

ROĐEN U KAZALIŠTU: FILMSKI MJUZIKL

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVALI

RAZGOVOR I

POVODOM

OBLETNICE

AKTUALNOSTI

VOĐ

HISTORIJE

MEDIJI

TEORIJA

NOVI PREVEDCI

NOVE KNJIGE

GRAMI

Pučko kazalište priprema žanr

Zlatno doba Hollywooda obilježio je žanr koji je nastao kao logična posljedica zvučne revolucije – mjuzikl. Mjuzikl su nekada svi obožavali. Danas je on anakronizam, žanr u koji redatelji samo povremeno zalutaju. Ovaj će članak pokušati odgovoriti na pitanje zašto je mjuzikl u tridesetim, četrdesetim pa i pedesetim godinama 20. stoljeća zaposjeo filmski žanrovski prostor te koliko su se njegove odlike razlikovale od odlika kazališnog mjuzikla.

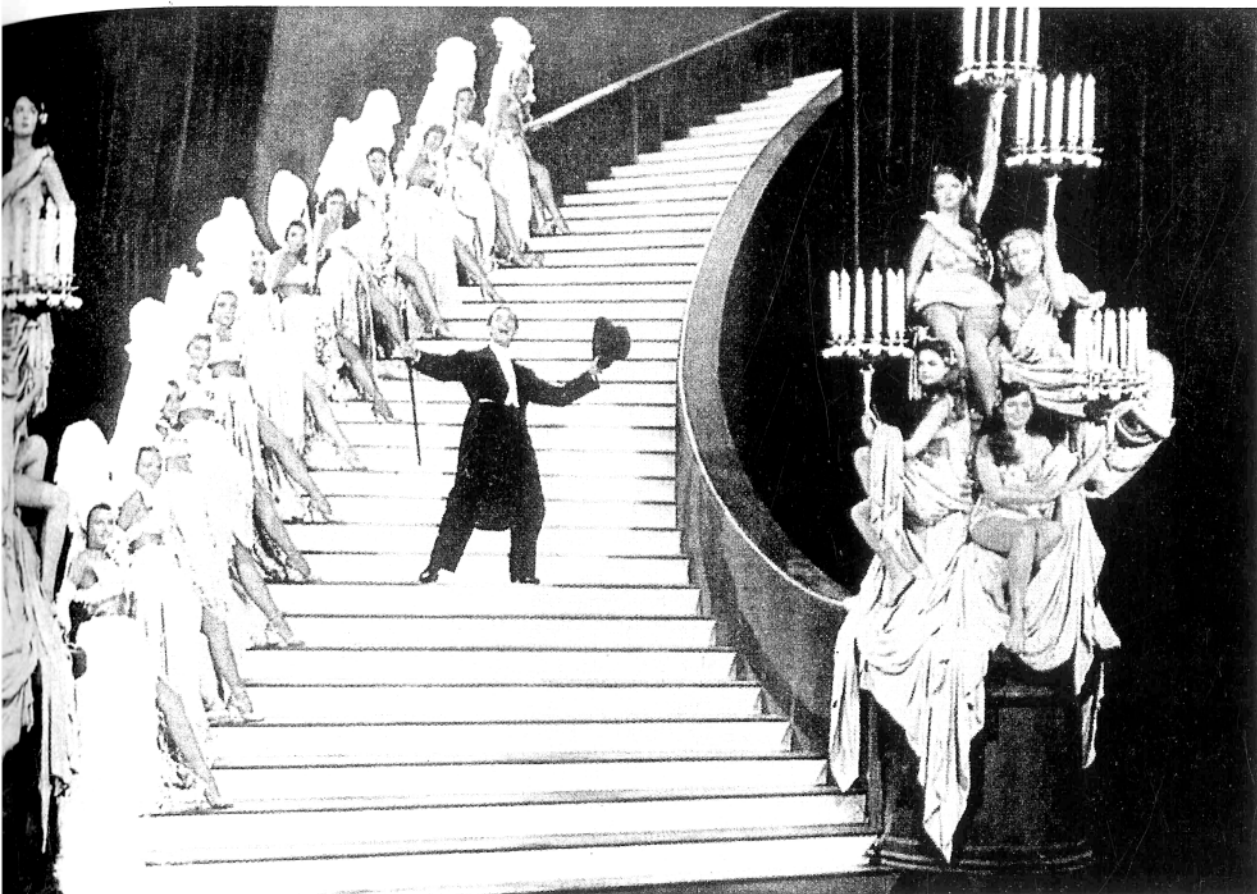
Brojni su razlozi postojanja glazbe u filmu: teoretičari navode potrebu da se glazbom prekrije neugodna buka projektora, da se ožive filmske slike koje su u nijemim filmovima bez zvuka djelovale artifično i mrtvo, da se "plošnom" filmu doda treća dimenzija, pa čak i da se glazbom, kao nekim magijskim obrednim sredstvom, "istjeraju duhovi" nove tehnologije.

Jedan razlog postojanja glazbe u filmu nije bio toliko očigledan, ali je, s obzirom na slijed povijesnih događaja, bio logičan: glazba je oduvijek bila vezana uz kazališne predstave. U tom je smislu 19. stoljeće bilo najplodonosnije. Tada su s jedne strane počeli cvasti različiti oblici zabavnoga kazališta (među kojima je naročito bila popularna francuska melodrama), a s druge je strane u to vrijeme vrlo popularno bilo pučko kazalište. U tom tipu kazališta glazbeni su umeci, kao i u melodrami, uvijek bili dobrodošli. Kao rezultat pomame puka za čarobnim glumama (*Zauberspiel*), lokalnim igrokazima

(*Lokalstück*), igrokazima s pjevanjem (*Singspiel*), parodijama (*Parodie*), lokalnim lakrdijama (*Lokalposse*), ferijama i bajkovitim igrama (*Märchenspiel*), nastala su brojna djela poznatih dramskih pisaca. Johann Nepomuk Nestroy i njegovi suvremenici još su uvijek pisali dopadljive priče i one su tek s vremenom prerasle u oblik socijalne kritike. No Bertolt Brecht pjesmama je namjerno prekidao radnju kako bi ironično istaknuo cilj svojih predstava: snažnu kritiku društva. I Ödön von Horváth kritizirao je, ali je bio jedan od prvih koji glazbom nije prekidao radnju, nego ju je koristio u dramaturške svrhe.

Igru su prihvatili i poznati skladatelji. Prema libretu glumca i impresarija male kazališne družine Emmanuela Schikanedera, Wolfgang Amadeus Mozart napisao je igrokaz s pjevanjem *Čarobnu frulu*. Pola stoljeća kasnije Felix Mendelssohn skladao je jedno od svojih najpoznatijih djela: scensku glazbu za Shakespeareovu melodramu *San ljetne noći*.

Različiti oblici pučkoga kazališta uključivali su talijansku komediju dell'arte s njezinim tipičnim likovima i satirično-šaljivim situacijama. Uključivali su i boemsko-kritički kabare koji je od vremena Rodolphea Salisa i Aristidea Bruyanta doživljavao procvat prvo u Francuskoj, a potom u Njemačkoj i ostalim zemljama. Ukratko, pučko je kazalište uključivalo sve moguće oblike lakih zabava – od vodvilja i burleske, preko cirkuskih točaka do revija i glazbenih komedija. A mogli bismo reći da tim oblicima pripada i film, jer je – barem u svojim počecima – također slovio kao (niža) kazališna vrsta. Kazalište



C. Gibbons, *Amerikanac u Parizu*, redatelj V. Minelli

sjena, igrokazi, *laterna magica*, fotografiranje pokreta, crteži koje su pokretale različite kružne naprave te na poslijetku Edisonov kinetoskop kojeg je pokretao novčić bile su jednostave laičke dosjetke. Nitko nije ni sanjao da one pripremaju teren nečemu što će se jednom nazvati umjetnošću. Uostalom, ni predstave za puk nisu se držale umjetničkim djelima pa su na kraju neke od njih ipak dobile taj status. Poput pučkoga kazališta, i film je postupno institucionaliziran. Time je njegova veza s kazalištem ojačala. Jer, kada je dobio krov nad glavom, svoj je prvi smještaj potražio u – kazališnoj dvorani.

Slava kazališta – propast filma

Kazališnim dvoranama pripadala je i glazba pa je spoj glazbe i filma bio nešto o čemu se nije razmišljalo. Samo su umne glave primijetile uzročno-posljedični sli-

jed: usku povezanost glazbe s kazalištem i filma s kazalištem, koja je na poslijetku rezultirala unakrsnim povezivanjem glazbe i filma.

U početku je veza s kazalištem bila tako čvrsta da je graničila s krajnosti. Prateći vezu filma i kazališta, Ante Peterlić zamijetio je dominaciju sljedećeg razmišljanja: "Slavni će pisac napisati sjajan scenarij, glumit će najbolji kazališni glumci, a kad sve pokrije partitura velikog skladatelja... biti će to veliki film!" (Peterlić, Ante, "Filmska umjetnost – sedma, nova, mlada?", u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 1., str. 71.)

Rezultat je, naravno, bila propast: filmovi su bili loši, a novi je medij vapio za hitnom prilagodbom.

Srećom, filmaši su brzo učili. A učili su iz već postojećih umjetnosti: slikarstva, fotografije, kazališta, književnosti itd. Pokretala ih je znatiželja i želja za eksperimentom, ali i potreba da se dosegnu pravci iz drugih

umjetnosti. Tako su u kasnom nijemom razdoblju redatelj već stvarali ekspresionističke, impresionističke, nadrealističke, dadaističke i druge filmove. Djelatnost Carla Theodora Dreyera postala je uzorom za inventivnu uporabu krupnih planova (npr. *Stradanje Ivane Orleanske*, 1928.), a Luis Buñuel i Salvador Dali u filmskom će svijetu zauvijek biti poznati po kadrovima mrava koji izlaze iz ruke i oka zarezanog britvom (*Andaluzijski pas*, 1928.).

Film se, dakle, razvijao vrtoglavom brzinom te je vrlo brzo uhvatio korak s ostalim umjetnostima. No sve je to pokvarilo novo tehničko postignuće: povezivanje zvuka s filmskom vrpcom koje je omogućio Lee de Forest.

Čini se da je zvučni zapis na filmskoj vrpici mogao promijeniti filmski svijet i prije 6. listopada 1927., kada je praižveden *Pjevač jazza* Alana Crosslanda. Međutim, industrija je oklijevala, a razlozi su bili sasvim opravdani: filmaši su se prvo pitali što će se dogoditi ako se покаže da zvučni film nije dovoljno zanimljiv? U prošlosti je propalo previše inovacija, previše beskorisnih eksperimenata i previše instant-hirova da bi se filmske kuće bacile u veliku investiciju koja je zahtijevala promjenu kompletne filmske tehnologije. Drugo je pitanje bilo pitanje baštine: ako zvučni film i uspije, što će biti s do tada snimljenim filmovima? Ako se zvučni film probije, nijeme filmove više nitko neće htjeti gledati pa će oni postati propala investicija. I na poslijetku, filmaši su odjednom postali bolno svjesni ograničavajuće kategorije jezika. Jer, kako će Francuzi razumjeti film na engleskom jeziku, a Rusi film na njemačkom?

Ipak, prvi je zvučni film snimljen (prema kazališnom komadu Sampsona Raphaelsona *Dan pomirenja*) i u njemu je izvedeno šest pjesama ("I Still Have You", "My Mammy", "Dirty Hands, Dirty Face", "Toot Toot Tootsie", "Blue Skies" i "Kol Nidre" bile su odabrane po načelu popularnosti, a ne po načelu veze sa sadržajem). Zahvaljujući spektakularnoj glumi Ala Jolsona (kritičari danas tvrde da je upravo on "izvukao" relativno slabu priču), *Pjevač jazza* doživio je velik uspjeh te je označio početak "zvučne revolucije".

Mjuzikl se prilagođava filmskom mediju

Nevjerojatan uspjeh *Pjevača jazza* doveo je do toga da primarno oduševljenje slikom, koje je pratilo nijemi film, bude zamijenjeno bezrezervnim oduševljenjem zvukom. Jolsonove riječi iz pjesme "Toot Toot Tootsie": "Čekajte malo! Još niste ništa čuli!" postale su emblemom zvučne revolucije. No zvučnu je revoluciju obilježila i njezina negativna strana koju su teoretičari nazvali tiranijom. Naime, zvuk je bio ono radi čega su ljudi dolazili u kina. A kako je već prvi zvučni film prikazao izvedbu šest pjesama i počeo naginjati prema jednom od najpopularnijih kazališnih oblika – mjuziklu, posljedica je bila hiperprodukcija filmskih mjuzikala.



Fred Astaire u filmu *Cilindar*

Filmski je mjuzikl preuzeo ime kazališnog žanra koji se zvao *musical comedy* (usp. Peterlić, Ante, Klasični holivudski *musical*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 22., str. 39-44). Skraćivanje naziva samo na *musical* svejedno je upućivalo na kazališni izvornik pa se film ponovno vratio na prevladane početke. Umjesto napretka osjećalo se koračanje unatrag. Ponovno su filmovi postali snimljene kopije kazališnih, ovaj put brodvejskih predstava. Ponovno su se glumci i izvođači tražili među kazališnim profesionalcima. Glazba se nije mijenjala ni prilagođavala filmskome mediju, a glazbene su točke preuzimane s pozornice i kao takve mehanički umetane u iznimno jednostavne sadržaje. Ne treba ni spominjati da su sadržaji bili sporedni i da je fabularna osnova bila kliše na bazi lake melodrame s jednostavnim zapletom i obveznim sretnim završetkom. Uostalom, rani mjuzikli poput *Brodvejske melodije* iz 1929. (Harry Beaumont) i *Holivudske revije* (Charles F. Reisner) iz iste godine nisu ni imali zaplet, nego su se u njima jednostavno nizale popularne pjesme. Tek se poslije krenulo u potragu za sadržajima, ali oni su uvijek bili toliko jednostavni da su se mogli prepričati u nekoliko riječi. U filmovima je jedina bila važna glazba.

Holivudski je mjuzikl morao fascinirati plesom, pjevanjem i glumom, jer to su bile tri točke od kojih mjuzikl nije mogao niti je želio odustati. Pjevanje, plesanje i gluma zahtijevali su višestruko talentirane izvođače pa se Hollywood, s već razrađenim sustavom zvijezda, bacio na traženje. I nabasao je na majstora. Lagan kao pero, Fred Astaire plešući je ostavljao dojam da je svaku točku – pa čak i onu iz filma *Kraljevsko vjenčanje* (Stanley Donen, 1951.) koju je otplesao po zidovima i stropu hotelske sobe – vrlo lako izvesti. Naravno da filmske snimke nisu otkrivale brojne sate upornog rada. Astaire je vježbao satima, i to najčešće sam, a ponekad s prijateljem i koreografom Hermesom Panom. I bio je perfekcionista. Na primjer, na njegovo inzistiranje, jedna se scena iz filma *Holiday Inn* (Mark Sandrich, 1942.) snimala 38 puta, a tijekom snimanja Fred je izgubio nekoliko kilograma. Taj je perfekcionizam njegove partnerice bacao u očaj. Iako ni jedna nije bila dorasla Astaireovu stepu, Ginger Rogers bila mu je savršen filmski par – po izgledu, stavu i načinu ophođenja.

Plesno-glumački par koji je povremeno znao i zapje-

vati omogućio je važan pomak u koncepciji filmskog mjuzikla. Do njihove pojave mjuzikl je bio opterećen masovnim scenama. Scene s brojnim plesačima i pjevačima holivudskim studijskim šefovima činile su se najboljim rješenjem, jer su – barem na kazališnim daskama – djelovale najefektnije. Ali promatrane iz položaja statične kamere i iz perspektive kazališnoga gledatelja, te scene na filmu su djelovale ukočeno.

Situacija se promijenila pojavom koreografa i redatelja Busbyja Berkleyja te njegovim zanimanjem za ono što se zbivalo iza filmskih kulisa. Zahvaljujući iznimnom osjećaju za vizualno, Berkley je počeo postavljati kamere na najneobičnija mjesta. Najpoznatiji je njegov pogled iz ptičje perspektive koji je pomicanje plesačica pretvarao u čudesnu vizualnu igru apstraktnih figura. Koristeći se, s druge strane, detaljem, Berkley je također uspio otkriti posebnosti plesa koji su oku kazališnih gledatelja zbog neodgovarajućeg položaja u gledalištu uvijek ostajale skrivene.

Djelatnost Busbyja Berkleyja nadišla je djelatnosti njegovih suvremenika, Ernsta Lubitscha i Roubena Mamouliana, koji su kazališna iskustva doslovno prenosili na film. Berkley je inače kao koreograf često sudjelovao u postavljanju plesnih brojeva. No njegova je najveća zasluga, uz koreografsku djelatnost, pomicanje gledateljske perspektive. Masovnost je u njegovim scenama ostala, ali on ih je promatrao drukčije.

Masovnost filmskih scena otklonjena je iz mjuzikla zahvaljujući plesnom paru Astaire-Rogers. Zahvaljujući njihovim nastupima, redatelji su prestali razmišljati o velikom broju plesača te su kameru usmjerili na pojedince: Rogersovu, Astairea ili na njegova jedinog pravog nasljednika – Genea Kellyja. Kelly je s Astaireom nastupio samo u jednom filmu – *Priče s Broadwaya* redatelja Vincenta Minnellija (1946.). Plesač s diplomom ekonomskog fakulteta, "plečat i mišićav, s 'osmijehom aligatora i tijelom atleta', osvajao je spontanošću, inovativnim akrobatskim stilom i dopadljivim, pomalo promuklim glasom", stoji u Filmskoj enciklopediji. Premda mu osporavaju Astaireovu plesnu lakoću, Kelly je bio bolji pjevač od Astairea, a filmom se bavio ne samo kao plesač, pjevač i glumac nego i kao koreograf, scenarist i redatelj. Suradujući sa Stanleyjem Donenom stvorio je nekoliko nezaboravnih filmskih djela.

"I'm Singing In the Rain..."

Neki su Kellyjevi filmovi predstavljali važan korak u napretku mjuzikla. Mjuzikl *U gradu* (1949.), koji je Kelly režirao s Donenom, zabilježen je kao prvi filmski mjuzikl snimljen izvan studija, na izvornoj lokaciji. Premda ga je – zbog akrobatskih točaka – proslavio mjuzikl *Gusar* (V. Minnelli, 1948.), premda je njegov ples u *Amerikancu u Parizu* (V. Minnelli, 1951.) prema djelu Georgea Gershwinina jedno od najinventivnijih prenošenja klasične jazz literature u filmski medij, možda je najpoznatiji nastup Genea Kellyja ipak bio u Donenovu filmu iz 1952. godine *Pjevajmo na kiši*.

Pjevajmo na kiši Stanleyja Donena dobio je naslov prema istoimenoj pjesmi Arthura Freeda i Natia Herba Browna i bio je svojevrstan osvrt na film i filmski mjuzikl iz ranih dana zvuka. Iako se izrugivao prvim zvučnim filmovima koji su se borili s tehnologijom, s druge je strane *Pjevajmo na kiši* sâm, vlastitom strukturom, preuzeo njihovu ideju. Naime, film je bio spleten oko starih hitova nekada poznatoga glazbenika i tekstopisca, a u pedesetima još poznatijeg producenta i šefa glazbenog odjela studija MGM, Arthura Freeda. Za razliku od ranih mjuzikala koji su glazbene brojeve doslovno citirali iz kazališnih predstava, Freed je prvo poradio na glazbenom osuvremenjivanju pjesama. Potom ih je osuvremenio i filmski – zadržavši ipak step kao dominantan oblik plesa te zadržavši tip jednostavnog melodramatskog sadržaja. Ali sadržaj je bio duhovit, a njegova je melodramatska shema inventivno proširena na sekundarnu priču o prodoru zvuka na film. To je ostavilo prostor i opsežnoj sekvenciji "Brodvejska melodija" koja je u sadržaj ubačena po principu priče u priči, odnosno filma u filmu. Sekvencija "Brodvejska melodija" omogućila je također da u film na velika vrata uđe plesna diva Cyd Charisse.

Osvremenjivanje sadržaja dovelo je do nove koncepcije pjesama. Pjesma *Pjevajmo na kiši* nije bila rutinski otpjevana na pozornici kao u filmu *Holivudska revija* iz 1929., nego na insceniranoj ulici, pod teškim pljuskom studijskih tuševa. Plesač je hrabro uronio u pljusak, ali nije pjevao zbog kiše niti je pjevao zato što je i u filmskom životu bio glumac – pjevao je zato što je bio zaljubljen.

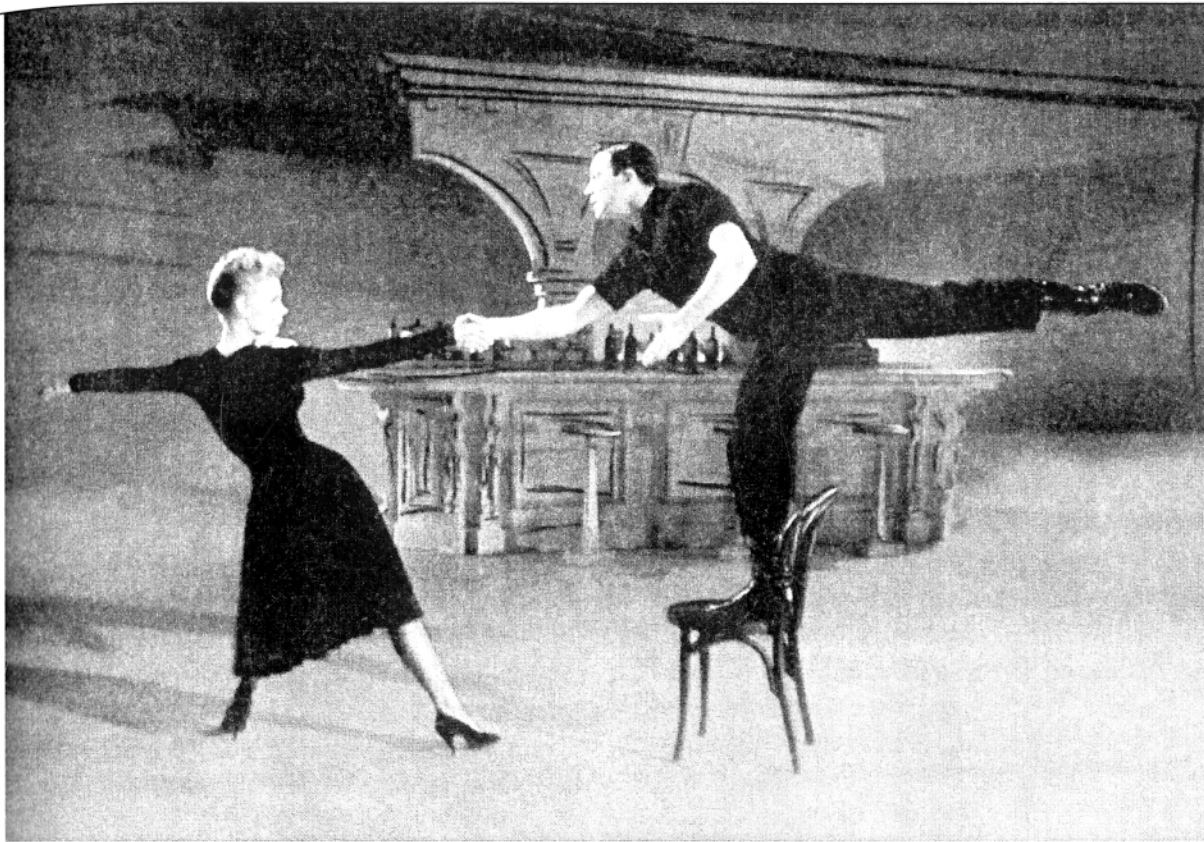
Hedonizam ili bijeg od stvarnosti

Uočavanje zaljubljenosti glumca Dona Lockwooda, to jest Genea Kellyja, u svoju manje poznatu partnericu Kathy, koju je u *Pjevajmo na kiši* glumila Debbie Reynolds, važna je točka u otkrivanju razvoja filmskog mjuzikla. Jer, filmski je mjuzikl u ranim danima crpio nadahnuće iz svog kazališnog pandana, brodvejske glazbene komedije. Mjuzikl je, kao što smo rekli, dobio naziv skraćivanjem naziva *musical comedy*. Time je riješen problem naziva, ali ne i filmičnosti. Film, naime, nije podnio doslovno prenošenje kazališnih točaka. O tome je pisao Ante Peterlić:

"... Vraćajući se pitanjima nastanka i poetike žanra koji je težio ugodi, to je na prvi pogled izgledalo lako ostvarivo – tek je trebalo u film 'preseliti' onu glazbu, pjesmu i ples što i izvan filma tvore takvu vrstu užitka. Puko filmsko 'preslikavanje' takvih kazališnih ili, svejedno, samo za film sastavljenih 'točaka' pojavljivalo bi se tek kao dokumentacija tih točaka, i postalo bi na kraju neprivačno publici. Te točke trebalo je, prema najstarijem i gotovo nepogrešivom receptu, uklopiti u neku priču (a i ona se može preuzeti iz kazališnog mjuzikla), no u priču uklopljen lijepo/ugodni ples, pjesmu i glazbu trebalo je uskladiti i s temeljno realističnim poimanjem u Americi, u zemlji u kojoj je žanr doista procvjetao. Problem, naime, još nije bio riješen izbjegavanjem dramski i problemski radikaliziranih konflikata, nego je bio i u tome što ljudi u zbilji tek iznimno rijetko komuniciraju pjesmom i plesom, pa stoga, u sklopu realističke motivacije, takav film, sličan kazališnoj predstavi, može biti apsolutno neuvjerljiv." (*Hrvatski filmski ljetopis*, br. 22., str. 40.)

Iz citata dijela Peterličeva članka "Klasični holivudski *musical*" uočavamo dvije stvari. Prvo, inzistiranje na pojmu "ugoda" nipošto nije slučajno. Teza članka temelji se na hedonističkom načelu holivudskog mjuzikla: dr. Peterlić drži da je inzistiranje na oku i uhu ugodnom te na izbjegavanju svake neugode – i u tehničkom i u sadržajnom smislu – bila posljedica vremena nastanka mjuzikla. Njegov je nastanak potaknula pojava zvuka na filmu pa je zvučna hiperprodukcija bila rezultat oduševljenja publike koja je zvuk zahtijevala i oduševljenja filmaša koji su krenuli u istraživanje još neistraženog područja. No zvuk se na filmu pojavio u najnezgodnije poli-

PREMIJERE
PORTRET
FESTIVALI
KAZALJE
POVODOM
OBLJETICE
AKTUALNOSTI
VOX
HISTORIJS
MEDIJI
TEORIJA
NOVI PREVEDBI
NOVE KNJIGE
DRAME



Gene Kelly, u filmu *Plesačice* s Verom-Ellen

tičko vrijeme: početak tridesetih obilježila je teška ekonomska kriza u Americi, velika depresija u svim dijelovima svijeta i strašna psihološka napetost uoči Drugoga svjetskog rata.

To je, uz zvučnu revoluciju, bio drugi razlog poplave mjuzikla kao najpopularnijeg žanra tridesetih godina dvadesetoga stoljeća. Naime, u kino se išlo radi zabave. Kino je bilo mjesto iluzije u koje nisu prodirali ozbiljni problemi. Ljudi su išli gledati lijepa i nasmiješena lica, uživati u raskošnim kostimima, slušati glazbu, opustiti se uz jednostavne ljubavne zaplete... – jer problemi koji su ih čekali kod kuće niti su mamili smijehom niti su bili jednostavni. Ipak vanjska mučnina, koliko god pomno izbjegavana, povremeno je prodirala u mjuzikl i ponovno zataškavana nasmiješenim licima, lijepim kostimima i virtuoznim glazbeno-plesnim točkama. Peterlić navodi primjer iz filma *42. ulica* redatelja Lloyda Bacona (1933.), gdje je povremeno prikazan težak život iza kulisa kazališnoga spektakla. Ali i tada se "energijom mjuzikalske montaže, ritma i koreografiranih

pokreta na gledatelja prenosi energija kakva je potrebna za prevladavanje pokazane stvarne nemjuzikalske životne drame. Drugim riječima, socijalne i psihološke teme vrlo su rijetko eksplicitno naglašene, njihov je prikaz krajnje pojednostavljen, a kada jesu naglašenije, tada su većim brojem elemenata djela prevladane, potisnute u drugi plan: djelo u cjelini zrači ugodom i najčešće tek složenijim postupkom dekonstruiranja moguće je otkriti i ono što je sineast eventualno prikrivao" (n. d., str. 40.).

Opravljanje za pjesmu: pozornica

Premda su glazba, pjevanje i plesanje bili nužni elementi prenošenja u iluziju od kojih mjuzikl u zlatno doba Hollywooda nije odstupao, ostala je činjenica da pjesma i ples ne predstavljaju uobičajeni način ljudske komunikacije. Upravo je zbog toga, kada su se razišle ratne magle, velik dio publike prestao posjećivati kinodvorane koje su prikazivale mjuzikle. Mjuziklu je

nedostajala uvjerljivost. U doba prvih koraka zvuka nadomjestak za uvjerljivost bila je požuda za zvukom. Odmah potom pojavila se i potreba za bijegom od stvarnosti. No ni tada to nije bilo dovoljno pa je i klasični holivudski mjuzikl nastojao, kako Peterlić piše, “priskrbiti nešto ‘elementarne’ uvjerljivosti, ‘filmsko opravdanje’ za to što se likovi izražavaju pjevanjem i plesanjem dok se u zbilji u istim situacijama najčešće izražavaju govorom” (n. d., str. 41.).

Osnove su postavljene već u prvom zvučnom filmu: opravdanje za pjesmu bila je pozornica. Glazbeni brojevi uvijek su se odvijali na kazališnoj pozornici koja je, paralelno, često služila i kao “izgovor” za priču. Fabule su iskoristavale glazbu – najčešće populistički orijentirane hitove – te su plele priče oko uvježbavanja pjesama i plesnih točaka. Cilj radnje bio je postavljanje mjuzikla ili koje druge kazališne predstave s glazbenim brojevima na pozornicu. Uostalom, uz pozornicu su bili vezani i glazbeni brojevi koje je Jackie Rabinowitz, odnosno Al Jolson, izvodio u prvom zvučnom filmu, *Pjevaču* jazza. U prvim mjuziklima, tj. glazbenim revijama, jedini je smisao bila izvedba glazbenih brojeva pa su se oni nizali jedan za drugim. A i nešto kasnije, kao u mjuziklu *42. ulica*, koji je također preuzet s kazališnih dasaka, pjesme Harryja Warrena i Ala Dubina bile su dio mjuzikla koji se u filmskoj priči postavljao na pozornicu. Ipak, pozornica kao jedini razlog izvođenja pjesama prevladana je u mjuziklima iz pedesetih godina. Na primjer, u filmu *Srest ćemo se u St. Louisu* (V. Minnelli, 1944.) scenarist Irving Becher znao je da pjesme ne smiju zastavljati radnju. Kada je, pišući scenarij, došao do mjesta gdje se mladi voze trolejbusom, ostavio je naputak: “Ovdje bi bilo dobro staviti pjesmu.”

“Trolley Song,” “novi hit” Judy Garland iz filma *Srest ćemo se u St. Louisu* skladateljsko-tekstopisačkog para Martina i Blane, nije bila samo pjesma koju je mlado društvo, predvođeno djevojkom Esther (Garland), pjevalo u trolejbusu, nego je bila i pjesma s određenom funkcijom. Naime, njome je Esther izrazila osjećaje prema mladiću iz susjedstva koji je, budući da je zakasnio, morao potrcati za vozilom. Sceni nije bila potrebna pozornica, premda su se artificialnost raskošne scenografije i iluzionizam situacije još uvijek snažno osjećali. Mjuzikl s kraja četrdesetih i početka pedesetih godina još je privlačio publiku: zbog boja, kostima, naivnih, ali

simpatičnih sadržaja i, nadasve, privlačnih pjesama.

Sličan se koncept zadržao u šezdesetim godinama jer ipak – mjuzikli su prvenstveno nastajali i opstajali zahvaljujući provjerenim shemama. U nekim mjuziklima iz šezdesetih, pa kasnije i sedamdesetih godina 20. st., pozornica se ponovno vraća kao opravdanje za pjesmu. Vraća se, međutim, u kreativnijem smislu, a pjesme su čvršće povezane s radnjom. Recimo, u filmu *Cabaret* iz 1972. (Bob Fosse), u *Pjevajmo na kiši* iz 1952., kao i u *42. ulici* iz 1933. pozornica je mjesto koje povezuje likove. Likovi su kazališni profesionalci – glumci, kabaretske pjevačice ili djevojke iz plesnog ansambla – čije samo zanimanje opravdava pjevanje.

Jer iako je pjevati profesionalcu kojemu je pjevanje ili plesanje poziv pa mu je to prirodni način komunikacije. Tako se, ponekad, i u uobičajenoj situaciji pjesmom razbija ustaljeni kodeks govorne komunikacije.

Arthur Freed i njegove zvijezde

U filmu *Moje pjesme, moji snovi* koji su godine 1965. režirali Robert Wise i Jerome Robbins, opravdanje za pjesmu jest guvernanta. Sasvim je prirodno da guvernanta pjeva djeci – to joj je posao. No u filmu *Moje pjesme, moji snovi* guvernanta izrazito voli pjevati te svojom ljubavlju uspijeva zaraziti cijelu obitelj – sedmero djece i strogog oca. Ali i u tom pjevanju opravdanje za pjesmu jest pozornica. Doduše, najčešće je to kućna improvizirana pozornica na kojoj djeca postavljaju lutkarsku predstavu, gdje zabavljaju kućne prijatelje ili ih pjesmom pozdravljaju prije odlaska na počinak...

Glazbu filma *Moje pjesme, moji snovi* napisali su Rogers i Hammerstein. Rogers-Hammerstein bio je jedan od onih skladateljsko-tekstopisačkih kombinacija čija su imena uvijek funkcionirala u paru. U paru su funkcionirali već spomenuti Natio Herb Brown i Arthur Freed, koji su potpisali cijeli niz mjuzikala iz tridesetih, sve dok se Freed nije potpuno posvetio producentskom poslu u glazbenom odjelu studija MGM. Par su predstavljali i Harry Warren i Al Dubin, koji su skladali prvo kazališni, a potom i filmski mjuzikl *42. ulica*. U Hollywoodu je postojao cijeli niz sličnih parova. Recimo, Betty Comden i Adolph Green pripadali su “Freedovoj vojsci” glazbenika, skladatelja, pijanista, pjevača i plesača koje je on, kao producent, okupljao u studiju MGM. “Freedova jedi-

nica" proizvela je tijekom pedesetih godina velik broj iznimno popularnih mjuzikala, uključujući i *Srest ćemo se u St. Louisu*. Prvi mjuzikl u produkciji Arthura Freeda bio je *Čarobnjak iz Oza* (V. Fleming, 1939.).

Čarobnjak iz Oza zapamćen je i kao prvi mjuzikl u kojemu je kreativno, u dramaturške svrhe iskorištena boja, ali još više kao mjuzikl koji je lansirao mladu zvezdu Judy Garland. I nju je otkrio Arthur Freed. Inače, studio MGM namjeravao je od studija 20th Century Fox za ulogu Dorothy "posuditi" Shirley Temple, ali Fox nije bio zainteresiran. MGM im je čak nudio Jean Harlow i Clarka Gablea u zamjenu, ali ponuda je otpala zbog Jeanine iznenadne smrti. Tada se Arthur Freed, novi šef glazbenog odjela, sjetio Frances Ethel Gumm, tinejdžerice koja je još od 1935. imala ugovor sa studijom. Nekada je bila najmlađi član obiteljskog sastava "The Gumm Sisters", ali joj je, od potpisivanja ugovora, studio promijenio ime u – Judy Garland.

Judy Garland je, doduše, bila prestara za ulogu Dorothy. Ali s malo šminke i dobro skrojenim kostimom moglo se mnogo učiniti. Uostalom, bilo je dovoljno da zapjeva pa da film i sve njegove pjesme postanu evergrini.

Happy end

Dorothyina čežnja za domom bila je jedna od čestih tema Freedovih mjuzikala. Recimo, u mjuziklu *Srest ćemo se u St. Louisu* cijeli se zaplet temelji na očevoj odluci da obitelj preseli u New York. Premda su drugi producenti tvrdili da radnja neće funkcionirati jer u njoj nema negativca, Freed je bio uvjeren u suprotno.

"I da", tvrdio je, "u filmu postoji negativac: to je New York!"

Zapleti klasičnih hollywoodskih mjuzikala morali su biti jednostavni kako bi se u njih mogle uvući pjesme. Tema čežnje za domom bila je složenija pa je zahtijevala nagovaranje šefova za odobrenje scenarija i mjuzikla u cjelini. Inače su mjuzikli, naročito oni rani, koji su pokušali najviše šablona s brodvejskih pozornica, sadržaj temeljili na melodrami začinjenoj elementima komedije. Ante Peterlić navodi sljedeću shemu: "... susret budućeg para, udvaranje, ljubav, nesporazum, trzavice, intrigice oko zaljubljenih, ratovanja u stilu *screwball* komedije, 'osvajачki trikovi' nekog od zaljubljenih, 'kroćenja

goropadnice' ili nestašnog mužjaka..." (n. d., str. 40.).

Naravno, sve je moralo završiti sretno, inače mjuzikl ne bi imao smisla. Tako i sadržaji koji su ponešto odskočili od sheme, poput onog u *Srest ćemo se u St. Louisu* ili, još više, u *Čarobnjaku iz Oza*, obvezno završavaju *happy endom*. Obitelj se ne seli u New York, nego ostaje u St. Louisu, a Dorothy se, uz pomoć čarobnih cipelica i dobre vile, a ponajviše uz pomoć svoje velike želje, budi na farmi u Kansasu.

Mjuzikl povremeno prihvaća sadržaje i forme drugih umjetničkih djela. Tako nastaju baletni filmovi poput *Crvenih cipelica* (Michael Powell i Emeric Pressburg, 1948.) u kojemu je nastupila balerina Moira Shearer s baletnim ansamblom Sadler's Wells. Tako i balet prodire u mjuzikl koji ipak radije, zbog veće bliskosti sa svakodnevnim životom, koristi step. U mjuzikl je pretvoren i Gershwinov simfonijski jazz pa je tako simfonijska pjesma *Amerikanac u Parizu* postala poznata i u filmskom obliku. U filmskoj je priči skladatelj pretvoren u slikara, a glumio ga je Gene Kelly. Film je režirao bliski suradnik i štićenik Arthura Freeda, Vincent Minnelli. Minnelli je preuzeo Kellyjev princip iz *Pjevajmo na kiši*: u središte priče stavio je fascinantno koreografiranu sekvenciju na Gershwinovu glazbu *Amerikanac u Parizu*. A kako bi film funkcionirao i izvan simfonijske pjesme, upotrijebio je Gershwinove pjesme koje je skladatelj, uz pomoć svog brata Ire, napisao za različite prigode.

Premda je mjuzikl tijekom vremena evoluirao prilagođavajući se filmu kao mediju, tri opravdanja za pjesmu koja navodi Ante Peterlić – pozornica, lak sadržaj s obveznim *happy endom* i pjevanje u "povišenom stanju duha", zaljubljenosti ili dobrog raspoloženja – dugo su se zadržali. Zadržali su se, zapravo, sve do trenutka kada mjuzikl prestaje biti hedonistički žanr u kojemu se, da bi se izbjeglo stvarnosti, isključivo uživalo. No poneko je opravdanje, najčešće u obliku pozornice ili profesije, ostalo i kasnije — u suvremenom mjuziklu.

