšika, no prenášajú ho z umeleckého prejavu do komerčnej sféry. Z intímneho hravého konfliktu medzi Portoričanmi, kde všetci prítomní boli jeho súčasťou, sa stalo pompézne, energické, vysoko kvalitné performačné dielo. Peckova choreografia však stále obsahuje priame odkazy na pôvodnú verziu, ako napríklad flirtovné krútenie panvou portorických žien, či motív tleskania.

Samotní Jerome Robbins a Justin Peck sú do značnej miery prepojení. Peck si existenciu Robbinsa plne uvedomuje a ich pôsobenie sa často vyskytuje v rovnakých kruhoch. Obaja tvorili muzikály na Broadwayi, obaja sú prepojení s *New York City Ballet* a Peck dokonca tancoval v jednej z verzii *West Side Story*, s Robbinsovou choreografiou, hlavnú rolu Bernarda.⁷⁸ Pohybové prvky, ktoré zvolil pre najnovšiu verziu tohto muzikálu teda nie sú diametrálne odlišné od Robbinsových. V niektorých momentoch dokonca zachováva pôvodné kroky Robbinsovej choreografie, ako napríklad prvý duet medzi Mariou a Tonym, alebo prácu so sukňami portorických žien. Je však možné sledovať zaujímavý detail vo využití klasickej tanečnej formy. Aj napriek tomu, že klasická technika predstavuje základ pre jazzový tanec, a že sa obaja choreografovia stavaniu baletov úspešne venovali, jej existencia je výraznejšia v Peckovej choreografii. To, že sa obaja choreografovia pohybovali

⁷⁸SCHEPS, Leigh. Choreographer Justin Peck on Adapting West Side Story's Iconic Dances for a New Generation. *Town&Country* [online]. 12 December 2021 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: <https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/a38450834/west-side-story-choreographer-justin-peck-interview/>

v rovnakých kruhoch však nezabránilo rozdielnostiam v celkovom poňatí umeleckého spracovania pohybovej zložky tohto muzikálu. Robbins v roku 1961 videl ako správnu voľbu pre filmovú verziu *West Side Story* takmer divadelné pohybové spracovanie, ktorého účelom nie je pôsobiť prehnane realisticky ale umelecky túto reálnosť znázorniť, bez potreby napríklad skutočných bojov. Zato Peck už v roku 2021 považoval tento spôsob za nie úplne vhodný a rozhodol sa nasledovať súčasný trend realizmu. Z choreografie vyhodil štylizované každodenné pohyby v momentoch kedy sa priamo netancuje a nahradil ich prirodzeným pohybom. Zmenil tanečné pojatie bitiek a premenil ich na realistické konflikty na aké sme zvyknutý v súčasnej kinematografii. Ak je v novom diele nejaký moment, ktorý by sa dal považovať za podobne spracovaný ako v pôvodnej verzii tak by to bola časť s názvom „Cool“, ktorá sa presunula v deji a nabrala iný význam, no stále sa jedná o tanečné spracovanie konfliktu.

Aj napriek tomu, že Peck vytváral novú choreografiu mysliac na Robbinsov odkaz a snažil sa ho v súčasnej verzii udržať, môžeme vidieť jasné zmeny. Tieto zmeny však nie sú tak citelné v jazzovom tanci samotnom, ako v umeleckom spracovaní moderného filmu, ktorý sa snaží zaujať čo najširšie publikum súčasných divákov a uberá tak z umeleckého, „divadelné“ spracovania na úkor reálnosti a uveriteľnosti. Každopádne sám Peck povedal: „Musíme si pamätať, že je to stále muzikál a v tom existuje špeciálny spôsob vyjadrovania. Toto nie je úplný realizmus, doslovný realizmus.“⁷⁹

⁷⁹„We have to remember that it is still a musical and that there's a unique kind of expression that exists in it. This isn't full blown realism, literal realism.“ •MARZOLA, Luci. How 'West Side Story' Revives a Lost Style of Dance-centric Musical. IndieWire [online]. 2. Marec 2022 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: • <https://www.indiewire.com/2022/03/west-side-story-justin-peck-choreography-interview-1234703203/>

Zoznam použitých zdrojov

Odborná literatúra

- ADSHEAD, Janet ed. *Dance Analysis. Theory and Practice*. London: Dance Books 1988.
- Delamater, Jerome. *Hollywood Film Musicals. Film musicals*. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol 2. pp 612-621
- Hannichová Ivana. *Evoluce jazzové tance*. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2015.
- Hering, Doris. *Robbins, Jerome*. Cohen, Selma Jeanne ed. *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. Vol. 5.pp. 358-368

Pramene

- *West Side Story* (1961) [online] Dostupné z: <https://dujih.katerionews.com/hot-news/?data=def502003779a7db6c310da5a2f96933586d1f60e7221eb9eb72f48bf7e7a38aea2f60f0473332a080a781df95b8dbe3372263fe38d9f2100e9bcc358f31cc93aa363dc44acaaf395bc32bbf2beab7e812e04bc1873a5529239b58870759acef6e48697f72e4e0e9c3e28fad75cc9f281a5186a16599a5ac48138c31db073aaf21f57251810a22a69440c321e8d0d28957eee8ad6f90eb9e661727116c2ad8fееееab14f7edde952fc0ef348057e677e11fb14bd9b88335cb4559b940cfca510f33d7cb0d788e1b5563ab30ea888e2948f028bd39346beeb48f1e570e8359959c43362a466b08dbf6466f38e796d815219d> [2023.04.20]
- *West Side Story* (2021) [online] Dostupné z: <https://dujih.katerionews.com/hot-news/?data=def502004806512f79d3137a59bafc6395e91aae868606106d48509d5c02cc3253b2e4f85e5391cae83f6363e3c3d55774f14724d918b7ef8fa922f15fc69b333759fef5147a1205c124e4ffb2d782d0f02e56da8dbdd7d126dac186afe37200b4cba8e3345a1d4a50209f8a3cbe22fe51c4fce54f45861e013f3ebd261ef85f301809d3c4162775149e35202f8cd2834011b4f3f98c95a0fa48b870cd093c2583347f9ad61bbe8c3a624aa5d3ecf6018c68ec40bcb2b5fbd3cf12ff2de59f0fd4747781d0950990f71fb31606e79a494ca820c53d6abe78d46d56c03118e0946db34255e33b16f69e991c8f0b3414c093> [2023.04.20]

Internetové zdroje

- 1961 Original Film. *West Side Story* [online]. [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.westsidestory.com/1961-film>
- American Ballet Theatre. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 4 Marec 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/American_Ballet_Theatre
- Ansel Elgort. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 18 Október 2022 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://sk.wikipedia.org/wiki/Ansel_Elgort
- BRODY, Richard. Review: Steven Spielberg's "West Side Story" Remake Is Worse Than the Original. *The New Yorker* [online]. 14 December 2021 [cit. 2023-04-20].

- Dostupné z: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-steven-spielbergs-west-side-story-remake-is-worse-than-the-original>
- Citované podľa: America. *West Side Story* [online]. [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.westsidestory.com/america>
 - EBERT, Roger. *West Side Story* [online]. 15 Február 2004 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-west-side-story-1961>
 - Eugene Loring. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 22 Október 2022 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Eugene_Loring
 - Felicia Sorel. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 31 Marec 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Felicia_Sorel
 - Fred Astaire. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 20 April 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Fred_Astaire
 - Gene Kelly. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 20 April 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Gene_Kelly
 - Gluck Sandor. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 22 Október 2022 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Gluck_Sandor
 - GOTTLIEB, Jack. *West Side Story (1957)* [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://leonardbernstein.com/works/view/9/west-side-story>
 - CHANG, Justin. Steven Spielberg's 'West Side Story' will make you believe in movies again. NPR [online]. 9 December 2021 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.npr.org/2021/12/09/1062380664/steven-spielbergs-west-side-story-review>
 - I was there! The world of Balanchine, Robbins, Tudor, De Mille, et al... in 1940's NY. *The elite palate* [online]. 27 Júl 2019 [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://theelitepalate.com/tag/ella-daganova/>
 - JOHNSON, Albert. *Film Quarterly*, Summer, 1962, Vol. 15, No. 4, Films from New York (Summer, 1962), pp. 58-60. University of California Press. [online]. [cit. 11.4.2023] Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1211196>
 - Justin Peck. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 9 Február 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Justin_Peck
 - Justin Peck. *Justine Peck* [online]. [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.justin-peck.com/about-1>
 - MARZOLA, Luci. How 'West Side Story' Revives a Lost Style of Dance-centric Musical. *IndieWire* [online]. 2 Marec 2022 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2022/03/02/west-side-story-revives-lost-style-of-dance-centric-musical/>

- <https://www.indiewire.com/2022/03/west-side-story-justin-peck-choreography-interview-1234703203/>
- Michael Kidd. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 5 April 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Kidd
 - Natalie Wood. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 18 December 2022 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://sk.wikipedia.org/wiki/Natalie_Wood
 - Rachel Zegler. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 15 Marec 2023 [cit. 2023-04-30]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Rachel_Zegler
 - Richard Beymer. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Beymer
 - Robert Wise. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 30 Marec 2023 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wise
 - SCHEPS, Leigh. Choreographer Justin Peck on Adapting West Side Story's Iconic Dances for a New Generation. *Town&Country* [online]. 12 December 2021 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: <https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/a38450834/west-side-story-choreographer-justin-peck-interview/>
 - STAMBERG, Susan. How choreographer Justin Peck helped reimagine 'West Side Story' for the 21st century. *West Side Story* [online]. 10 Január 2022 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: • <https://www.npr.org/2022/01/10/1071766980/choreographer-justin-peck-helped-to-reimagine-west-side-story-for-the-21st-centu>
 - Streaming Now on Disney+ & HBOMax. *West Side Story* [online]. [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.westsidestory.com/1961-film>
 - Yeichi Nimura and Lisan Kay Nimura papers. *The New Yourk Public Library* [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://archives.nypl.org/dan/22251>
 - Yurek Lazowski Memoriam. *Newsday* [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://www.legacy.com/us/obituaries/newsday/name/yurek-lazowski-obituary?id=37594869>

Príloha 1 – Analýza choreografie muzikálovej pasáže “America“ z verzie *West Side Story* z roku 1961

1. Komponenty

a. Pohyb – skoky, výskoky, kroky, výkopy, predkopávanie, zakopávanie, pohyby rúk, záklony, predklony, úklony, výpady, otočky, hlboké plie, pohyby panvou, pády, tlieskanie, imitačné pohyby; využívané prvky španielskych a latinsko-amerických tancov ako párové držanie či špecifické postoje

i. Priestorové elementy:

1. Tvar – Vzpriamené, zaoblené
2. Veľkosť - rovnocenne využívané veľké energické a malé akcentované pohyby
3. Smer/línie – využívané takmer všetky smery a úrovne pohybu, najčastejšie využívané diagonály, pohyb prevažne smeruje na ostatných členov skupín, nevyužíva sa práca na zemi
4. Umiestnenie v priestore – choreografia využíva celý priestor, v ktorom sa odohráva. Scéna je síce točená v ateliéry, no vo filme to nie je viditeľné.

ii. Dynamické elementy pohybu:

1. Napätie/sila – v choreografii sa využívajú výbušné, energické pohyby, pohyby vedené silou a akcentované ostré pohyby, dopĺňajú ich pohyby vedené plynulo; celkovo pohyby pôsobia plynúco, energicky a živelné
2. Rýchlosť/tempo – prevažne rýchle pohyby, dopĺňované pomalšími
3. Trvanie – využívanie zdržiavania pohybu aj ostrých rýchlych pohybov
4. Rytmus – Rytmus pohybov úzko prepojený s rytmom hudby, vyskytuje sa tu kopírovanie hudobných prvkov

b. Tanečníci:

- i. Počet tanečníkov – v scéne je prítomných 17 interpretov, no nie všetci tancujú
- ii. Role – príbehovo sú v hlavnom postavení Anita a Bernardo, ktorí vedú skupiny rozdelené podľa pohlavia, v choreografii sú si postavy rovnocenné

c. Vizuálne usporiadanie:

- i. Scéna – choreografia sa odohráva na streche obytného domu, na scéne je lešenie, stôl, stolička, lavička, komíny, no nič sa aktívne v choreografii nevyužíva
- ii. Svietenie – scéna sa odohráva v noci, strecha je osvetlená statickými svetlami bez svetelných zmien
- iii. Kostýmy/rekvizity – muži aj ženy sú oblečení v spoločenskom oblečení, ženy v šatách prevažne dĺžky po kolená, muži v oblekoch s košeľami a kravatami, saká si neskôr zhadzujú dominujú odtiene červenej a fialovej farby, tanečnice využívajú sukne ako doplnok pohybu

d. Zvukové elementy

- i. Reprodukovaná hudba zložená Bernsteinom
- ii. Spievaný text napísal Sondheim
- iii. Zvuky vydávané tanečníkmi (tlieskanie, dupanie, hlasové prejavy, ktoré nie sú súčasťou spievaného textu)

2. Forma:

- a. Vzťahy medzi komponentami – výrazný vzťah medzi pohybom a hudbou (Akcentované pohyby kopírujúce akcentované momenty v hudbe), vzťah medzi textom a hudbou (znázorňovanie spievaného textu), vzťahy medzi tanečníkmi (skupiny a jednotlivci reagujúci na seba), pevecké časti s imitačnými pohybmi, ktoré striedajú čisto tanečné sekvencie bez textu, iba s hlasovými prejavmi, predávajú sa tu motívy, ako napríklad tlieskanie a opakujú sa prvky ako vzpriamená póza na dopnutých spojených nohách s rukami nad hlavou
- b. Vzťahy v okamžiku – reagovanie/“odpovedanie“ skupín na seba, unisono skupinové časti, sólové pasáže, imitačné kopírovanie pohybových prvkov, opakujúce sa pohybové prvky
- c. Vzťahy v čase - Začína sa skupinovou ženskou časťou, na ktorú reaguje mužská skupina, ktorá sa presunie do mužského tria a následne do Anitaho sóla. Po ňom nasleduje mužský kvartet a znova pevecké časti, v ktorých si skupiny odpovedajú. Tieto nasleduje skupinová ženská časť, po ktorej nasledujú sólové pevecké časti Anity a Bernarda. Malá skupinová pasáž žien a mužská skupinová choreografia, ktorá sa presúva do záverečnej pasáže, v ktorej tancujú obe skupiny spolu a párovo.
- d. Vzťahy medzi okamžikom a lineárnym vývojom – vyvrcholenie diela v unisono párovej časti obsahujúcej všetkých tanečníkov

3. Interpretácia tanca

- a. Pojmi slúžiace pre interpretáciu
 - i. Sociálno-kultúrne pozadie – Portoričania v západnej časti Manhattenu amerického mesta New York v päťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia, v tomto období do mesta prichádzalo veľa Portoričanov, čo vyvolávalo rasové konflikty
 - ii. Skupinový, participačný tanec, vo forme muzikálovej tanečnej formy
 - iii. Jazzový tanec s využitím latino-amerických tancov v štýle Jerome Robbinsa. Komickosť, expresívnosť, energickosť. Využívanie malých choreografických prvkov pre doplnenie väčších pohybových sekvencií (Shimmy, Shake...). Časté využívanie imitačných pohybov. Využívanie unisona. Práca s hudobnými akcentmi.
 - iv. Skupina Portoričanov žijúcich v Amerike majú konflikt o tom aký je život v Amerike. Stavajú sa tu ženy proti mužom
 1. Jedná sa o doslovnú muzikálovú choreografiu, kopírujúcu hudbu a text piesne
- b. Pojmy vzťahujúce sa k interpretácii špecifických tancov
 - i. Využívanie prvkov latinsko-amerických a španielskych, práca s ich energiou a kvalitou ich pohybu, čo sa viaže k pôvodu interpretov (Portoriko)

4. Záver/zhodnotenie

- a. Osobité tanečné vyjadrenie hravého vzťahu medzi členmi gangu a ich partnerkami, v kontexte konfliktu týkajúceho sa života prisťahovalcov v Amerike
- b. Použitie dynamického pohybového slovníka jazzového tanca, doplneného pohybovým materiálom vyplývajúcim z španielskych či latinsko-amerických tancov, v osobitom štýle Jerome Robbinsa

Príloha 2 - Analýza choreografie muzikálovej pasáže “America“ z verzie *West Side Story* z roku 2021

1. Komponenty

- a. Pohyb – kráčanie, beh, skoky, výskoky, preskoky, poskoky, pohyby a gestá rúk, imitačné pohyby, výpady, záklony, výkopy, pohyby panvou, zakopávanie, tleskanie, plie, časté využívanie otočiek a piruet, či rondov s nohami

-Využívanie prvkov spoločenských tancov ako napríklad párové držanie, či zdvíhanie
 - i. Priestorové elementy
 1. Tvar - Vzpriamené, oblé
 2. Veľkosť – veľké aj malé pohyby, rovnocenné
 3. Smer/línie - využívanie takmer všetkých úrovní pohybu (nevyužívaná práca na zemi), používajú sa všetky smery, prevažne diagonálne a frontálne
 4. Umiestnenie v priestore – choreografia využíva celý priestor, v ktorom sa odohráva, primárne je situovaná do jeho stredu
 - ii. Dynamické elementy pohybu:
 1. Napätie/sila – v prevahe využívané ostré, rýchle, akcentované, dynamické pohyby, doplnené zadrživanými, plynulými pohybmi
 2. Rýchlosť/tempo – tanečné pasáže takmer výlučne rýchle pohyby, občasne doplnené pomalšími, pasáže, ktoré tanečné časti prepájajú využívajú aj pomalé aj rýchle pohyby
 3. Trvanie – používajú sa primárne ostré, rýchle pohyby, no nachádzajú sa tu aj pohyby, ktoré sú zadržované silou
 4. Rytmus – Rytmus je prepojený s hudbou a občasne imituje hudobné prvky
- b. Tanečníci:
 - i. Počet a pohlavie - tancovanie v rôzno-početných skupinách (12žien, 6 mužov, 3 muži, 9mužov a 9žien, 6mužov 6žien) v najväčšom počte 26 dospelých tanečníkov - 13 mužov, 13 žien – a 11 detských tanečníkov. V scéne sú prítomný aj prizerajúci.
 - ii. Príbehovo sú hlavnými postavami Anita a Bernardo, častí sólisti, prípadne členovia malých skupín, prítomný v každej tanečnej pasáži, v skupinách už sú však väčšinou choreograficky zhodný s ostatnými členmi
- c. Vizualne usporiadanie:
 - i. Scéna – táto časť sa odohráva na rôznych lokalitách v uliciach mesta, v okolí sa nachádzajú rôzne budovy, stánky, ľudia, dopravné prostriedky, príroda, pouličné osvetlenie, lavičky a mnoho iných predmetov, ktoré sa nachádzajú na uliciach, prakticky však v choreografii takmer nevyužité, jedná sa iba o prostredie, v ktorom sa choreografia odohráva
 - ii. Svietenie – prirodzené svetlo slnečného dňa, bez akýchkoľvek zmien
 - iii. Kostýmy/rekvizity – všetci interpreti sú oblečení v štylizovanom civile daného obdobia, dominantné sú odtiene žltých, červených a zemitých farieb, ženy aktívne využívajú sukne ako rekvizity, občasné využitie rekvizít, ktoré však nie sú súčasťou tanečných častí a nenosia žiaden pridaný význam
- d. Zvukové elementy:

- i. Reprodukovaná hudba od Bernsteina
- ii. Spievaný text piesne napísal Sondheim
- iii. Zvuky davu, ktorý nie je súčasťou tanca, zvýraznené zvuky vyplývajúce z pohybu tanečníkov (napríklad zvuk látky pri práci so sukňami, kroky tanečníkov, tleskanie,), zvukové prejavy, ktoré nie sú súčasťou textu, zvuky z ulíc

2. Forma

- a. Vzťahy medzi komponentami - výrazný vzťah medzi hudbou a choreografiou (choreografia v niektorých momentoch hudbu kopíruje, ako napríklad pri výrazných troch opakovaných akcentovaných dobách v hudbe sú využívané tri potlesky, tri poskoky, tri hodenia sukňou a podobne), vzťah medzi textom a gestami, vzťahy medzi tanečníkmi
- b. Vzťahy v okamžiku – práca s unisono skupinovými časťami, využívané sólové pasáže, reagovanie tanečníkov na seba navzájom, opakované pohyby
- c. Vzťahy v čase – Opakovanie pohybov prvkov vyplývajúce z využívaných tanečných žánrov (jazzový tanec, latinsko-americké tance), využívanie akcentovaných pohybov spojených s akcentovaním v hudbe
- d. Vzťahy medzi lineárnym vývojom a okamžikom – významnou momentom je vyvrcholenie na záver pasáže

3. Interpretácia:

- a. Pojmy slúžiace na interpretáciu
 - i. Sociálno-kultúrne pozadie – Obdobie päťdesiatych rokov dvadsiateho storočia v Americkom meste New York, presnejšie v jeho časti Manhattan. Obdobie, kedy do Ameriky prichádzalo veľa Portoričanov, čo vyvolávalo rasové konflikty. Pomaly miznúce územie na základe stavebného projektu a demolačných prác.
 - ii. Kontext: Skupinový povahou primárne participačný tanec, ale v prostredí v akom sa odohráva pôsobí aj ako prezentačný, nie je to však jeho hlavný účel (spôsobuje prostredie ulice a prizerajúci)
 - iii. Žáner-Štýl: Využívanie prvkov jazzového tanca, latinsko-amerického tanca, klasickej tanečnej formy v osobnom štýle choreografa Justina Pecka. Využívanie ostrých, rýchlych, veľkých, akcentovaných pohybov. Rytmické prepojenie s hudbou a občasné kopírovanie jej vzorcov. Využívanie veľkého množstva točivých pohybov a práce nôh. Výrazné zasadenie klasickej techniky. Silná práca s unisono pohybom skupín.
 - iv. Obsah: Skupina Portoričanov, žijúca v Amerike v konflikte ohľadom ich životnej situácie v tomto meste. Rozdelení na ženy a mužov.
 - 1. Muzikálové dielo, so spievaným textom, skupinové tanečné zložky však bez spievaného textu
- b. Pojmy vzťahujúce sa k interpretácii špecifických tancov:
 - i. V choreografii sa používajú pohyby z latinsko-amerických tancov, prvkov klasickej tanečnej techniky a jazzového tanca

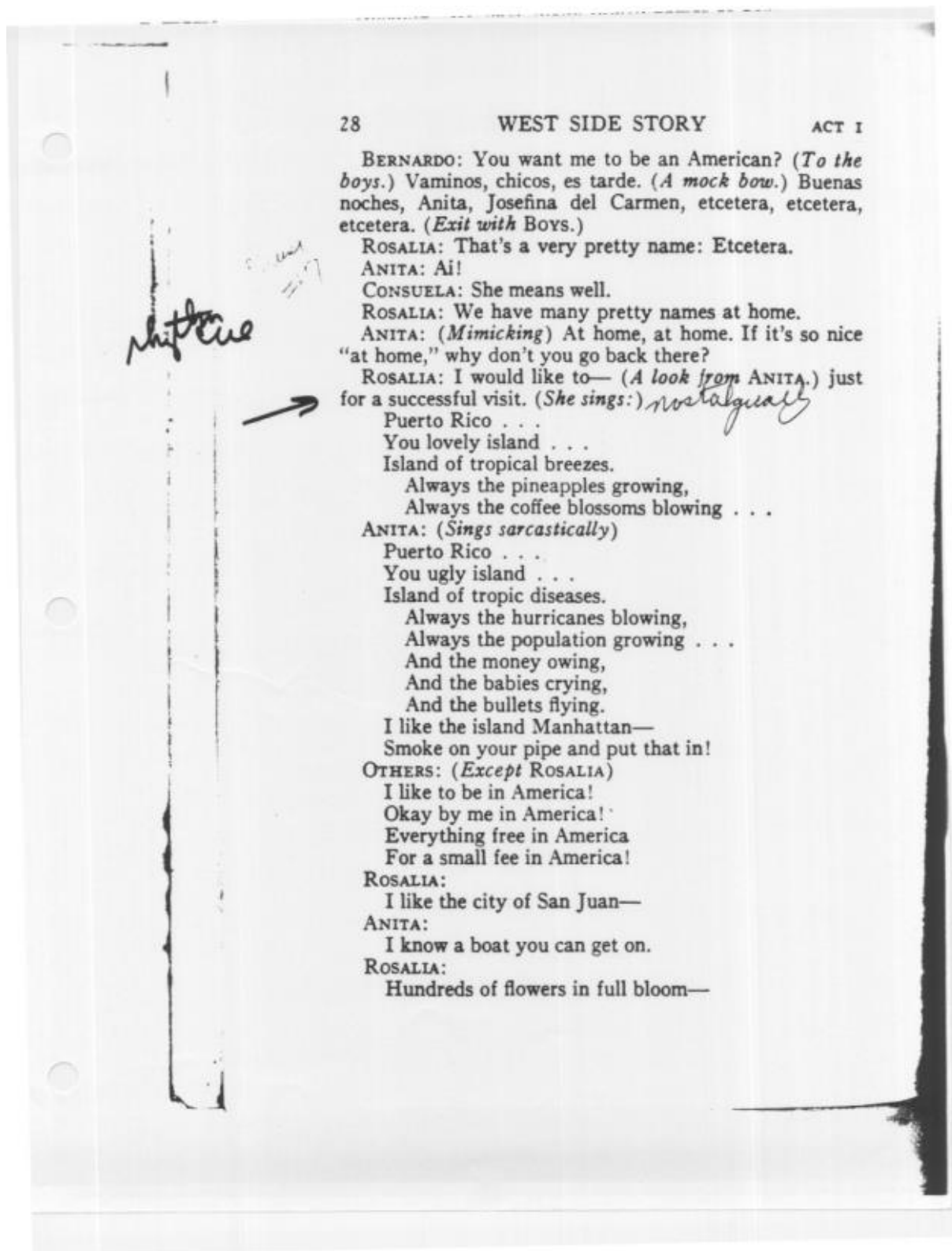
4. Zhodnotenie

- a. Konvečné znázornenie nezhôd medzi mužmi a ženami z Portorika žijúcimi v Amerike
- b. Využívanie žánru jazzového tanca spracovaného do muzikálovej choreografie, doplneného latinsko-americkými prvkami a silne ovplyvnené klasickou tanečnou formou. Veľké množstvo technických prvkov vyplývajúcich z Peckovho baletného pozadia.
- c. Vysoká technická náročnosť tanečných pasáží založená na zvládnutí spomínaných rôznych tanečných žánrov a techník v spojení s náročnosťou pri

detailnom prepojení s hudobným podkladom a veľkým počtom tanečných pohybov v rýchлом tempe.

- d. Dôraz na technické prevedenie a technickú náročnosť prvkov.

Príloha 3 – Scenár pasáže “America“ z originálnej divadelnej verzie muzikálu *West Side Story*⁸⁰



ANITA:

Hundreds of people in each room!

ALL: (*Except ROSALIA*)

Automobile in America,
Chromium steel in America,
Wire-spoke wheel in America—
Very big deal in America!

ROSALIA:

I'll drive a Buick through San Juan—

ANITA:

If there's a road you can drive on.

ROSALIA:

I'll give my cousins a free ride—

ANITA:

How you get all of them inside?

ALL: (*Except ROSALIA*)

Immigrant goes to America,
Many hellos in America;
Nobody knows in America
Puerto Rico's in America.

(*The GIRLS whistle and dance.*)

ROSALIA:

When I will go back to San Juan—

ANITA:

When you will shut up and get gone?

ROSALIA:

I'll give them new washing machine—

ANITA:

What have they got there to keep clean?

ALL: (*Except ROSALIA*)

I like the shores of America!
Comfort is yours in America!
Knobs on the doors in America,
Wall-to-wall floors in America!

(*They whistle and dance.*)

ROSALIA:

I'll bring a TV to San Juan—

ANITA:

If there's a current to turn on.

ROSALIA:

Everyone there will give big cheer!

ANITA:

Everyone there will have moved here!

(More whistling and dancing.)

*Song ends in 9
fojaks alone.*

ACT I

Scene 6

midnight.

A DRUGSTORE.

A suggestion of a rundown, musty, general store which, in cities, is a "drugstore." A door leading to the street outside; another leading to the cellar below.

BABY JOHN is reading a comic book; A-RAB is playing solitaire; ANYBODYS is huddled by the juke-box; ACTION is watching the street door. The atmosphere is tense, jumpy. ACTION slams the door and strides to the dart board.

ACTION: Where the devil are they? Are we having a War Council tonight or ain't we? (Throws a dart savagely.)

BABY JOHN: He don't use knives. He don't even use a atomic ray gun.

A-RAB. Who don't?

BABY JOHN: Superman. Gee, I love him.

SNOWBOY: So marry him.

ANYBODYS: I ain't never gonna get married: too noisy.

A-RAB. You ain't never gonna get married: too ugly.

Príloha 4 – Scenár pasáže “America“ z verziu muzikálu *West Side Story* z roku 2021⁸¹

54.

ANITA (CONT'D)

You want to know where my home is? It's where I pay rent. Right here, where I work my fingers raw mending pants and hemming neckties so that I can earn enough money to pay other girls to sew for me so that someday I can rent a shop of my own in this great big beautiful *Nueva York!*

Bernardo tries to kiss her neck, but she brushes him off.

ANITA (CONT'D)

Ah.

(turning to him)

And if you think that I'm going back home to Puerto Rico with six kids that I put to bed hungry every night, amor de mi vida, you're dreaming!

She passes through the silks back into her work room.

BERNARDO

In Puerto Rico our kids won't get fat like the kids in New York!

(“America” begins:) The alley outside Anita's and Bernardo's bedroom. Clotheslines strung between pulleys are being reeled, laundry is being clothespinned in time to the opening beats of the song. There's a whole community waking up, women are doing laundry, people having coffee, reading papers, kids playing.

Anita steps out onto the fire escape, pulling in clean laundry, including some of Bernardo's boxing clothes. As she retrieves each item of laundry she drops it into a basket at her feet.

She's still angry, taking it out on the laundry.

ANITA

**Puerto Rico,
You lovely island,
Island of tropical breezes.
Always the pineapples growing,
Always the coffee blossoms blowing...**

Anita looks over to a PUERTORRIQUEÑA holding her CHILD on the fire escape of the building next to Anita's.

PUERTORRIQUEÑA WITH CHILD

And the money owing!

An older PUERTORRIQUEÑA one floor up above the woman and child leans out of her window:

⁸¹[online] Dostupné z: <https://deadline.com/wp-content/uploads/2022/01/West-Side-Story-Read-The-Screenplay.pdf>

OLDER PUERTORRIQUEÑA
And the babies crying!

One floor above Anita in her own building, a third PUERTORRIQUEÑA leans over her fire escape railing, fanning herself with a big paper fan:

PUERTORRIQUEÑA WITH FAN
And the people trying.

Anita sings up to her.

ANITA
I like the island Manhattan!

Rosalía, from her window one floor above Anita, calls out:

ROSALÍA
 I know you do!

Anita turns back into the bedroom, holding the last item from her clothesline: Bernardo's boxing trunks. Bernardo enters from the kitchen. Anita sings, loud enough to shut him up:

ANITA
Smoke on your pipe and put that in!

Anita throws the boxing trunks at Bernardo, then leaves the room. Bernardo throws the trunks on the floor and follows her out of the room.

INT. APARTMENT BUILDING HALL - CONTINUOUS

Anita, Rosalía and Luz, dressed for shopping and errands, meet by the stairs and head down the hall together.

EXT. WEST 69TH IN FRONT OF THE APARTMENT BUILDING - MORNING

The women come out of their building, descend the stoop and start walking down the sidewalk. Anita's still caught up in the fight with Bernardo, who follows behind her.

ANITA
I like to be in America!

Illi, Conchi and Montse, dressed for shopping and work, are descending the adjacent stoop; they join in with Anita, Luz and Rosalía.

ANITA, LUZ, ROSALÍA, ILLI, CONCHI AND
 MONTSE
OK by me in America!

A third stoop: Tati, Clary, Charita descend and join:

ALL THE PUERTORRIQUEÑAS
Everything free in America!

The group pushes ahead. Bernardo, coming up behind Anita with Braulio and Quique, whispers to her:

BERNARDO
For a small fee in America.

Anita pushes him away and continues her walk, as two COPS approach behind the Sharks, patrolling their beat. They regard Bernardo and the others suspiciously. The Sharks, carrying boxing gear for the gym, hustle away.

EXT. A NEIGHBORHOOD FABRIC STORE - MORNING

Fabric is being packed into shopping bags by a WHITE STORE OWNER, who's set up a table displaying his wares on the sidewalk outside his shop. He beams at Anita as she signs a credit slip, picks up several of the bags, and joins Rosalía and Luz looking at bolts of fabric nearby.

ANITA
Buying on credit is so nice!

Bernardo picks up the receipt, looks at it, and brandishes it at the Shopkeeper.

BERNARDO
One look at us and they charge twice!

The Shopkeeper snatches the receipt from Bernardo and, scowling, stuffs it in the remaining bag for Anita.

ROSALÍA
I have my own washing machine!

BERNARDO
What do you have though to keep clean?

Anita shoves her bag into his arms and walks off.

Rosalía sticks her tongue out at Bernardo as the three women turn on their heels and march off down the street.

EXT. BROADWAY AND WEST 67TH STREET - MORNING

Anita, Luz and Rosalía dance in the middle of Broadway. Anita points out marvels to Bernardo:

ANITA, ROSALÍA AND LUZ
Skyscrapers bloom in America!
Cadillacs zoom in America!
Industry boom in America!

The Sharks suddenly swoop in to closely surround Anita.

THE SHARKS
Twelve in a room in America!!

Anita pushes past them and heads to the opposite corner, at a long plywood fence emblazoned with **LINCOLN TOWERS APARTMENTS AVAILABLE MAY 1958**; atop the sign is a plywood skyline of the new developing West Side. Behind the fence the beginnings of construction are visible.

ANITA

Lots of new housing with more space.

In front of the fence, Puerto Rican community activists are demonstrating, holding signs **BASTA DESALOJO NO! LA COMUNIDAD NO SE VENDE! /NO MORE EVICTIONS! OUR COMMUNITY IS NOT FOR SALE! ¡ROBERT MOSES FUERA DE SAN JUAN HILL!; LUCHEMOS HASTA EL FINAL/FIGHT TO THE END! SHELTER BEFORE CULTURE! JUSTICIA PARA LOS INQUILINOS/JUSTICE FOR TENANTS!**

COMMUNITY ACTIVISTS

Lots of doors slamming in our face!

Anita gestures to the plywood skyline, showing Rosalía and Luz where she hopes to live:

ANITA

I'll get a terrace apartment.

From the other side of the facade, Bernardo pops up; he sings to Anita, parodying a thick Puerto Rican accent:

BERNARDO

Better get rid of your accent.

Bernardo hops over the facade as the ladies march past him on the street. Braulio and Quique join him as he follows the girls past the Lincoln Towers fence.

Anita, Luz and Rosalía cross in front of a squat two story building, adjacent to the Lincoln Towers site, untouched by the demolition and construction surrounding it. The door is bracketed by a sign - **GIMNASIO DE LOS HERMANOS RIVERA** - and a big cheaply printed poster advertising a boxing match, Bernardo prominently featured, mouthguard in, gloves raised.

On one side of the door, Anita, Rosalía and Luz turn to face Bernardo, Quique and Braulio. Anita sings to Bernardo:

ANITA, ROSALÍA AND LUZ

Life can be bright in America.

Chago, Manolo, Junior, Tino and Pipo pop out of the gym's doorway, joining in with Bernardo, Quique and Braulio:

BERNARDO, BRAULIO, QUIQUE, CHAGO, MANOLO,
SEBAS, JUNIOR, TINO AND PIPO

If you can fight in America!

Anita gestures to Bernardo to enter the gym:

ANITA
Life is alright in America!

Bernardo gestures for her to enter:

BERNARDO
If you're all white in America!

Anita laughs at this.

ANITA
 ¿Ah sí, Señor, y tu no eres hincho?

Their blocking and evading becomes a dance - their annoyance with one another giving way, though not entirely, to their enjoyment of their partnership. The other Sharks and Puertorriqueñas join in with them. Traffic comes to a standstill.

EXT. RIVERA BROTHERS GYM - MORNING

Quique holds focus mitts for Bernardo, who fires off a brisk combination.

BERNARDO AND QUIQUE
La la la la la America!

BERNARDO
America!

Anita shoves Bernardo aside and punches the mitts herself, finishing with a flourish.

PUERTORRIQUEÑAS
La la la la la America!

ANITA
America!

Quique shakes out his hand, stung by the blow.

QUIQUE
 Ay ay ay!

INT. RIVERA BROTHERS GYM - MORNING

Puerto Rican guys are working out with punching bags and jump ropes; in the ring a pair of YOUNG BOXERS spar. One knocks out the other as the ladies take up a position outside the ring.

ANITA AND LADIES
Here you are free and you have pride!

Bernardo follows her; Chago, Braulio and Quique follow him.

BERNARDO AND MEN

'Long as you stay on your own side.

Anita smirks at Bernardo and flounces away.

ANITA AND LADIES

Free to do anything you choose!

Bernardo and the men follow the women.

BERNARDO AND MEN

Free to wait tables and shine shoes!

EXT. THE BACK ALLEY OF THE GYM/WEST 68TH STREET MARKET - DAY

Anita walks briskly past trashcans, piles of garbage, Luz and Rosalía with her. Bernardo comes forward, pushing past Luz, Rosalía, Chago, Braulio and Quique, counting more reasons he hates America one his fingers.

BERNARDO

Everywhere grime in America!

ANITA

¡Cierto!

BERNARDO

Organized crime in America!

ANITA

¡Lo sé!

BERNARDO

Terrible time in America!

Anita stops abruptly, pivots to him, and puts one finger up against his lips.

ANITA

You forget I'm in America.

Anita turns again and resumes her determined walk. Luz and Rosalía walk past Bernardo, grinning now, nailed to the spot by his helplessness in the face of what she's said.

Anita, Rosalía and Luz turn off the alley onto a large ad hoc market that's spontaneously assembled itself on one of the leveled lots on West 68th Street, a smorgasbord of produce, especially Puerto Rican produce, fish, chickens, a couple of live goats, bootleg clothing and appliances. The Shark guys and Puertorriqueñas are there, shopping and browsing. Anita and Bernardo do a dance of shopping and teasing.

Suddenly he starts to move away, his turn to cross the street:

BERNARDO

I think I go back to San Juan.

ANITA

I know a boat you can get on!

SHARK LADIES

BYE BYE!

BERNARDO

Everyone there will give big cheer!

SHARK MEN

HEY!

Everyone cheers!

ANITA

Everyone there will have moved here.

SHARK LADIES

Ooooo!

Anita and the girls flounce away, leaving the Sharks to comfort him over Anita's burn.

ANITA AND PUERTORRIQUEÑAS

(taunting Bernardo:)

Ow! Ow! Ow!

Ow! Ow! Ow!

Ow! Ow! Ow!

The Sharks and Bernardo watch, enjoying the gotcha. The boys join in with the girls, moving up Amsterdam to West 69th Street. The street is crowded now with mostly PUERTO RICAN PEOPLE going to work, on errands - the daily life of the neighborhood. The dancers move in and among their neighbors.

SHARK MEN AND WOMEN

Hey! Hey! Hey! Hey!

A great gathering of the residents of the neighborhood, a communal dance that expands till it overflows the street and the sidewalks! At the center of it all, Anita and Bernardo, orbiting one another, their opposing incommensurable dreams demanding space alongside their enormous love for one another, their fierce mutual need to conquer one another and their ferocious desire for one another, loss and anger and hope and joy all elements in the friction they generate, sending sparks shooting through the whole population of San Juan Hill, setting it afire!

The dancers block an intersection and the drivers of the stopped cars get out to join the impromptu party. Bernardo and Anita take center stage, finishing with a huge flourish and a passionate kiss. (*"America" ends.*)