

Śpiewający kopciuszek, albo brytyjski film muzyczny

JOHN MUNDY

Ostatni, trwający mniej więcej od dekady, renesans zainteresowania badaczy kinem brytyjskim jak dotąd nie skłonił nikogo do głębszej analizy jednego z najistotniejszych działów brytyjskiej produkcji filmowej, mianowicie filmu muzycznego. Jednocześnie, jak postaram się wykazać, od czasu pojawienia się w latach 20. efektywnej technologii kina dźwiękowego, filmy kładące nacisk na rozmaite aspekty muzyczne dzieła kinowego były jednym z filarów strategii rozwoju brytyjskiej branży filmowej. Nic w tym zaskakującego, ponieważ większość kinematografii narodowych może się pochwalić własną tradycją filmu muzycznego. Zważywszy jednak na szczególny nacisk wywierany na kino brytyjskie przez amerykański przemysł filmowy, zarówno na obszarze produkcji, dystrybucji, jak i repertuaru kin, nie dziwi również fakt, że brytyjski musical został przytłoczony tak przez same musicale hollywoodzkie, jak i przez dyskurs krytyczny, który wokół nich powstał. W ogóle całe kino brytyjskie, podlegające z jednej strony naporowi komercyjnej potęgi Hollywood, z drugiej zaś potędze europejskiego kina artystycznego, musi nieustannie walczyć o własną tożsamość i przestrzeń dla siebie. Walkę tę utrudnia nie tyle ekonomiczna władza sprawowana przez Hollywood na jego „naturalnym” rynku zagranicznym, wskutek czego od samych początków kina amerykańska produkcja filmowa jest daniem głównym, które dystrybutorzy serwują publiczności brytyjskiej, ile swego rodzaju dyskursywna i krytyczna hegemonia sprawiąca, że filmy brytyjskie osądza się według kryteriów formalnych, stylistycznych, estetycznych i ideologicznych rodem z Hollywood. W sposób szczególnie dojmujący dotyczy to filmu muzycznego, który – jeśli w ogóle zostaje zauważony – ocenia się wedle konwencji gatunku przypisanych do klasycznego musicalu hollywoodzkiego i uznaje za niezadowolającą. Zdarzają się wprawdzie godne uwagi wyjątki, jak filmy Jessie Matthews z lat 30., okazjonalne dzieło kultowe w rodzaju *A Hard Day's Night* Beatlesów (1964), jakiś zdobywca bądź kandydat do Oscara, choćby *Oliver!* (1968) i *Tommy* (1975), ale ogromna większość brytyjskich filmów muzycznych popadła w zapomnienie i jest ignorowana, podobnie jak i znaczenie tych dzieł dla brytyjskiej branży filmowej i publiczności.

Jednym z takich niesłusznie zapomnianych filmów jest *Everything Is Rhythm* (1936). Wyprodukowany w londyńskich Elstree Studios przez Joe Rock, jedną z wielu niezależnych firm producenckich, jakie rozkwitły na krótko w okresie brytyjskiego boomu filmowego z lat 30., *Everything Is Rhythm* to jeden z dwu filmów z gwiazdorskim udziałem ogromnie popularnego szefa big bandu grającego muzykę taneczną, Harry'ego Roya. Roy wcielił się tu w Harry'ego Wade'a,

lidera ambitnego zespołu muzycznego, który z wielką determinacją walczy o sławę i sukces komercyjny. Jeszcze nim orkiestra zdobędzie szersze uznanie, bohater zakochuje się „rurytańskiej” księżniczce Pauli, która spędza w Londynie wakacje przed zbliżającym się ślubem z księciem Monrovii. Księżniczka jest nie mniej urzeczona Wade’em i po nieodwrotnych perypetiach – serii nieporozumień, przeszkód piętrzących się na ich drodze, a i czystych zbiegów okoliczności – zakochanym udaje się wystrychnąć na dudka niezbyt rozgarniętego narzeczonego księżniczki. Jednocześnie zaś big band Wade’a odnosi coraz większe sukcesy, czego ukoronowaniem jest światowe tournée, będące okazją do zaprezentowania kilku niezłych utworów. W baśniowej sekwencji finałowej, osnutej wokół melodii *Sky High Honeymoon*, zakochani uciekają niewiarygodnym aeroplanem – nawet jeszcze bardziej rozklekotanym niż samolot Freda Astaire’a z *Flying Down to Rio* (1933) – podczas gdy reszta big bandu „gra” usadowiona na skrzydłach.

Pod względem tematu i struktury narracyjnej *Everything Is Rhythm* zawdzięcza wiele konwencjom gatunku zwanego „musicałem zza kulis” (*backstage musical*) z lat 30., lecz zachowuje swoiście brytyjski charakter, czego świadectwem jest choćby autoszyderczy styl komediowej kreacji Harry’ego Roya i nonszalancko toporne brzmienie jego orkiestry. Film ma tempo, reżyser buduje sceny z rozmachem, ale bez przesady, numery muzyczne są bardzo efektowne. Ówczesnej publiczności *Everything Is Rhythm* oferował nie tylko niewątpliwą przyjemność jednoczesnego oglądania i słuchania jednej z najlepszych brytyjskich orkiestr tanecznych w pogodnej opowieści o sukcesie osobistym i zawodowym, lecz i dodatkowy smaczek, by tak rzec, intertekstualny, związany z tym, że w roli księżniczki Pauli wystąpiła Elizabeth Brook, która w rzeczywistości była żoną Harry’ego Roya i – jako córka radcy Sarawaku – była też autentyczną księżniczką. Ów kontekst pozaekranowy publiczność знаła z rozmaitych źródeł, choćby z pism ilustrowanych w rodzaju „Popular Music and Dancing Weekly”. Podobnie jak wiele innych brytyjskich filmów muzycznych z lat 30. *Everything Is Rhythm* odniósł stosunkowo duży sukces wśród krajowej publiczności i wrócił na ekrany w latach 40. Autorzy badań socjologicznych nad publicznością kinową w Bolton potwierdzają, że w latach 30. i później szczególnym wzięciem u Brytyjczyków cieszyły się tego rodzaju „komedie i romanse muzyczne”, jak *Everything Is Rhythm*, których gwiazdami byli Jack Hulbert, Jessie Matthews i Jack Buchanan¹. Istnieją dowody na to, że brytyjskie filmy muzyczne z udziałem krajowych artystów utrzymały popularność u publiczności w szczególnych warunkach wojennych lat 1939-1945 oraz w późniejszym niezbyt długim okresie spadku amerykańskiej produkcji filmowej w końcu lat 40., co nie znaczy, że nigdy nie musiały konkurować z filmami amerykańskimi.

Statystyka produkcji, choć rzecz jasna nie wyczerpuje sprawy, uzasadnia twierdzenie, że począwszy od lat 30. musical stanowi ważny sektor brytyjskiego przemysłu filmowego. Wedle szacunków spośród około 1500 pełnometrażowych filmów fabularnych wyprodukowanych w latach 30. co najmniej 220 to musicale². Jeśli uwzględnimy filmy trwające mniej niż godzinę oraz krótkie filmy muzyczne, udział tego gatunku w brytyjskiej produkcji filmowej z lat 30. należy oszacować na 32 do 36 procent. Film muzyczny utrzymał znaczącą pozycję w latach 40. pomimo ograniczeń, jakim w latach 1940-1945 podlegał przemysł filmowy z uwagi na rygory wojenne. Gifford odnotowuje 12 produkcji pełnometrażowych

za rok 1940, 10 za rok 1941 i 16 za rok 1943. W latach 1944, 1945 i 1946 brytyjskie studia filmowe wyprodukowały więcej fabularnych filmów muzycznych niż obrazów jakiegokolwiek innego gatunku³. Choć w latach 50. znaczenie musicalu relatywnie spadło, to i tak w okresie 1950-1956 powstało 55 fabuł muzycznych. Znaczne ożywienie w tym sektorze spowodowało wyłonienie się w końcu lat 50. tzw. muzyki młodzieżowej, w następstwie czego w latach 60. film muzyczny odzyskał utracone pole za sprawą uznanych na rynku międzynarodowym artystów pokroju Tommy'ego Steele'a, Cliffa Richarda czy The Beatles, którzy występowali w musicalach popowych, odcinając kupony od swojej sławy. Począwszy od lat 70. do dzisiaj, w warunkach kryzysu i rosnącego uzależnienia całej brytyjskiej branży filmowej od kapitału amerykańskiego, brytyjski musical z udziałem brytyjskich wykonawców nie tylko utrzymał pewien sektor rynku krajowego, lecz także od czasu do czasu notuje spektakularne sukcesy międzynarodowe dzięki filmom takim, jak *The Commitments* (1991) i *Evita* (1996) Alana Parkera.

Tak oto dane statystyczne dowodzą, że brytyjski musical jest niestusnie lekceważony, ale jego reputacja cierpi nie tylko wskutek przytłoczenia przez produkcje hollywoodzkie, lecz również za sprawą niezasłużenie umniejszającego tonu, jaki pobrzmiwa w wielkiej części brytyjskiej literatury krytycznej na temat rodzimego kina. Na przykład w latach 50. Raymond Leader załamywał ręce nad rzekomo oczywistym upadkiem brytyjskiego filmu muzycznego: *Nie licząc jednego czy dwu chlubnych wyjątków w rodzaju „The Dancing Years” i „Happy Go Lovely”, Wielka Brytania praktycznie zrezygnowała z rywalizacji z Hollywood na polu musicali filmowych. Można odnieść wrażenie, że już ich nie robimy, choć był czas, że brytyjskie filmy muzyczne w niczym nie ustępowały najlepszym produkcjom amerykańskim*⁴.

Widzimy więc, że jeden z filarów brytyjskiego przemysłu filmowego wprawdzie pamięta o sukcesach musicalu brytyjskiego z lat 30. i 40., ale w odniesieniu do 1956 roku, gdy pisał te słowa, zdaje się całkowicie przeświadczony o pośledniości musicalu brytyjskiego w stosunku do produkcji hollywoodzkich. Earl St. John, szef produkcji u Ranka, sugerując się może ówczesną popularnością musicalu hollywoodzkiego u publiczności brytyjskiej, uważał film muzyczny za gatunek nieodpowiedni dla brytyjskich twórców filmowych. Jego zdaniem Brytyjczykom *brak talentu do choreografii, zdolnych tancerzy, a i drygu do chwytliwych melodii*⁵. Takie opinie rzecz jasna nie umacniały wiary w brytyjski musical, a jednocześnie – zważywszy na sukcesy filmów tak różnych, jak *Help!* (reż. Richard Lester, 1965) z Beatlesami, *Summer Holiday* (reż. Peter Yates, 1962) z Cliffem Richardem, *Half A Sixpence* (reż. George Sidney, 1967) z Tommym Steele'em i *Pink Floyd The Wall* (reż. Alan Parker, 1982) – można je uznać nie tylko za niedojrzałe, lecz za całkiem chybione.

Skąd ów widomy rozdział między stanem faktycznym, potwierdzającym znaczenie filmu muzycznego dla brytyjskiego przemysłu filmowego i dla krajowej publiczności, i niemal zupełnym lekceważeniem dzieł tego gatunku przez krytykę? Dlaczego filmy te są ignorowane, nieobecne w konwencjonalnej historii naszego kina? Wydaje mi się, że tę jaskrawą sprzeczność można wyjaśnić, jeśli zwróci się uwagę na trzy zasadnicze uprzedzenia, które zaczęły określać nasze myślenie o filmie muzycznym.



Na przepustce, reż. Stanley Donen i Gene Kelly (1949)

Pierwsze z tych uprzedzeń polega na tym, że film muzyczny, pojęty jako osobny gatunek, musical, przyjęło się uważać za coś zasadniczo amerykańskiego. Nietrudno zrozumieć, dlaczego tak jest, jeśli uświadomimy sobie globalny prymat amerykańskiego przemysłu filmowego, samą liczbę pamiętnych amerykańskich filmów muzycznych oraz obfitość literatury krytycznej – ze szczególnym uwzględnieniem dorobku Ricka Altmana – w której badanie filmu muzycznego sprowadza się w zasadzie do badania musicalu amerykańskiego⁶. Owo utożsamienie musicalu z uwodzicielską ideologią „amerykańskości” określiło na dobre namysł krytyczny nad filmem muzycznym. Analizując słynne musicale broadwayowskie z lat 40., jak *Oklahoma*, *Carousel* czy *South Pacific*, które wszystkie w następnej dekadzie z powodzeniem przeniesiono na ekran, Ethan Mordden dochodzi do wniosku, że *musical to Ameryka: demokratyczny, dynamiczny, pomysłowy*⁷. W niedawno wydanym studium obecności filmu muzycznego w krytycznej refleksji teoretyków Steve Cohan zauważa, że gatunek ten powszechnie uchodzi za *emanację samej istoty amerykańskości*⁸.

Do niedawna ekonomiczna, kulturowa i dyskursywna hegemonia musicalu amerykańskiego, zwłaszcza tzw. klasycznego musicalu hollywoodzkiego, nie tylko umniejszała znaczenie, lecz wręcz wypierała z pola świadomości samo istnienie filmu muzycznego w innych kinematografiach narodowych. A przecież kino określone strukturalnie przez motywy muzyczne, pieśniarskie i taneczne – choć niekoniecznie zgodne z konwencjami gatunku, jakie przyjęło się kojarzyć z musicaliem hollywoodzkim – nie od dziś odgrywa istotną rolę w innych częściach świata. Od czasu pierwszego indyjskiego filmu dźwiękowego z 1931 roku sekwencje śpiewane i taneczne były istotne w komercyjnym kinie hinduskim i są nadal atrakcją w produkcjach dzisiejszego Bollywood⁹. Filmy muzyczne, jak choćby *Cyrk* (1936), *Świetlana droga* (1940) i *Kozacy* (1949), święciły tryumfy

w zupełnie innych uwarunkowaniach Rosji stalinowskiej z lat 30. i 40. Wspomnijmy jeszcze bliższe nam francuskie *chanteuse* z lat 30. i zachodniemieckie rewie filmowe z lat 50. Otóż konwencje gatunku związane z musicaliem hollywoodzkim nie pomogą nam zrozumieć ani formy, ani znaczenia przynajmniej niektórych z tych różnorodnych i swoistych filmów muzycznych, i tak właśnie jest w przypadku większości musicali brytyjskich.

Drugie z uprzedzeń określających konwencjonalne myślenie o musicalu, wprawdzie mniej istotne z punktu widzenia niniejszych rozważań, ale doniosłe w innych kontekstach, głosi, że film muzyczny, wąsko pojęty jako musical związany z amerykańskim przemysłem filmowym, znajduje się od końca lat 60. w fazie ostatecznego upadku. Punktem odniesienia większości rozważań krytycznych nad filmem muzycznym stał się tzw. klasyczny musical hollywoodzki, w następstwie czego powstało przeświadczenie, że cała produkcja późniejsza ma charakter regresywny, określony przez estetyczne ograniczenia, które uważa się za wyznaczniki epoki MTV. W rzeczy samej taka wąska optyka sprawia, że przyszłość filmu muzycznego maluje się w czarnych barwach, czego nie zmienia okazjonalny entuzjazm branży i krytyki dla filmów takich, jak *Moulin Rouge* (2000) i *Chicago* (2002). Jednakże, tak samo jak w przypadku założenia, że musical to Ameryka, i to stanowisko zapoznaje rzeczywisty poziom produkcji i konsumpcji musicalu w ostatnich dekadach w skali świata, w tym również w Wielkiej Brytanii. Muzyka odgrywa w istocie większą, a nie mniejszą rolę we współczesnym kinie, chociaż nie na zasadach zgodnych z konwencjami gatunkowymi filmu muzycznego określonymi w minionych dekadach.

Trzecie – i najistotniejsze dla moich rozważań na temat brytyjskiego filmu muzycznego – uprzedzenie w myśleniu o musicalu wiąże się z niemal wyłącznym skupieniem uwagi na pełnometrażowym filmie fabularnym. Tak krótkowzroczne zogniskowanie namysłu krytycznego na pełnometrażowych fabulach zaburza nasze postrzeganie dziejów kina, usuwając z pola widzenia całe obszary filmowe, będące od dziesięcioleci istotnym składnikiem zarówno produkcji, jak i repertuaru kinowego. Takie podejście po prostu przekreśla znaczenie filmu krótkiego i filmów klasy B, czyli produkcji odróżnianych od typowych fabuł z uwagi na budżet, czas trwania i pozycję w programie kinowym. W następstwie tego, kiedy tworzy się kanon filmu muzycznego, określony zwłaszcza przez pełnometrażowe musicale hollywoodzkie, w ogóle pomija się krótki film muzyczny i musical klasy B, gatunki, które przez długie lata stanowiły istotny składnik doświadczenia amatorów kina, a także ważny ekonomicznie sektor produkcji filmowej.

Począwszy od lat 30. do późnych lat 60. wieczór w brytyjskim kinie był przeżyciem zupełnie odmiennym od obecnego, czego wymownym świadectwem są stare programy seansów, choćby z lat 30. Choć w programach z tamtego okresu uderza przede wszystkim różnorodność, obejmująca na przykład rozmaite wydarzenia sceniczne „na żywo”, twierdzę, że warunkiem przywrócenia równowagi w naszym myśleniu o brytyjskim filmie muzycznym i zrozumienia, że musical powinien znów stać się ważną pozycją w planach brytyjskich studiów filmowych, jest rozpoznanie dawnych strategii produkcyjnych, bogactwa gatunkowego filmów produkowanych przez brytyjski przemysł filmowy, a także natury szczególnego doświadczenia, jakie w swoim czasie oferowały kina brytyjskie. Z uwagi na

podrzędny status filmu brytyjskiego w kinach zdominowanych przez produkcje amerykańskie, brytyjskie filmy muzyczne, zwłaszcza od lat 30. po schyłek lat 60., miały na ogół szanse na prezentację jako pozycje uzupełniające program, którego główną atrakcją był film amerykański. Okazjonalnie musicale brytyjskie reklamowano i prezentowano jako główne wydarzenia wieczoru i niektóre z tych produkcji, choć od końca lat 30. coraz rzadziej, znajdowały dystrybutorów na rynku Stanów Zjednoczonych. Filmy te z reguły były konkurencyjnym towarem respektującym konwencje ustanowione przez musical hollywoodzki i właśnie z tego powodu były uważane za potencjalnie atrakcyjne dla publiczności amerykańskiej.

Jednakże owa zgodność z regułami gatunku bynajmniej nie była typową cechą brytyjskich filmów muzycznych, które kształtowano wedle rodzimych koncepcji formalnych i stylistycznych, przemawiających do krajowej publiczności kinowej i zarazem reprezentujących pewne aspekty brytyjskiej tożsamości narodowej. Próbę uchwycenia tych cech swoistych brytyjskiego filmu muzycznego możemy zacząć od spostrzeżenia, że gdy z klasycznym musicalem hollywoodzkim wiąże się takie cechy, jak optymizm, energia i rozmach, to musicale brytyjskie jawią się jako mniej optymistyczne, nie tak dynamiczne i mniej rozbuchane. Jeśli musical brytyjski jest utopijny, jest to z reguły utopia bardziej powściągliwa, ograniczona świadomością realiów klasowych i lokalnych. Jeśli musical brytyjski zrobiony jest z rozmachem, nie jest to rozmach właściwy amerykańskim filmom muzycznym.

Od samego początku musicale brytyjskie zarazem eksploatowały, jak i artykułowały istotne i swoiste aspekty brytyjskiej tożsamości narodowej, wliczając w to sporne kwestie społecznych podziałów klasowych i regionalnych. Filmy te mówiły też coś o relacjach Wielkiej Brytanii i brytyjskiej branży filmowej z resztą świata, w tym zwłaszcza ze Stanami Zjednoczonymi, Europą Zachodnią i przynajmniej do 1945 roku terytoriami zamorskimi Zjednoczonego Królestwa. Na przykład, jeśli cieszące się wielkim wzięciem w pierwszej połowie lat 30. brytyjskie musicale czerpiące z tradycji europejskiej operetki nagle utraciły popularność w 1938 roku, to stało się tak po części za sprawą głębokich przemian politycznych na kontynencie i związanej z tym reorientacji strategii produkcyjnych brytyjskiej branży filmowej. Na podobnej zasadzie międzynarodowy sukces niektórych brytyjskich musicali popowych w latach 60. był następstwem przekształcenia się brytyjskiej popularnej kultury muzycznej w zjawisko globalne. Takie „zwroty” kulturowe kształtowały i wzmacniały raczej dorywcze postawy produkcyjne, dystrybucyjne i marketingowe, które były – i są nadal – stałą cechą brytyjskiej branży filmowej. Przez większość czasu brytyjskie musicale filmowe produkowano z myślą o widzu krajowym i były to utwory atrakcyjne dla rodzimej publiczności, niemniej w szczególnych momentach historycznych „brytyjskość” zdobywała szerszy, międzynarodowy odzew.

Istotnym generatorem owej atrakcyjności musicalu brytyjskiego były silne więzi łączące ten gatunek z innymi brytyjskimi branżami rozrywkowymi, ich produktami oraz pracującymi w nich artystami. Jeśli chodzi o lata 30., można wymienić teatr muzyczny, *variétés*, BBC i związane z nią taneczne orkiestry radiowe, a także pączkujący przemysł fonograficzny. W latach 50. w przemyśle filmowym uzmysłowiono sobie zasadniczą rolę telewizji i nieuchronność rozwoju muzyki popowej, w następstwie czego po dzień dzisiejszy film czerpie z obu

tych źródeł. To krzyżowe zasilanie przez inne branże również było obliczone na przyciągnięcie krajowego widza, ale okazjonalnie niektórzy artyści, zwłaszcza muzycy popowi w rodzaju Beatlesów, okazywali się atrakcyjni na rynku międzynarodowym. Oczywiście zdolność do wypromowania i utrzymania atrakcyjności kina brytyjskiego w ogóle i filmu muzycznego w szczególności była ograniczana przez niedostatki w infrastrukturze brytyjskiej kinematografii i nieumiejętność utrzymania stałej wysokości produkcji filmowej. To zaś było uzależnione od dystrybucji w samej Wielkiej Brytanii, nie wspominając o rynku międzynarodowym. Uwzględnwszy sumaryczny wpływ wszystkich tych czynników, zaczynamy rozumieć, dlaczego brytyjski film muzyczny jest lekceważony. Ale też, jak postaram się uzmysłowić w dalszym ciągu rozważań, owo lekceważenie jest krzywdzące dla pokaźnego korpusu dzieł filmowych, które ocenione w świetle właściwych kryteriów zasługują na naszą uwagę.

Choć świadectwa historyczne dowodzą, że muzyka była istotną częścią programu kin brytyjskich już w epoce kina niemego¹⁰, to brytyjski film muzyczny zrodził się dopiero po wprowadzeniu w końcu lat 20. technologii kina dźwiękowego i przyjęciu w 1927 roku ustawy o kinematografii. Aczkolwiek głównym celem tej ustawy było wyznaczenie obowiązkowej kwoty produkcji brytyjskiej w repertuarze kin, regulacja ta spowodowała bezprecedensowy boom w brytyjskiej branży filmowej. Wprawdzie zasadniczą część tego przyrostu produkcji, tzw. sieczkę kwotową (*quota quickies*), stanowiły pozbawione większych wartości niskobudżetowe ramotki, niemniej wspomniana ustawa wpłynęła w sposób fundamentalny na brytyjski przemysł filmowy, powodując nienotowany nigdy przedtem ani później wzrost produkcji. W latach 30. dotyczy to głównie filmu muzycznego, który najpełniej wykorzystywał nową technologię kina dźwiękowego. Nic więc dziwnego, że przemysł filmowy sięgał po popularnych artystów, którzy zbudowali swoją pozycję w radiu, w branży fonograficznej, w teatrze muzycznym i *variétés*, by dyskutować sukcesy w filmach o oszałamiająco zróżnicowanym charakterze, które można z grubsza podzielić na cztery kategorie: muzyczny film krótki, musical rewiowy, gatunki mieszane obejmujące komedię muzyczną i „czysty gatunkowo”, pełnometrażowy fabularny film muzyczny, który próbował rywalizować z musicaliem hollywoodzkim.

Powtarzając wczesne eksperymenty prowadzące do powstania pierwszych krótkich filmów dźwiękowych, brytyjskie studia filmowe wyprodukowały w latach 30. setki trwających od sześciu do dwunastu minut filmików muzycznych z udziałem śpiewaków, orkiestr tanecznych i innych wykonawców. Te filmy krótkometrażowe spełniały istotną funkcję dodatkowych atrakcji w programach kinowych, jako że pozwalały widzom jednocześnie słuchać i oglądać popularnych muzyków, śpiewaków, znane orkiestry i gwiazdy estrady. Ta forma filmowa była na tyle istotna zarówno dla największych studiów z lat 30., czyli British International Pictures/ABPC i Gaumont-British/Gainsborough, jak i mniejszych kompanii produkcyjnych, że powstawały całe cykle krótkich filmów muzycznych, jak kręcone przez British Lion *Musical Film Review* (1933), *Equity Musical Review* (1935) i *British Lion Variety* (1936). Większość pojawiających się w tych filmikach wykonawców dawno popadła już w zapomnienie, ale niektórzy zaskarbili sobie trwalszą sławę, jak choćby Joe Loss i jego orkiestra bądź piosenkarka Vera Lynn. W czasie gdy muzyka rozrywkowa błyskawicznie zdobywała

bezprecedensową popularność, a i uzyskiwała swoiście brytyjski charakter, te krótkie filmy muzyczne nie tylko cieszyły się wielkim wzięciem u brytyjskiej publiczności, lecz dawały też stałą pracę rzeszy techników i twórców z brytyjskiej branży filmowej.

Przez większą część lat 30. duże znaczenie miały też aktualności muzyczne. Dłuższe niż wspomniane krótkie filmy muzyczne, również polegały na prezentacji artystów znanych z radia, teatrów muzycznych, sal tanecznych i nagrań płytowych. Aktualności i „rewie” filmowe, w które z czasem się zmieniły, były pozbawione narracji, składały się z szeregu „numerów” zapowiadanych przez prezentera bądź powiązanych na podobnej zasadzie, a ich jedyną funkcją było ukazanie wybranych działań artystycznych w zasadniczo bezpośredni sposób. Jedną z pierwszych rewii dźwiękowych była wyprodukowana przez British International Pictures (BIP) *Elstree Calling*, w której rolę łącznika poszczególnych numerów spełniał gwiazdor radiowy Tommy Handley. W filmie tym zwraca uwagę próba zespolenia materiału przez zastosowanie konsekwentnie rozwijających się gagów komediowych oraz pomysłowe wykorzystanie barwienia obrazu w celu odróżnienia numerów rodem z proletariackiego music-hallu od przeznaczonych dla bardziej wymagającej publiczności popisów w wykonaniu artystów teatralnych z londyńskiego West Endu. Jasne jest jednak, że taka formuła filmowa musiała mieć jedynie ograniczoną atrakcyjność, w dobie gdy ustawicznie pojawiały się dzieła o coraz bardziej złożonej narracji. Mimo to sama nowość kina dźwiękowego sprawiała, że takie filmy, jak *Television Follies* (1933), *Radio Parade* (1933), *In Town Tonight* (1935) i *Calling All Stars* (1937) znajdowały miejsce w programach kin przez większą część lat 30., czyli dekady, w której muzyka popularna zaczęła w istotnej mierze wypełniać i określać powszednie życie milionów¹¹. Z upływem tego dziesięciolecia coraz powszechniejszą praktyką stawało się włączanie sekwencji muzycznych w podstawowy tok opowieści filmowej, choćby nawet były zupełnie błahe i narracyjnie nieistotne. Filmy muzyczne z udziałem big bandów tanecznych, takie jak *Everything Is Rhythm* i *Music Hath Charms* (1935) – ten ostatni z główną rolą Henry’ego Halla i orkiestry rozrywkowej BBC – przewyższały stopniem wyrafinowania typowe filmy rewio-we, niemniej swą atrakcyjność opierały nadal raczej na warstwie muzycznej niż na szczególnych walorach intrygi, postaci bądź narracji.

Podczas gdy krótkie filmy muzyczne i dłuższe rewie filmowe odegrały ważną rolę jako narzędzia filmowej aktywizacji artystów z brytyjskiej sceny muzyczno-rozrywkowej lat 30. i przybliżenia ich w ten sposób publiczności masowej, to bez porównania istotniejszym krokiem naprzód były te filmy muzyczne, których atrakcyjność wynikała z krzyżowania gatunków i w których przywiązywano większą wagę do warstwy narracyjnej. Na szczególną uwagę w tym dziesięcioleciu zasługuje nadzwyczajna popularność śpiewaków i komików pokroju Gracie Fields i George’a Formby’ego, którzy wystąpili w wielu pełnometrażowych komediach muzycznych. Tak jak inni artyści, Jack Hulbert, Stanley Lupino i Leslie Henson, Fields i Formby, nim uwieńczyli kariery lukratywnymi kontraktami filmowymi, odnosili znaczące sukcesy na scenie i rynku fonograficznym. Obydwójce występowali w komediach muzycznych, które pozwalały na szeroką prezentację swych walorów wokalnych, a jednocześnie opowiadały zborne historie osnute wokół ich publicznego wizerunku przedstawicieli klasy robotniczej z regionów pół-

nocnych. W filmach takich, jak *Sally In Our Alley* (1932), *Sing As We Go* (1934) i *Shipyard Sally* (1939), Fields grała postać z klasy robotniczej, która dzięki dozie prostego i stanowczego zdrowego rozsądku z pogodą ducha stawia czoło kryzysowi gospodarczemu i groźbie masowego bezrobocia, co zostaje podkreślone w pamiętnych, bardzo dobrze zaaranżowanych w warstwie obrazowej piosenkach, w których sentymentalizm splata się z patosem i duchem niezależności. Wyrażany przez Fields treściwy przekaz, wzywający do zachowania pogody ducha nawet w najgorszej sytuacji, oraz jej niezrównany głos okazały się ogromnie atrakcyjne dla brytyjskiej publiczności kinowej, dzięki czemu wyrosła na jedną z najlepiej opłacanych brytyjskich gwiazd filmowych i stała się, jak pisał jeden z krytyków, *symbolem całego narodu dekady lat 30.*¹²

Fields nie roztaczała owego konwencjonalnego blasku, jaki kojarzy się z gwiazdami Hollywood i w rezultacie – aczkolwiek jakiś wątek romantyczny był zawsze obecny w jej filmach – oś narracyjna fabuł z jej udziałem jest ustawiona gdzie indziej, odsyła do jej charyzmatycznych więzi z otoczeniem społecznym, a tym samym, metaforycznie, z całym narodem. Niedostatki konwencjonalnej aparycji amanta George'a Formby'ego nie są też żadną przeszkodą w romansach ukazanych w komediach muzycznych z jego udziałem. Intrygi wczesnych filmów Formby'ego, jak *No Limit* (1935), *Keep Your Seats Please* (1936) i *Keep Fit* (1937), są osnute wokół jego wizerunku ekranowego jako pozbawionego ogłady przedstawiciela klasy robotniczej z regionów północnych, wyzutego z agresywnej męskości jego nikczemnych rywali, niemniej potrafiącego dzięki niezłomnej stanowczości wychodzić zwycięsko z wszelkich opresji. W trakcie rozwoju perypetii widzowie mają okazję usłyszeć piosenki Formby'ego ze słynnych płyt piosenkarza, w tym i te ocenzurowane przez BBC ze względu na aluzje seksualne w tekstach. W późniejszych filmach niewinne i naiwne *emploi* Formby'ego z powodzeniem wykorzystywano jako metaforę brytyjskiej nieugiętości w obliczu narastającej groźby wojny. W *It's In The Air* (1938) widzimy go w szeregach sił powietrznych Jego Królewskiej Mości, a w *Spare A Copper* (1939) Formby udaremnia podjętą przez zagranicznych agentów próbę wysadzenia nowego brytyjskiego okrętu wojennego jeszcze w fazie budowy. Podobnie jak filmy Gracie Fields również komedie muzyczne z udziałem Formby'ego są świadectwem zmian zachodzących w brytyjskim klimacie politycznym i kulturalnym, ale głównym źródłem ich atrakcyjności dla widza jest komediowość i popisy muzyczne, a nie fabuła. I Fields, i Formby odnieśli oszałamiający sukces u publiczności brytyjskiej, a we wczesnych latach 40. obydwójce podpisali kontrakty z wielkimi kompaniami z Hollywood. Choć jednak w Stanach nadal występowali w komediach muzycznych, nigdy już nie wrócili na ten pułap popularności, który osiągnęli, pracując dla brytyjskich studiów filmowych w latach 30.

Niejednorodnie gatunkowo komedie muzyczne z udziałem rzeszy artystów wywodzących się z music-hallu, *variétés*, radia i branży fonograficznej stały się w latach 30. główną odmianą brytyjskiego filmu muzycznego, aczkolwiek podejmowano poważne próby rywalizacji w dziedzinie filmów o formacie i strukturze musicalu hollywoodzkiego, także gdy chodziło o ich wprowadzenie na rynek Stanów Zjednoczonych. Najistotniejsze, a i najbardziej skuteczne rynkowo utwory tego rodzaju to filmy z Jessie Matthews w roli głównej, a więc m.in. *Evergreen* (1934), *First A Girl* (1935) i *It's Love Again* (1936). Filmy Matthews, zasadniczo

pozbawione zaściankowych inspiracji lokalnych, które decydowały o charakterze komedii muzycznych, produkowano z myślą o trafieniu w gust publiczności zagranicznej. Stosownie do tego produkcje te miały wyższy budżet, pozwalający na budowę wystawnej i efektownej scenografii i fabuł, których odniesieniem, a jednocześnie tworzywem, był szerszy kontekst Europy kontynentalnej. W latach 30. Europa miała jeszcze dla Brytyjczyków posmak egzotyki, co wykorzystywano w operetkach filmowych z udziałem Austriaka Richarda Taubera, jak *Blossom Time* (1934) i *Heart's Desire* (1935), oraz polskiego tenora Jana Kiepury, jak *Tell Me Tonight (Pieśń nocy)*, 1932) i *My Song For You (Zdobyc cię muszę)*, 1934). W odróżnieniu od większości brytyjskich filmów muzycznych przeznaczonych na rynek krajowy filmy Matthews mają wyraz cokolwiek kosmopolityczny i sygnalizują nawet pewne interesujące kwestie dotyczące tożsamości płci. Sama Matthews była prawdziwie utalentowaną piosenkarką i tancerką, a choć plany skojarzenia jej na ekranie z Fredem Astaire'em nie zostały urzeczywistnione, z pewnością była artystką tej samej klasy, co on. Jedną z uderzających cech jej filmów polega na tym, że żaden z jej ekranowych partnerów nie potrafi tańczyć i śpiewać na jej poziomie. W rezultacie, choć w dziełach tych zawsze obecny jest wątek miłosny, na drugi plan w kontekście pierwiastka komediowego i niezrównanych wokalnych oraz tanecznych popisów gwiazdy schodzi to, co odróżnia jej filmy od współczesnych im musicali hollywoodzkich, mimo że rzekomo naśladowały one produkt amerykański.

Kryzys nadprodukcji, który dotknął brytyjski przemysł filmowy w latach 1937-1938, oraz wybuch II wojny światowej pociągnęły za sobą znaczne ograniczenie produkcji filmowej i seansów kinowych, póki rząd nie zdał sobie sprawy z roli, jaką może odegrać kino w umacnianiu wojennego morale. Choć znaczną część mocy wytwórczych zaangażowano w filmy o charakterze mniej lub bardziej propagandowym, znaczenie filmów muzycznych dla podtrzymania wiary i morale narodu stało się oczywiste. Wiele z nich było komediami muzycznymi, które utrzymały popularność u publiczności brytyjskiej przez całe lata 40. i później, a główne role powierzano uznanym gwiazdom radia, jak Arthur Askey, choćby w *Miss London Ltd* (1942), czy Tommy Trindler w *Champagne Charlie* (1944). Być może najważniejsze były – należące z pewnością do najbardziej popularnych – filmy piosenkarki Very Lynn, jak choćby *We'll Meet Again* (1942) i *Rhythm Serenade* (1943). Te fabuły o charakterze zasadniczo melodramatycznym miały być narzędziem wykorzystania nadzwyczajnej popularności Lynn jako gwiazdy radia i fonografii w celu propagowania takich wartości, jak demokratyczna zwyczajność i wyrzeczenie się egoizmu na rzecz pomagania bliźnim, którymi tchnęły jej piosenki oraz szczery głos artystki, a które były zarazem jak najbardziej odpowiednie, jeśli wziąć pod uwagę potrzebę umacniania poczucia wspólnoty na czas wojny. Ową zdolność filmu muzycznego do absorbowania treści prowokujących do myślenia o ważnych kwestiach społecznych eksploatowano jeszcze pod sam koniec wojny, zwłaszcza w takich obrazach, jak *I'll Be Your Sweetheart* (1945), który przywołując z nostalgią czasy wprowadzenia ochrony praw autorskich muzyków i kompozytorów, zachęcał widza do zadawania sobie pytań o kondycję polityczną i społeczną powojennej Brytanii.

Chociaż jedno ze znamion brytyjskiego filmu muzycznego polega na tym, że nawet widowisko i fantazja zostają w taki bądź inny sposób zakorzenione

w estetyce realizmu społecznego, nie znaczy to, że nie robiono takich filmów o świecie bogatej klasy średniej i sfer wyższych. W okresie poważnego niedostatku powojennego musicale Herberta Wilcoxsa, jak *The Courtneys of Curzon Street* (1947), *Spring In Park Lane* (1948) i *Maytime In Mayfair* (1949) – ten ostatni pięknie sfotografowany na kliszy barwnej – eksplorowały rozmaite aspekty brytyjskiej tożsamości narodowej z punktu widzenia radykalnie odmiennego od realizmu klasy robotniczej, obsesyjnie powracającego w kinie brytyjskim. Wspaniałe kreacje aktorskie, zwłaszcza Michaela Wildinga, pomogły tym filmom, wykorzystującym powab londyńskich sfer wyższych i ich modnych manier, zdobyć ogromną popularność u widzów stęsknionych uwodzicielskich obrazów, które wyrwałyby ich z szarzyzny powojennej rzeczywistości. Ani śpiewu, ani tańca Anny Neagle nie sposób przyrównać do tego, co można było usłyszeć i obejrzeć w najlepszych musicalach z Hollywood, niemniej jej popisy wypadają naprawdę dobrze dzięki umiejętnej reżyserii Wilcoxsa. *Spring In Park Lane* nadal utrzymuje piąte miejsce na liście najbardziej dochodowych filmów brytyjskich wszech czasów.

Osiągnięciom Wilcoxsa jako niezależnego producenta nie tylko dorównał, lecz nawet je przewyższył ambitny Rank, który w połowie lat 40. zdobył tak mocną pozycję w brytyjskim przemyśle filmowym, że zdawało się nawet, iż będzie w stanie rywalizować z największymi studiami amerykańskimi. Bez względu na nieodwołalną klępkę wczesnego i raczej manierycznego musicalu religijnego *The Great Mr. Handel* (1942), Rank – konsekwentnie realizując strategię, dzięki której zamierzał zdobyć pozycję na rynku amerykańskim – bez wahania zainwestował w następny wysokobudżetowy musical. Choć zatrudniono reżysera amerykańskiego, Wesleya Rugglesa, a budżet pozwalał na należyty rozmach produkcji, *London Town* (1946) nie był ani trochę lepszy. Twórcy przyjęli strategię imitowania musicalu amerykańskiego, co skończyło się epatowaniem pocztówkowym obrazem sielskiej Anglii i wesołych londyńskich *cockneyów*, a niepewność co do zorientowania narracji pozbawiła dzieło spójności, choć nie brakło w nim rzeczywiście dynamicznych, udanych choreograficznie popisów. Późniejszy musical Ranka, *Trottie True* (1949), z Jean Kent w roli głównej, był znacznie bardziej udany: utrzymany w klimacie nostalgii za przełomem wieków w interesujący sposób podejmował wiele kwestii dotyczących władzy, seksualności i tożsamości płciowej. Na ironię, największy sukces u krytyki, za sprawą Powella i Pressburgera *Czerwone trzewiki* (*The Red Shoes*, 1948), wytwórnia Ranka osiągnęła dzięki sponsorowaniu niezależnych kompanii produkcyjnych. Choć jednak *Czerwone trzewiki* zdobyły dwa Oscary, nie odniosły sukcesu komercyjnego w kraju, nie przyciągnęły do kin publiczności brytyjskiej, która wołała coś bardziej prozaicznego, co zresztą zazwyczaj otrzymuje.

Lata 50. tradycyjnie uchodzą za mało interesującą i płodną dekadę kina brytyjskiego. W rzeczywistości w okresie tym brytyjska branża filmowa przechodziła proces istotnej przemiany w obliczu rosnącej przewagi Hollywood i nasilających się wpływów kulturalnych Ameryki. Chociaż kolejne fale „amerykanizacji” wzbierały w brytyjskim obszarze społecznym i kulturowym przez cały XX wiek, to właśnie w latach 50. nasi kulturowi konserwatyści poczytywali to zjawisko za szczególnie chorobliwe. Mimo że ślady tego procesu są wyraźnie widoczne, na przykład w zmianach, jakim podlegała instrumentacja, aranżacja

i sam sposób śpiewania, co szło w stronę „stylu amerykańskiego”, niemniej brytyjski musical z początków lat 50. walczył. Jednym ze sposobów na podniesienie konkurencyjności komercyjnej brytyjskich filmów muzycznych w stosunku do musicali amerykańskich był import tamtejszych artystów. W celu uatrakcyjnienia filmów, które coraz powszechniej uważano za „gatunek amerykański”, zatrudniano już nie tylko amerykańskich kompozytorów, tekściarzy, reżyserów i choreografów, lecz także samych aktorów. Na przykład Vera-Ellen, gwiazda zrobionego przez MGM *On The Town* (*Na przepustce*, 1949), wystąpiła w głównej roli w wyprodukowanych przez Associated British *Happy Go Lovely* (1951) i *Let's Be Happy* (1957). To bardzo interesujące filmy, podobnie jak tak samo zlekceważone produkcje Powella i Pressburgera *The Tales Of Hoffman* (1951) i *Oh! Rosalinda!!* (1955). Innym sposobem walki o widza było adaptowanie dla musicalu uznanej literatury i dzieł dramatycznych, jak w przypadku *The Story Of Gilbert And Sullivan* (1953), *The Beggar's Opera* (1953), adaptacji osiemnastowiecznej opery Johna Gaya, a także *The Good Companions*, powstałej w 1957 roku adaptacji powieści J. B. Priestleya.

Na ironię, właśnie postawienie na młodość i młode pokolenie – samo w sobie będące produktem ubocznym amerykańskiej kultury powojennej – ożywiło musical brytyjski. Poczynając od *It's Great To Be Young* (1956), opowieści o uczniach, którzy buntują się, żądając zaakceptowania ich aspiracji muzycznych, w końcu lat 50. powstało wiele musicali popowych, inspirowanych dynamicznie rozwijającym się podówczas nowym stylem muzyki popularnej, który określono mianem rock and rolla. Aczkolwiek główne role w nowych musicalach popowych budowano wedle wzorców amerykańskich, niemniej Tommy Steele, Cliff Richard i inni w swych ekranowych działaniach muzycznych ocalali coś swoiście brytyjskiego. Filmy takie, jak *The Tommy Steele Story* (1957), *Serious Charge* (1958) i *Expresso Bongo* (1959), epatując wprawdzie wizerunkiem zbuntowanej młodzieży, kwestie konfliktu pokoleń stawiały w taki sposób, że w rzeczywistości należy je uznać za narracje zachowawcze. Młodym wolno różnić się od starszych, wolno się bawić, ale – dopowiadają te filmy – kiedyś ustatkują się tak samo jak rodzice. Taka aprobata ideologicznego konformizmu jest wyraźnie widoczna w cieszących się dużym wzięciem musicalach Cliffa Richarda, jak *The Young Ones* (1961) i *Summer Holiday* (1962), a jeszcze dobitniej wyraziła się w przypadku Tommy'ego Steele'a, który podążał w stronę konwencjonalnego show-biznesu, czego świadectwem jest choćby *Half A Sixpence* (1967). W duchu pokutującej w kinie brytyjskim tradycji nadmiernej wiary w adaptacje uznanych dzieł literackich, *Half A Sixpence* oparto na powieści G. H. Wellsa *Kipps*. Połowa lat 60. to okres poważnych inwestycji kapitału amerykańskiego w brytyjski przemysł filmowy, tak że *Half A Sixpence* powstał z udziałem Paramount, reżyserię powierzono Amerykaninowi George'owi Sidneyowi i w rezultacie stworzono jeden z najbardziej dynamicznych i chętnie oglądanych musicali brytyjskich, którego niewątpliwą atrakcją są brawurowe popisy Steele'a¹³.

Na fali wielkich sukcesów brytyjskiej muzyki popularnej z lat 60. nakręcono mnóstwo filmów muzycznych, które miały zaspokajać niebываły apetyt publiczności na oglądanie ulubionych zespołów i gwiazd. W większości były to niskobudżetowe produkcje pozbawione większych wartości, a niosące jedynie



A Hard Day's Night, reż. Richard Lester (1964)

bezpośrednią przyjemność oglądania muzyków popowych w utworach z list przebojów, co można uznać za swego rodzaju renesans filmowych rewii i przeglądów muzycznych z lat 30. W zasadzie pozbawione porządnej narracji, kadłubowe fabuły miały za zadanie jako tako wiązać w całość szereg popisów muzycznych, które inscenizowano w mniej lub bardziej pomysłowy sposób. Zakrojone od samego początku jako produkcje klasy B, filmy te były w większości najzupełniej jałowe i zostały zapomniane, choć są wyjątki, wśród których najbardziej godny uwagi jest zapewne *A Hard Day's Night* (1964). Ten niskobudżetowy, czarno-biały film wytwórni United Artists miał po prostu odcinać kupony od sukcesu Beatlesów, ale dzięki innowacyjności młodego amerykańskiego reżysera Richarda Lestera znakomicie wpisał się w atmosferę kulturowego fermentu, panującą podówczas w Londynie jako stolicy muzyki popowej, mody i stylu, w następstwie czego stał się dziełem kultowym. *A Hard Day's Night* czerpał zarówno z dokonań brytyjskiej nowej fali, jak i filmów spod znaku „swingującego Londynu”, dzięki którym w pierwszym i środkowym okresie dekady lat 60. kino brytyjskie przelotnie zwróciło na siebie uwagę publiczności zagranicznej. Próba zdyskontowania tego sukcesu przez zrobione zaraz potem *Help!* (1965), które powstało za dużo większe pieniądze – wyłożone znów przez Amerykanów – i zostało sfotografowane w kolorze, nie wypadła równie udanie, ponieważ zabrakło surowej szczerości *A Hard Day's Night*. Ponadto skłonność Lestera do wtrętów surrealistycznych pozbawiła tym razem dzieło spójności. W obydwu przypadkach główną atrakcją jest rzecz jasna muzyka, ale *A Hard Day's Night* jest przy tym kompletnym dziełem sztuki filmowej.

Powodzenie kina brytyjskiego w latach 60., w tym zwłaszcza licznych musicali popowych, co było widocznym świadectwem atrakcyjności brytyjskiej kultury młodzieżowej, przyciągnęło do branży filmowej ogromne kapitały amerykańskie. Owo źródło wyschło wszakże równie nagle, jak się otworzyło, co

pod koniec lat 60. spowodowało kolejny z powracających kryzysów w przemyśle filmowym, choć przedtem jeszcze Columbia sfinansowała film *Oliver!* (1968). Wyreżyserowany przez Carola Reeda, ze znakomitymi rolami wszystkich wykonawców, w tym Rona Moody'ego i Olivera Reeda, ze sprawdzonymi popisami muzycznymi, zaczerpniętymi z opromienionej sukcesem scenicznej wersji autorstwa Lionela Barta, film ten zaprzeczył opinii głoszącej, że brytyjski musical zawsze będzie gorszy niż amerykański. Wprawdzie pewien wkład w to dzieło wnieśli też twórcy amerykańscy, jak dyrektor muzyczny Johnny Green czy kanadyjska choreograf Onna White, jednak tym, co najbardziej zwraca uwagę i dzięki czemu film odniósł oszałamiający sukces, zdobywając sześć Oscarów, jest sposób, w jaki reżyser zrealizował popisy wokalne i taneczne. Oparty na powstałej sto trzydzieści lat wcześniej powieści Charlesa Dickensa film ani na chwilę nie zrywa do końca z realizmem społecznym, co jest absolutnie zasadniczym rysem kina brytyjskiego. Sukces zostaje uczczony, lecz – nie inaczej niż we wszystkich innych musicalach brytyjskich – celebrytuje się go powściągliwie, w sposób stonowany, bez tego zuchwałego, rozbuchanego tryumfalizmu, jaki jest cechą musicalu z Hollywood.

Koniec lat 60. przyniósł jeszcze wiele niedostrzeżonych filmów muzycznych, jak wyreżyserowany przez Richarda Attenborough *Oh! What A Lovely War* (1969), wysokobudżetowy film wyszydający szaleństwo I wojny światowej, *Scrooge* (1969), będący próbą powtórzenia sukcesu *Olivera!*, a także niepokojące, zawiślane, psychodeliczne *Performance* z Mickiem Jaggerem z Rolling Stonesów w roli głównej (na ekranach od 1970 roku). Jednakże nałożenie się na siebie zjawisk i procesów, takich jak ucieczka kapitału amerykańskiego, zużycie się kulturalnej mody na „swingujący Londyn”, nieprzerwany i alarmujący odpływ publiczności z kin, towarzyszące temu zmiany wzorca repertuarowego aż po odejście od długich seansów złożonych z filmu głównego i poprzedzającego go obrazu klasy „B”, sprawiło, że począwszy od lat 70. kino brytyjskie stało się jeszcze bardziej uzależnione od producentów niezależnych i kaprysów dystrybutorów amerykańskich, co wszystko w sumie srodze ograniczyło produkcję brytyjskich filmów muzycznych. Ów przechyl w stronę niezależnej produkcji spekulacyjnej, nastawionej na szybki zysk, spowodował, że w latach 80. w branży filmowej zaistniały 342 firmy producenckie, z których wszakże 250 przez całą tę dekadę zrobiło po jednym filmie¹⁴.

W tej sytuacji, utrzymującej się od początku lat 70., w porównaniu z okresem wcześniejszym powstawało istotnie mniej filmów muzycznych, choć utwory te nadal odznaczały się dużą różnorodnością formy i treści. Krytyka przypisywała coraz większą doniosłość brytyjskiej muzyce popularnej, w związku z czym wielu artystów i zespołów, jak Led Zeppelin, Queen czy Elton John, wystąpiło w filmach promocyjnych. Wzięciem cieszyły się nostalgiczne opowieści z historii muzyki popularnej, a oczekiwania publiczności w tej mierze zaspokajały musicale fabularne, z których godnie przypomnienia są dwa filmy z piosenkarzem Davidem Essexem w roli głównej: *That'll Be The Day* (1973) i *Stardust* (1975). W obydwu tych dziełach bohaterowie należą do środowiska rockowej muzyki rozrywkowej, ale jest to antyutopijny świat, w którym ceną sławy jest pijaństwo i narkomania. Niechęć do utopijnych wizji, która zaczęła być widoczna nawet w musicalach hollywoodzkich, występowała



Pink Floyd The Wall, reż. Alan Parker (1982)

tym silniej w brytyjskim filmie muzycznym, który coraz bardziej stanowczo kwestionował konwencje gatunku. Najlepszym tego świadectwem są dokonania reżysera Kena Russella. Wyszdydziwszy najpierw te konwencje w pastiszu pt. *The Boy Friend* (1971), Russell pofolgował swej skłonności do rozpasania wizualnego w filmie *Tommy* (1975), rock-operze opartej na albumie płytowym The Who. Film ten, radykalnie nowatorski pod względem strukturalnym, pomimo niekonsekwencji narracyjnych zachowuje status dzieła kultowego, zwłaszcza dzięki zdumiewającym, jeśli nawet odstręczającym sekwencjom o charakterze wizyjnym. The Who mieli też zasadniczy udział w innym filmie Russella poszerzającym granice gatunku, mianowicie *Quadrophenia* (1979) – dziele podejmującym kwestię najwyraźniej nieodwracalnej roli, jaką muzyka popularna odgrywa w powszednim życiu młodzieży.

Wymownym świadectwem narastających trudności, na jakie natrafia twórca pragnący zrobić film w Wielkiej Brytanii, a i pogłębiających się w ślad za tym trudności ze zdefiniowaniem kina „brytyjskiego”, jest kariera Alana Parkera. Jako reżyser zainteresowany szczególnie filmem muzycznym Parker nie był w stanie zainteresować brytyjskich producentów swymi projektami, w następstwie czego chętnie oglądane musicale, jak *Bugsy Malone* (1976), *Pink Floyd The Wall* (1982), czy później *The Commitments* (1991) i *Evita* (1996), zrealizował za pieniądze amerykańskie. I być może między innymi owa gotowość pracy dla Amerykanów sprawia, że krytyka pozostaje względnie obojętna wobec jego dokonań, mimo że twórca ten ustawicznie dowodzi swej klasy jako reżyser oryginalnych, ekspresyjnych i bardzo zróżnicowanych filmów, które w sposób nowatorski i interesujący formalnie wykorzystują potencjał muzyki popularnej.

Lata 70. i 80. przyniosły w istocie wiele bardzo różnorodnych brytyjskich filmów muzycznych, poczynając choćby od kolejnej adaptacji Dickensa, *Mr Quilp* (1975) Anthony'ego Newleya, przez standardowy film Bryana Forbesa

The Slipper And The Rose (1976), równie konwencjonalny obraz Paula McCartneya *Give My Regards To Broad Street* (1984), po cały korpus filmów punk-rockowych, jak *Breaking Glass* (1980), *The Great Rock'n'Roll Swindle* (1980), z udziałem Sex Pistols, czy Alexa Coxa *Sid And Nancy* (*Sid i Nancy*, 1986), niosący retrospektywne ujęcie destrukcyjnych tendencji tkwiących w ruchu punkowskim. *Absolute Beginners* (1986) Juliana Temple'a nie sprostał oczekiwaniom krytyki, niemniej jest bardzo interesująca, jeśli nawet w pewnej mierze chybioną próbą wykorzystania współczesnego musicalu jako instrumentu politycznego i narzędzia propagowania równości społecznej. Charyzmatyczna grupa rockowa The Pet Shop Boys wystąpiła w pikaresce *It Couldn't Happen Here* (1987), która – choć niezborna stylistycznie i tematycznie – wyraża wiele istotnych prawd na temat współczesnej tożsamości narodowej Brytyjczyków. Pomimo trudności czynionych przez dystrybutorów, co spotyka tak wiele obrazów brytyjskich, ten i pozostałe filmy muzyczne walczyły o stworzenie publiczności ciekawej efektów, jakie można osiągnąć w filmie dzięki muzyce popularnej, która stała się czymś niemal wszechobecnym.

W latach 90. muzyka popularna była już jednym z zasadniczych elementów estetyki filmowej i jako narzędzie formalne prowadzenia narracji oraz budowania dramaturgii, i jako walor sam w sobie. Mimo to zainteresowanie filmem muzycznym, nawet tak szeroko pojętym, jak w kinematografii brytyjskiej, słabło. Ale bynajmniej nie jest to zmierzch definitywny. *Backbeat* (1993), obraz Iaina Softleya opowiadający o początkach kariery Beatlesów, dowiódł po raz kolejny płodności formuły filmu kładącego nacisk na wykonanie muzyczne jako narzędzia odnawiania swoistości kinematografii brytyjskiej, jej zdolności podejmowania kwestii dotyczących tożsamości narodowej w sposób przemawiający do widzów z najrozmaitszych sfer społecznych. Wyreżyserowany przez Marka Hermana *Little Voice* (*O mały głos*, 1997), choć osadzony w brytyjskiej tradycji filmowego realizmu powszedniego życia klasy robotniczej, przez umiejętne wykorzystanie paradygmatu show-biznesu potrafi zarówno bawić, jak i wyrażać krytykę pewnych aspektów kulturowego wpływu Ameryki na życie Brytyjczyków. *Spice World* (1997) Boba Spiera jest świadectwem tego, że brytyjska odmiana filmu muzycznego może nadal, jak to czyniła przez dziesięciolecia, generować dziełka wprawdzie bezmyślne, lecz urocze, tyleż dyskontujące, ile celebrujące sukces gwiazd i gwiazdeczek współczesnej sceny popowej. Na zupełnie innym poziomie kolejna interpretacja biografii Gilberta i Sullivana w *Toppy-Turvy* (1999) Mike'a Leigh niesie więcej niż sugestię możliwości, jakie kryje film muzyczny, jeśli chodzi o ukazywanie wpływu złożonych sił społecznych na losy jednostki. *24 Hour Party People* (2002) Michaela Winterbottoma, choć poświęcony nieco zaściankowej manchesterskiej scenie muzycznej lat 80., przekonuje, że w brytyjski film muzyczny nadal można tchnąć energię przemawiającą do współczesnych Brytyjczyków.

Podobnie i wcześniejszy film Juliana Henriquesa, *Babymother* (1998), czarny brytyjski musical reggae, sfinansowany przez stację telewizyjną Channel 4 i National Lottery, pozwala na swój sposób z optymizmem patrzeć w przyszłość brytyjskiego filmu muzycznego, w czasach gdy społeczeństwo i kultura brytyjska stały się bardziej heterogeniczne i urozmaicone niż kiedykolwiek przedtem, gdy brytyjskie kino głównego nurtu poddaje się wpływowi kultury Czarnych

i Azjatów. Dzięki widowiskowości, fantastyce i przepychowi musical wywołuje przeżycia różniące się znacznie od przeżyć generowanych przez filmy innych gatunków. Fakt, że brytyjski film muzyczny nie ma respektu dla krępujących reguł gatunku i że potrafi powściągać utopijny optymizm na rzecz kulturowej wrażliwości, która jest swoiście brytyjska, pozwala mu dobrze wrożyć na przyszłość. Tego, że ma długą i chwalebą przeszłość, nie wolno dłużej ignorować.

JOHN MUNDY

Tłum. MICHAŁ SZCZUBIAŁKA

- ¹ Na temat badań socjologicznych nad kinem prowadzonych w Wielkiej Brytanii w latach 30. i 40. zob. J. Richards i D. Sheridan (red.), *Mass-Observation At The Movies*, Routledge and Kegan Paul, Londyn 1987.
- ² S. Guy, *Calling All Stars: Musical Films in a Musical Decade*, w: Jeffrey Richards (red.), *The Unknown 1930s*, I. B. Taurus, Londyn 1998.
- ³ D. Gifford, *The British Film Catalogue 1895-1985*, Facts on File Publications, New York 1986.
- ⁴ R. Leader, *British Musicals*, „The ABC Film Review”, październik 1951, s. 10-11.
- ⁵ E. St John, *Picturegoer*, 14 kwietnia 1956, cyt. za: S. Chibnall, *J. Lee Thompson*, Manchester University Press, Manchester 2000, s. 128.
- ⁶ R. Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 1989.
- ⁷ E. Mordden, *Beautiful Morning: The Broadway Musical in the 1940s*, Oxford University Press, New York 1999, s. 270.
- ⁸ S. Cohan (red.), *Hollywood Musicals: The Film Reader*, Routledge, London 2002, s. 14.
- ⁹ Zob. N. Majumdar, *The Embodied Voice: Song Sequences and Stardom in Popular Hindi Cinema*, w: P. Robertson Wojcik i A. Knight (red.), *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Duke University Press, Durham, N.C. 2001, s. 161.
- ¹⁰ Zob. na przykład L. Levy, *Music For The Movies*, Sampson Low, Marston & Co., London 1948, gdzie dyrektor muzyczny studia Gaumont-British wspomina swe doświadczenia muzyka w czasach kina niemego.
- ¹¹ J. Nott, *Music For The People: Popular Music and Dance in Interwar Britain*, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 1-2.
- ¹² J. Richards, *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain 1930-39*, Routledge and Kegan Paul, London 1984, s. 172.
- ¹³ Idąc dalej tą drogą, Steele zrobił dwa musicale w Hollywood, *The Happiest Millionaire* (1967) i *Finian's Rainbow*, (1968). Nadal pracuje, obecnie pojawia się w scenicznej adaptacji *Scrooge'a* w Londynie.
- ¹⁴ J. Hill, *British Cinema of the 1980s*, Clarendon Press, Oxford 1999, s. 49.