

Dawid Łucarz
Uniwersytet Opolski

Gatunek wymarły? Musical (naj)nowszy

Trajektoria popularności musicalu na przestrzeni lat jest wyjątkowo spolaryzowaną krzywą wzlotów i upadków. Owa dwubiegowość, 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 naczelną rolę 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 przewidywalnością².

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 Broadway³.

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 udźwiękowanego 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 kinowych⁴.

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 domnieniom 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, poczynawszy 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 2152¹¹. 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. Małeszyńska, 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 (nieśmiało) 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 [...]. Musicales 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, niecierpiącego 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.

Innym współczesnym musicaliem z nieco odległej przyszłości względem roku 1996, który możemy zestawić z dziełem Allena, jest film *Mamma Mia!* (2008, reż. P. Lloyd) z Meryl Streep w roli głównej. Oba dzieła, oprócz podobnej typologii bohaterów i funkcji partii śpiewanych, skonstruowane są na bazie zbieżnego konglomeratu gatunkowego, bowiem: „formuła filmu Phyllidy Lloyd prezentuje całą hybrydowość utworu przenoszonego z jednego nośnika do innego i łączy w sobie elementy kilku gatunków: musicalu, komedii muzycznej i komedii romantycznej”¹⁸. Te same połączenia znajdujemy w filmie *Wszyscy mówią: Kocham Cię. Mamma Mia!* już samym tytułem nawiązuje do piosenki szwedzkiego zespołu Abba, którego repertuar wypełnia właściwie cały film. Zanim jednak dzieło Lloyd stało się filmem, przez dekadę było rekordy popularności jako wzięty spektakl, opracowany według tego samego scenariusza autorstwa Catherine Johnson.

Ewenementem gatunkowym, nie tylko pod względem koherencji fabularnej, ale w całościowym rozrachunku jest dzieło Larsa von Triera *Tańcząc w ciemnościach* (2000, reż. L. von Trier), które otwiera lata dwutysięczne. Film Duńczyka określany jako „antymusicalowy musical”, kwestionuje znane do tej pory konwencje musicalu, budując akcję nie wokół komedii czy dramatycznego romansu, a wokół tragedii. W filmie von Triera inne jest również użycie muzyki, która „pojawia się często w momentach nienacechowanych, rodzi się mimochodem, w wyobraźni bohaterki”¹⁹, granej przez cenioną islandzką piosenkarkę Björk. Ten (formalnie) kontrowersyjny film jest najlepszym przykładem na udaną próbę redefinicji konwencji musicalu, która kwestionuje „często wysuwane przeciw [filmom gatunkowym – D. Ł.] oskarżenie – «jeśli widziałeś jeden, widziałeś wszystkie»”²⁰. *Tańcząc w ciemnościach* z całym swym oryginalnym kolorytem z pewnością wprowadza nową jakość na polu musicalu. Niesztaampowy, doceniony przez krytykę, pomysł von Triera został nagrodzony w 2000 roku Złotą Palmą w dwóch kategoriach: najlepszy film i najlepsza rola kobieca (Björk).

Z kolei rok później wiele najważniejszych nagród filmowych zdobył film Baza Luhrmanna *Moulin Rouge!* (2001, reż. B. Luhrmann), z Nicole Kidman i Ewanem McGregorem w rolach głównych. Fenomen filmu Luhrmanna kryje się w umiejętności opowiadania historii z przełomu XIX i XX wieku (w którym toczy się akcja)

18 E. Królikowska-Avis, *Mamma Mia!*, „Kino” 2008, nr 7/8, s. 73.

19 R. Koschany, *Realistyczny...*, s. 205.

20 R. Altman, *dz. cyt.*, s. 81.

współczesnymi piosenkami z repertuaru Madonny, Davida Bowiego czy Eltona Johna. To one jako integralna część narracji „wyrażają, ubarwiają, podkreślają [...] tworzą bezpretensjonalne spoivo dla przeróżnych poetyk, estetyk i stylów”²¹. Intertekstualność, jako jeden z wyznaczników współczesnego musicalu, w filmie Luhrmana jest wyjątkowo mocno dostrzegalna, dlatego też tytuł artykułu Joanny Maleszyńskiej *Moulin Rouge! Musicalowy palimpsest* celnie oddaje bogactwo nawiązań tego dzieła do innych tekstów kultury, ale i wydarzeń z historii.

W 2006 roku Amerykański Instytut Filmowy wśród 25 najlepszych musicali w historii kinematografii²² (ocenie poddano znaczenie dziejowe filmu oraz wpływ na gatunek) umieścił dwa filmy z początku XXI wieku. Ranking zamykał *Moulin Rouge!*, a na wysokim dwunastym miejscu znalazł się wybitny, obsypany sześcioma Oscarami obraz Roba Marshalla *Chicago* (2002).

Ten głośny film z doborową obsadą (Cathrine Zeta-Jones, Rene Zellweger, Richard Gere) uchodzić może za „współczesny musical klasyczny”, który – obok kilku innych pozycji ostatnich lat – wpisuje się w „wysokonakładowy film w starym stylu”²³. Film Marshalla jest przeniesieniem na duży ekran broadwayowskiego musicalu z 1975 roku w reżyserii Boba Fosse’a, opartego na sztuce pod tym samym tytułem z roku 1926. Entuzjastyczna recepcja widowiska filmowego, które przecież realizuje założenia gatunku, według Olgi Katafiasz „nie zapowiada odnowienia formuły”²⁴. A jednak jest pierwszym musicaliem nagrodzonym Oscarem w kategorii „najlepszy film” od czasów *Olivera* (1968, reż. C. Reed) czy *Dźwięków muzyki* (1965, reż. R. Wise). Docenienie filmu *Chicago* tą cenną nagrodą przez jednych może zostać odczytywane jako hołd złożony musicalowi, dla innych zaś nobilitacja dzieła Marshalla jest wyłącznie wyrazem aprobaty po prostu wobec fenomenalnego filmu. Jakkolwiek by nie patrzeć, światowy sukces musicalu w 2002 roku stał się niezaprzeczalnym faktem.

Po tryumfie *Chicago*, Rob Marshall w 2009 roku powrócił z kolejną odśłoną musicalu „w starym stylu”, filmem *Nine – Dziewięć* (2009, reż. R. Marshall), który już samym tytułem, ale i tematyką, cechami głównego bohatera oraz jego imieniem odwołuje się do wybitne-

21 J. Maleszyńska, „*Moulin Rouge!*” *Musicalowy palimpsest*, [w:] *Musical. Poszerzanie...*, s. 114.

22 AFI’s 25 Greatest Movie Musicals of All Time, <http://www.aifi.com/100Years/musicals.aspx> [data dostępu: 25.11.2014].

23 R. Koschany, *Musical...*, s. 161.

24 J. Wojnicka, O. Katafiasz, *dz. cyt.*, s. 401.

go dzieła Felliniego, *Osiem i pół* (1963, reż. F. Fellini). Oscarowego sukcesu jednak nie udało się powtórzyć, ponieważ konfrontując się z klasyką kina najwyższej rangi Marshall „popadł w napuszony ton, który wysysa z widowiska energię i humor”²⁵. Właściwie film ten, obsadzony po brzegi największymi gwiazdami (Daniel Day-Lewis, Marion Cotillard, Penelope Cruz, Nicole Kidman, Judi Dentch, Sophia Loren), okazał się wielkim przegranym większości festiwalu. Niemniej jednak (między innymi dlatego), pozostaje spektaklem wartym odnotowania.

W niezwykle dobrze skrojone szaty musicalu udało się Tomowi Hooperowi ubrać powieść Victora Hugo, *Nędznicy*, która wcześniej najczęściej ekranizowana była w formie dramatu kostiumowego. Bez wątpienia obraz ten jest jednym z ważniejszych filmów ostatniej dekady, a wśród musicalu zdaje się zajmować honorowe miejsce. Dzieło Hoopera wraz ze spektakularną scenografią, świetną charakteryzacją i pierwszej klasy grą aktorską wpisuje się w nurt wysokobudżetowego musicalu sprzed lat. Film *Les Misérables Nędznicy* (2012, reż. T. Hooper) już po premierze określany był dziełem nie z tej epoki, co akurat w odniesieniu do gatunku musicalu jest wielkim atutem, potwierdzającym możliwość powrotu do klasyki w czasach technologii 3D.

Nie sposób pominąć także „najsłynniejszego musicalu świata” – jak obwieszcza enigmatyczna okładka DVD – *Upióra w operze* (2004, reż. J. Schumacher). W dziejach kinematografii powstało aż 9 filmów o tym samym tytule. Większość z nich swe źródło ma w powieści Gastona Lerouksa. Najważniejszym spośród nich jest (paradoksalnie) nieme dzieło kina grozy z 1925 roku, które jednak wykorzystywało niediegetyczne elementy muzyczne (rys ekspresjonistyczny, operowy charakter). Upiór (Gerard Butler) w filmie Schumachera, choć dopuszcza się terroru w stosunku do innych, to jednak zyskuje sympatię widzów, podobnie jak inny odmieniec musicalu z 2007 roku – Sweeney Todd. W filmie Tima Burtona tytułową rolę zagrał Johnny Depp, który przygodę z musicalem przeżył już w filmie *Beksa* (1990, reż. J. Waters), wcielając się w rolę – nie inną, jak – społecznego outsidera. *Sweeney Todd* (2007, reż. T. Burton), będący adaptacją utworu Stephena Sondheima (1979) „to pierwszorzędny musical; taki, jakiego już dawno nie było nam dane oglądać. Aktorzy śpiewają, by tak rzec, z głową”²⁶ – pisał Michał Oleszczyk w recenzji filmu.

25 Ł. Muszyński, *Cinema Italiano*, <http://www.filmweb.pl/reviews/Cinema+Italiano-10452> [data dostępu: 25.11.2014].

26 M. Oleszczyk, *Demoniczny Sweeney Todd*, „Kino” 2008, nr 2, s. 20.

Elementem wspólnym obydwu musicali jest eksponowanie „(fizycznie) brzydkiego bohatera”, ze wszystkimi jego cechami: osamotnieniem, żalem, chęcią zemsty. Owo lansowanie szpetoty ujęte zostaje jednak w nieco inny sposób. Upiór w filmie Schumachera, w porównaniu z pierwowzorem, jest bardziej uczłowieczony, wręcz dostojnie salonowy. Oczywiście zamysłem reżysera było odejście od horroru na rzecz melodramatycznego musicalu. Dzięki tak rozłożonym akcentom fabularnym w filmie Schumachera, paradoksalnie, to thriller muzyczny Tima Burtona staje się gatunkowo bliższy pierwowzorowi *Upióra*... Nie zmienia to jednak faktu, że i *Sweeney Todd*, i *Upiór w operze* pozostają musicalami z XXI wieku, nad którymi unosi się (rozcieńczony) duch mrocznego ekspresjonizmu.

Przegląd ważniejszych filmów muzycznych²⁷ (ukierunkowanych na musical) ostatnich lat należy uzupełnić o musicalowy dramat biograficzny *Evita* (1996, reż. A. Parker) z Madonną w roli Evy Peron oraz o *Burleskę* (2010, reż. S. Antin) – próbę musicalu autoteleicznego – z gwiazdami muzyki popularnej takimi, jak Cher i Christina Aguilera. Remake *Lakieru do włosów* (2007, reż. A. Shankman) również zaliczyć można do musicalu autotematycznego. Należy też wspomnieć o innych dziełach, które zyskały wielu fanów, a które w ogólnym oglądzie musicalu XXI wieku są nieco marginalizowane. W gronie tym znaleźć powinny się takie filmy, jak choćby *8 kobiet* (2002, reż. F. Ozon), *Romance & Cigarettes* (2005, reż. J. Turturro) czy *Stracone zachody miłości* (2000, reż. K. Branagh).

Wielkie widowiska, jakimi zawsze były musicale – według hipotezy Wiesława Godzica – na atrakcyjności zaczęły tracić wraz z nastaniem ery popularnych telewizyjnych programów typu talk-show. Kiedy u progu nowego tysiąclecia z nostalgią konstatowano, że „lata osiemdziesiąte a zwłaszcza dziewięćdziesiąte uchodzą za okres schyłkowy w historii musicalu”²⁸, to oto, jakby na przekór czarnowidztwu, powstawać zaczęły nowe dzieła tego gatunku: odmienione, eksperymentalne, ale wciąż – a może właśnie dzięki swemu bogatemu kolorytowi – zyskujące poklask i zdobywające liczne nagrody. Można by rzec, że udało się musicalowi znaleźć tę nośną formę, która zaczęła przystawać do specyfiki obecnych niejednorodnych i polifonicznych czasów. Dlatego też prawdą jest, że

27 Pojęcia „film muzyczny” nie utożsamiam z często zamiennie stosowanym terminem „musical”, a rozumiem je jako „ponadgatunkowe określenie wachlarza utworów filmowych, których dominantę konstrukcyjną i główny temat stanowi muzyka”, M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Wrocław 2001 s. 113.

28 D. Skotarczak, *dz. cyt.*, s. 147.

„we współczesnym kinie musical manifestuje się najczęściej w formach hybrydycznych i zmiksowanych”²⁹.

W ostatnich latach, przy wciąż wysokiej oglądalności rozmaitych telewizyjnych show (np. *The Ellen DeGeneres Show* czy *The Jerry Springer Show*³⁰; w Polsce *Rozmowy w toku* Ewy Drzyzgi – 1,4 mln³¹) obserwować mogliśmy wzmożone zainteresowanie musicaliem także na poziomie seriali, np. *Glee* (2009–2015, twórcy: R. Murphy, B. Falchuk, I. Brennan), którego średnia oglądalność w zależności od sezonu oscylowała między 9,77–5,86 mln³², emitowanych nigdzie indziej, jak w telewizji. A to już bodaj najlepszy dowód na to, że musical ma się dobrze. A w każdym razie lepiej niż to prognozowano.

Bibliografia

- 1,4 mln widzów „Rozmów w toku”, <http://www.wirtualnemedi.pl/artukul/1-4-mln-widzow-rozmow-w-toku-tvn-liderem-w-grupie-komercyjnej>, [data dostępu: 21.06.2015].
- AFI's 25 Greatest Movie Musicals of All Time, <http://www.afi.com/100Years/musicals.aspx>, [data dostępu: 25.11.2014].
- Altman R., *Gatunki filmowe*, Warszawa 2012.
- Bielacki M., *Musical. Geneza i rozwój formy*, Łódź 1994.
- Cawelti J. G., *Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films*, [w:] *Film Genre Reader*, red. B. K. Grant, Austin 1986.
- Godzic W., *Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu*, [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998.
- Hirschhorn C., *The Hollywood Musical*, London 1991.
- Katafiasz O., Wojnicka J., *Słownik wiedzy o filmie*, Warszawa 2005.
- Koschany R., *Musical: dekonstrukcja*, [w:] *Musical. Poszerzanie pola gatunku*, red. J. Maleszyńska, J. Roszak, R. Koschany, Poznań 2013.

29 T. Żaglewski, *Diabelska muzyka, czyli musical spotyka się z horrorem. Przypadek Sweeneya Todda*, [w:] *Musical. Poszerzanie...*, s. 155.

30 *The top 10 most popular talk shows in America*, <http://www.therichest.com/rich-list/most-popular/the-top-10-most-popular-talk-shows-in-america/> [data dostępu: 21.06.2015].

31 1,4 mln widzów „Rozmów w toku”, <http://www.wirtualnemedi.pl/artukul/1-4-mln-widzow-rozmow-w-toku-tvn-liderem-w-grupie-komercyjnej> [data dostępu: 21.06.2015].

32 Średnia oglądalność *Glee*, <http://gleeclub.pl/glee/ogladalnosc/> [data dostępu: 21.06.2015].

- Koschany R., *Realistyczny musical?*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76.
- Królikowska-Avis E., *Mamma Mia!*, „Kino” 2008, nr 7/8.
- Maleszyńska J., „*Moulin Rouge!*” *Musicalowy palimpsest*, [w:] *Musical. Poszerzanie pola gatunku*, red. J. Maleszyńska, J. Roszak, R. Koschany, Poznań 2013.
- Muszyński Ł., *Cinema Italiano*, <http://www.filmweb.pl/reviews/Cinema+Italiano-10452> [data dostępu: 25.11.2014].
- Oleszczyk M., *Demoniczny Sweeney Todd*, „Kino” 2008, nr 2.
- Skotarczak D., *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Wrocław 2002.
- Średnia oglądalność *Glee*, <http://gleeclub.pl/glee/ogladalnosc/> [data dostępu: 21.06.2015].
- The top 10 most popular talk shows in America*, <http://www.therichchest.com/rich-list/most-popular/the-top-10-most-popular-talk-shows-in-america/> [data dostępu: 21.06.2015].
- Żaglewski T., *Diabelska muzyka, czyli musical spotyka się z horrorem. Przypadek Sweeneya Todda*, [w:] *Musical. Poszerzenie pola gatunku*, red. J. Maleszyńska, J. Roszak, R. Koschany, Poznań 2013.

Filmografia

- 8 kobiet*, reż. F. Ozon, 2002.
- Beksa*, reż. J. Waters, 1990.
- Burleska*, reż. S. Antin, 2010.
- Chicago*, reż. R. Marshall, 2002.
- Dźwięki muzyki*, reż. R. Wise, 1965.
- Evita*, reż. A. Parker, 1996.
- Glee* [serial], twórcy: R. Murphy, B. Falchuk, I. Brennan, 2009–2015.
- Lakier do włosów*, reż. A. Shankman, 2007.
- Les Misérables. Nędznicy*, reż. T. Hooper, 2012.
- Mamma Mia!*, reż. P. Lloyd, 2008.
- Moulin Rouge!*, reż. B. Luhrmann, 2001.
- Nine – Dziewięć*, reż. R. Marshall, 2009.
- Oliver*, reż. C. Reed, 1968.
- Osiem i pół*, reż. F. Fellini, 1963.
- Romance & Cigarettes*, reż. J. Turturro, 2005.
- Stracone zachody miłości*, reż. K. Branagh, 2000.
- Sweeney Todd*, reż. T. Burton, 2007.
- Śpiewak jazzbandu*, reż. A. Crosland, 1927.

Tańcząc w ciemnościach, reż. L. von Trier, 2000.

Upiór w operze, reż. J. Schumacher, 2004.

Wszyscy mówią: kocham Cię, reż. W. Allen, 1996.

Abstrakt

Niniejszy tekst jest próbą ukazania odnowionej formuły musicalu manifestującej się we współczesnym kinie. Autor przywołując konkretne filmy dokonuje analizy wewnątrzgatunkowej poszczególnych musicali z ostatniego dwudziestolecia. Przyjęta perspektywa daje możliwość zakwestionowania niegdysiejszych prognoz o wyczerpaniu gatunku.

Słowa kluczowe: musical, musical współczesny, kino gatunków, intertekstualność, dekonstrukcja

The Extinct Genre? The Latest Musical

This text is an attempt to present the revised musical formula manifested in contemporary cinema. Author analyzes intraspecific structure of various musicals of the last two decades. Adopted perspective gives the opportunity to challenge the erstwhile predictions about the exhaustion of the genre.

Keywords: musical, contemporary musical, film genres, intertextuality, deconstruction

Dawid Łucarz – doktorant w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Opolskiego.