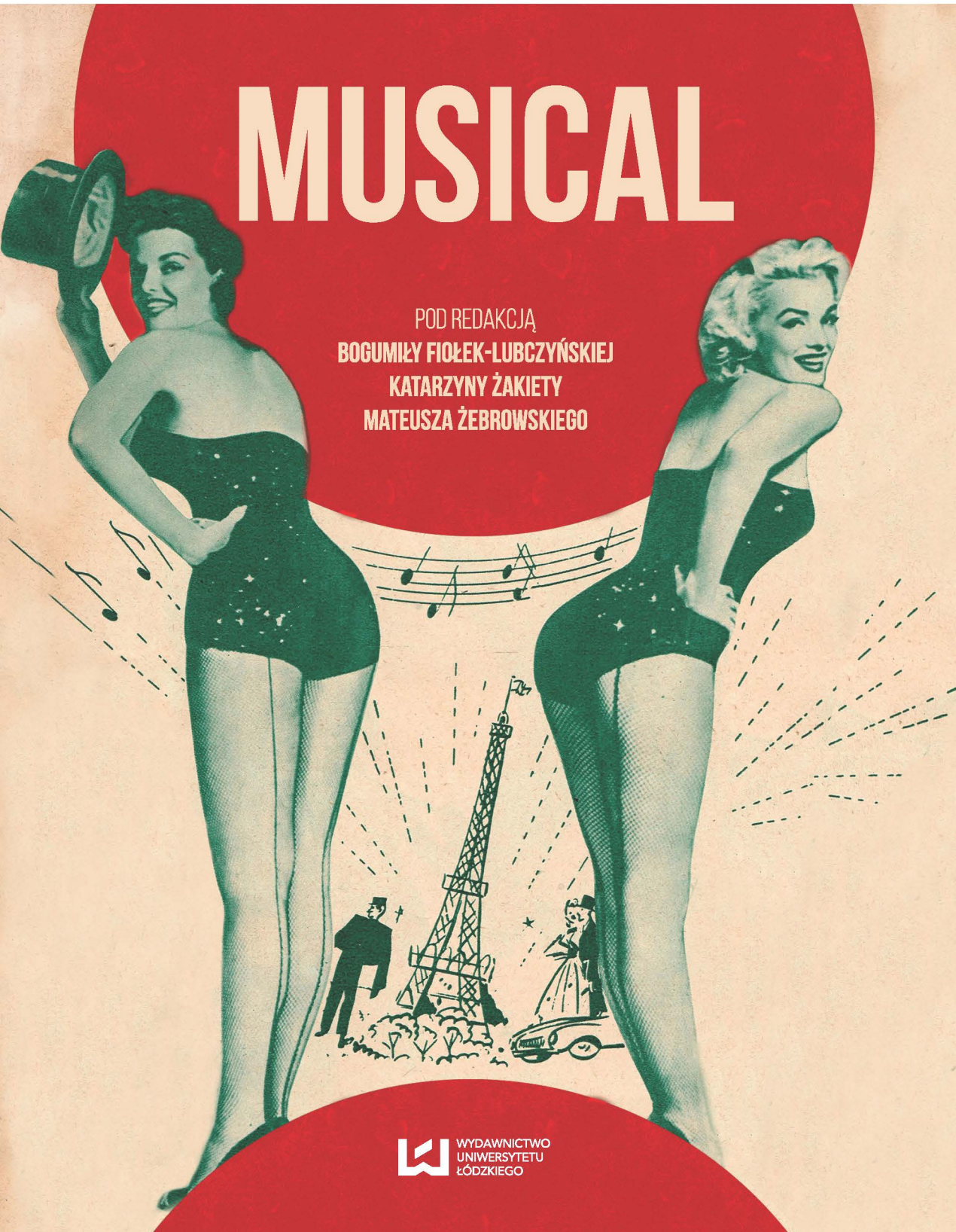
SPOTKANIA Z GATUNKAMI FILMOWYMI

MUSICAL

POD REDAKCJĄ
BOGUMIŁY FIOŁEK-LUBCZYŃSKIEJ
KATARZYNY ŻAKIETY
MATEUSZA ŻEBROWSKIEGO



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

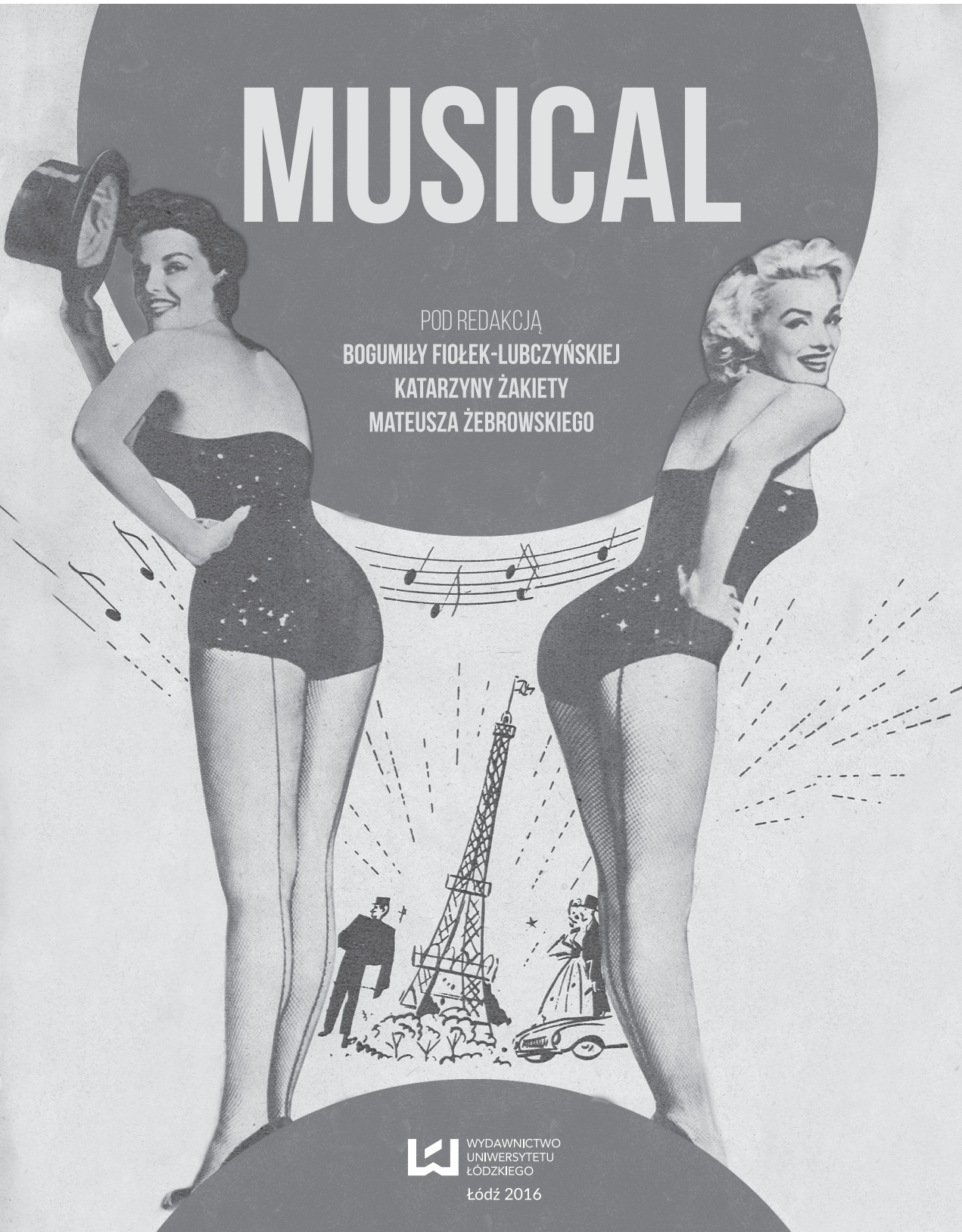
MUSICAL

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

SPOTKANIA Z GATUNKAMI FILMOWYMI

MUSICAL

POD REDAKCJĄ
BOGUMIŁY FIOŁEK-LUBCZYŃSKIEJ
KATARZYNY ŻAKIETY
MATEUSZA ŻEBROWSKIEGO



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2016

REDAKCJA NAUKOWA
Bogumiła Fiołek-Lubczyńska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, 91-404 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Katarzyna Żakieta – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Mediów
i Kultury Audiowizualnej, 91-404 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Mateusz Żebrowski – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Teorii Literatury
Pracownia Antropologii Literatury, 91-404 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT
Marek Gołębiowski

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciątkowska

SKŁAD I ŁAMANIE
Ewa Mikuła

KOREKTA
Katarzyna Żakieta

KOREKTA TECHNICZNA
Elżbieta Rzymkowska

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska
Zdjęcie wykorzystane na okładce: http://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Gentlemenpreferblondes-japanesemovieposter-screen-page34-sept1953.jpg

© Copyright by Authors, Łódź 2016
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.07142.15.0.K

Ark. druk. 10,5

ISBN 978-83-8088-445-8
e-ISBN 978-83-8088-446-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Spis treści

Od Redakcji 7

Dawid Łucarz, Gatunek wymarły? Musical (naj)nowszy 11

Katarzyna Żakieta, „Spectacular, Spectacular!" – kampowy spektakl i stylistyka wideoklipu. *Moulin Rouge!* Baza Luhrmanna 23

Patrycja Mucha, *Glee* jako telewizyjny post-musical 41

Monika Rawska, *Popeye* Roberta Altmana jako antymusical 57

Katarzyna Szuchiewicz, *Tańcząc w ciemnościach* Larsa von Triera – antymusical psychoterapeutyczny 69

Mateusz Żebrowski, Musical, porno czy porno-musical. Rzecz o *9 songs* Michaela Winterbottoma 81

Aleksandra Szczepańska, *Hair* Miloša Formana. Musical rozliczający kontrkulturę 93

Maciej Smółka, Rock Musical, Rock Opera i Concept Album: Rock jako gatunek zawieszony między filmem, muzyką a teatrem 105

Justyna Adamczyk, „Szpil, du fidl, szpil". Żydowski film muzyczny w międzywojennej Polsce 123

Mikołaj Góralik, Gatunkowe obrzeża nowej fali. Filmowy musical w Czechosłowacji lat sześćdziesiątych XX wieku 133

Bolesław Racięski, ¡Bienvenido a cabaretera! Konteksty kulturowe meksykańskiego musicalu 147

Piotr Fortuna, Walka miłości z muzyką. O niezbyt *Mocnym uderzeniu* Jerzego Passendorfera 157

Od Redakcji

Krzysztof Loska w *Słowniku filmu* definiuje musical jako:

> Gatunek muzyczny wykorzystujący muzykę diegetyczną oraz charakteryzujący się obecnością powtarzalnych schematów fabularnych i sposobów przedstawiania. W potocznych Rozumieniu jest to widowisko, w którym „wszyscy mówią, wszyscy tańczą i wszyscy śpiewają"[1].

Zanim musical zadomowił się w kinie, w kulturze popularnej poprzedziły go, szczególnie na przełomie XIX i XX wieku, *music hall*, burleska, wodewil, rewia, operetka. Wszystkie te formy korzystały ze święcącej tryumfy od kilku stuleci opery. Bezpośrednio przed latami 20. XX wieku, kiedy to w przybytkach X muzy pojawił się dźwięk, który nie wymagał już udziału orkiestry, bądź tapera, musical przyciągnął tłumy na Broadway, gdzie do dzisiaj stanowi niezwykle istotny element codziennego repertuaru.

Pomimo tego, że kino nigdy nominalnie nie było nieme, o czym przypomina Anna G. Piotrowska w swojej pracy *O muzyce w filmie*[2], musical na ekranach zaistniał dopiero wraz z wprowadzeniem systemu, pozwalającego nagrywać obraz oraz dźwięk na jednej taśmie[3]. To dzięki *sound-on-film* Lee De Foresta możliwe stało się zrealizowanie *Śpiewaka Jazzbandu* (1927, reż. A. Crosland), uznawanego dziś nie tylko za pierwszy film dźwiękowy, ale również za

1 K. Loska, *Musical* [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, s. 114.

2 Zob. A. G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014, s. 81.

3 Thomas Edison podejmował próby udźwiękowienia filmu już na przełomie 1894 i 1895 roku, ale system *sound-on-disc*, który pozwalał na synchronizację obrazu z nagraną osobno ścieżką dźwiękową odtwarzaną na fonografie, nie przyjął się, ponieważ był nie dość dokładny i zbyt skomplikowany. Zob. tamże, s. 107–108.

pierwszy kinowy musical. Data premiery *Śpiewaka Jazzbandu* wyznacza jednocześnie datę rewolucji w całej kinematografii.

Przez pierwsze lata w musicalu mieliśmy do czynienia z realizacjami bliskimi rewii[4], gdzie fabuła była elementem drugorzędnym, a więc i tłumaczenie padających w obcym języku słów nie było konieczne. Z czasem jednak konwencja gatunku rozwijała się i historia obecna w świecie przedstawionym, chociaż często schematyczna, stanowiła ważny element musicalu. Tym samym na przestrzeni niemal dziewięćdziesięciu lat, czyli od momentu kiedy z ekranu padły słynne słowa „Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet!" wypowiedziane przez Ala Jonsona, głównego bohatera Śpiewaka Jazzbandu, gatunek rozrósł się i wytworzył wiele subgatunków, a także specyficznych form narodowych. Przez ten czas wielokrotnie wieszczono również jego śmierć.

Tom, który oddajemy w Państwa ręce (drugi po publikacji poświęconej horrorowi) po raz kolejny stanowi refleksję nad kinem gatunków, a także jest pokłosiem obrad II Ogólnopolskiej Konferencji *Spotkania z gatunkami*. Tym razem zdecydowaliśmy się pochylić nad tematem musicalu kinowego. Tom jest jednocześnie dowodem na to, że wieszczony przez krytyków i teoretyków rychły upadek gatunku niezmiennie okazuje się niesprawdzającą się kasandryczną przepowiednią, o czym w swoich artykułach przekonują Katarzyna Żakieta i Dawid Łucarz. Katarzyna Żakieta skupia się na estetycznym odnowieniu gatunku, jaki ma miejsce w *Moulin Rouge!* (2001, reż. B. Luhrmann), wykorzystującym znane i lubiane piosenki współczesnych popowych artystów. Film bawi się z widzem i chociaż angażuje go emocjonalnie, to jednocześnie serwuje mu sztuczne, autotematyczne *mise-en-scène*. Wnioski obecne w artykule Żakiety potwierdza przeglądowa praca Dawida Łucarza. Tytułowe pytanie *Gatunek wymarły?* służy Łucarzowi do udowodnienia, że od czasu *Wszyscy mówią: kocham cię* (1996, reż. W. Allen) mamy wręcz do czynienia z ponownym umacnianiem się pozycji musicalu, o czym świadczyć może m.in. Oscar dla najlepszego filmu przyznany *Chicago* (2002, reż. B. Marshall). Ciekawą, nieco odmienną formę musicalowego wyrazu opisuje Patrycja Mucha. Autorka w swoim artykule analizuje serial *Glee* (2009–2015), który przeniósł konwencję gatunku do wieloodcinkowych produkcji telewizyjnych, a tym samym wyznaczył nową formę istnienia musicalu, którą Mucha określa mianem post-musicalu.

4 Zob. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2011, s. 377–378.

Monika Rawska oraz Katarzyna Szuchiewicz zdecydowały się na analizy antymusicali, które zazwyczaj uznaje się za wyraz kryzysu gatunku, bądź za dowód jego głębokich transformacji. Rawska poświęciła swój artykuł refleksji nad *Popeyem* (1980, reż. R. Altman), pod każdym względem dalekim od tanecznej, muzycznej i wokalnej maestrii, do jakich przywykliśmy w klasycznych produkcjach. Szuchiewicz wywrotowy charakter *Tańcząc w ciemnościach* (2000, reż. L. von Trier) widzi zaś w karykaturalnym przedstawieniu konwencji, która ma posłużyć drwinie z jego ideowych założeń. O dekonstrukcji cech musicalu pisze również Mateusz Żebrowski. Analizowane przez niego *9 songs* (2004, reż. M. Winterbottom) korzysta z tego, co musicalowe oraz z tego, co pornograficzne, doprowadzając jednocześnie do niejednoznacznej fuzji gatunkowej.

Do innej części musicalowego rezerwuaru sięga Aleksandra Szczepańska. Autorka rozpatruje fenomen dzieła zaliczanego do klasyki gatunku – *Hair* (1979, reż. M. Forman). Traktuje je jako podsumowanie kina kontestacji oraz refleksję nad mijającą epoką dzieci kwiatów. Wokół podobnych zagadnień zogniskowany jest artykuł Macieja Smółki. Autor opisuje zjawiska concept albumu, rock opery i rock musicalu, z których tradycji wywodzi się *Hair*. Smółka skupia się na intersemiotycznych przedstawicielach rocka jako na wyrazicielach specyficznej subkultury, która w latach 60. i 70. stała się niezwykle ważna dla młodego pokolenia ludzi na całym świecie.

Justyna Adamczyk, Mikołaj Góralik oraz Bolesław Racięski zdecydowali się opisać rozwój gatunku w różnorodnych kulturach. Adamczyk skupia się na mało znanym zjawisku musicali realizowanych w Polsce w języku jidysz w okresie międzywojennym. Obrazy reżyserowane przez Józefa Greena były w tamtym czasie niezwykle popularne w środowiskach żydowskich na całym świecie. Góralik referuje pomijane w historii kina komercyjne realizacje czechosłowackiego kina z lat 60. (okresu Nowej Fali), które chociaż prezentowały inny styl niż dzieła Miloša Formana, czy też Jiřígo Menzla,, to jednak ich musicalowy charakter spotykał się z uznaniem nie tylko krytyki, ale także widowni. O wiele bardziej egzotyczny dla polskiego widza fenomen opisuje Racięski. Autor analizuje *cabareteras*, meksykańskie musicale lat 40. charakteryzujące się schematyczną fabułą i społeczno-politycznym zaangażowaniem w problemy regionu.

Z kolei Piotr Fortuna postanowił przyjrzeć się trudnemu tematowi musicalu w Polsce. Jego artykuł skupia się na studium konkretnego przypadku – *Mocnego uderzenia* (1966, reż. J. Passendorfer),

ale dla ukazania tła gatunku, autor decyduje się na swego rodzaju skrócony rys polskiego musicalu, co pozwala wykazać przyczyny porażki filmu Passendorfera.

Tom, co można zaobserwować powyżej, skupia się na tematyce musicalu w sposób niezwykle heterogeniczny. Opisuje gatunek zarówno synchronicznie, jak i diachronicznie, dzięki czemu po przeczytaniu dwunastu artykułów będą mogli Państwo wyrobić sobie własną, kompleksową opinię na temat historii oraz teraźniejszości musicalu. Oczywiście nie sposób wyczerpać tematyki jednej z najbogatszych tradycji gatunkowych poprzez zaledwie kilkanaście artykułów. Mamy jednak nadzieję, że różnorodne perspektywy badawcze zaprezentowane przez autorów zachęcą czytelników do dalszego odkrywania musicalu filmowego.

Bogumiła Fiołek-Lubczyńska
Katarzyna Żakieta
Mateusz Żebrowski

Dawid Łucarz
Uniwersytet Opolski

Gatunek wymarły? Musical (naj)nowszy

Trajektoria popularności musicalu na przestrzeni lat jest wyjątkowo spolaryzowaną krzywą wzlotów i upadków. Owa dwubiegunowość, a więc: z jednej strony swoista mania, z drugiej zaś ignorancja i obojętność zarówno publiczności, jak i twórców wobec tego gatunku, bezsprzecznie wpisana jest w szeroko rozumiany kontekst historyczny. W tym jakże pojemnym stwierdzeniu mieścić się będą przemiany społeczno-kulturowe, rozwój przemysłowy, obwarowania polityczne oraz, przede wszystkim, przemijalność mód rozmaitych obszarów działalności człowieka, także pozaartystycznych.

Cezurą, która wyznacza narodziny musicalu, jest jedna z najważniejszych dat w historii kinematografii i przypada ona na rok 1927. Od tego momentu bowiem mamy do czynienia z dźwiękiem w filmie, elementarną materią musicalu. Sformułowanie „niemy musical" obrazować mogłoby ten sam paradoks, co „teledysk bez warstwy wizualnej", ponieważ „immanentną cechą musicalu jako formy dramatyczno-muzycznej jest naczelna rola tworzywa dźwiękowego"[1]. Przenośnia ta winna uzmysławiać fakt, iż musical jest (prawdopodobnie) jedynym gatunkiem, który nie miał warunków, z przyczyn oczywistych, w pełnym wymiarze zaistnieć przed przełomem dźwiękowym na srebrnym ekranie. Jako *novum*, spektakularne i pełne rozmachu, wzbudzało ogromne zainteresowanie oraz niemal natychmiast zyskało pokaźne grono miłośników. Niedługo potem grupa entuzjastów musicalu zaczęła dość szybko się kurczyć.

Prawidłowość tę w perspektywie specyfiki całego kina gatunków wyeksplikował John Cawelti w tekście *Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films*:

> Można rozpoznać cykl życiowy charakterystyczny dla gatunków, w miarę jak przechodzą od początkowego okresu formowania

1 M. Bielacki, *Musical. Geneza i rozwój formy*, Łódź 1994, s. 3.

> i poszukiwań przez fazę samoświadomości zarówno twórców, jak i publiczności do okresu, w którym wzorce gatunkowe stały się tak dobrze znane, że odbiorcy znudzili się już ich przewidywalnością[2].

Musical w stosunkowo krótkim czasie otarł się o wszystkie trzy wyżej wymienione fazy. Okres formowania i poszukiwań w przypadku musicalu został zredukowany do minimum, bowiem pożywki raczkującemu filmowi dźwiękowemu dostarczyła bogata tradycja Broadwayu. Jak zauważa Dorota Skotarczak:

> ogromna popularność musicalu (jako przedstawienia teatralnego) idąca w parze z brakiem doświadczenia filmowych twórców, którzy dopiero uczyli posługiwać się dźwiękiem, skłaniała ich do korzystania z gotowych, sprawdzonych wzorców, jakich dostarczał Broadway[3].

Inkorporowanie muzycznych form teatralnych do przestrzeni filmu stało się możliwe wraz z nastaniem doby kina udźwiękowionego. Owocem owego płynnego i bezbolesnego w skutkach przekładu intersemiotycznego był *Śpiewak jazzbandu* (1927, reż. A. Crosland), uznawany za pierwszy w historii kina film dźwiękowy. Adaptacja nowojorskich przedstawień, które w salach teatralnych gromadziły tłumy, była swego rodzaju gwarantem sukcesu udźwiękowionego filmu. Dowodem na to może być fakt, iż już trzy lata po premierze dzieła Croslanda, a więc tylko w samym 1930 roku, powstało aż 77 musicali kinowych[4].

Rozwój samoświadomości twórców i publiczności filmowej dokonywał się bardzo dynamicznie. W pierwszej fazie wyznaczały go rewie i operetki broadwayowskie, na przykład: *Rose Marie* (1924, reż. R. Friml) i *The Vagabond King* (1925, reż. R. Friml) czy *The Desert Song* (1926, reż. S. Romberg): „forma ta szybko znudziła jednak widzów, oczekiwano widowiska, które nie będzie powtarzało schematów scenicznych, ale stworzy własne konwencje, odpowiednie dla nowego medium"[5]. W sukurs rosnącym zapotrzebowaniom publiczności przyszedł film taneczny z Fredem Astairem i Gin-

2 J. G. Cawelti, *Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films*, [w:] *Film Genre Reader*, red. B. K. Grant, Austin 1986, s. 200; cyt. za: R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 73.

3 D. Skotarczak, *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Wrocław 2002, s. 18.

4 C. Hirschhorn, *The Hollywood Musical*, London 1991, s. 22-63; cyt. za: D. Skotarczak, *dz. cyt.*, s. 18.

5 J. Wojnicka, O. Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Warszawa 2005, s. 398.

ger Rogers. Jednak pełną samoświadomość gatunkową musical uzyskał na przełomie lat 40. i 50. Wtedy to „pojawiły się wątki autotematyczne, fabuła dotyczyła często przygotowań do spektaklu muzycznego”[6]. Choć w kolejnych dekadach – latach 60. i 70. – nie brakowało wybitnych i nowatorskich dzieł niniejszego gatunku, to jego słabnąca popularność stawała się bardziej dostrzegalna. A głosy współczesnych badaczy obwieszczające „sensacyjne zniknięcie z obszaru kina gatunku do niedawna bardzo popularnego”[7] oraz, że „musical wydaje się dziś gatunkiem martwym”[8] zdają się egzemplifikować teorię Johna Caweltiego.

„Bez dekonstrukcji gatunek nie istnieje”[9] – powiada Rafał Koschany, który w swym artykule *Musical: dekonstrukcja* snuje refleksje na temat współczesnego musicalu, zadając tym samym kłam domniemaniom i stwierdzeniom o śmierci gatunku w najnowszym kinie. Bo choć z *Panoramy kina najnowszego*, obejmującej lata 1980–95, od Wiesława Godzica dowiadujemy się, „że w ostatnim piętnastoleciu nie istniał gatunek zwany musicalem”[10], to w kolejnych latach, począwszy od premiery filmu *Wszyscy mówią: kocham Cię* (1996, reż. W. Allen), mamy do czynienia z bynajmniej nieodosobnioną próbą ożywienia tego gatunku. Po części zresztą udaną.

Z drugiej największej bazy filmowej na świecie, polskiego serwisu filmweb.pl, wyczytać możemy, że w latach 1980–95 w skali globu powstało 1128 podmiotów opisanych tagiem „musical”. W kolejnym piętnastoleciu, 1996–2011, podobnych dzieł powstało 1896, uzupełniając zakres do roku 2014, otrzymujemy dane w liczbie 2152[11]. Choć ta sucha statystyka podaje jedynie zakres ilościowy, odsuwając na bok kwestie jakości dzieł ukrytych pod liczbami, to jednak wskaźnik ten obrazuje permanentne korzystanie z konwencji gatunku, nawet jeśli wzorce uległy znacznym przeobrażeniom. A uległy im na pewno, ponieważ „gatunki filmowe są pogrążone w procesie nieustających przekształceń”[12].

6 Tamże, s. 399.
7 W. Godzic, *Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu*, [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 84. Diagnoza wypowiedziana w kontekście zawartości *Panoramy kina najnowszego,* Kraków 1997.
8 J. Wojnicka, O. Katafiasz, *dz. cyt.*, s. 400.
9 R. Koschany, *Musical: dekonstrukcja*, [w:] *Musical. Poszerzenie pola gatunku,* red. J. Maleszyńska, J. Roszak, R. Koschany, Poznań 2013, s. 160.
10 W. Godzic, *dz. cyt.*, s. 84.
11 Dane pochodzą z opcjonalnie wybranego zakresu czasowego bazy filmów, http://www.filmweb.pl/search/film [data dostępu: 25.11.2014].
12 R. Altman, *dz. cyt.*, s. 320.

Niech zatem poniższa część niniejszego artykułu będzie próbą pokazania wskrzeszonej żywotności i popularności musicalu, jaką ten zaczął się cieszyć w latach dwutysięcznych. Krótkim preludium tego okresu pragnę uczynić niepisaną cezurę przełomu, wspomniany rok 1996 oraz film Woody'ego Allena, zwiastujący (nieśmiałe) odrodzenie gatunku.

W filmie *Wszyscy mówią: kocham Cię* rozpatrywanym pod kątem cech musicalu, „na pierwszy plan wysuwają się piosenkowo-taneczne partie, będące coverami utworów znanych z innych musicali lub po prostu z historii muzyki rozrywkowej"[13]. Zabieg zastosowany przez Allena nie jest jednak niczym nadzwyczajnym, bo jak zauważa Rick Altman: „filmy gatunkowe często wykorzystują odniesienia intertekstualne [...]. Musicale bezustannie odnoszą się do wcześniejszych musicali"[14]. Rafał Koschany we wspomnianym wcześniej tekście ujmuje intertekstualność jako jedną z wielu cech dystynktywnych „współczesnego musicalu"[15]. Współczesnego, to znaczy zdekonstruowanego, nieczerpiącego wprost z wypracowanych konwencji. Wywołany poznański badacz w przedruku tego samego tekstu do „Kwartalnika Filmowego" znacznie bardziej wyostrza zagadnienie realizmu, którego konkretyzację – w kontekście filmu Allena – znaleźć możemy na przykład w „nieprofesjonalnym" wykonaniu piosenek przez samych aktorów. W myśl reguły prawdopodobieństwa Goldie Hawn musiała zaśpiewać gorzej, aniżeli faktycznie potrafi, zaś partie wokalne Drew Barrymore – z uwagi na niedostateczne umiejętności – zostały zaśpiewane przed dublera. Udany pomysł Allena, by „zrobić realistyczny, uprawdopodobniony musical, w którym numery taneczno-śpiewane wynikają z potrzeby chwili [...], nie komentują akcji, ale zostały potraktowane jako puenta poszczególnych scen"[16], jest również elementem dekonstrukcji, o której autor wspominał już wcześniej. To z kolei wpisuje się w specyfikę gatunku, gdzie muzyka i śpiew odgrywają zasadniczą rolę w budowaniu diegezy, a nie są tylko dodatkiem czy przerywnikiem, jak to miało miejsce u „zarania [gatunku – D. Ł.], kiedy wstawki muzyczno-taneczne pojawiały się w opowieści jako właściwie odrębne interludia"[17].

13 R. Koschany, *dz. cyt.*, s 162.
14 R. Altman, *dz. cyt.*, s. 83.
15 R. Koschany, *dz. cyt.*, s. 160.
16 Tamże, s. 163
17 Tenże, *Realistyczny musical*?, [w:] „Kwartalnik Filmowy" 2011, nr 75–76, s. 199.