

Olga Kwaczyńska

Jagiellonian University

Przejawy nostalgii w dziedzinie sztuki filmowej: studium przypadku musicalu filmowego

Nostalgia

Pamięć, jako pojęcie stosowane w naukach humanistycznych, historycznych czy społecznych obejmuje szerokie spektrum zagadnień. Jak słusznie zauważa profesor Katarzyna Kaniowska, zagadnienie pamięci może stwarzać kłopoty w kwestii metodologicznej, z powodu trudności w dobraniu mechanizmów do jej badania, ponieważ w różnych dziedzinach może ona mieć całkiem inny wymiar i zastosowanie. W zależności od badanego dyskursu, w którym poruszane jest to zagadnienie, specjaliści podkreślają różne osobliwości zagadnienia pamięci, w dyskursie historycznym na przykład pamięć określona jest jako jeden z czynników narracji wydarzeń historycznych, w antropologii natomiast ważny jest indywidualny i kulturowy skutek pamięci, jej obecność w sposobie myślenia człowieka (Kaniowska, 2003).

W moich rozważaniach zajmę się pojęciem nostalgii, zwłaszcza nostalgii w sztuce filmowej. Szczególne przypadki występowania tego zjawiska omówię na przykładzie musicalu filmowego, który jest głównym obszarem moich zainteresowań naukowych oraz czysto rozrywkowych. W potocznym wyobrażeniu nostalgia związana jest z odczuwaniem tęsknoty za miejscem, często krajem ojczystym, bądź też za czymś co wydarzyło się w przeszłości, co utrwaliło się w pamięci, czy za czymś wyobrażonym, wymarzonem.

Przejawy nostalgii w dziedzinie kinematografii określane są często jako elementy postmodernistyczne dzieła. W filmie, szczególnie w musicalu filmowym, uczucie nostalgii często przejawia się w stylistyce pastiszu, jest też ściśle powiązane z intertekstualnością i inspiracjami wcześniejszymi dziełami filmowymi lub nawiązaniem do nich w danym filmie. Linda Hutcheon, najbardziej znana ze swojej teorii postmodernizmu, twierdzi, że estetyka nostalgii może zatem być w mniejszym stopniu sprawą tradycyjnie rozumianej pamięci, a w większym – kwestią złożonej projekcji; przywołanie częściowej, wyidealizowanej historii zderza się z niezadowoleniem z teraźniejszości (Hutcheon, Valdés, 1998-2000, s. 20). Również w nawiązaniu do postmodernizmu o nostalgii w filmie pisał Fredric Jameson, który nazywa operujący taką estetyką film „ahistoryczną reprodukcją i pustym pastiszem” (Jameson, 1982, s. 6), podkreślając niemożność ukazania „prawdziwej” historii za pomocą nostalgicznych, przywołujących wizualnie estetykę lat przeszłych zabiegów stylistycznych. Jednak Jameson stwierdza również, że współczesne społeczeństwo konsumpcyjne jest skazane na poszukiwanie swojej historii poprzez przywoływanie obrazów i stereotypów na temat przeszłości, która sama w sobie pozostaje na zawsze poza zasięgiem. Jameson nazywa ten specyficzny gatunek „filmem nostalgicznym” (oryg. ang. *nostalgia film*), który w wąskim znaczeniu obejmuje filmy traktujące o przeszłości oraz o konkretnych, ważnych momentach dla danego pokolenia z przeszłości. Przykładem może być *Amerykańskie graffiti* (1973, reż. George Lucas), film stylizowany na lata 50. XX wieku w Stanach Zjednoczonych, epokę Eisenhowera, czy *Chinatown* (1974, reż. Roman Polański), jeden z pierwszych filmów gatunku *neo-noir*, którego fabuła i estetyczny styl nawiązują do lat 30. XX wieku. Natomiast w szerszym znaczeniu jest to przywołanie pewnych emocji związanych z czyjąś młodością czy wcześniejszym okresem, przykładowo poprzez odtworzenie specyficznych kształtów, charakterystycznych cech obiektów sztuki z przeszłości, które wywołują wspomnienia czasu, który przeminął. Nostalgia w tym kontekście, jak twierdzi Jameson, jest punktem wyjścia do dyskusji na temat ponownego prezentowania zdarzeń, często postrzeganego jako fałszywa pamiątka zdolna przekształcić „prawdziwą” historię w fantazyjną rozrywkę.

Od momentu powstania terminu „nostalgia” była ona kojarzona z pewną patologią, niebezpieczną ze względu na to, jak działała na ludzką wyobraźnię, ale też ze względu na wspomnianą już powyżej możliwość zastąpienia praktycznej rzeczywistości fikcyjnym ideałem (DeFalco, 2004). Określenie „nostalgia” po raz pierwszy opisał w XVII wieku szwajcarski student medycyny, Johannes Hofer, który zajmował się analizą stanów emocjonalnych kupców przebywających przez dłuższy czas poza domem. Hofer nostalgią określił chorobową tęsknotę za domem, która przejawiała się m.in. przez melancholię (powracające myśli

o domu), bezsenność, anoreksję, utratę pragnienia, stupor czy gorączkowanie; wszystko to przypisywał diabolicznym siłom usytuowanym w mózgu (Lewicka, Prusik, Zaleski, 2014). Aż do lat 70. XX wieku nostalgia była rozpatrywana w kategoriach chorób psychiatrycznych, wiązano ją z czynnikami biologicznymi, środowiskowymi czy psychicznymi, a za wspólną cechę wszelkich jej źródeł uznawano tęsknotę za utraconym domem. Dopiero z czasem pojęcie nostalgii zinterpretowane zostało również jako emocjonalny powrót myślami do wydarzeń i sytuacji z przeszłości. Początkowo określano nostalgię mianem patologii, w dzisiejszych kontekstach nostalgia konotowana jest raczej pozytywnie. Wiąże się to ze zdolnością nostalgii do przechowywania i przywoływania emocji uznawanych ogólnie za pozytywne, które służą budowaniu pamięci i tożsamości, zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej.

W kulturze, szczególnie w kulturze audiowizualnej od dłuższego czasu można zauważyć wciąż aktualną modę na stylistykę retro. Przeszłe dekady są na nowo interpretowane, nie tylko przez historyczne fakty, ale przede wszystkim przez obrazy, mody, style, ikony danych czasów, przez które z innego punktu widzenia poznajemy przeszłe warunki. Również wspomnienia są narzędziem do poznawania przeszłości, które bardziej niż efektem pracy pamięci, są efektem złudności nostalgii, przemycanej do zbiorowej świadomości w mediach i nośnikach kultury popularnej. Svetlana Boym pisze, że „słowo «nostalgia» wywodzi się z dwóch greckich rdzeni – *nostos* – co oznacza «powrót do domu» i *algia*, które określa «tęsknotę»”, autorka definiuje ją jako „tęsknotę za domem, którego już nie ma lub nigdy nie było” (Boym, 2014). Warto zauważyć, że tęsknota za miejscem jest nierozzerwalna z tęsknotą za czasem. Wspomnienie i wyobrażenie danego miejsca i czasu określają jego charakter, niekoniecznie ten „prawdziwy historycznie”, ale też ten, który poprzez obrazy, literaturę czy filmy zostanie utrwalony i przekazany dalszym pokoleniom, choć zostanie on oczywiście przekształcany, w zależności od kontekstu, dla którego będzie ważny, i w którym zostanie przywołany. Boym zauważa, że nostalgiczna tęsknota dotyczyć może nie tylko miejsca czy czasu, ale również obiektu pożądania, szczególnego czasu, który został utracony – „czasu – dzieciństwa, wolniejszego rytmu naszych snów” (Boym, 2001, s. XV), w którym nie mieliśmy odniesienia do tego, co było wcześniej, dlatego dzieciństwo czy młodość są okresami, które zazwyczaj najmilej wspominamy. Jednak, jak słusznie zauważa Patrycja Włodek (2014), nostalgia przejawiająca się w kulturze popularnej, w tym w kinie amerykańskim, nie tylko dotyczy czegoś utraconego, ale tak naprawdę, nadając pewnym obiektom znamion „nostalgicznego kultu nieśmiertelności”, wydostaje te przedmioty z niebytu i zapewnia im miejsce w pamięci i świadomości dużej części społeczeństwa, które jest pod ostrzałem nośników kultury popularnej. W kinematografii amery-

kańskiej, również w gatunku, jakim jest musical filmowy, ów fenomen, tęsknota za lepszymi, przeszłymi czasami, próba reaktywacji ich atmosfery często wyraża się w stylistyce retro, która utożsamiana jest z nostalgią, pastiszem, intertekstualnością dzieła czy jego elementami postmodernistycznymi, scharakteryzowanymi powyżej. Nostalgia zatem, omawiana w kontekście filmowym nabiera, oprócz ładunku emocjonalno-psychologicznego, również wymiaru estetycznego. Istotę stylu retro, w nawiązaniu do nostalgiczności dzieła filmowego trafnie określa Simon Reynolds, który nazywa ją „samoświadomą fetyszyzacją stylizacji danego okresu (w muzyce, modzie, designie), kreatywnie wyrażoną przez cytat i pastisz” oraz bardziej ogólnie, stylistykę tę przedstawia jako „luźne określenie wszystkich zjawisk odnoszących się do relatywnie nieodległej przeszłości kultury popularnej”. Stylistyka retro, nostalgia, to w końcu zabiegi stylistyczne, które zajmują się tematyką przeszłości, która funkcjonuje we współczesności. Wart uwagi jest fakt, że pomimo iż nostalgia zasadniczo jest elementem pamięci, to jednak nie pamięć, chociażby ta zbiorowa, decyduje o tym, co zostanie tematem nostalgicznych rozmyślań. Pamięć zbiorowa czy wspomnienia mogą obejmować szeroki wachlarz wydarzeń, przekazy o minionych zachowaniach, tradycjach czy znanych osobistościach, natomiast nostalgia obejmuje tylko niektóre momenty, niektóre figury w historii. Tutaj znów zrozumiąły jest komentarz Boym, która dostrzega różnicę między elementami pamięci zbiorowej, takimi jak tęsknota, a nostalgią. Stwierdza ona, że „podczas gdy tęsknota jest uniwersalna, nostalgia może dzielić” (Boym, 2001, s. XIII). Gdy nostalgia dotyczy jakiegoś tematu, jest on świadomie zmieniony, dopasowany do współczesnego zagadnienia, którego dotyczy, a więc jest również ekskluzywny. Zatem głównym nośnikiem elementów nostalgicznych są media czy ogólnie kultura audiowizualna, popularna czy masowa, dostępna szerokiej rzeszy odbiorców. Media prezentują przeszłość według pewnych schematów – wspomnienia i skojarzenia zawarte są w artefaktach, obrazach, piosenkach czy cytatach z innych filmów i tylko w ten sposób te objęte nostalgią elementy mogą stać się powszechnie rozpoznawane.

Nostalgia w musicalu filmowym

Nostalgia jest pojęciem charakterystycznym dla musicalu filmowego, jednym z czynników takiej zależności jest specyfika tego gatunku filmowego, który często przez filmoznawców uznawany jest za gatunek postmodernistyczny. W tym ujęciu film postmodernistyczny łamie bariery pomiędzy kulturą wysoką a niską, często przekształcając typowe wyobrażenia o rasie, płci, statusie społecznym czy czasie, aby stworzyć coś odmiennego niż to, co wpisuje się w tradycyjną narrację. Dodatkowo nurt ten czerpie z przeszłej tradycji, w myśl, że dotychczas wszystko już zostało napisane i stworzone i nie ma możliwości wymyślenia czegoś nowe-

go i oryginalnego. Nostalgia jest jednym z elementów postmodernistycznych, obok takich zabiegów, jak występowanie hiperrzeczywistości, użycie pastiszu czy zburzenie czwartej ściany (ang. *breaking the fourth wall*). Ważną techniką postmodernistyczną jest również zakłócenie czasu i przestrzeni, o którym Fredric Jameson (1991, s. 20) pisze jako o celowej technice uzyskania estetycznego efektu, ważnej aby wydobyć nowe znaczenie tego, co przeszłe, pseudo-historyczne, gdzie wagę przywiązuje się bardziej do przeszłej estetyki i stylu, niż do historii, która się za nimi kryła.

Martha Shearer w swojej publikacji *New York City and the Hollywood Musical. Dancing in the Streets* poświęca cały rozdział tak zwanemu „musicalowi nostalgicznemu” (ang. *the nostalgia musical*), takim mianem określa musicale głównie z lat 40. XX wieku, których akcja rozgrywała się na przełomie XIX i XX wieku, szczególnie podczas tak zwanych „szalonych lat dziewięćdziesiątych”, często w historycznie wyidealizowanym mieście, jak Chicago, Boston czy Nowy Jork. Jak zauważa, musicale odnosiły sukcesy też we wcześniejszych i późniejszych dekadach, ale właśnie w opisywanym okresie *nostalgia musical* był u szczytu popularności. Jak pisze Shearer, musicale tego okresu były produktami systemu dedykowanego podstępowi, pewnej sztuczce, gdzie tworzone były w całości sztuczne odwzorowania realnych obszarów, czy to w Nowym Jorku, czy w innej lokalizacji. W musicalach tego okresu można dostrzec tendencję, która ze współczesnego zurbanizowanego miasta, przenosi widza do przeszłości w małym miasteczku, lub na wsi. Tekst Marthy Shearer jest jedną z nielicznych analiz musicalu pod kątem miejsca, w którym został zrealizowany oraz historycznie uwarunkowanej nostalgii. Jest ona tutaj silnie powiązana z urbanizacją, geografią i samym miejscem akcji.

Jednak odniesienia do przeszłego wyglądu miejskiego krajobrazu służyły współczesnym debatom na temat rozbudowy miasta, powstawania nowych wieżowców i całkowitej zmiany wyglądu danej przestrzeni. Co ciekawe, okres przełomu wieków czy wspomnianych już „szalonych lat dziewięćdziesiątych”, w latach 40. XX wieku odbierany był i ukazywany w filmach jako spokojny i przyjemny. Historycznie jednak okres ten, szczególnie zaś rok 1893, był etapem największego do tamtego czasu kryzysu ekonomicznego w Stanach Zjednoczonych, napięć rasowo-etnicznych oraz strajków robotników. Pięćdziesiąt lat później czasy te były już jednak mitologizowane jako spokojny i dobry okres, po którym nastąpiły drastyczne zmiany, tak jak na przykład w Nowym Jorku – powstanie pierwszych wieżowców czy zwiększenie liczby ludności przez napływ imigrantów. Koniec XIX wieku był punktem zwrotnym w historii USA oraz początkiem amerykańskiej miejskiej nowoczesności, natomiast przywoływany

w filmach lat 40. XX wieku, odbierany był jako czas, do którego przyjemnie powraca się wspomnieniami, szczególnie w konfrontacji z ówczesną współczesnością oraz napięciami wojennymi. Przykłady nostalgicznych musicali tego okresu, o których pisze Shearer, to m.in. *Nowojorska piękność* (1952, reż. Charles Walters), romans z Fredem Astairem i Verą-Ellen w rolach głównych czy *Coney Island* (1943, reż. Walter Lang) z Betty Grable. Akcja tych filmów toczy się w znanych lokalizacjach Nowego Jorku – Greenwich Village (*Nowojorska piękność*) i w tytułowym Coney Island w latach 90. XIX wieku. Produkcje te wykorzystują charakterystyczne znaczki dziewiętej dekady XIX wieku, wspomniane już wyżej „artefakty”, wywołujące nostalgiczne skojarzenia – często można dostrzec katarzyniarza z małpką, osoby sprząające ulice, chłopca rozwozącego gazety na rowerze, kierowcę tramwaju miejskiego czy wszechobecne drzwi wahadłowe (Shearer, 2016, s. 75–112).

Pierwsze musicale filmowe, które zarazem były jednymi z pierwszych filmów dźwiękowych, stały się natychmiastowymi przebojami. Rok 1928 był dla Hollywood dość chaotyczny, większość studiów filmowych nie było przygotowanych na tak duży popyt filmów dźwiękowych, oznaczało to całkowitą zmianę w dotychczasowym procesie produkcji, w krótkim czasie twórcy filmów musieli uporać się ze zmianą stylu aktorstwa, reżyserii, edycji i kadrowania – wszystkie te elementy musiały zostać przekształcone, żeby odpowiednio wpisać się w nowe, nadające całkiem innowacyjny filmowi kształt, medium dźwiękowe. Ten chaotyczny, ale przełomowy moment w kulturze i w historii kina amerykańskiego jest motywem ważnym dla kinematografii i często powraca się do niego w nostalgicznych obrazach, jako do początku tego, czym dzisiaj jest Hollywood. Czas ten stał się również inspiracją do nakręcenia musicalu filmowego, który uważany jest za najlepszy w historii tego gatunku (AFI, 2005), a zarazem można go nazwać musicaliem nostalgicznym – *Deszczowej piosenki* (1952, reż. Gene Kelly, Stanley Donen). Akcja tego musicalu, w którym główną rolę odgrywa jedna z najjaśniejszych gwiazd ekranu tamtego okresu – Gene Kelly, rozgrywa się właśnie pod koniec lat 20. XX wieku. Humorystycznie przedstawione są zmagania ekipy filmowej próbującej przekształcić swój niemy film na nowe, dźwiękowe medium. Główną rolę w nowym filmie ma odegrać gwiazda kina niemego Lina Lamont (w tej roli Jean Hagen), której mocny brooklyński akcent przyczynić się może do spektakularnej porażki filmu (do tej pory w niemych filmach, w których występowała aktorka, nie miał on żadnego znaczenia dla jakości produkcji). Film ten, który ukazywał problemy, z jakimi przemysł filmowy borykał się wraz z nadejściem dźwięku, jest jednym z najlepszych filmów o historii kina, a zarazem stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych musicali wszechczasów, jego wpływ na kulturę popularną jest ogromny i trwa do dziś. Co ciekawe, w odróżnieniu od

współczesnych filmów, z kategorii „epidemii retro” (Bahr, 2012), których akcja rozgrywa się w tamtym czasie, takich jak *Artysta* (2011, reż. Michel Hazanavicius), *Deszczowa piosenka* nie idealizuje czasów filmu niemego, ale raczej skupia się na pozytywnym „kroku naprzód” przemysłu filmowego, podczas gdy film z 2011 roku pozwala jego bohaterowi pograć się w smutku nad końcem pewnej epoki, przez co widzowie mają wrażenie, że było to coś lepszego, coś, do czego nie ma już powrotu. Trzeba jednak zauważyć, że w 1952 roku niewielu tęskniło za okresem, który to bezpośrednio poprzedzał wielką depresję, a później kolejną wojnę światową. Wraz z upływem lat i zmianą perspektywy historycznej, łatwiej jest jednak docenić minione czasy i przyznać, że życie wydawało się łatwiejsze i spokojniejsze przed jakąkolwiek technologiczną innowacją.

Popularność musicalu często wiąże się z funkcją ideologiczną, optymistyczne przesłanie i pełna nadziei na lepsze jutro postawa jest bliska idei amerykańskiego snu, ale też nostalgiczne powroty myślami do wcześniejszych lub wyobrażonych lepszych czasów pełnią funkcję eskapistyczną dla zmęczonego problemami życia codziennego widza. Jednak często też bywa, szczególnie w potocznym wyobrażeniu, że musical filmowy jest synonimem kina wyłącznie rozrywkowego, pozbawionego głębszych treści – kojarzony z przystojnymi panami we frakach oraz pięknymi tancerkami pojawiającymi się na ekranie. Warto jednak zauważyć, że wbrew potocznemu wyobrażeniu za musicaliem filmowym kryje się coś jeszcze, można go odczytywać jako tekst kulturowy, który niesie ze sobą konkretny przekaz, a odczytywany w kontekście jego powstania lub czasów, o jakich traktuje, stanowi swoiste źródło informacji o amerykańskich realiach danej epoki, o ludziach, dla których powstał i ich potrzebach, ale też o tych, którzy go zrealizowali.

W zależności od historycznego czasu, w jakim powstawały musicale filmowe, pełniły one różną rolę w społeczeństwie. Musical ewoluował w czasie pod względem estetycznym, ale mechanizmów ewolucji musicalu filmowego należy szukać również w kontekście kulturowo-historycznym. W zależności od dekady czy danego etapu w historii Stanów Zjednoczonych, w jakim są produkowane, musicale są w mniejszym lub większym stopniu odpowiedzią na zapotrzebowanie społeczne, uwarunkowane sytuacją ekonomiczną czy polityczną w kraju. Dana sytuacja społeczna czy kulturowa jest jednocześnie inspiracją, ale często również głównym tematem musicali.

Pomimo nadejścia wielkiego kryzysu musicale filmowe były w dalszym ciągu masowo produkowane, tym razem ze względu na zapotrzebowanie społeczne, była to jedna z niewielu możliwości, aby zmęczone trudnościami życia codziennego społeczeństwo mogło mieć chwilę wytchnienia. W tym czasie powstało kilka podkategorii musicalu, takich jak musicale rewiove, popularne w tym okre-

się, nie prezentowały one szczególnej czy specyficznej tendencji w filmowaniu czy rozbudowanej fabuły, ale raczej koncentrowały się na sekwencjach tanecznych, piosenkach i skeczach komediowych. Wykonywane numery w filmie nie były ze sobą przemyślnie powiązane, nie było między nimi ciągu przyczynowo-skutkowego. W musicalu rewiowym akcent raczej kładziony był na doborową obsadę, starano się dobierać jak największe gwiazdy, tak jak np. w filmie produkcji studia MGM *Hollywood Revue* (1929, reż. Charles Reisner), w którym występowały postaci takie jak Buster Keaton czy Joan Crawford. W tym trudnym dla społeczeństwa amerykańskiego czasie operetka, kolejny podgatunek musicalu, również miała swoje pięć minut. Pomimo tego, że wielki kryzys dotykał całego społeczeństwa amerykańskiego, a w 1933 roku u szczytu depresji 25% obywateli doświadczyło bezrobocia, wciąż pomiędzy 60 a 70 milionów Amerykanów każdego tygodnia odwiedzało kiNo. Aby zrozumieć ten fenomen, gdy pogrążone w biedzie społeczeństwo nadal chce wydawać swoje ciężko zarobione pieniądze na rozrywkę, jaką jest kino, trzeba zrozumieć relację, w jaką wchodził przemysł filmowy z potrzebami społeczeństwa – a ten wychodził im naprzeciw. Niezależnie od kryzysu ekonomicznego zaspokojenie potrzeb konsumentów stało na pierwszym miejscu. W ogarniętych konsumpcjonizmem Stanach Zjednoczonych towary stały się obiektami kultury, tak samo stało się z filmami. Filmy te odzwierciedlały amerykańskie pragnienia i na odwrót, był to jeden z powodów, dla których Hollywood było w latach 30. XX wieku tak ważnym elementem w życiu społeczno-kulturalnym Ameryki. Filmy produkowane w tym czasie wzięły na siebie odpowiedzialność za przywrócenie mitycznych, amerykańskich wartości takich jak indywidualizm, brak podziałów klasowych czy postęp. Musicales takie jak *Poszukiwaczki złota* (1933, reż. Mervyn LeRoy, Busby Berkeley), *Ulica szaleństw* (reż. Lloyd Bacon, Busby Berkeley, 1933) czy *Nocne motyle* (1933, reż. Lloyd Bacon, Busby Berkeley) bezpośrednio nawiązywały do okresu wielkiej depresji i stały się najlepiej zarabiającymi produkcjami dekady.

W filmie *Poszukiwaczki złota* akcja rozpoczyna się próbą występu scenicznego, którego głównym motywem są pieniądze, niestety z powodu niezapłaconych rachunków przedstawienie zostaje zawieszona przez wierzycieli producenta; jest to jedno z wielu bezpośrednich nawiązań do czasów kryzysu w tej produkcji. Jednak cztery główne bohaterki, jak i ich przedstawienie, zostają uratowane przez utalentowanego muzyka, który okazuje się również synem milionera. Takie szczęśliwe zakończenie jest typowym dla musicali tworzonych w czasie wielkiego kryzysu, produkcje te oprócz dawki realizmu i odniesień do problemów dnia codziennego miały napawać publiczność optymizmem i nadzieją na lepsze jutro. Wszystkie trzy kultowe musicales tego okresu – *Poszukiwaczki złota*, *Ulica szaleństw*, jak i *Nocne motyle* należały do podgatunku musicalu, zwanego *backsta-*

ge musical. Był to rodzaj musicalu, który cieszył się największą popularnością w tamtym czasie, akcja takiej produkcji toczyła się wokół historii osób tworzących przedstawienia teatralne bądź przeznaczone na duży ekran, czyli rozgrywała się za kulisami (z ang. *backstage*). Takie rozwiązanie powodowało łatwość w uzasadnieniu obecności przedstawień muzycznych i tanecznych w fabule filmu. W początkowej fazie rozwoju musicalu filmowego takie uzasadnienie było konieczne, żeby publiczność przyzwyczała się i zaakceptowała charakterystykę nowego gatunku – ówczesna publiczność jeszcze nie przywykła do obecności muzyki, śpiewu i układów tanecznych zintegrowanych z fabułą, dlatego to właśnie produkcja *backstage musicali* odnosiła sukcesy finansowe. Za choreografię i reżyserię układów tanecznych wyżej wspomnianych produkcji odpowiedzialny był Busby Berkeley, jeden z najbardziej uznanych reżyserów *backstage musicali*, sekwencje taneczne w jego choreografii charakteryzowały się tworzeniem geometrycznych, płynnie zmieniających się kształtów tworzonych przez ciała tancerzek, często nagrywanych ujęciem kamery z lotu ptaka. Berkeley był jednym z pierwszych reżyserów, którzy rozumieli i brali pod uwagę ruch kamery podczas nagrywania ujęcia. W przeciwieństwie do swoich poprzedników nie rejestrował obrazów z jednego punktu, ale przesuwał kamerę wraz z przesuwanymi się tancerzami. Był również pierwszym, który użył kadrów ze zbliżeniem pojedynczych tancerzy oraz prekursorem częstych zmian punktu widzenia filmowego widza – w przeciwieństwie do statycznego widza teatralnego. Pomimo braku profesjonalnej edukacji w dziedzinie filmowego medium jego musicale okresu lat 30. XX wieku zostały uznane za moment przełomowy w kulturze amerykańskiej (Kerrick, 2004). Musicale wyprodukowane przez niego dla studia Warner Brothers, w połączeniu z muzyką pisaną przez Ala Dubina i Harry'ego Warrena tworzyły optymistyczną atmosferę z obiecującym przesłaniem sukcesu, podczas pracy w grupie. W połączeniu z wizualną ekstrawagancją, czasami nawet wulgarnymi (jak na tamte czasy) czy erotycznymi obrazami, musicale Berkeleya służyły jako filmowa dystrakcja od ekonomicznych trudów życia codziennego w czasach wielkiego kryzysu.

Produkcje musicalowe opisywanego okresu nie ukazywały już idealistycznej perspektywy lat dwudziestych, ale dawały ludziom bardziej realistyczne wizje aspiracji i przyszłych osiągnięć. Gwiazdy takie jak Judy Garland, Mickey Rooney, Shirley Temple czy Fred Astaire stały się symbolami siły, odwagi, charyzmy, wrażliwości i triumfu. Musicale te odzwierciedlały narastającą w społeczeństwie amerykańskim potrzebę ucieczki od codziennych problemów, ale pomiędzy magicznym światem, jak z krainy Oz prezentowano również bardziej realistyczne sceny dotkniętych kryzysem miast czy domów. Oprócz tego, że fabuła odnosiła się do realiów to skonstruowana była tak, że pod koniec akcja

przybierała pozytywny obrót zdarzeń, tym samym musicale zwiększały morale i sprawiały, że życie w czasach wielkiej depresji stawało się nieco bardziej znośne. W tym wypadku w musicalach okresu wielkiego głodu nostalgia, tak jak pisze Linda Hutcheon, nie była kwestią tradycyjnie rozumianej pamięci, ale dotyczyła pewnej złożonej projekcji, która przedstawiana była w filmach tego okresu, przywołanie wyidealizowanej historii konfrontowano zaś z niezadowoleniem z obecnej sytuacji społeczno-ekonomicznej. Nostalgie w musicalach wielkiego kryzysu można odczytywać również przez pryzmat rozważań Svetlany Boym, jako „tęsknotę za domem, którego już nie ma” (Boym, 2001), a w przywoływanym momencie historycznym w Stanach Zjednoczonych była to dość dosłowna interpretacja.

Jednym z najbardziej aktualnych, ale też najbardziej spektakularnych i odnoszących sukcesy nostalgicznymi musicali XXI wieku jest produkcja *La La Land*, (reż. Damien Chazelle, 2016). Jest to pierwsza oryginalna produkcja musicalowa tego stulecia (większość musicali to adaptacje sztuk teatralnych lub książek), pomimo że składa się z niesamowitej liczby odniesień do znanych filmów, nie tylko musicali, ale też artefaktów (o których pisze Boym), takich jak obrazy, miejsca czy muzyka. Niemałym wyzwaniem jest znalezienie w tym musicalu chociaż jednej sceny, która nie nawiązywałaby do poprzednich dzieł artystycznych różnego rodzaju. *La La Land* jest samoświadomym listem miłosnym do starego Hollywood i dlatego z całą pewnością można go nazwać filmem zarówno postmodernistycznym, jak i nostalgicznym, w nawiązaniu do wcześniej przywoływanej myśli Jamesona. Główni bohaterowie tej produkcji to mieszkający w Los Angeles Sebastian (grany przez Ryana Goslinga), muzyk jazzowy, przepełniony romantyczną tęsknotą za przeszłością, szczególnie za latami świetności muzyki jazzowej i chęcią przywrócenia tego stylu do łask oraz Mia (Emma Stone), aktorka, która stara się odnaleźć swą własną drogę we współczesnym Hollywood, jednocześnie idealizując i wspominając filmową historię miasta, w którym żyje. Od samego początku do wielkiego finału *La La Land* jest naszpikowany odniesieniami pełnymi uznania dla Złotej Ery Hollywood. Jednak, jak zauważa David Sims, nostalgia w *La La Land* jest „nostalgia obosieczną” (Sims, 2017), pomimo wielu nawiązań do przeszłych filmów, kultu aktorów takich jak Humphrey Bogart oraz muzyków jak Dizzy Gillespie czy Charlie Parker oraz bohaterów wyglądających jak wyciągnięci z filmów poprzednich dekad i zachwalających minione czasy, reżyser filmu Damien Chazelle stworzył film, który rozumie granice kultu przeszłej sztuki, która w obecnych czasach jest dość skostniała. Ta dwustronność nostalgii, o której wspomina Sims, dotyczy zakończenia filmu, które nie jest oczywistym happy endem, a trzymanie się kurczowo przeszłości nie do końca kończy się dobrze dla bohaterów. Nostalgia prowadzi ich do osiągnięcia swoich

zawodowych celów – Mia zostaje sławną aktorką, a Sebastian prowadzi swój wymarzony jazzowy klub, ale nie zapewnia im osobistego szczęścia, para rozstaje się i tylko w końcowej, sennej sekwencji, zaprezentowane jest wspólne, szczęśliwe życie dwójki bohaterów, które jednak się nie spełniło.

Musical filmowy od zawsze był jednym z najbardziej nostalgicznych gatunków filmowych. Często wynika to z powiązania tego gatunku ze stylistyką postmodernistyczną oraz faktem, że większość musicali filmowych to adaptacje, czy to sztuk teatralnych, czy powieści, przez co są to pewnego rodzaju transformacje i rekonstrukcje przeszłych tekstów na współczesne potrzeby srebrnego ekranu. Główną funkcją musicalu jest funkcja eskapistyczna, oderwanie się od rzeczywistości, codziennych problemów, co niejednokrotnie łączy się z uczuciem nostalgii, powrotem myślami do przeszłego czasu, który z perspektywy lat, zawsze wydaje się być lepszy i bardziej sprzyjający. Pomimo tego, że przejawy nostalgii w musicalu filmowym nie mają wiele wspólnego z tradycyjnie pojmowanym pojęciem nostalgii, niezaprzeczalnie ślady nostalgii charakteryzowanej przez Svetlanę Boym, Lindę Hutcheon czy Fredrica Jamesona dostrzegalne są w wielu musicalach filmowych.

References

- AFI. (2005). *AFI's 25 Great Movie Musicals of All Time*. <http://www.afi.com/100years/musicals.aspx>, dostęp 13.09.2019.
- Bahr L. (2012). 'Singin' in the Rain': 60 Years Later, and Example of Film Nostalgia Done Right. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/04/singin-in-the-rain-60-years-later-an-example-of-film-nostalgia-done-right/255732/>, dostęp 23.09.2019.
- Boym S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Boym S. (2014). *Dyskomfort nostalgii*. [w:] K. Kończal, (red.) *(Kon)teksty Kultury, Antologia*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- DeFalco A. (2004). *A Double-Edged Longing: Nostalgia, Melodrama, and Todd Haynes's Far From Heaven*. "Iowa Journal of Cultural Studies".
- Hutcheon L., Valdés M. (1998-2000). *Irony, Nostalgia and the Postmodern*. Toronto: University of Toronto.
- Jameson F. (1982). *Postmodernism and Consumer Society*. http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf, dostęp 09.09.2019.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Kanoiowska K. (2003). *Antropologia i problem pamięci*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3–4.
- Kenrick J. (2004). *History of Musical Film. 1930S Part II: Warner Brothers & Berkeley*. <http://www.musicals101.com/1930film2.htm>, dostęp 18.09.2019.

Lewicka M., Prusik M., Zaleski M. (2014). *Nostalgia*, [w:] M. Saryusz-Wolska, R. Traba, (red.) *Modi Memorandi. Leksykon Kultury Pamięci*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Reynolds S. (2011). *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber and Faber.

Sims D. (2017). *La La Land's Double-Edged Nostalgia*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/01/la-la-lands-double-edged-nostalgia/512351/>, dostęp 23.09.2019.

Shearer, M. (2016) *The Nostalgia Musical*, [w:] M. Shearer, (red.) *New York City and the Hollywood Musical. Dancing in the Streets*. London: Palgrave Macmillan.

The Great Depression. <https://329768164264292547.weebly.com/the-great-depression.html>, dostęp 29.09.2019.

Ward N. (2017). *Welcome Back to La La Land – Musicals, Nostalgia and Escaping the Reality*. <https://theconversation.com/welcome-back-to-la-la-land-musicals-nostalgia-and-escaping-reality-71368>, dostęp 22.09.2019.

Włodek P. (2014). *Czas zatrzymany – amerykańska nostalgia za epoką rock'n'rolla*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 86.

Nostalgia in the Field of Film Art: Case Study of a Film Musical

This article deals with the notion of nostalgia, especially nostalgia appearing in the film medium, and more specifically in the American film musical. After tracing the birth of the concept of nostalgia, recalled here are the characteristics of nostalgia, which in a film musical are associated with the fashion for retro, evoking the old times, associated with a better life, prosperity, compared to contemporary times. Traces of nostalgia in the film musical can be seen especially in films from the Great Depression period, but the current fashion for nostalgia is strongly manifested for example in *La La Land*, the most successful musical of past years, which marked the genres renaissance.

Keywords: nostalgia, film musical, film, American film musical, Great Depression, American history