Realistyczny musical?

Allen – Resnais – von Trier

Rafał Koschany

Żaden chyba gatunek filmowy nie przeżywał tak spektakularnych wzlotów i upadków, jak musical. Żaden też chyba nie wzbudzał tak kontrowersyjnych reakcji, zarówno wśród widzów (tu wachlarz emocji przebiega od bezgranicznej miłości, przez rodzaj zdziwienia i niedowierzania aż po kompletne *désintéressement*), jak i teoretyków. Ci ostatni poświęcili opisowi gatunku wiele tomów skomplikowanych rozpraw, spisując kolejne listy cech konstytutywnych, z których najczęściej powtarza się bodaj – różnie rozumiana – nierealistyczność.

Sama kwestia realizmu wymaga, rzecz jasna, osobnych studiów, nie sposób odwoływać się też do jakiejś konkretnej teorii filmowej [1]. Termin jest wieloznaczny, a w jego definicjach, obejmujących często również potoczne skojarzenia, pojawia się i autentyczność, i wiarygodność, i prawdopodobieństwo (rozbudowane osobno do teorii *vraisemblance*), wreszcie prawda, zresztą w przeróżny sposób rozumiana. Oczywiście, wymienione kategorie nie są jakimiś obiektywnymi danymi, mierzalnymi cechami stylu, ale kategoriami w indywidualny sposób interpretowanymi czy wyczuwanymi przez odbiorców (tylko dają wrażenie prawdopodobieństwa, autentyczności itd.). W rzeczywistości zatem stanowią składową historycznie zmiennych konwencji, uzależnionych od celów twórców i producentów, a także od potrzeb i wyobrażeń widzów.

W musicalu kwestii realizmu nie można więc skwitować jednym ogólnikowym stwierdzeniem i na poszczególnych etapach jego rozwoju czy w specyficznych odmianach gatunkowych będzie się ona różnie układać [2]. Inaczej chociażby wygląda ta sprawa u jego zarania, kiedy wstawki muzyczno-taneczne pojawiały się w opowieści jako właściwie odrębne interludia (stąd od „nierealistyczności" bardzo blisko do sztuczności), inaczej w późniejszym okresie musicalu zintegrowanego, w którym elementy śpiewu i tańca w sposób naturalny łączyły się z fabułą, często logicznie wynikały z niej na poziomie diegezy. Gdy mowa z kolei o odmianach gatunkowych musicalu, jasne wydaje się, że w *backstage musicals* czy w filmowych opowieściach o artystach wszelkie elementy wykonywania muzyki, śpiewu czy tańca są właściwie, z punktu widzenia fabularnego, w pełni uzasadnione, a więc realistyczne (nie tylko w potocznym rozumieniu). To znaczy nie wybiegają one poza dopuszczalną granicę logiki przyczynowo-skutkowej czy choćby prawdopodobieństwa.

Na dodatkową uwagę zasługuje też fakt, że „realistyczność" musicalu może oznaczać jego swoiście pojętą „naturalność", zwłaszcza w kontekście amerykańskim. Wiesław Godzic, pisząc o musicalu jako o „gatunku – sukcesie", wspominał, jak wchodzi on w codzienne życie, jak na co dzień, w potocznych sytuacjach są wykorzystywane poszczególne dialogi, numery, układy taneczne, cytaty [3]. Zresztą mówienie o realistyczności czy nierealistyczności musicalu dla jego wielbicieli

jest problemem urojonym. Działa tu swoiście pojęta wiara, która likwiduje dylemat: dla wielu osób „codzienne" posługiwanie się piosenką w jakiejkolwiek formie (można ją zaśpiewać, zanucić, przywołać tylko znaczący tytuł lub fragment) jest czymś naturalnym. Małym dowodem w tej sprawie mogą być wydane ostatnio listy Agnieszki Osieckiej i Jeremiego Przybory, którzy czasem zamiast słów używają piosenek, i to nie tylko swoich [4]. Ale właśnie w ten sposób zinterpretowane musicale – jako realistyczne ze względu na naturalność piosenki w codziennej egzystencji – przyniosą wielbicielom gatunku dodatkowe argumenty.

Zaproponowany tytuł artykułu (pozostawiam na razie znak zapytania) właściwie od razu ogranicza obszar rozważań. Nie chodzi również o poziomy realizmu w jakimś konkretnym musicalu, ponieważ tych, owszem, z powodzeniem można by się doszukiwać, ale o pewne koncepcje czy poetyki, zasugerowane wprost albo immanentne, które niejako sprzeciwiają się owej konstytutywnej cesze gatunkowej, a także – co nie mniej ważne – sprzeciwiają się konwencji, którą najprościej można określić jako kanon zabiegów formalnych oraz odbiorcze przyzwyczajenia w akcie „lektury". W wybranych do analizy przykładach wspólne jest również, że są one próbami w karierze trzech reżyserów wyjątkowymi. Wszyscy trzej musical, traktowany często jako gatunek drugorzędny, a w każdym razie dość długo funkcjonujący w ramach kultury popularnej i rozrywki, podnoszą do rangi ważnego eksperymentu. Wszyscy, niezależnie od partykularnych intencji, odnoszą się do musicalu z szacunkiem, a z musicalowego absurdu wyciągają poważne konsekwencje.

Realistic singing voice

Oczywiście, film Woody'ego Allena *Wszyscy mówią kocham cię* można by potraktować jako uroczą, lekką komedię muzyczną, całkiem niebłahą, bo Allenowską przecież – to przyjmujemy niejako z góry. Ale chyba – widać to zwłaszcza z perspektywy czasu – zupełnie coś innego czyni ten film wyjątkowym, nie tylko w twórczości Allena, ale także w historii musicalu filmowego jako gatunku.

Zatem pierwsza warstwa to przede wszystkim zgrabna fabuła czy też fabułka. Z ust nastoletniej – stąd ton streszczenia – narratorki Diuny (ksywka DJ), dowiadujemy się o pokręconych zdarzeniach z ostatniego roku życia jej nowojorskiej rodziny. Jej przyrodnia siostra zrywa zaręczyny, by pójść w tango ze zwolnionym z więzienia – za sprawą matki, szalonej działaczki społecznej – mordercą. Jej bratu (też przyrodniemu) udaje się wyzdrowieć z choroby, o której on sam i nikt inny nie wiedział; odetkano mu jakiś zator w tętnicy, dzięki czemu jego mózg mógł się wreszcie normalnie dotleniać i dzięki czemu bohater zmienił poglądy z prawicowych na liberalne – ku uciesze ojca, bo przecież rzecz rozgrywa się w środowisku nowojorskiej socjety. Jej – przyrodnie – dwie młodsze siostry zakochują się w tym samym chłopaku. Jej ojciec wreszcie, biologiczny, Joe Berlin (gra go Woody Allen), mieszkający w Paryżu pisarz, po odpowiednio zrelacjonowanej przez niego depresji wynikającej z faktu, że ostatnia partnerka go rzuciła, za sprawą naszej bohaterki i narratorki, a zarazem jego córki, przeżywa romans z piękną kobietą. A udaje się to dlatego, że córka podsłuchała jej psychoanalityczne wyznania na temat wymarzonego obiektu pożądania, którym on właśnie, Joe Berlin, mógł teraz się stać. Sama narratorka – wbrew wcześniejszym deklaracjom na temat późnego zamążpójścia – zakochuje się w weneckim gondolierze i razem planują szybki,

Wszyscy mówią: kocham cię, reż. Woody Allen (1996)

bardzo szybki ślub. Nie trzeba dodawać, że wszystko to dzieje się w wyniku działania przypadku i z tego także względu streszczenie fabuły w kontekście realizmu filmowego wydaje się na miejscu.

Natomiast jeśli chodzi o stronę ściśle musicalową (nad którą czuwał Dick Hayman), na plan pierwszy wysuwają się partie piosenkowo-taneczne, będące coverami piosenek znanych z innych musicali. Do obiegowych już opinii należy stwierdzenie, że Allen złożył w ten sposób hołd amerykańskiemu gatunkowi, ale… uczynił to w bardzo niekonwencjonalny przecież sposób. Czasem piosenki te, w większości standardy musicalowe czy jazzowe, są do tego stopnia mało efektowne, że ich prawdziwa jakość wymyka się. Jakość prawdziwa, to znaczy oryginalna, albo i przecież ta związana z powtórnymi wykonaniami i nagraniami większości z zacytowanych piosenek. One mają swoje historie. *My Baby Just Cares For Me* po musicalu *Whoopee* (1928) była śpiewana chociażby przez Ninę Simone (najbardziej znane wykonanie), Franka Sinatrę, Nat King Cole'a, George'a Michaela, Cyndi Lauper czy Amandę Lear. *I'm Thru With Love* – oprócz oryginalnego wykonania Marilyn Monroe z *Pół żartem, pół serio* – śpiewali także Nat King Cole, Ella Fitzgerald czy Diane Krall. I tak dalej, i tak dalej… Zatem te i inne piosenki w musicalu Allena brzmią niezbyt imponująco, jeśli można tak powiedzieć, zostały zaśpiewane w sposób niezauważalny, czasem nierozpoznawalny. Taki był cel.

Wszystkie utwory wykonali sami aktorzy, tak jak umieją, naturalnie. Z małymi wyjątkami. Na przykład Goldie Hawn została poproszona przez Allena, by śpiewać gorzej niż potrafi; według zasady prawdopodobieństwa, która miała tu zadziałać: „w życiu", przeciętnie, nie śpiewa się aż tak dobrze. Z kolei Drew Barrymore jako jedyna została w ogóle zastąpiona, gdyż śpiewała – jak można przeczytać w dostępnych materiałach na temat filmu – okropnie, zbyt okropnie jak na koncepcję Allena, nazwaną *realistic singing voice*. Oto pomysł Allena – by zrobić realistyczny, uprawdopodobniony musical, w którym numery taneczno-śpiewane wynikają z potrzeby chwili, są w „zwykły" sposób przez „zwykłych" ludzi wykonane. (*Tak, wiem i o to chodzi. Jeśli zaśpiewają tak jak pod prysznicem, jak zwykli ludzie, to tak właśnie ma być. Nie chcę, żeby Edward Norton nagle zaczął piać jak Pavarotti* [5].) Piosenki nie miały komentować akcji, ale zostały potraktowane jako przedłużenie poszcze-

gólnych scen, ich puenta. Wszystkie te sceny nakręcono w autentycznych przestrzeniach. Większość powstała w jednym ujęciu, bez cięć montażowych i – przede wszystkim – bez „cięć postaci" (w klasycznym, hollywoodzkim musicalu były to na przykład zbliżenia na tańczące stopy). Jak byśmy ich widzieli właśnie tańczących i śpiewających… W wywiadach z reżyserem około 1996 r. można przeczytać o wspomnieniu dotyczącym rodziców, którzy śpiewali i tańczyli przy różnych okazjach. To swego rodzaju zaczyn głównego pomysłu: *Pamiętam mojego ojca tańczącego z matką. Byli niezgrabiaszami, ale w ich tańcu było coś magicznego* [6].

Jednocześnie nie mamy wątpliwości, że konwencja musicalowa jest cały czas w filmie obecna. Nie została tu na przykład zastosowana konsekwentnie zasada śpiewających i tylko śpiewających postaci (takich są dwa czy trzy przykłady), ewentualnie tańczących ze sobą, tak jak robili to rodzice reżysera. Nie tylko zatem o to chodziło. W innych przypadkach oglądamy „klasyczne" numery musicalowe – postaci zaczynają śpiewać i tańczyć, pojawiają się nagle tancerze, chórki, no i muzyka, która tylko na prawach konwencji mogła się tam pojawić. Takie są na przykład sceny: u jubilera, w szpitalu, w domu pogrzebowym. Powiedziałbym nawet, że sceny te są konwencjonalne na wskroś, bo w wielu przypadkach dodatkowo nawiązują do innych musicali, są pastiszowo, „rozbrajająco" nastrojone – wystarczy przypomnieć komicznie tańczącego Edwarda Nortona, chórki sytuacyjne w tych numerach (jak osobne skecze), ożywione manekiny, taniec nieboszczyków czy lewitującą Goldie Hawn w tańcu z Allenem (to hiperrealistyczne nawiązanie do sceny z *Amerykanina w Paryżu*, w której tańczą Gene Kelly i Leslie Caron). Z jednej więc strony trudno tu mówić o realizmie, skoro to, co musicalowe, zostało dodatkowo zhiperbolizowane, podkreślone burleskowym stylem czy umownością tricków filmowych. Z drugiej jednak nasuwa się pytanie, czy przypadkiem takie intertekstualne gry nie wzmacniają poczucia realizmu. Zgodnie z rozważaniami Umberta Eco na temat fikcji, rzecz wielokrotnie powtarzana, postaci czy wątki pojawiające się w kolejnych dziełach na zasadzie cytatu sprawiają, że stają się one o wiele bardziej „prawdziwe", niż wskazywałby na to ich rzeczywisty status [7].

O ostatecznym wydźwięku realistycznym filmu Allena może świadczyć połączenie obu warstw filmu – intrygi fabularnej i jej formy musicalowej. W zakończeniu narratorka podsumowuje szereg przypadkowych wydarzeń i stwierdza, że można by zrobić z tego film. Potem nie, raczej musical, inaczej nikt w to nie uwierzy. A zatem musical – paradoksalnie – ma stanowić o prawdopodobieństwie, ma być nośnikiem, medium tego prawdopodobieństwa. Jak powiedział Allen: *Pod słowem „realistyczny" rozumiem taki, który dzieje się na nowojorskiej ulicy. Jeśli to są ulice w musicalu, to już zupełnie coś innego. Albo z innej epoki. (...) natomiast musical można nieco podkolorować, bo tam wszystko jest takie bajkowe* [8]. I to zetknięcie konwencjonalnego, sztucznego musicalu z „samym życiem" rodzi oczekiwany efekt. Nałożenie musicalowości na pokrzyżowane losy bohaterów sprawia, że bierzemy je w cudzysłów, przestajemy się czemukolwiek dziwić, z pewną lekkością przyjmujemy nieprawdopodobne zachowania bohaterów i ich nieprawdopodobne, krzyżujące się losy. Z jednej strony zabieg ten pozwala reżyserowi wyrazić swój dystans i fascynację ludźmi i środowiskiem, o którym opowiada, z drugiej może to być refleksja nad działaniem przypadku, którego nie umiemy inaczej wytłumaczyć, jak przez kategorię „filmowości" czy – jeszcze bardziej ewidentnej – „musicalowości".

Same Old Song

Alain Resnais nakręcił *Znamy tę piosenkę* w 1997 r., jako wówczas 75-letni reżyser. Pozostawiając na boku wszelkie oceny, warto stwierdzić na początku, że przede wszystkim jest to swoisty eksperyment, wypowiedź dyskursywna na jeszcze inne tematy niż pokomplikowana, ale nie aż tak znowu bardzo pokomplikowana, historia miłosna. A zatem najpierw oglądamy perypetie dwóch sióstr, starszej Odile i młodszej Camille. Odile, energiczna bizneswoman, ma niezbyt energicznego męża, który – któż by się tego spodziewał? – ją zdradza. Odile planuje kupić większe, piękniejsze mieszkanie w lepszej dzielnicy, na oględziny umawia się z siostrą i agentem mieszkaniowym. Splot okoliczności sprawia, że na spotkanie się spóźnia, a w tym czasie Camille i Marc, ów agent, zdążą przypaść sobie do gustu. W Camille, przewodniczce po Paryżu kończącej pisać doktorat z historii, zakochuje się także Simon, pan w średnim wieku, pracownik firmy Marka. Pomiędzy siostrami pojawia się jeszcze niejaki Nicolas, ponury hipochondryk, który z żoną nie ma już nic wspólnego, z Odile chciałby chyba odnowić jakieś starsze, bardziej zażyłe kontakty, z Camille zaś serdecznie się nie lubi, co się zmieni dzięki znalezieniu wspólnego tematu zdrowotnej natury. Reszta jak w dobrze skrojonej komedii omyłek: postaci wyraziste, pozory mylą, intryga nie popłaca, wszystkim rządzi – znów – przypadek. Znamy tę piosenkę…

Szczególnie ciekawa natomiast jest strona formalna filmu [9]. Podstawowy zabieg tu użyty polega na inkrustowaniu dialogów fragmentami znanych piosenek francuskich, zarówno starszych, jak i nowszych [10]. Wygląda to nienaturalnie i… naturalnie zarazem. Nienaturalnie, z jednej strony, ponieważ postaci filmowe zaczynają śpiewać nagle, w środku dialogu, fragment piosenki tylko, nie przypomina to klasycznej „sytuacji musicalowej", w której – na zasadzie konwencji! – poszczególne muzyczne numery są bardziej lub mniej związane z fabułą, bardziej lub mniej swobodnie się z ową fabułą przenikają, ale zaczynają się i kończą. Są numerami! Tutaj – chwyt reżysera działa „wyobcowująco", momentalnie i kategorycznie zrywając efekt iluzji rzeczywistości, w sposób jawny pokazując fikcję. Mało tego – ów śpiew nie jest śpiewem postaci, z którym – nawet jeśli raziło to nieprawdopodobieństwem i konwencjonalnością – mieliśmy do czynienia w klasycznym musicalu, ale czymś w rodzaju playbacku; postaci „śpiewają" więc zarówno konkretne piosenki, jak i konkretne wykonania tych piosenek; ta zasada zostaje zachowana do tego stopnia, że często – przy okazji tych najstarszych utworów – słychać w ich tle po prostu szum starej płyty. Dalej – zdarza się, chociaż nie jest to zasadą, że postaci kobiet śpiewają piosenki wykonywane przez mężczyzn i odwrotnie; niesie to ze sobą za każdym razem nowy efekt komiczny, na przykład wtedy, gdy „męską" piosenkę „śpiewają" w duecie kobieta i mężczyzna. I ostatnia rzecz: są tu przecież „śpiewane" znane utwory, bardzo często prawdziwe szlagiery czy sztandarowe hity piosenki francuskiej, wraz z oczywiście rozpoznawanymi głosami niezapomnianych artystów tej sceny i tej kultury w ogóle; postaci filmowe „śpiewają" więc „nie swoje" piosenki, „śpiewają" – w sposób zupełnie jawny się to demonstruje – „nie swoim" tekstem. Kuriozalność tego chwytu podkreśla liczba cudzysłowów użytych do jego opisu…

Natomiast z drugiej strony – i wydaje się to o wiele ważniejsze oraz niesie ze sobą więcej sensów – zasada zastosowana przez Resnais'go (mimo owej sztucz-

Znamy tę piosenkę, reż. Alain Resnais (1997)

ności, mimo wszystko, chciałoby się powiedzieć) przyczynia się j e d n a k do wytworzenia „efektu realności". „Śpiewanie" postaci, o którym już wiemy, jak zostało zaprezentowane, staje się – w miarę oglądania filmu – czymś „naturalnym" i nie chodzi tu tylko o kwestię przyzwyczajenia. Jak to się dzieje ?

Owo „śpiewanie" właściwie jest tak naturalne jak rozmowa. Rick Altman pisał, że *musical obraca każdą sytuację w święto* [11]; u Resnais'go jest inaczej, czy właściwie odwrotnie: piosenka za każdym razem zostaje jakby pożyczona do sytuacji, nie ona więc nakłada się na rzeczywistość, odmieniając ją, ale – no właśnie – z o s t a j e u ż y t a, sfunkcjonalizowana i w ten sposób sama – odświąteczniona. W konsekwencji fragmenty muzyczne filmu, słynne musicalowe numery, nie tworzą żadnego *magicznego spektaklu* [12]; także dlatego, że postaci „śpiewają" tylko f r a g m e n t y piosenek.

Mimo – technicznie rzecz ujmując – zastosowania tego niby-playbacku, o którym wspomniałem wcześniej („niby", bo nie chodzi ani o telewizyjną czy sceniczną konieczność, ani o próbę oszukania kogokolwiek), w samej diegezie nie ma to żadnego znaczenia: śpiewająca postać jest zawsze słuchana przez pozostałe osoby, często dochodzi wręcz do piosenkowego dialogu, a także – zdarza się to bodaj raz – w piosence biorą udział wszyscy goście zebrani na przyjęciu (scena ta najbardziej przypomina klasyczny numer musicalowy, w myśl słynnego hasła, że wszyscy mówią, wszyscy tańczą, wszyscy śpiewają, ale i tak pozostaje bardzo osobliwa).

Jeśli chodzi o postaci kobiet śpiewające piosenki wykonywane przez mężczyzn – i odwrotnie – po pierwszym takim numerze i pierwszym efekcie obcości (chodzi o scenę, w której niemiecki komendant Paryża otrzymuje w sierpniu 1944 r. rozkaz zburzenia miasta i w reakcji „śpiewa" pieśń Joséphine Baker *J'ai deux amours*) – więc wkrótce potem nabrać można przekonania, że piosenka jest podłożem jakiejś wspólnej, zbiorowej podmiotowości, że następuje tu utożsamienie z piosenką jako językiem służącym codziennej komunikacji i codziennemu wyrażaniu bardziej i mniej skomplikowanych uczuć. Piosenka ma przede wszystkim t e k s t, to jest o p o w i e ś ć, opowieść jako dobro wspólne (niemalże w sensie tradycji kulturowej) i opowieść jako archetyp (funkcjonujące już poza czy ponad kulturą).

Cytowane w filmie znane piosenki – jako jawnie cudze słowo – są czymś „naturalnym", „naturalnie" funkcjonującym w języku. Tak jak używa się rzadkich słów lub – jeszcze lepiej – przysłów, gdy nie ma l e p s z e g o słowa, tak się cytuje piosenkę (zwracam uwagę na owo „się", które jest zawarte w oryginale francuskim: *On connaît la chanson*; zresztą polskie „znana /stara/ śpiewka" jest semantycznym odpowiednikiem francuskiego tytułu). Co więcej, pojawia się tu taka sugestia: ja wiem, że ty wiesz, o czym śpiewam; śpiewasz ze mną, używając tych samych słów, cytatów, melodii – i tego samego playbacku. Piosenka jest jak powietrze, tlen, woda – by ująć to poetycko. Mniej poetycko, ale w tym kontekście o to właśnie chodzi – piosenka jest jak język, język doskonale przystający do życia, o którym opowiada. Zbiegają się tu najważniejsze pojęcia intertekstualności i egzystencji: *déjà vu* (już widziane) – *déjà lu* (już czytane) – *déjà vécu* (już przeżyte) – *déjà dit* (już mówione) – *déjà écouté* (już słyszane). Wreszcie *déjà chanté* (już za-śpiewane). Pomiędzy tymi dwiema tendencjami – obcością i naturalnością – wytwarza się nowa jakość, niepodobna, rzecz jasna, do filmu jako naśladującego rzeczywistość, ale też niepodobna do musicalu w ogóle ani w jego wersji niezintegrowanej, ani zintegrowanej, ani – wreszcie – zdekonstruowanej.

Tap-dancing at the end of a rope [13]

Tańcząc w ciemnościach Larsa von Triera to jeden z goręcej dyskutowanych filmów ostatnich kilkunastu lat, dzielący widzów na jego wielbicieli i wrogów, właściwie kończący etap DOGMY i rozpoczynający nowy okres w rozwoju twórczości reżysera. Ponad ocenami zachwytu czy niesmaku warto jeszcze raz powrócić do samej formy musicalu, którego realizacją gatunkową jest ten film.

Dyskusyjną kwestią pozostaje chociażby – poza opowiedzianą historią i stylem opowieści – często podnoszona antymusicalowość musicalu von Triera. Dekonstrukcyjny gest reżysera nie jest oczywiście pierwszy w historii gatunku, ewentualnie można stwierdzić, że doprowadza on rzecz do ostateczności, wypowiada pewne kwestie z maniakalną ostrością, co najbardziej może widać w znaczącej podmianie – komedii, zabawy, rozrywki, tak charakterystycznych dla klasycznego musicalu, na tragedię, nieoczekiwaną w tym gatunku i w zamierzeniu prowadzącą widza do ujrzenia przerażającego finału i przeżycia katharsis. Zatem „anty" jest w musicalu von Triera chociażby potraktowanie sprawy relacji: świat przedstawiony a rzeczywistość. Większość musicali klasycznych (ale i dzisiaj ta konwencja jest kontynuowana) operuje pewnym sztucznie skonstruowanym językiem, związanym i z wykonawstwem numerów taneczno-śpiewanych, i z choreografią, i rekwizytami, i wreszcie z samą zasadą umieszczania wstawek muzycznych. Są one najczęściej interpretacją kulminacyjnych momentów filmu, które – jak w baśni – na prawach konwencji nie kłócą się z resztą świata przedstawionego. U von Triera natomiast muzyka pojawia się często w momentach nienacechowanych, rodzi się mimochodem, w wyobraźni bohaterki (także – w wyobraźni muzycznej; Selma ma genialny, nadwrażliwy słuch). Reżyser tym gestem zlikwidował niejako kwestię konwencjonalności. Owe wstawki muzyczne – jeśli już – są komentarzami do zdarzeń najbardziej drastycznych (po zabójstwie policjanta czy w scenie przed powieszeniem). Zbliża to film do opery, ale nie tylko o taką sieć skojarzeń może tu chodzić; schematyczny scenariusz przypomina także historie z oper mydlanych [14].

Tańcząc w ciemnościach, reż. Lars von Trier (2000)

Po drugie, „anty" jest również sposób filmowania scen muzycznych. Podczas gdy najczęściej stosowano tu chwyt „tańczącej kamery", podążającej za tancerzami, niejako w myśl bliźniaczej czy lustrzanej choreografii, u von Triera zbiorowe sceny taneczne są filmowane za pomocą kamer statycznych (legenda mówi, że było ich sto). Dzięki temu zabiegowi (rewolucyjnemu jednak, jeśli chodzi o historię gatunku i o jego przekładalność na wymowę opowiedzianej historii) reżyser uzyskuje efekt transmisji: tak jakby sceny taneczne były prezentowane *on-line*, tak jakby nie były choreografią, ale filmowane *ad hoc* [15]. Zresztą zabieg ten umożliwiał także wyłapanie momentów przypadkowych. Jako efekt finalny tych eksperymentów oglądamy swoisty „montaż tańczący" (zamiast wcześniejszej tańczącej kamery).

Warto zauważyć, że wszystkie te uwagi cały czas są poświęcone właściwie kwestii realizmu – gatunku i tego konkretnego przykładu, jakim jest *Tańcząc w ciemnościach*. Na pewien antyrealizm musicalu w ogóle godzimy się, bo tak działa konwencja. Podczas lektury baśni również nam nie przeszkadza, że wilk gada ludzkim głosem. Zatem spodziewamy się, że gdy bohatera musicalu ogarnie szczęście, zacznie on śpiewać i tańczyć na ulicy, przygrywać mu będzie orkiestra (gdzie ona się ukryła?), a z bram kamienic i zza rogów najbliższych ulic wyskoczy stuosobowy balet i wszyscy będą tańczyć równym krokiem, wymachując przy tym identycznymi parasolkami. Niczemu się nie dziwimy, nawet temu, że ktoś zdołał wręczyć tę parasolkę głównemu bohaterowi. U von Triera widzimy zabiegi niby podobne, chociażby w choreografii scen zbiorowych, ale ze względu na sposób filmowania oraz dzięki zabiegowi scenograficznemu (von Trier użył tu pojęcia „superrealizm" [16]) i scenariuszowemu (większość scen taneczno-wokalnych należy do świata wyobraźni Selmy), film jako całość może być określony jako w pełni realistyczny.

Powtórzyłbym zatem, że von Trier doprowadza gatunek do ostateczności i… tańczy na linie: dekonstruuje musical, a jednocześnie w niego wierzy, podaje

w wątpliwość wszystkie jego konwencjonalne elementy, a jednocześnie – używając tylko innej ramy narracyjnej – jeszcze bardziej się stara powtórzyć schemat. Nie stosuje strategii ironicznej (jaka najczęściej pojawia się we współczesnych musicalach intertekstualnych), ale rzeczywiście polemizuje z tradycją gatunku, pyta o jego możliwości. Poszukując warstw realizmu w *Tańcząc w ciemnościach*, można się powoływać z jednej strony na samego reżysera, który koniecznie chciał odejść od musicalowej sztuczności, ze strony drugiej zaś – ze względu na efekt pracy oraz teoretyczną otoczkę projektu – można by go nazwać wręcz hipermusicalem. Podkreślenie tej dwuznaczności, zdaniem reżysera konstytutywnej dla musicalu w ogóle, legło u początku zamysłu twórczego.

***

Poszukiwanie rozmaitych warstw realizmu w musicalu nie jest zadaniem niemożliwym, ale już uznanie za musicale realistyczne utworów tak różnych, eksperymentalnych, heterogenicznych i – by tak rzec – formalnie nieoczekiwanych, jak omówione filmy Allena, Resnais'go i von Triera, wydaje się już dość karkołomne. Pomimo deklaracji autorów oraz immanentnie istniejących w ich filmach tropów, świadczących o zamiarach skonstruowania realistycznego musicalu, sam efekt wydaje się aż nazbyt sztuczny. Tak jakby zastosowana forma wykluczała realizm. Może nawet mniej ważne jest w tej chwili, że właśnie taką koncepcję realizmu (jako *stylu mieszającego style*) zaproponował w swej słynnej *Mimesis* Erich Auerbach. Za istotniejszy uważam fakt, iż wszelkie dyskusje na ten temat przyćmiewa cecha zbliżająca utwory trzech reżyserów: to autotematyczna wypowiedź na temat statusu gatunku i jego – ewentualnej – realistycznej wersji. Jak wiadomo, musical potraktowany *en bloc* to jeden z gatunków filmowych najbardziej skonwencjonalizowanych, jednocześnie wyjątkowo często podlegający rozmaitym przeformułowaniom oraz refleksji – właśnie – autotematycznej, a uwaga ta dotyczy nie tylko przecież współczesnego musicalu filmowego. Wydaje się to relacją trochę bardziej konieczną niż w każdym innym gatunku, w którym – jak wiadomo – ściera się schemat z innowacją. Trochę bardziej, bo trudno tak długowieczną konwencję sztucznie utrzymywać przy życiu, a wciąż się to udaje; być może dzięki owej paradoksalności immanentnie wpisanej w gatunek: jawnie fikcjonalny i podskórnie realistyczny, sztuczny i naturalny, o codzienności i o egzystencji rodem z komedii omyłek czy opery mydlanej.

Mimo pewnej ostentacji i patosu (von Trier), mimo intertekstualności i autotematyczności (Allen i Resnais), mimo wielu jeszcze cech tych filmów, które sprawiają, że żaden „efekt rzeczywistości" nie może się pojawić, pozostają one jako musicale osobne, jako wystąpienia mistrzów rekonstruujących mit z gruntu nierealistycznego musicalu. Ostatecznie i tak trzeba przypomnieć, że ów realizm pozostaje konwencją. W ten sposób mniej realistyczny może się okazać film francuskiej Nowej Fali, w którym gest zerwania fikcji filmowej, np. przez spojrzenie aktora w kamerę, prowadzi do swoistego wyobcowania widza, niż konwencjonalny i sztuczny zewnętrznie musical, który odpowiednimi trickami wciąga widza w orbitę swojego świata i funduje *intymność żywego przedstawienia, bez podkreślania jego sztuczności* [17].

W animowanym filmie *WALL-E*, w jego pierwszej, prawie że bezdźwięcznej części, pojawia się znaczący wątek fabularny: oto robot ogląda namiętnie pewien

musical (*Hello, Dolly* Gene'a Kelly'ego z 1969 r.) – jako jedyną reprezentację dawno minionej, ludzkiej, naszej rzeczywistości. Okazuje się, że z gruntu nierealistyczny musical „na końcu świata" staje się – z jednej strony – dowodem istnienia życia człowieka na ziemi, a także – z drugiej strony – najsilniejszym katalizatorem w procesie uczłowieczania robota. Opowieść ta nie pozwala oczywiście wymazać postawionego wcześniej znaku zapytania, ale samą refleksję nad jego obecnością w kontekście realizmu czy nierealistyczności musicalu – przynajmniej w świetle omówionych tu trzech przykładów – uważam za wciąż uzasadnioną.

RAFAŁ KOSCHANY

[1] Najprościej i najszybciej można się zorientować w bogactwie tej refleksji na podstawie hasła „Realizm" autorstwa I. Siwińskiego i A. Helman (przy współpracy Ł. Demby i W. Kocołowskiego), w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 8, red. A. Helman, Wydawnictwo „Wiedza o kulturze", Wrocław 1998, s. 131-183.

[2] Pomijam kwestię interpretacji psychoanalitycznej, w której musical jest sprzężony z każdym widzem, zagarnianym do świata przedstawionego, jakkolwiek byłby ten świat sztuczny czy nierealistyczny; w pewnym sensie proces ten jest już czymś więcej niż tylko „wrażeniem" czy „złudzeniem" prawdy.

[3] Por. W. Godzic, *Widz w świecie musicalu*, w: *Kino gatunków*, red. A. Helman, PWN, Warszawa – Kraków 1991, s. 19.

[4] Por. *Agnieszki Osieckiej i Jeremiego Przybory listy na niewyczerpanym papierze*, oprac. M. Umer, Wyd. Agora, Warszawa 2010.

[5] E. Lax, *Rozmowy z Woody Allenem. Rozmowy z lat 1971-2001*, tłum. J. Rybski, Axis Mundi, bmw 2008, s. 220.

[6] Tamże.

[7] Por. U. Eco, *Fikcyjne „Protokoły"*, w: tenże, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Znak, Kraków 1995, s. 132-159.

[8] E. Lax, *Rozmowy z Woody Allenem*, dz. cyt., s. 281.

[9] Sam pomysł na film, zastosowany w nim chwyt – to hołd złożony Dennisowi Potterowi, pisarzowi i scenarzyście, tu – przede wszystkim scenarzyście *Śpiewającego detektywa*, serialu z lat 80., historii odświeżonej (z zachowanym pomysłem!) w dużo późniejszej, kinowej wersji z 2003 r. (reż. K. Gordon). W serialu wstawki muzyczne (znane piosenki angielskie) były jednak w pewnym sensie „uzasadnione", ponieważ rzecz rozgrywała się w szpitalu, w dużej części w głowie cierpiącego człowieka – gdzieś na granicy jawy i snu, halucynacji, wyobraźni, traumy. Tymczasem Resnais takiej klamry nie sugeruje (prócz dwóch bodajże scen „wyobrażanych" przez bohaterów).

[10] Jednak zasada użycia tych cytatów jest zupełnie inna niż u Allena czy na przykład w filmie *Moulin Rouge* Baza Luhrmanna (2001).

[11] Ch.F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino" 1987, nr 6, s. 21.

[12] Por. A. Helman, *Modele odbiorcy (refleksje teoretyczne)*, „Kino" 1988, nr 3, s. 21.

[13] O tym amerykańskim zwrocie (*taneczny rytm na końcu sznura*) wspomina, w kontekście znanego zakończenia filmu, sam von Trier; L. von Trier, *Spowiedź DOGMA-tyka*, tłum. T. Szczepański, Znak, Kraków 2000, s. 265.

[14] Por. tamże, s. 266.

[15] W wywiadzie z reżyserem można przeczytać, co było teoretycznym założeniem, a co ostatecznie można było uzyskać: „pozory *live-performance*" (tamże, s. 270).

[16] Tamże, s. 279 (cytat pochodzi z tekstu von Triera *Selma – manifest*).

[17] Por. W. Godzic, *Widz w świecie musicalu*, w: *Kino gatunków*, dz. cyt., s. 25-26 (cytat ze