

Ale musicale!

Mogłoby się wydawać, że filmowy musical okres najbujniejszego rozwoju i największego zainteresowania widzów ma już za sobą. Z jednej strony, trudno porównywać dzisiejszą musicalową produkcję oraz jej recepcję z tym, co działo się choćby w kilku pierwszych dekadach ery dźwiękowej filmu. Z drugiej strony, nie można przecież zdecydowanie stwierdzić, że nic ciekawego na tym polu w ostatnich latach się nie wydarzyło (dość wspomnieć, że *Nędznicy* w reżyserii Toma Hoopera w 2013 r. otrzymali trzy oskarowe statuetki). Nowe propozycje filmowe oraz ich żywy odbiór wśród publiczności sprawiają, że i teoretycy chętnie, na powrót, zajmują się musicalem. Z pewnością więc pogłoski o jego śmierci są przesadzone i przedwczesne.

Piszemy te słowa z polskiej perspektywy. I tradycja tu inna (niż amerykańska), i przez długi czas dostęp do filmowej kultury zachodniej, nie wspominając o teatralnej, był utrudniony albo wręcz niemożliwy. Nawet MTV, to muzyczne medium popkultury, które musicalowi wiele zawdzięcza i w jego rozwoju odegrało niebagatelną rolę, pojawiło się u nas ze znacznym opóźnieniem. A samemu musicalowi często przyprawiano na rodzimym gruncie gębę formy „lekkiej, łatwej i przyjemnej”, by nie powiedzieć: trywialnej, absurdalnej, niewartej uwagi¹. W przedłożonym tomie chcemy uniknąć ucieczki w inną gębę, pamiętamy wszelako przestrogę Gombrowicza. Nie będziemy zresztą wyważać już otwartych drzwi. Pisał np. Antoni Marianowicz:

Co to jest musical? Niełatwo dać odpowiedź na to pytanie. Mimo że o musicalach coraz głośniej na świecie, wiele osób myli musical z music-hallem, czyli teatrem typu muzyczno-rewiowego. [...] wspólną cechą wszystkich definicji będzie informacja, że musical jest współczesną formą operetki i że stanowi zjawisko czysto amerykańskie. [...] Musical nie jest współczesną operetką. A czy jest zjawiskiem rdzennie

¹ Por. hasło *Musical*: „Musical – komedia muzyczna, nowoczesna forma operetki ukształtowana w Ameryce w okresie międzywojennym, korzystająca z elementów jazzu i współczesnej muzyki rozrywkowej. [...]”. J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. 328.

amerykańskim? Niewątpliwie musical jako gatunek uformował się w Ameryce, ale stwierdzić trzeba, że stanowi on zlepek elementów zarówno amerykańskich (extravaganze, burleski, minstrel-showy, wodewile, a przede wszystkim jazz), jak i europejskich (ballad-operas, operetki, rewie, widowiska kabaretowe). Fakt, że za dzieło prekursorskie w dziedzinie musicalu uważa się powszechnie, obok *Statku komediantów* Kerna i Hammersteina, *Operę za trzy grosze* Weilla i Brechta, ma chyba także swoją niedwuznaczną wymowę².

Wobec plotek o śmierci gatunku oraz traktowania musicalu jako tematu, którym nie warto się zajmować, stawiamy tezę, że jest wręcz przeciwnie. O zainteresowaniu teoretyków tematem już wspominaliśmy i będą o tym pisać wielokrotnie autorzy poszczególnych szkiców przedłożonej Czytelnikowi książki, natomiast fakt, że sam musical święci dziś triumfy jako gatunek, jest dla nas bezsprzeczny. Zaznaczyć jedynie trzeba, że filmy i utwory sceniczne, które dziś w ramach tego gatunku funkcjonują, często nie przypominają swych poprzedników. Z pewnością reinterpretacji wymagałaby dawna konstatacja Ricka Altmana: „Jeśli musical stale stwarza wrażenie, że świat jest dobrym miejscem do tego, aby na nim przebywać, pełnym szczęśliwych ludzi gotowych tańczyć i śpiewać w każdym momencie, to dzieje się tak dlatego, że musical obraca każdą sytuację w święto. Każda scena wnosi swój wkład w upragniony ogólny efekt, który jest ważniejszy niż każdy poszczególny dialog, postać czy działanie”³.

I tak musical filmowy, jako główny reprezentant hollywoodzkiego kina gatunków, musiał przejść naprawdę długą drogę, by się w tym nurcie utrzymać i być ciągle rozpoznawanym jako musical, a jednocześnie – by się cały czas zmieniać i nie doprowadzić do naturalnej śmierci z powodu autopowtarzania. Taka jest zresztą, najogólniej mówiąc, paradoksalna egzystencja każdego gatunku. Najwybitniejsze i najciekawsze przykłady współczesnych musicali to – jak twierdzą niektórzy – formalne eksperymenty albo, mówiąc już bardzo dobitnie, kolejne próby dekonstrukcji gatunku.

Równie ciekawy los spotkał musical sceniczny. Warto wspomnieć o swoistych adaptacjach dzieł epickich (projekty w reżyserii Wojciecha Kościelniaka: *Kombinat*, *Opera za trzy grosze*, *Mandarynki i pomarańcze*, adaptacja powieści Reymonta *Ziemia obiecana* czy Prusa *Lalka*), o musicalu społeczno-politycznym (*Nie ma Solidarności bez wolności* Macieja Wojtyszki, *Yodok: The Musical* w reżyserii Sung-Suan Junga⁴ – poświęcony jednemu z północnokoreańskich obozów koncentracyjnych) czy biograficznym, zresztą nieoderwanym od czasów, w których jego bohaterom przyszło żyć (słynna *Evita* Tima Rice’a i Andrew

² A. Marianowicz, współpr. J. Sylwin, *Przetańczyć całą noc... Z dziejów musicalu*, Warszawa 1979, ss. 5–8.

³ Ch. F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 21.

⁴ O powstawaniu musicalu opowiada dokument Andrzeja Fidyka *Yodok Stories* z 2008 r.

Lloyda Webbera z 1976 r., *Napoleon* Andrew Stabistona i Timothy'ego Williamsa z 1994 r., *Korczak* Nicka Stimsona i Chrisa Williama z 2011 r.).

Niezależnie jednak od tego, jakim musical – filmowy czy sceniczny – uległ przeobrażeniom, ciągle pozostaje „to coś”, co będzie jego, by użyć ważnej ontologicznie kategorii, istotą. Można powiedzieć, że badanie (każdego) gatunku to właśnie ciągłe pytanie o tę istotę, o ów inwariant. Podpowiedź przynosi język angielski. W skrócie filologiczny wywód mógłby się tak kończyć: muzyczność/musicalowość (*musical* – ang. muzyczny) to konstytutywna cecha gatunku.

Chcieliśmy pokazać szerokie pole, na którym musical realizuje się w praktyce – filmowo i scenicznie. Na przekór tekstom krytycznym, pisany w poetyce krzywienia się na „niski” gatunek, równoległe do opracowań historycznych, do których miał więcej szczęścia⁵, skupiamy się więc na interpretacji. W trzech blokach gromadzimy w książce teksty filmoznawców, muzykologów, kulturoznawców i filologów. W części pierwszej grupujemy artykuły, w których musical nawiązuje do opery (*Cyganeria* Pucciniego i *Rent* Larsona; *Jeeves* – brytyjski następca *Figara*; *Hair*; *María de Buenos Aires*; *Szalona lokomotywa*; *We Will Rock You*). W drugiej – prezentujemy interpretacje musicali należących do najważniejszych reprezentantów gatunku: *Oklahomy!*, *Parasolek z Cherbourg*, *Skrzypka na dachu*, *Jentel*, *Romea i Julii*, *Moulin Rouge!*, w ostatniej zaś Czytelnik znajdzie eseje związane niejako z tytułem całego tomu – zbiór zawdzięcza go zresztą parafrazie zgrabnego tytułu powieści francuskiego pisarza Michela Houellebecqa *Poszerzenie pola walki*. Zamieściliśmy więc w części finałowej teksty o dekonstrukcji musicalu, o spotykającym się z konwencją horroru *Sweeney Toddzie*, o estetyce kampu w *Rocky Horror Picture Show*, o *Grease* jako *Entwicklungsmusicalu* oraz o musicalu wykładowym.

W ten sposób ważne staje się konkretne dzieło, choć nie mniej istotny jest głos interpretujących go autorów. Większość z nich napisała teksty o „swoich” musicalach – takich, które zapamiętuje się jak melodię czy piosenkę, natrętną i niezbędną zarazem. Stąd nierzadko osobisty ton tekstów. To także tłumaczy – nieuniknioną w takim przypadku – wybiórczość zbioru, ale wrażenie niedosytu ma też swoją dobrą stronę: prowokuje do kontynuacji przedsięwzięcia.

Proponowana książka tworzy wielogłosową, wypowiedź na temat gatunku fascynującego, inspirującego do teoretycznych i egzystencjalnych rozmyślań. Wychodzimy z założenia, że musical, mimo swej oczywistej konwencjonalności, nie jest tworem sztucznym, działającym na widza w sposób wyobcowujący, lecz – przeciwnie – doskonale przystaje do rzeczywistości.

Poznań, lipiec 2013 r.

Joanna Maleszyńska, Joanna Roszak, Rafał Koschany

⁵ A. Ozga, *Złote półwiecze musicalu*, „Dialog” 2005, nr 9, ss. 55–65.