

Monika Rawska
Uniwersytet Łódzki

Popeye Roberta Altmana jako antymusical

Filmografia Roberta Altmana zawiera niemalże pełen wykaz gatunków filmowych – trzeba jednak zaznaczyć, że „reżyser zawsze traktował tradycję kina hollywoodzkiego jedynie w kategoriach matrycy zjadliwej krytyki”¹. Jego satyry pełne społeczno-politycznej refleksji to ironiczna krytyka mitów Ameryki, co tłumaczy również, dlaczego tak rzadko osiągały komercyjny sukces, a sam twórca znalazł się w grupie „wielkich-pominiętych” w wyścigu po oscarowe laury (nie licząc nagrody za całokształt twórczości przyznanej mu w 2006 roku)². Paradoksalnie to właśnie *Popeye* (1980, reż. R. Altman), musical z 1980 roku, okazał się najbardziej kasową produkcją w jego dorobku, pomimo faktu, że doskonale wpisuje się w nie zawsze łatwą w odbiorze autorską poetykę.

Już w latach siedemdziesiątych okrzyknięto Altmana mistrzem narracji filmowej za sprawą trudnego do podrobienia stylu i niemal awangardowych rozwiązań dramaturgicznych³. Jego znakiem rozpoznawczym stanie się wizualna dynamika – ruchliwa kamera, montaż wewnątrzkadrowy oraz wykorzystanie zoomu, „wyłuskującego bohatera z otaczającego pejzażu”, jak i „w specyficzny sposób spreparowana sfera akustyczna”⁴. Podejście reżysera do dźwięku można podsumować jego własnymi słowami: „Dźwięk musi być słyszalny, ale słowa niekoniecznie”⁵. Warstwa audialna zyskuje autonomiczny status, często gubiąc związek z obrazem, a za sprawą jednoczesnego wprowadzania kilku ścieżek akustycznych tworzy wrażenie „naturalności wsłuchiwania się w odgłosy” i polifonii, z koniecznością wyboru tego, co widz uzna za najistotniejsze

1 R. Syska, *Robert Altman – muszkieter*, [w:] *Bunt i nostalgia. Mistrzowie kina amerykańskiego*, red. Ł. Plesnar, Kraków 2007, s. 213.

2 Zob. tamże, s. 213.

3 Zob. tamże, s. 214.

4 Tamże, s. 217 i 219.

5 Cyt. za: K. Prajzner, *Robert Altman. Reguły gry*, [w:] *Kino amerykańskie. Twórcy*, red. K. Klejsa, E. Durys, Kraków 2006, s. 148.

i czemu poświęci swoją uwagę⁶. Zdaniem Rafała Syski, charakterystyczne dla reżysera jest również podejmowanie gry z odbiorcą, „potrzeba stałego dekonstruowania filmowej narracji, odwracanie zakorzenionych w tradycji konwencji”⁷. Kwestionowanie i ironiczna krytyka stereotypów oraz przekonań wydobywa „kontrast między rzeczywistością a jej wyidealizowanym obrazem” – matrycą modelującą działania twórcy staje się właśnie gatunek filmowy⁸. Jednak jak słusznie zauważyła Katarzyna Prajzner w eseju *Robert Altman. Reguły gry*, taktyka Altmana polega na „wyzwoleniu mechanizmu antycypacji, nie po to jednak, by zaspokoić rozbudzone oczekiwania widza, lecz rozczarować go pod każdym względem”⁹.

Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na fakt, że rewizjonizm gatunkowy był istotnym fenomenem dla Nowego Hollywood, które wykształciło się po zniesieniu kodeksu Haysa. Końcówka lat sześćdziesiątych „zmieniła zasady jakimi rządził się przemysł, za sprawą takich kontrowersyjnych filmowych hitów jak *Absolwent* (1967, reż. M. Nichols), *Bonnie i Clyde* (1967, reż. A. Penn) i *Easy Rider* (1969, reż. D. Hopper)” głównie poprzez „łamanie dawnych tabu włączając w to seksualność, nagość, język, przemoc i zażywanie narkotyków”. Dzięki komercyjnemu i artystycznemu sukcesowi *M*A*S*H* (1970, reż. R. Altman) i pomimo faktu, że reżyser był już po czterdziestce, Altman „dołączył do szeregu młodszych filmowców, których większość ukończyła szkoły filmowe (wśród tak zwanych *movie brats* byli Francis Forda Coppola, George Lucas, Martin Scorsese i Steven Spielberg), którzy chcieli przekształcić przemysł filmowy w latach siedemdziesiątych”¹⁰. W 1976 roku ma miejsce premiera jednego z kanonicznych antywesternów *Buffalo Bill i Indianie* (1976, reż. R. Altman), filmu opowiadającego o *Wild West shows*, będących fundamentem w budującym się micie Dzikiego Zachodu, „barwieniu historycznej prawdy, potrzebie życia w fikcji i fałszu”¹¹. Nic więc dziwnego, że cztery lata później na ekrany kin wchodzi kolejny film Altmana, do którego nazwy gatunkowej, można by dodać prefiks „anty”-*Popeye*.

Tytułowy bohater filmu zadebiutował w 1929 roku w dzienniku „King Features” jako jedna z postaci komiksu *Thimble Theatre*

6 Por. R. Syska, *dz. cyt.*, s. 219.

7 Tamże, s. 224.

8 Tamże, s. 225.

9 K. Prajzner, *dz. cyt.*, s. 138.

10 G. Sherwood Magee, *Robert Altman's Soundtracks: Film, Music and Sound from M*A*S*H to A Prairie Home Companion*, Oksford – Nowy Jork 2014, s. [2].

11 R. Syska, *dz. cyt.* s. 226.

stworzonego przez E. C. Seagara. Drugą falę popularności zdobył dzięki animowanej serii stworzonej przez braci Fleischer dla Paramountu. Robert Altman w swojej filmowej wersji prezentuje nam przybycie głównego bohatera do samotnego, nadmorskiego miasteczka, w którym rządzi zły, nakładający na mieszkańców absurdalne podatki (np. podatek za bycie nowym w mieście, za zadawanie pytań i bycie ciekawskim), Komodor, oraz jego prawa ręka, Bluto. Popeye, który w poszukiwaniu ojca trafia do Sweethaven, zostaje potraktowany jak intruz. Mieszkańcy zamykają drzwi swoich domów i sklepów¹², omijają go szerokim łukiem i nie chcą z nim nawet rozmawiać. Co ciekawe, już z ekspozycji dowiadujemy się, że Popeye nie lubi szpinaku (nie chce kupić od ulicznego sprzedawcy puszki), a to emblematyczne warzywo zje dopiero w finale filmu, odkrywając jego niezwykle wpływ na tężyzną fizyczną; puszka szpinaku okaże się zresztą mitycznym skarbem. Już pobieżny opis sytuacji wyjściowej przywodzi na myśl schemat gatunkowy westernu. Will Wright w książce *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western* zauważył, że da się zredukować każdą fabułę do trzech rodzajów postaci: bohatera, jego antagonistów i społeczności, z czego dwie ostatnie grupy zwykle nie posiadają żadnych cech różnicujących. Społeczność kieruje się dobrem wspólnym. Nie istnieją tu żadne wewnętrzne konflikty. Podobnie jest z antagonistami, z tą różnicą, że pieniądze mogą stanowić podstawę ich waśni. Analogicznie sytuacja przedstawia się w *Popeye'u*. Również struktura narracyjna filmu odpowiada tej, wyróżnionej przez Wrighta. Bohater wkracza do grupy społecznej, w której obrębie jest intruzem. Z czasem okazuje się, że posiada wyjątkowe umiejętności (siła i skuteczność w bitce); za ich sprawą społeczność przyznaje mu specjalny status, choć wciąż nie w pełni go akceptuje. Między antagonistami (Bluto i pośrednio Komodor) a społecznością występuje konflikt (Olive nie chce wyjść za Bluto, co skutkuje odebraniem majątku rodzinie Oylów oraz zaostrezeniem rygoru panującego w miasteczku). Początkowo bohater się nie angażuje, by w sytuacji zagrożenia jego bliskich (Swee'pea) pokonać w walce antagonistów, co owocuje oczywiście pełnym zaakceptowaniem go przez społeczność¹³. W swoich badaniach nad kinem gatunkowym Rick Altman rozróżnił filmy z dużą ilością

12 Nie sposób uciec od skojarzeń z klasycznymi westernami, gdzie mieszkańcy miasteczka zamykają się w domach w samo południe, gdy ma dojść do pojedynku między głównym bohaterem a jego antagonistą.

13 Zob. W. Wright, *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkley – Los Angeles – London 1977, s. 48–49.

muzyki diegetycznej (szerokie rozumienie – *musical film*), oraz musicala zawierające jego zdaniem, nie tylko muzykę, ale i określone

schematy fabularne, typy bohaterów i struktury społeczne powiązane z tą muzyką. W tym węższym znaczeniu, musical nie jest gatunkiem międzynarodowym, ale jednym z najbardziej charakterystycznych wytworów Hollywoodzkiego przemysłu filmowego¹⁴.

Mariaż westernu, określanego mianem najbardziej amerykańskiego gatunku filmowego, z drugim w kolejności – musicaliem, okazał się być zmyślną, choć dającą osobliwy efekt strategią.

W analizie przynależności gatunkowej *Popeye'a* do musicalu warto posłużyć się semantyczno-syntaktycznym podejściem do gatunku filmowego zaproponowanym przez Ricka Altmana w eseju *Semantyczno-syntaktyczne podejście do gatunku filmowego*. Badacz postulował komplementarność tych dwóch, używanych wcześniej w opozycji do siebie podejść badawczych. Perspektywa semantyczna kładzie „nacisk na elementy, z jakich składa się film gatunkowy”; poprzez częstą tautologiczność¹⁵ „da się ją zastosować w odniesieniu do dużej liczby filmów”. Perspektywa syntaktyczna koncentruje się natomiast na znaczących strukturach, w które zostają zorganizowane elementy¹⁶. Połączenie tych dwóch optyk pozwala „w krytyczny sposób odnieść się do różnych poziomów «gatunkowości»”¹⁷.

Determinanty semantyczne¹⁸

Pierwszą wymienianą przez Ricka Altmana determinantą semantyczną jest format narracyjny, który łączy numery muzyczne i taneczne z fabułą. *Popeye* zdecydowanie spełnia to kryterium. Już sekwencja otwierająca film okraszona jest piosenką (przypominającą

14 R. Altman, *The Musical*, tłum. własne [w:] *The Oxford History of World Cinema*, pod red. G. Nowell-Smith, Oxford – New York 1996, s. 294.

15 Np. „western to »film, którego akcja usytuowana na amerykańskim Zachodzie zgodna jest z atmosferą, wartościami i warunkami życia Dzikiego Zachodu między 1840 a 1900 r.«”. R. Altman, *Semantyczno-syntaktyczne podejście do gatunku filmowego*, [w:] Tegoż, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 500.

16 Por. tamże, s. 499–502.

17 Por. tamże, s. 503.

18 Zarówno semantyczne jak i syntaktyczne determinanty musicalu podają za: R. Altman, *dz. cyt.*, s. 298–299.

momentami hymn USA) o Sweethaven – miejscu akcji – które swoją postulowaną idyllicznością po pierwsze kontrastuje z groźnym, burzowym morzem niebezpiecznie kołyszącym łódeczką protagonisty wiosłującego w stronę przystani, a po drugie z pojawiającym się już wtedy wszechobecnym, nawiązującym do estetyki animacji slapstickiem (np. dość zużyty gag z gonieniem własnego kapelu-sza)¹⁹. Ciekawe jest również to, że mimo oczywistości faktu, że podmiotem lirycznym utworu są mieszkańcy miasteczka, muzyka ma w tym wypadku niediegetyczny status – żadna z widocznych na ekranie postaci *de facto* nie śpiewa. Ujawnia się także typowa dla reżysera polifoniczność narracji – słyszymy rozmowy mieszkańców oraz efekty boczne towarzyszące ich czynnościom.

Drugim elementem są postacie – w musicalach zwykle widz ma do czynienia z romansującą parą na tle społeczności. O ile faktycznie w filmie widoczny jest wątek romantyczny między Popeye’em i Olive Oyl, o tyle nie jest on osią fabuły, a dużo istotniejsze są poszukiwanie przez głównego bohatera ojca oraz relacja z podrzuconym dzieckiem – Swee’pea. Również aktorstwo – trzeci komponent – które powinno być konieczną dla połączenia się pary kombinacją rytmicznych ruchów i realizmu, zdecydowanie odbiega od schematu za sprawą wspominanego już wcześniej slapsticku i ogólnej nieporadności bohaterów. Dzieje się tak zwłaszcza w przypadku Popeye’a, którego absurdalny sposób poruszania się przypomina nieudolne taneczne ruchy. Ze względu na specyficzne kostiumy (zwłaszcza za duże buty będące wypadkową holenderskich chodaków i obuwia noszonego przez Trampa) postacie pokracznie chodzą poruszając się na granicy upadku.

Ostatnim, czwartym wyróżnikiem tej grupy jest dźwięk stanowiący połączenie diegetycznej muzyki i dialogu, dzięki któremu musical osiąga konstytutywny dla gatunku efekt poruszania się od „świata poważnego przemawiania” do „musicalowej krainy romansu”. Na skutek przywoływanej już polifoniczności oraz specyficznego sposobu mówienia bohaterów, nie ma tutaj nic z powagi przemawiania. Postacie z Popeye’em na czele bez przerwy, a to

19 Wykorzystanie elementów slapstickowych nie tylko nawiązuje do estetyki wersji animowanej. Posłużenie się tą komediową stylistyką wydaje się nieprzypadkowe – slapstick, którego prekursorem był Max Linder, został spopularyzowany oraz rozwinięty właśnie przez amerykańskich komików, i to z amerykańskim niemym kinem kojarzy się najbardziej. Być może powodem było również przypisywane mu „subwersywne, karnawałowe kwestionowanie autorytetów i hierarchii społecznej”. A. Khun, G. Westwell, *Oxford Dictionary of Film Studies*, tłum. własne, Oxford 2012, s. 378–379.

mamroczą, a to pomrukują i chrząkają, a to – jak Olive – pojękują przestraszone. Paradoksalnie, to w trakcie piosenek jest najciszej, a w warstwie dźwiękowej najmniej się dzieje. Dodatkowo, może z wyjątkiem hymnu Sweethaven, utwory to mniej lub bardziej zaawansowane rytmicznie i wokalnie melorecytacje, okraszone niekiedy fałszującym drugim głosem.

Determinanty syntaktyczne

Pierwszą determinantą syntaktyczną jest strategia narracyjna, która polega na podwójnym ogniskowaniu. Kobieta i mężczyzna (bądź grupy) występują naprzemiennie i zostaje między nimi ustanowiona paralela, która powoduje, że widz identyfikuje każde z nich z konkretną wartością kulturową, co w finale prowadzi do ich konfrontacji i połączenia. Również w tym wypadku *Popeye* odbiega od klasycznego wzorca za sprawą parokrotnie przywoływanej już polifoniczności. Mimo tego, że jest ona dużo mniej złożona niż choćby w *Nashville* (1975, reż. R. Altman), dzieli uwagę widza pomiędzy wielu bohaterów i utrudnia skupienie się na jednym tylko wątku. Trudno byłoby również przypisać postaciom (z wyjątkiem jednoznacznie niegodziwego Bluto) wyraźnie odmiennych wartości – każdy jawi się jako dziwaczny i nieznośny.

Istotną dla gatunku jest również zależność między parą a fabułą, paralelność (i/lub połączenie przyczynowe) pomiędzy uformowaniem się pary i rozwiązaniem fabuły, gdzie zaloty są zawsze ściśle powiązane z innym aspektem tematycznym filmu. Tymczasem w obrazie Roberta Altmana połączenie się pary jest jedynie efektem ubocznym odnalezienia przez tytułowego bohatera zaginionego ojca, odzyskania Swee'pea oraz pokonania złego Bluto, będącego postrachem całego miasteczka i uosobieniem autorytarnej władzy Komodora.

Ponad wszelką wątpliwość występuje natomiast w filmie zależność między muzyką a fabułą, gdzie muzyka i taniec są wyrazem indywidualnej i wspólnotowej radości, są celebracją i oznaczają tryumf nad przeszkodami. Gorzej ma się odpowiedniość między narracją a numerem muzycznym, która powinna się cechować ciągłością między realizmem i rytmem, dialogiem i diegetyczną muzyką. Jeśli uznamy wszechobecny slapstick za podstawę realizmu i specyficzną cechę mieszkańców miasteczka, wtedy ciągłość taka faktycznie występuje. Absurdalność przedstawionych wydarzeń

i zanurzenie w komiksowej estetyce powoduje, że trudno jednak o wrażenie jakiegokolwiek wiarygodności. Film nie realizuje również obecnego w klasycznym musicalu amerykańskiego mitu małżeństwa jako mistycznej unii, z wszelkimi przeciwnościami służącymi jedynie wspieraniu tego ideologicznego przesłania. W *Popeye'u* nie ma nawet mowy o zawarciu małżeństwa między parą protagonistów. Olive porzucała wszystkich swoich narzeczonych, a rodzina i wszelkie relacje społeczne są przedstawione jako wysoce dysfunkcyjne. Za przykład wystarczy fakt, że główny bohater sam porzucony przez ojca, jak to ujmuje – staje się matką – i postanawia zaopiekować się podrzuconym mu w koszu przez zakapturzoną postać niemowlęciem (w liściku matka tłumaczy, że zgłosi się po odbiór za jakieś 25 lat jak już spłaci swoje długi), które okazuje się posiadać zdolność przewidywania przyszłości. Jeden z mieszkańców decyduje się wykorzystać te umiejętności i zabiera brzdąca na wyścigi konne (drewniane koniki-zabawki nakręcane na korbkę). Choć Popeye oponuje nie chcąc, by bobas uczestniczył w grach hazardowych, w końcu zgadza się na oszustwo, by następnie, w buduarze prostytutek zamieszkujących ten sam budynek, w którym odbywają się gonitwy, odśpiewać emblematyczną piosenkę *I'm Popeye the Sailor*. Porwane przez Bluto dziecko zostanie następnie zaatakowane przez wściekłą ośmiornicę, a odnaleziony w końcu ojciec marynarza, w pewnym momencie zacznie biadolić o tym, jak niedobrze jest w ogóle mieć potomstwo.

Ostatnia determinanta – odwrócenie w szczytowych momentach klasycznej hierarchii (obraz ponad dźwiękiem), gdzie realistyczne podejście do dźwięku stopniowo ustępuje „krainie rytmu i rymu”, a działania podlegają raczej rytmowi muzyki – również nie zostaje zrealizowana. Hierarchia jest od samego początku odwrócona, a dźwięk dominuje nad obrazem, choć jest to mimo wszystko dużo bardziej wyraźne w partiach dialogowych. Rytmu i rymu nie ma nawet co szukać – wszystkie kompozycje muzyczne są osobliwe i wprowadzają widza w zakłopotanie. Jest to zapewne skutkiem tego, że część utworów była faktycznie śpiewana przez aktorów na planie, a dźwięk z setki trafił bezpośrednio do filmu. Wykonaniom daleko więc do doskonałości – zwłaszcza Shelley Duvall nie może się poszczycić wybitnymi warunkami wokalnymi, co zostaje bezlitośnie obnażone w utworze *He Needs Me*²⁰. Nie sposób jednak nie dojść do wniosku, że jest to celowy zabieg reżysera, który z pełną

20 To bodaj jedyny utwór, który jest się w stanie „zanucić” po obejrzeniu całego filmu. I nie jest to, niestety, zaleta.

premedytacją wyposażył swój film w piosenki o jedzeniu mięsa, byciu wrednym czy o tym, że Bluto, domniemany ukochany Olive, jest ogromny... Chęć skonfundowania widza jest świadomą taktyką Altmana – odnosi on w tym zakresie spektakularny sukces. Trudno nawet jednoznacznie stwierdzić, z myślą o jakim odbiorcy powstał ten obraz. Fakt, że koproducentem był Disney jak i liczba slapstickowych dowcipów sugerowałyaby, że był to film rodzinny skierowany głównie do widowni dziecięcej. Z kolei mniej lub bardziej zamaskowane niewłaściwe treści (np. przestraszona Olive wskakuje okrakiem na Popeye'a, ten zaś stwierdza, że to trochę za szybko i powinni najpierw przynajmniej zjeść razem kolację) byłyby zatem porozumiewawczym mrugnięciem w stronę dorosłego widza. Nie zmienia to jednak faktu, że ilość treści niewłaściwych dla bardzo młodego odbiorcy oraz wysłużenie i schematyczność slapstickowych gagów (które dawno przestały już kogokolwiek śmieszyć) powoduje, że obraz również w tym aspekcie daleki jest od jednoznaczności.

Podsumowanie

Wykazane przeze mnie ekscentryczne posłużenie się schematami gatunkowymi musicalu, polifoniczność powodująca dystans wobec postaci i samego aktu narracji, nałożyła się na absurdalność i slapstickowość. Już same postacie bohaterów, ich kuriozalny sposób bycia i zachowania ograniczają jakąkolwiek wiarygodność i rozbijają nawet specyfikę „musicalowego realizmu”, że o hołdowaniu konserwatywnym wartościom i praktykom społecznym nie wspomnę. Niemniej jednak na najbardziej podstawowym poziomie rozumienia samego gatunku – integralności muzyki diegetycznej i tańca (a w tym wypadku raczej „tańca”) z fabułą – *Popeye'a* można by określić tym mianem. Klasyczne wyznaczniki, które przyjął w swojej analizie nie służą wykazaniu wywrotowego potencjału filmu. Działania rewizjonistycznie podchodzące do matryc gatunkowych były bowiem cechą dystynktywną Nowego Hollywood, a i wielu twórców w sposób znacznie bardziej subwersywny korzystało z dobrodziejstw formy musicalowej (wystarczy wspomnieć o pięć lat młodszy *Rocky Horror Picture Show* (1975, reż. J. Sharman); film emblematyczny dla fenomenu *midnight movies*). Wydaje mi się jednak, że za absolutnie niezbędną cechą musicalu należałoby przede wszystkim uznać „rozrywkowość” i estetyczną kontem-

placę. Niezależnie od tego, czy bohaterami są morderczynie, hipisi czy też sam Jezus, nie sposób uniknąć podziwiania kunsztu wokalnego i tanecznego wykonawców, scenografii, kostiumów (również w przypadkach kampowych fabuł) czy chociaż nie dać się porwać muzyce; nawet gdyby miało się to objawić jedynie nie do końca uświadomionym wystukiwaniem rytmu. W *Popeye'u* o poczuciu dobrze wykonanej ze strony artystów pracy nie może być mowy. Film stwarza wrażenie prowizoryczności, żeby nie powiedzieć – absolutnej nieudolności, gdzie każde wydarzenie i każda kolejna piosenka jest bardziej kuriozalna niż poprzednia i pozostawia widza w konsternacji. Postulowałabym zatem stworzenie dla tego przypadku innej, bardziej pasującej kategorii – antymusicalu.

Bibliografia

- Altman R., *Semantyczno-syntaktyczne podejście do gatunku filmowego*, [w:] R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012.
- Altman R., *The Musical*, [w:] *The Oxford History of World Cinema*, red. G. Nowell-Smith, Oxford – New York 1996.
- Khun A., Westwell G., *Oxford Dictionary of Film Studies*, Oxford 2012.
- Prajzner K., *Robert Altman. Reguły gry*, [w:] *Kino amerykańskie. Twórcy*, red. K. Klejsa, E. Durys, Kraków 2006.
- Sherwood Magee G., *Robert Altman's Soundtracks: Film, Music and Sound from M*A*S*H to A Prairie Home Companion*, Oksford – Nowy Jork 2014.
- Syska R., *Robert Altman – muszkieter*, [w:] *Bunt i nostalgia. Mistrzowie kina amerykańskiego*, red. Ł. Plesnar, Kraków 2007.
- Wright W., *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkley – Los Angeles – London 1977.

Filmografia

- Absolwent*, M. Nichols, 1967.
- Bonnie i Clyde*, reż. A. Penn, 1967.
- Buffalo Bill i Indianie*, reż. R. Altman, 1976.
- Easy Rider*, reż. D. Hopper, 1969.
- M*A*S*H*, reż. R. Altman, 1970.

Nashville, reż. R. Altman, 1975.

Popeye, reż. R. Altman, 1980.

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

Abstrakt

Autorka analizuje film Roberta Altmana *Popeye* (1980), stosując wyznaczniki gatunkowe klasycznego musicalu sformułowane przez Ricka Altmana. Zwraca uwagę na fakt, iż wykształcony przez reżysera autorski styl – zwłaszcza polifoniczność warstwy dźwiękowej – generuje dystans odbiorczy, stojący w kontrze z immersyjnym charakterem musicalu. Ze względu na schemat fabularny film wpisuje się raczej w tradycję westernu odwołując się przy tym również do – kolejnego, amerykańskiego na wskroś gatunku – slapsticku. To wielopoziomowe rozbitcie „musicalowego realizmu” wraz postulowaną przez autorkę konstytutywną dla musicalu kategorią „rozrywkowości” rozumianej jako przyjemność płynąca z podziwiania dobrze wykonanej artystycznej roboty, stanowią powód dla którego film można by określić raczej mianem antymusicalu.

Słowa kluczowe: Robert Altman, *Popeye*, Rick Altman, musical, antymusical, polifonia dźwiękowa, slapstick, western

Robert Altman's *Popeye* as anti-musical

The author analyses Robert Altman's movie *Popeye* (1980) using genre determinants enunciated by Rick Altman for classical musical, pointing out the fact that director's auteur style – especially polyphonic hubbub in soundscape – clashes with musical's immersive character. Narrative scheme visible in the movie would rather suggest its affiliation with Western genre and visual gags strongly invoke another thoroughly American tradition – slapstick. This negation of “musical reality” paired with “entertainess” – category proposed by the author as distinctive for the genre and understood as a pleasurable result of experiencing something that can be considered as artistically well executed – are the reason to call *Popeye* an anti-musical rather than a musical.

Keywords: Robert Altman, *Popeye*, Rick Altman, musical, anti-musical, polyphonic soundscape, slapstick, western

Monika Rawska – absolwentka kulturoznawstwa ze specjalizacją filmoznawczą Uniwersytetu Łódzkiego. Obecnie doktorantka w Zakładzie Teorii Kultury Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się m.in. teorią i antropologią kultury, kulturą popularną, współczesnym kinem gatunków oraz twórczością Christophera Nolana.