

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 taśmie³. To dzięki *sound-on-film* Lee De Foresta możliwe stało się zrealizowanie *Śpiewaka Jazzbandu* (1927, reż. A. Crosland), uznanego 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 nagraniem 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 rewii⁴, 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 Łuczarza. 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 wokalne 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 Jiříego Menzla, to jednak ich musicalowy charakter spotykał się z uznaniem nie tylko krytyki, ale także widzów. 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