

Patrycja Mucha
Uniwersytet Śląski

Glee jako telewizyjny post-musical

Musical jest dziś formułą niemalże wymarłą. Czasy, kiedy w Stanach Zjednoczonych postawało ich rocznie około pięćdziesięciu, dawno odeszły w niepamięć. Obecnie na ekranach kin trudno doszukać się musicalu w jego klasycznej formie. Wszak reżyserzy, którzy decydują się na wskrzeszenie tego gatunku, realizują zazwyczaj dzieła w zgodzie z własną wrażliwością estetyczną. Starają się raczej wzbogacać formę lub treść w sposób dotychczas niespotykany, aniżeli stworzyć dzieło czyste gatunkowo, a przez to anachroniczne. Przykłady autorskich musicali stanowią: *Sweeney Todd: demoniczny golibroda z Fleet Street* (2007, reż. T. Burton), *Moulin Rouge!* (2001, reż. B. Luhrmann) czy *Romance & Cigarettes* (2005, reż. J. Turturro). W telewizji natomiast nową jakość w tej dziedzinie przynosi dopiero stacja FOX, która w roku 2009 rozpoczęła emisję serialu *Glee* (2009-2015)¹. Jego twórcy, Ryan Murphy, Brad Falchuk i Ian Brennan, poszli o krok dalej niż wszyscy dotychczas, ponieważ powołali do życia serial z gruntu postmodernistyczny. Połączyli formułę filmu młodzieżowego² z musicalem i dostosowali

- 1 Poza *Glee* w ostatnich kilku latach pojawiło się kilka seriali, których twórcy sięgali po formułę musicalu, tak w postaci realizacji „musicalowego odcinka” (np. *Jak poznałem waszą matkę* [2005–2014] czy *Community* [2009–]), jak i wykorzystania tego gatunku jako wartej dekonstrukcji konwencji na przestrzeni całego sezonu (*Flight of the Conchords* [2007–2009]). Żaden z nich jednak nie przepracował struktur gatunkowych w tak kompleksowy sposób i na taką skalę, jak uczynili to twórcy omawianej tu produkcji seryjnej.
- 2 Film młodzieżowy to rodzaj filmu tworzonego przez młodych, dla młodych i o młodych. Może on realizować się zarówno w postaci komedii czy filmu przygodowego, jak i horroru czy dramatu psychologicznego. Określenie „film młodzieżowy” oparte jest raczej o pewien zakres tematyczny niż o precyzyjnie określoną stylistykę lub poetykę. Najczęściej podejmuje się w nim problematykę taką jak: konflikt pokoleń, bunt, inicjacja, określanie własnej tożsamości i pozycji w grupie społecznej. Zob. *Kino młodzieżowe – szkoła jako pole walki*, 14.03.2014, <http://www.polskieradio.pl/> [data dostępu: 10.07.2015] oraz N. Kaniak, *Trudna młodzież i jej problemy w amerykańskim kinie niezależnym* [maszynopis]. Praca licencjacka dostępna w archiwum Zakładu Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach UŚ.

ją do specyfiki medium telewizyjnego. Dało to w efekcie wyjątkową hybrydę gatunkową oraz stworzyło nową jakość na styku formatorów o zupełnie innych wymaganiach realizacyjnych.

Koncepcja *Glee*, który w założeniu miał być pełnometrażowym filmem, nie spotkała się z akceptacją producentów. Jego pomysłodawca, Ian Brennan, stopniowo wprowadzał w scenariuszu wiele zmian (z pomocą Ryana Murphy'ego), zanim FOX zdecydowało się na jego realizację³. W tym miejscu można dopatrywać się pierwszego symptomu zmiany formuły musicalowej, która przeniesiona została na srebrny ekran. Filmów młodzieżowych, zarówno kinowych, jak i telewizyjnych powstało dotychczas wiele, podobnie jak musicali z udziałem młodych aktorów, by wspomnieć choćby *Grease* (1978, reż. R. Kleiser) czy klasyczne filmy z Shirley Temple, takie jak *Mała Miss Broadway* (1938, reż. I. Cummings) lub *Mała księżniczka* (1939, reż. W. Lang, W. A. Seiter). Do tej pory nikt jednak nie stworzył serialu musicalowego, opartego na połączeniu tych gatunków i, co ciekawsze, zanegowaniu ich cech konstytutywnych w warstwie dyskursywnej filmu w sposób tak spektakularny.

Klasyczny musical (datowany od lat 30. XX wieku, a więc od momentu konstituowania się kina gatunkowego w Stanach Zjednoczonych) musi realizować takie założenia, jak:

- a) obecność muzyki diegetycznej;
- b) połączenie numerów tanecznych i wokalnych z rozwojem akcji;
- c) występowanie pary romantycznych bohaterów i wątku miłosnego ;
- d) współbrzmienie realizmu z rytmicznością opowiadanej historii;
- e) wyrażenie dualizmu gatunkowego w opozycji męskie-żeńskie⁴.

Historie przedstawiane w musicalach doby klasycznego Hollywood mają dla widza wymiar eskapistyczny, jak większość realizacji kina gatunkowego⁵, oraz kończą się *happy endem*. W latach 50. świadomość konwencji gatunkowych była tak duża, iż zaczęto realizować musicale autotematyczne, przepracowujące własne schematy. Otwarto się wówczas na bogactwo fabuł i opowieści, a wielu twórców, takich jak Gene Kelly czy Vincente Minelli, obok wirtu-

3 Informacje o genezie powstania serialu i jego koncepcji zob. <http://gleeclub.pl/glee/koncepcja/> [data dostępu: 10.07.2015].

4 J. Wojnicka, O Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Warszawa – Bielsko-Biała, 2008, s. 397.

5 Ch. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, „Kino” 1987, nr 6, s. 18–21.

ozerskich układów tanecznych zaczęło przedstawiać także inspirowane historie (*Deszczowa piosenka* [1952, reż. S. Donen, G. Kelly], *Amerykanin w Paryżu* [1951, reż. V. Minnelli])⁶. Musical ery przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych manifestował natomiast problemy społeczne, wyrażał bunt młodego pokolenia oraz zakończył erę dominacji szczęśliwego zakończenia, by wspomnieć chociaż *Kabaret* (1972, reż. B. Fosse), *Gorączkę sobotniej nocy* (1977, reż. J. Bedham) czy *Cały ten zgiełk* (1979, reż. B. Fosse)⁷. Filmy te były znakiem przemian w obrębie gatunku i na stałe wpisały się nie tylko w historię musicalu, ale kinematografii w ogóle. Podejmowanie przez ich twórców tematów istotnych, związanych traumą II wojny światowej czy przemianami społecznymi było pokłosiem rewolucji, jaka miała miejsce na skutek ruchów kontestacyjnych końca lat 60⁸.

Lata współczesne przynoszą wreszcie dominację intertekstualnych oraz pięknych wizualnie musicali autorskich, takich jak *Moulin Rouge!*, *Chicago* (2002, reż. R. Marshall) *Tańcząc w ciemnościach* (2000, reż. L. von Trier) czy *Sweeney Todd*. Na tym polu *Glee* jest czymś świeżym i zupełnie wyjątkowym, ponieważ pod pozorem realizacji musicalu w zgodzie z regułami klasycznego gatunku, obala większość reguł gatunkowych, a także sprzyja dekonstrukcji amerykańskich stereotypów, którym, wydawałoby się, przyklaskuje⁹.

Serial opowiada o grupie licealistów z Limy w Ohio, która pod okiem pana Shuestera tworzy chór szkolny o nazwie *New Directions*. Już podczas pierwszego kontaktu z bohaterami zaznajamiamy się z podstawowymi typami uczniów uczęszczających do przeciętnej amerykańskiej szkoły, wykreowanymi na potrzeby filmów młodzieżowych. Mamy zatem: futbolistów, cheerleaderki, gotkę, grubaszkę, kujona w okularkach i prymuszkę, która wygrywa wszystkie konkursy. Stosunki między nimi są oczywiste: futboliści randkują z cheerleaderkami, wspólnie dręcząc kujonów, a goci i grubasy są samotni oraz odizolowani od świata. Im bardziej jednak zagłębimy się w fabułę, tym wyraźniej dostrzegamy kampowy wręcz rys w kreowaniu tych postaci (każdy z przedstawionych typów licealisty jest przerysowany), a także świata przedstawionego.

6 J. Wojnicka, O. Katafiasz, *dz. cyt.*, s. 399.

7 Tamże, s. 400.

8 Tamże.

9 Więcej o historii musicalu zob. W. Godzic, *Widz w świecie musicalu*, [w:] *Kino gatunków*, red. A. Helman, Kraków 1991 oraz J. Wojnicka, O. Katafiasz, *dz. cyt.*, s. 397–401.

Kamp jawi się jako pewna wrażliwość estetyczna, którą można, według Susan Sontag, zawrzeć w określeniu „chybiona powaga”¹⁰. Konsekwencje takiego podejścia wykraczają poza sztuczność i przerysowanie kampowych wytworów. Powaga jest bowiem kategorią estetyczną, z czego wynika fakt lekceważenia przez kamp treści na rzecz stylu¹¹. Kamp stanowi jednak nie tylko optykę, pewien sposób spojrzenia na zjawiska kultury. Jest także właściwością rzeczy, dlatego uprawnione jest zarówno tworzenie, jak i analizowanie fenomenów w jego duchu. Kamp jako właściwość wytworów kultury może być naiwny lub świadomy, przy czym ten drugi wykorzystuje strategię gry, „zabawy w kampowanie”, biorąc tym samym swoje wytwory w cudzysłów i traktując je w kategoriach stylizacji, odgrywania roli, nakładania maski¹². Takie świadome kampowanie przynależy właśnie twórcom serialu *Glee*, którzy w zgodzie z jego założeniami realizują serial oparty o struktury sztuczne, konwencjonalne i obnażają ich arbitralność.

Optyka kampu, która jak nigdy wcześniej trafiła w czasach postmodernizmu na podatny grunt, stała się nośnym narzędziem analizy przekazów audiowizualnych. Tym samym interpretowanie świata przedstawionego oraz działających w jego obrębie postaci przez soczewkę kampu ujawnia mechanizmy tworzenia musicalu – jednego z najbardziej przerysowanych, sztucznych i regulowanych konwencją gatunków. W przypadku *Glee* następuje jednak przesunięcie z czystego, naiwnego kampu, jakim cechował się musical ery klasycznego Hollywood w stronę świadomej „zabawy w kampowanie”.

Bohaterowie serialu odpowiadają zatem temu, co określić można jako typy postaci, posunięte jednak do granic wytrzymałości stereotypu jako pewnego systemu wyobrażeń. Cheerleaderki nie tylko tańczą na murawie – dziewczyny identyfikują się na tyle mocno z rolą społeczną, jaka została im nadana, że nie zdejmują swoich ubrań po treningu. Strój jest wyznacznikiem ich pozycji w hierarchii oraz aż zanedbato sugeruje głupotę, naiwność i skłonności do przypadkowych kontaktów seksualnych. Futboliści nie tolerują nikogo poza sobą, są umiśnieni i przygłupi oraz uważają się za gwiazdy szkoły, choć zwykle przegrywają mecze. Każda z postaci jest tak wyraziście związana z przynależnym jej stereotypem filmowym i osobowościowym, że widz świadomy konwencji od razu

10 S. Sontag, *Notatki o kampie*, [w:] *Kamp: antologia przekładów*, red. P. Czapliński, Kraków 2012, s. 61.

11 Tamże, s. 51.

12 Zob. tamże, s. 51–66.

odczuwa sztuczność oraz przesadę w przedstawianych kreacjach. Co więcej, w miarę rozwoju akcji okazuje się, że każdy z bohaterów ukrywa niepożądane społecznie zachowania. Iluzja społeczności licealnej, jaką znamy z *High School Musical* (2006, reż. K. Ortega), do którego *Glee* było często porównywane, czy *Klubu winowajców* (1985, reż. J. Hughes) ulega destrukcji. „Dobrzy kujoni” bywają okrutni, „źli futboliści” szlachetni, a szkoła jawi się jako środowisko, w którym rodzą się uprzedzenia. Poza obalaniem stereotypów, rozsadzaniem ich poprzez skrajną stylizację, dochodzi tu także do zanegowania jednej z reguł musicalu i (szerzej) filmu klasycznego: postaci obdarzone są płynną quasi-tożsamością¹³, która nie tylko składa się z wielu elementów, przynależnych różnym typom postaci filmowych, ale także nie pozwala na określenie statusu konkretnego bohatera w jednoznaczny sposób, ponieważ jego wzór zachowania nie jest spójny na przestrzeni trwania odcinka i całego sezonu. Widzowie nie mogą już dłużej utożsamiać się z postaciami, gdyż są one konstruktami wykreowanymi na potrzeby serialu, w celu podejmowania różnorodnej tematyki społecznej.

Ekspansja seriali jakościowych¹⁴ w latach 90., która nasiliła się wraz z sukcesem *Miasteczka Twin Peaks* (1990–1991 [serial] twórcy: D. Lynch, M. Frost) przypadła również na szczyt popularności założeń estetycznego postmodernizmu¹⁵. Dzięki temu na długie lata produkcje seryjne tworzone były właśnie w zgodzie z tezami ponowoczesności i do tej pory ciąży nad nimi widmo intertekstualności, pastiszu i autotematyzmu, jakby jedynie te wyznaczniki

13 Płynną tożsamość Małgorzata Lisowska-Magdziarz definiuje w następujący sposób: „zamiast obowiązku posiadania dojrzałej, trwałej tożsamości jest zatem przymus nieustannego redefiniowania siebie, porównywania siebie z innymi, poszukiwania nowych środków ekspresji własnej odrębności i obowiązek dążenia do samorealizacji, która połączona została z koniecznością bycia kimś odmiennym od wszystkich, wyjątkowym, nadzwyczajnym”. Bohaterowie jako postaci fikcyjne, utkane ze stereotypów, konwencji występujących w obrębie gatunków nie posiadają jednak płynnej, ponowoczesnej tożsamości, ale są konstruktem fabularnym, obdarzonym płynną quasi-tożsamością. Zob. M. Lisowska-Magdziarz, *Feniksy, łabędzie, motyle: media i kultura transformacji*, Kraków 2012, s. 77.

14 Na temat telewizji jakościowej zob. J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium*. Antologia, red. T. Bielak, G. Ptaszek, M. Filiciak, Warszawa 2011, s. 114–128.

15 Kres lat 80. i pierwsza połowa lat 90. to okres, kiedy powstało wiele z filmów, które dziś stanowią niejako manifest założeń postmodernizmu na gruncie filmowym. Chodzi m.in. o takie dzieła jak: *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* (1989, reż. P. Greenaway), *Wściekłe psy* (1992, reż. Q. Tarantino), *Pulp Fiction* (1994, reż. Q. Tarantino), *Urodzeni mordercy* (1994, reż. O. Stone), *Dziś kość serca* (1990, reż. D. Lynch).

gwarantowały serialowi popularność i kultowość. Brak prawdopodobieństwa charakterologicznego jest symptomatyczny dla serialu postmodernistycznego, jakim niewątpliwie jest *Glee*. Jest to jedna z wielu cech ponowoczesnych fabuł, które powołuje do życia produkcja stacji FOX. Serial realizuje między innymi zasadę wyczerpania, wywiedzioną wprost z postmodernistycznych manifestów, zaciera granice pomiędzy tzw. sztuką elitarną i masową, a także posługuje się pastiszem, który jest przejawem nostalgii, w wypadku *Glee* za czasami świetności musicalowej formuły¹⁶. Konstytutywną cechą sztuki postmodernistycznej jest również powielenie, co stanowi podstawową wartość produkcji seryjnych, dlatego z taką łatwością aplikuje się założenia ponowoczesności do seriali. Powtarzalność schematów, struktur, konwencji ujawnia się w *Glee* na każdym etapie recepcji i stanowi jakość samą w sobie. Właśnie dzięki tym mechanizmom dokonuje się skrajna stylizacja, obligatoryjna dla sztuki postmodernizmu i kampu. Nowatorstwo twórców serialu polega jednak na tym, że na nieznaną dotąd skalę przepracowuje zarówno musical jako taki, jak i poprzez ujawnianie struktur dekonstruuje założenia dotyczące gatunkowości¹⁷. Kwestionuje tym samym, w zgodzie z ideami postmodernizmu, struktury estetyczne takie jak: świat przedstawiony, narracja, fabuły czy bohater¹⁸ oraz etyczne – jednoznaczność osądów moralnych, powszechnie akceptowane normy społeczne oraz zakrzepnięte i ugruntowane w historii tradycje i aksjologię.

Należy jednak podkreślić, że nie dochodzi tu do odwrócenia ról, totalnego zanegowania dotychczasowego systemu, a raczej do braku jakiejkolwiek normatywności w ogóle. Serial, tematyzując kwestie takie jak: homoseksualizm, transseksualizm, nastoletnie ciążę, problemy żywieniowe, śmierć, choroby nowotworowe, nerwica natręctw i wiele innych, nie pokazuje żadnego wzoru kulturowego, według którego powinniśmy postępować. Jego twórcy wykorzystują pojęcie kontekstu oraz przypadków osobowych, które uniemożliwiają określenie pożądanej postawy. Działają w obrębie dominujących struktur i wprowadzają chaos znaczeniowy, wielość nieukonstytuowanych punktów widzenia. Nie narzucają oni nikomu sposobu postępowania, ale zachęcają do wypracowania własnego systemu wartości. W *Glee* nie kreuje się utopii, bowiem nie

16 J. Wojnicka, O. Katafiasz, *dz. cyt.*, s. 397–400.

17 Więcej na temat założeń filmowego postmodernizmu zob. M. Giżycki, *Postmodernizm w kinie*, „Film na świecie” 2000, nr 401 oraz A. Chojecki, *Postmodernizm – oczekiwania i zagrożenia*, „Film na świecie” 2000, nr 401.

18 A. Chojecki, *dz. cyt.*, s. 13.

jest ona użyteczna społecznie. Dla przykładu przytoczyć można wątek, w którym transseksualista Unique zakochuje się w Tylerze, jednym z członków chóru. Po trwającym kilka odcinków intensywnym, mailowym kontakcie między bohaterami, Tyler dowiaduje się, kim jest człowiek po drugiej stronie ekranu. Nie potrafi się jednak pogodzić z tym, że zakochuje się w nim osoba o nieokreślonej tożsamości płciowej, a wątek pozostaje nierozwiązany. *Glee* neguje więc zasadę, której przez długie lata podporządkowany był musical – większość wątków nie kończy się *happy endem* a niektóre kwestie pozostawia się nierozstrzygnięte.

Warto zaznaczyć, że bohaterów w serialu jest zdecydowanie zbyt wiele, jak na klasyczny musical. W tradycyjnej formule (a także w wielu współczesnych jej realizacjach) prezentuje się jeden wątek główny i kilka pobocznych, które zazębiają się w obrębie filmu, tworząc (posługując się terminem Jeana-François Lyotarda) meta-narrację¹⁹. Ta zaś ma swój początek, rozwinięcie i koniec oraz posiada moc całościowego wyjaśniania poszczególnych zjawisk, ich ujednolicania i uspoźniania. W *Glee* dochodzi do obalenia tej reguły. Bardzo często wątki w serialu urywają się oraz powracają w najbardziej niespodziewanych momentach, co związane jest z liczbą bohaterów i ich wzajemnymi, niejednoznacznymi relacjami. W tym wypadku zawodzi więc próba analizy przyczynowo-skutkowej, bowiem ciągłość wątku bardzo często zostaje przerywana, a jego finał (o czym niejednokrotnie się wspomina) odbywa się poza akcją serialu. Wiąże się to z kwestią czasu, którego upływ w *Glee* jest (w porównaniu do innych produkcji tego typu) fizycznie odczuwalny. Choć każdy sezon przedstawia dwadzieścia cztery odcinki i zazwyczaj dwadzieścia cztery tygodnie z życia licealistów, to tak zwany „międzyczas” jest w serialu bardzo wyrazisty. Tak dzieje się w sytuacji, w której członkowie chóru robią niespodziankę jeżdżącemu na wózku inwalidzkim Artiemu – postać dostaje metalowe rusztowania, które mają umożliwić mu poruszanie się. Prezentu, który dostał Artie, nigdy więcej w serialu nie widzimy, i dopiero w następnym sezonie dowiadujemy się, że „sztuczne nogi” zepsuły się już następnego dnia ich używania.

Zanika zatem tradycyjny model opowieści, co wynika z przystosowania musicalowej formuły do wymogów medium telewizyjnego. Wielość wątków odpowiada potrzebie fabularnego zapełnienia każdego z czterdziestominutowych odcinków oraz uzasadnienia występów muzycznych w sali audytoryjnej chóru.

19 K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 1997, s. 27–29.

Kwestia numerów muzycznych jest zresztą w *Glee* bardzo istotna, ponieważ i na tym polu dokonują się przewartościowania w stosunku do klasycznej formuły musicalu. Przestrzeń wykonywania piosenek przestaje być oderwana od świata przedstawionego. Śpiewanie i tańczenie jest wpisane w fabułę, ponieważ bohaterowie spotykają się w sali po to właśnie, by śpiewać i tańczyć. Nie obowiązuje już dawne przyzwolenie na numery muzyczne jako swoiste interludia pomiędzy scenami, autonomiczne fragmenty, których występowanie oparte było na umowie między twórcami filmu a widzem. I choć zasadę tę przełamowały już musicale ery postklasycznej i postmodernistycznej, *Glee* realizuje się w tym zakresie dosyć wyraziście. Nie następuje rozdzielenie świata przedstawionego na „rzeczywisty” i „musicalowy”, ponieważ serial otwarcie deklaruje swoją przynależność do obu z nich jednocześnie – sfery te przenikają się wzajemnie. Oczywiście, wciąż występują w *Glee* tradycyjne musicalowe „chwyty”, takie jak stosowanie punktowego światła czy porywanie do tańca obcych ludzi, którzy (nie wiadomo dlaczego) znają całą choreografię, ale i te zabiegi bywają obnażane wyłącznie jako narzucona przez konwencję strategia filmowa.

Ponadto piosenki przestają być tylko wyrazem uczuć bohaterów. Bywa, że dochodzi do ekstremalnej sytuacji, podczas której teksty utworów zupełnie przestają być integralną częścią znaczeniową filmu i odśpiewywane są tylko ze względu na ich pozaserialową popularność. Ponieważ większość z numerów wykonywanych w *Glee* to znane i lubiane przeboje radiowe, można niejednokrotnie odnieść wrażenie, że nie bohaterowie wyrażają się w piosenkach, ale piosenki narzucają swoją tematyką charakter uczuć, jakie powinna uzewnętrznić postać. Zjawisko to jest wyraźne zwłaszcza w epizodach specjalnych, poświęconych konkretnym postaciom popkultury: Madonnie, Michaelowi Jacksonowi, The Beatles czy Lady Gadze. Ponieważ w odcinku zaprezentowane powinny zostać najpopularniejsze piosenki każdego z wykonawców, fabuła serialu zostaje dostosowana do tekstów piosenek. Często zdarza się tak, że specjalne epizody *Glee* zostają zupełnie oderwane od fabuły serialu, pozostając laurką dla wielkich gwiazd popu.

Przepracowując tak wiele z konstytutywnych zasad musicalu jako gatunku, serial *Glee* pozostaje zgodny z konwencją musicalową w kwestii autotematyzmu, jednak w postmodernistyczny sposób wyolbrzymia ten aspekt²⁰. Wyraźnie akcentuje siebie jako

20 Uwagi na temat zmagania się postmodernizmu z językiem kina zob. A. Chojecki, *dz. cyt.*, s. 14–15.

konwencjonalny konstrukt, ujawniając strukturę serialu i sposób organizacji syntagmatycznej w obrębie fabuły. Rzeczywistość produkcyjna niejednokrotnie wkracza z impetem w fabułę, zupełnie burząc iluzję wykreowanego świata przedstawionego. Nawet jeśli są jeszcze odbiorcy serialu nieświadomi tych mechanizmów (młodzież w wieku gimnazjalnym, która licznie wypowiada się na forach), to i oni, poprzez bardzo wyraźne gesty, ujawniające obecność konstrukcji, zostają w końcu zaznajomieni z zasadami produkcji i realizacji przekazu audiowizualnego oraz procesami nadawania mu określonych znaczeń. Jednym z wielu przykładów ilustrujących powyższe tezy jest umieszczenie komentarzy dotyczących funkcjonowania orkiestry w diegezie serialu, która powinna być, wedle reguł musicalu, niewidoczna. Bohaterowie niejednokrotnie rozpoczynają grę na jakimś instrumencie po to, by zaraz potem wstać i tańczyć do taktu wciąż grającej bez ich udziału muzyki. Podobną funkcję pełni w serialu postać Brada-pianisty, który „ma dość tego, że nikt go nie zauważa”. Akompaniuje on często śpiewającym protagonistom, którzy zdają się go nie widzieć, a jeśli już to następuje, zazwyczaj szydzą z jego (istotnej przecież) roli „grajka”. Przełomowym momentem dla działalności *New Directions* jest drastyczne wtargnięcie rzeczywistości pozaserialowej do świata przedstawionego w postaci informacji o wydaniu przez pana Shu wszystkich pieniędzy chóru na drogie sukienki i wyjątkowo imponujące dekoracje. *Mise-en-scène* przynależy wszak nie do diegezy, a do rzeczywistości produkcyjnej. Do tej pory nie eksponowano obecności sztafazu musicalowego – traktowano go jako konstytutywny i oczywisty element przestrzeni filmowej. Mało powiedzieć, że była to konwencja. Obowiązywał wręcz zakaz ujawniania zaplecza produkcyjnego²¹, zgodnie z zasadą przezroczystości tła akcji. Ujawnienie tych wszystkich procesów ma na celu dekonstrukcję gatunku jako kompleksu zasad, struktury, która miała na celu urealnienie wewnątrzekranowego świata i wytwarzanie tzw. efektu

21 Inaczej ma się rzecz w *Deszczowej piosence*, której tematem filmu, zręcznie wplecionym w prezentację kolejnych musicalowych numerów, było przedstawienie mechanizmów produkcyjnych kinematografii oraz przełom dźwiękowy. W filmie tym nie operowano jednak próbą zaangażowania widza w przeżywanie świata przedstawionego wraz z jednoczesnym wytrącaniem go z procesu projekcji-identyfikacji podobnie, jak to ma miejsce w *Glee*. Na tej samej zasadzie konstruowano fabułę tzw. *backstage musicals*, których akcja ukazywała zaplecze produkcyjne musicalu, jednak stanowiło to część fabuły i opowieści filmu, a nie świata pozaekranowego.

diegetycznego²². Wyżej wymienione wątki stanowią tylko kilka z licznych mrugnięć w stronę widza, któremu wciąż daje się do zrozumienia, że to tylko (lub aż) musical.

Twórcy *Glee* raz za razem ujawniają przynależność serialu do świata kinematografii, nie tylko w efekcie przepracowania struktury gatunku, ale także poprzez wielokrotne odwołania do historii musicalu, kina i kultury audiowizualnej. Chodzi tu m. in. o powszechne cytowanie, jak w przypadku zrealizowania sekwencji będącej kopią słynnej sceny balu maturalnego z *Carrie* [1976] Briana de Palmy. Inną strategię stanowi wykorzystywanie konkretnej estetyki i zasad fabularnych danego gatunku jako struktury poszczególnych odcinków, by wymienić inspiracje thrillerem, formą videoklipu czy telewizyjnym *talk show*. Konstrukcja tych epizodów podporządkowana zostaje danej estetyce, przez co narracja całego serialu tworzy przegląd gatunków i historię kina w mikroskali.

Wyrazisty przykład stanowi chociażby świąteczny odcinek sezonu trzeciego, w trakcie którego członkowie *New Directions* biorą udział w realizacji bożonarodzeniowej edycji programu telewizyjnego na żywo, który łączy w sobie cechy *reality-show* i *sitcomu*. Bohaterowie mówią wprost do kamery, z offu dobiega charakterystyczny śmiech publiczności, a prowizoryczna scenografia przypomina tę rodem z amerykańskich komedii sytuacyjnych. Ponadto część odcinka stylizowana na program telewizyjny zrealizowana jest w czerni i bieli a wraz z inscenizowanymi partiami dialogowymi przypomina estetykę telewizji lat 60. Popularne były wtedy transmisje ze studia nagraniowego, w trakcie których artyści tacy jak Bobby Darin czy Andy Williams zabawiali swoimi wykonaniami publiczność. Na odwołanie się do tej stylistyki wskazują również stroje oraz fryzury bohaterów serialu, ewidentnie przywołujące na myśl modę lat 60. Między innymi do tych strategii paleotelewizji i estetyki sprzed kilku dekad odwołuje się świąteczny odcinek *Glee*, ale nie tylko. W dalszym ciągu programu świątecznego wykorzystuje się też powszechną we współczesnym kinie praktykę *crossoveru*, czyli łączenia w jednym tekście bohaterów różnych opowieści²³ – na ekranie po kilku minutach pojawiają się inni członkowie

22 T. Kłys, *Story Is Not Over: Kilka uwag o fabule, efekcie diegetycznym i ich wzajemnych relacjach w fikcjach wizualnych*, „Studia Filmoznawcze” 1997, t. 18.

23 K. Klimek, *Powtórki z rozrywki, czyli hollywoodzka retromania*, „EKRANY” 2012, nr 5, s. 11.

New Directions przebrani za postaci z pierwszej trylogii *Gwiezdnych Wojen* (1987-1983, reż. G. Lucas, I. Kershner, R. Marquand).

Oczywiście *Glee* najczęściej nawiązuje do musicali, składając im hołd oraz przywracając je do życia na zupełnie nowych warunkach i w innym kontekście, przez co następuje redefinicja ich znaczenia. Wyrazistym tego przykładem jest zarówno przypomnienie widzom takich znanych realizacji jak *Grease*, *West Side Story* (1961, reż. R. Wise, J. Robbins), a przede wszystkim do *Rocky Horror Picture Show* (1975, reż. J. Sharman). Hołd ten dokonany zostaje w sposób schlebający gustom szerokiej widowni – poprzez bezpośrednie nawiązania intertekstualne. Bohaterowie *Glee* bowiem, pod czujnym okiem pana Shu, realizują każdego roku spektakl szkolny i wystawiają klasykę scenicznego (ale i filmowego) musicalu. Przykładem odcinek poświęcony realizacji *Rocky Horror Show*, który po wielu latach od wprowadzenia tegoż musicalu na deski teatrów oraz ekrany kin, wywołuje wciąż aktualną dyskusję dotyczącą tabu seksualności oraz nienormatywności płciowej. Poszerzenie spektrum znaczeń o nowy kontekst, a więc problem aktywności seksualnej licealistów i ich pogłębianą świadomość swobodnego wyboru własnej tożsamości w czasach ponowoczesności, wzbogaca możliwości interpretacyjne tekstu źródłowego i zachęca do konfrontacji konotowanych przez wszystkie realizacje sensów.

Należy jednak podkreślić, że – zgodnie z założeniami postmodernizmu – *Glee* nie proponuje żadnej nowej formuły, ale kwestionuje przeszłość z jej zastanymi oraz ustalonymi raz na zawsze normami. Dlatego serial ten jest tak różnorodny i trudno wskazać w nim jeden dominujący nurt, bowiem jako twór postmodernistyczny ma płynną quasi-tożsamość na różnych poziomach – rodzajowym, gatunkowym, fabularnym, kreacji świata przedstawionego, a także w zakresie poetyki, stylistyki.

Zasugerowana w tytule kategoria post-musicalu opiera się przede wszystkim na zastosowaniu założeń postmodernistycznych w stosunku do zastanej i niemalże wymarłej formuły musicalu. W swoim artykule, posługując się przykładem telewizyjnego serialu *Glee*, starałam się zasugerować, jakie właściwości stanowiłyby cechy konstytutywne pojęcia post-musicalu. Byłby on zatem formułą, która nie zawiera określonych wytycznych realizatorskich, ale neguje to, co do tej pory zostało wypracowane w musicalu jako gatunku. Post-musical cechuje zatem:

wielowątkowość i brak rozstrzygalności poszczególnych mikronarracji;

wysuwanie na plan pierwszy „zabawy w kampingowanie”;
negowanie rozgraniczenia na świat przedstawiony: rzeczywi-
sty i musicalowy;
postać jako konstrukt filmowy zbudowany z elementów trady-
cji i konwencji gatunkowych;
szeroko wykorzystywana intertekstualność i autotematyzm;
komentowanie współczesności pozafilmowej czy pozaserialowej;
negacja wszelkiej normatywności.

W artykule starałam się wyróżnić te elementy, które znaczą-
co wpłynęły na przemianę musicalu poprzez wprowadzenie jego
formuły do telewizji. Pewne kwestie (jak na przykład wymagania
producenckie, czas emisji i docelowa grupa odbiorców), które mają
znaczący wpływ na ostateczną formę, jaką przybrał serial *Glee*, zo-
stały pominięte, warto je jednak zanalizować, podobnie jak
kwestia recepcji serialu w Stanach Zjednoczonych i poza nimi, co
pozostawiam do rozważenia.

Bibliografia

- Altman Ch., *W stronę teorii gatunku filmowego*, „Kino” 1987, nr 6.
Chojceki A., *Postmodernizm – oczekiwania i zagrożenia*, „Film na
świecie” 2000, nr 401.
Feuer J., *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] *Zmierzch telewizji?
Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, G. Ptaszek, M. Filiciak,
Warszawa 2011.
Giżycki M., *Postmodernizm w kinie*, „Film na świecie” 2000, nr 401.
Glee – nieoficjalna polska strona internetowa poświęcona serialowi,
<http://gleeclub.pl/> [dostęp: 10.07.2015].
Godzic W., *Widz w świecie musicalu*, [w:] *Kino gatunków*, red. A. Helman,
Kraków 1991.
Kaniak N., *Trudna młodość i jej problemy w amerykańskim kinie nie-
zależnym*. Praca licencjacka dostępna w archiwum Zakładu Fil-
moznawstwa i Wiedzy o Mediach UŚ.
Kino młodzieżowe – szkoła jako pole walki, [http://www.polskieradio.
pl/10/601/Artykul/1075060,Kino-mlodziowe-szkola-jako-pole-
-walki](http://www.polskieradio.pl/10/601/Artykul/1075060,Kino-mlodziowe-szkola-jako-pole-walki). Zapis audycji radiowej [dostęp: 10.07.2015].
Klimek K., *Powtórki z rozrywki, czyli hollywoodzka retromania*,
„EKRANY” 2012, nr 5.

Kłys T., *Story Is Not Over: Kilka uwag o fabule, efekcie diegetycznym i ich wzajemnych relacjach w fikcjach wizualnych*, „Studia Filmoznawcze” 1997, t. 18.

Lisowska-Magdziarz M., *Feniksy, łabędzie, motyle: media i kultura transformacji*, Kraków 2012.

Sontag S., *Notatki o kampie*, [w:] *Kamp: antologia przekładów*, red. P. Czapliński, Kraków 2012.

Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 1997.

Wojnicka J., Katafiasz O., *Słownik wiedzy o filmie*, Warszawa – Bielsko-Biała, 2008.

Filmografia

53

Glee jako telewizyjny post-musical

Amerikanin w Paryżu, reż. V. Minnelli, 1951.

Cały ten zgiełk, reż. B. Fosse, 1979.

Carrie, reż. B. de Palma, 1976.

Chicago, reż. R. Marshall, 2002.

Community [serial], twórca D. Harmon, 2009–.

Deszczowa piosenka, reż. S. Donen, G. Kelly, 1952.

Dzikość serca, reż. D. Lynch, 1990.

Flight of the Conchords [serial] twórcy J. Bobin, B. McKenzie, 2007–2009.

Glee [serial], twórcy R. Murphy, B. Falchuk, I. Brennan, 2009–2015.

Gorączka sobotniej nocy, reż. J. Bedham, 1977.

Grease, reż. R. Kleiser, 1978.

Gwiezdne Wojny [trylogia], reż. G. Lucas, I. Kershner, R. Marquand, 1987–1983.

High School Musical, reż. K. Ortega, 2006.

Jak poznałem waszą matkę [serial], twórcy: C. Thomas, C. Bays, 2005–2014.

Kabaret, reż. B. Fosse, 1972.

Klub winowajców, reż. J. Hughes, 1985.

Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek, reż. P. Greenaway, 1989.

Mała księżniczka, reż. W. Lang, W. A. Seiter, 1939.

Mała Miss Broadwayu, reż. I. Cummings, 1938.

Miasteczko Twin Peaks [serial], twórcy D. Lynch, M. Frost, 1990–1991.

Moulin Rouge!, reż. B. Luhrmann, 2001.

Pulp Fiction, reż. Q. Tarantino, 1994.

Rocky Horror Picture Show, reż. J. Sharman, 1975.

Romance & Cigarettes, reż. J. Turturro, 2005.

Sweeney Todd: demoniczny golibroda z Fleet Street, reż. T. Burton 2007.

Tańcząc w ciemnościach, reż. L. von Tier, 2002.

Urodzeni mordercy, reż. O. Stone, 1994.

West Side Story, reż. R. Wise, J. Robbins, 1961.

Wściekłe psy, reż. Q. Tarantino 1992.

Abstrakt

Musical jest dziś formułą niemalże wymartą. Jednak do głosu do-
raźnie dochodzą różni twórcy, którzy mają ambicję wskrzeszenia
„martwego gatunku”. Jedną z najciekawszych propozycji na tym
polu wydaje się być serial *Glee* jako telewizyjny przykład formuły
musicalowej. *Glee* jest wyjątkowym tekstem kultury, bowiem wyko-
rzystuje rozrywkową formę serialu młodzieżowego, ale jednocześnie
zawiera spostrzeżenia na temat: stereotypów płciowych, standar-
dów kulturowych i wpływu edukacji na młode pokolenie. Jest to se-
rial, który w swojej warstwie dyskursywnej przeczy w gruncie rzeczy
gatunkowi, jakim jest film młodzieżowy. *Glee* przełamuje również
tradycyjną strukturę musicalu, ujawniając wysoką samozwrotność.
Poprzez zawarcie autotematycznych komentarzy do świata przed-
stawionego załamuje typowy tok akcji gatunku (fabuła – numer mu-
zyczny – fabuła, itd.). Twórcy *Glee* tworzą także serial o charakterze
intertekstualnym. Odwołują się nie tylko do konkretnych musicali czy
filmów, ale realizują poszczególne odcinki w różnych konwencjach,
jakie pojawiały się na przestrzeni całej historii kina.

Słowa kluczowe: serial, postmodernizm, gatunek, musical, *Glee*

Glee as a TV post-musical

Musical as a genre is almost a dead form nowadays. However, there are a few authors, who have an ambition to bring back to life this almost-dead genre. One of the most interesting propositions in this area is *Glee*, which is a television realization of musical. *Glee* is a very special culture-based text, because it tells about gender stereotypes, cultural standards and an influence of education on young generations using entertaining form of tv series. It is also a production, which denies most characteristics of teen movie as a current and breaks traditional structure of musical, exposing its backstage realization. Moreover, *Glee* is a series, which comments itself as a form and disturbs usual rhythm of musical productions. Authors of this series have created a product which contains huge amount

of intertextuality and reminds not only particular movies, but also different conventions. Episodes have been made as if they were horror, surreal movie and other great conventions from whole history of cinematography.

Keywords: series, postmodernism, genre, musical, *Glee*

Patrycja Mucha – (ur. 1991) absolwentka studiów kulturoznawczych na specjalności filmoznawczej. Obroniła pracę magisterską pt. *Strategie narracji i promocji współczesnej telewizji na przykładzie serialu Violetta*. W ramach obecności w Kole Naukowym Filmoznawców Uniwersytetu Śląskiego „Kinotok” (którego jest przewodniczącą od 2013 roku) prowadziła warsztaty filmowe dla młodzieży. Od 2013 roku redaktor działu filmowego i dziennikarz magazynu „Reflektor”, od maja 2014 roku jego redaktor naczelna, publikuje także w „artPAPIERZE” (w dziale „Film”). W roku 2013 pełniła funkcję redaktor naczelnej gazety festiwalowej MFF Ars Independent, jak również współpracowała z gazetą „Re:produkcje”, tworzoną przy MFPF Regiofun.