

# RASPJEVANE ZATVORSKE VUČICE

## PREMIJERE

FESTIVALI  
RAZGOVORI  
MI U SVJETU

### Vijest

“11. ožujka 1924. Belva Gaertner, dva puta razvedena kabaretska pjevačica, ubila je ljubavnika Waltera Lawa. Law je pronađen mrtav na prednjem sjedalu Belvinog automobila, a pokraj njega ležali su boca džina i pištolj s tri ispaljena hica. Belvu su pronašli u njezinom apartmanu. Na podu je ležala krvlju natopljena odjeća. Priznala je da je bila pijana, da se vozila s Lawom, ali se nije sjećala što se dogodilo...”

VOX  
HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

ANECDOTE

TEORUA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAME

3. travnja 1924., u sobi koju je dijelila sa svojim tadašnjim suprugom, Belulah Sheriff Annan ubila je Harryja Kalstedta pucnjem u leđa. Zatim je sjela i dugo pila koktele slušajući ponovno i ponovno ploču s foxrotom ‘Hula Lou’. Sjedila je preko dva sata i gledala Kalstedta kako umire, a zatim je nazvala supruga i rekla da je ubila čovjeka ‘koji ju je pokušao silovati.’ (Citat s web stranice [http://en.wikipedia.org/wiki/Maurine\\_Dallas\\_Watkins](http://en.wikipedia.org/wiki/Maurine_Dallas_Watkins))

Ova istinita priča, koju je godine 1924. objavila novinarka “Chicago Tribunea” Maurine Watkins, postala je svjetski poznata zahvaljujući filmu *Chicago* Roba Marshalla (2002.). No američka publika već je dugo znala za *Chicago*. Naime, još je M. Watkins – fascinirana činjenicom da su obje osuđenice u svibnju 1924. bile oslobođene optužbi – shvatila potencijal vijesti. Preimenovala je junakinje (Belulah Annan postala je Roxie Hart, a Belva Gaertner Velma Kelly) i bacila se na pisanje. Godine 1926. na Broadwayu je praižveden kaza-

lišni komad *Chicago* Maurine Watkins koji je režirao George Abbott. Komad je imao velik uspjeh i doživio je 172 izvedbe (inače, M. Watkins napisala je dvadesetak kazališnih komada, ali ni jedan nije imao toliki uspjeh kao *Chicago*).

### Fosse i njegovi nasljednici

Početak pedesetih godina plesač Bob Fosse počeo se probijati u svijet američkog mjuzikla. Zanimljivo je da mu je u karijeri pomogao upravo George Abbott (Abbott mu je prvi dao posao koreografa u mjuziklu *Igra u pidžamama* – mjuzikl je postao hit, a Fosse je neko vrijeme bio jedan od najtraženijih mladih koreografa). Suradnjom s kazališnim svijetom Fosse je upoznao glumicu i pjevačicu Gwen Verdon kojom će se kasnije oženiti, a upoznao je i skladatelja Johna Kandra i tekstopisca Freda Ebba koji su se također probijali u tom žanru (godine 1965. postavili su svoj prvi mjuzikl *Flora, crvena prijetnja* u kojemu je pjevala tada još nepoznata Liza Minnelli).

Sve su to bili ljudi koji će kasnije sudjelovati u preobrazbi *Chicaga* iz kazališne predstave u mjuzikl: Fosse je prema postojećoj priči režirao i koreografirao, Gwen Verdon je pjevala ulogu Roxie, a John Kander i Fred Ebb radili su svoj uobičajeni timski posao kao skladatelj i tekstopisac (budući da su 1966. napisali glazbu i tekst za veliki Fosseov hit, mjuzikl *Cabaret*, Fosse nije dvojio kome povjeriti ulogu glazbenog oživljavanja kriminalističke priče novinarko Watkins).



Praizvedba kazališnog mjuzikla *Chicago* zbila se godine 1975. na Broadwayu. I – prošla je prilično nezapečeno. Predstava se, doduše, držala čak 900 izvedbi, ali su kritike bile mlake. Tek godine 1996., kada je mjuzikl obnovljen u sklopu projekta obnove starih mjuzikla u New Yorku (*New York's City Center Encores! Series*), poraslo je zanimanje za priču. Koreografkinja Anne Reiking izvedbu je posvetila mentoru Fosseu koji je umro 1987.

Godine 2002. koreograf Rob Marshall (Marshall je također bio šticenik Boba Fosse) debitirao je kao redatelj filmom *Chicago*. Njegov se prikaz nadovezivao na obnovljeni mjuzikl koji je režirala Anne Reiking, ali se i u njemu osjećao mentorov duh: postupci paralelne montaže kojima je Marshall riješio vremensko-prostorne skokove tijekom odvijanja glazbenih brojeva nastali su

s neskrivenim podsjećanjem na Fosseovu filmsku verziju *Cabareta* (1972.).

Filmski je *Chicago* sudjelovao u trendovskom obnavljanju zanimanja za filmski mjuzikl. No osim toga, Marshall je oživio zanimanje i za istoimeni kazališni mjuzikl. A *Chicago*, pun prešućenih istina i glasno izgovorenih tajni, djelovao je suvremenije nego ikada.

### Vodvilj kritike društva

Da bi se *Chicago* Boba Fosea razlikovalo od *Chicago* Maurine Watkins, brodvejskim se predstavama onog prvog dodavala oznaka "A Musical Vaudeville", što mu je stavljalo žig lake zabave. No bila je to laka zabava koja je govorila o zločinu, korupciji i negativnim stranama tiska, pravosuđa i *show businessa*.

U povijesti kazališnog mjuzikla to nije ništa čudno.

## PREMIJERE

FESTIVALI  
RAZGOVORI  
MI U SVIJETU

VOX  
HISTRIONIS

AKTUALNOSTI  
ANEKDOTE  
TEORIJA  
NOVE KNJIGE  
SJEĆANJA  
DRAME

Kao "predak" kazališnog mjuzikla, pučko je kazalište oduvijek na zabavan način nastojalo riješiti aktualne društvene probleme. Mozart se zabavljao pišući *Figarov pir*, ali je francuska buržoazija 18. st. bila vrlo zabrinuta zbog skrivenih poruka Beaumarchaisove komedije. Bertolt Brecht i Ödön von Horváth u dvadesetom su stoljeću žestoko kritizirali društvo, a u njihovo se vrijeme javila i boemska podvrsta pučkog kazališta koja je slavila život ulice i rugala se aristokraciji – kabaret. Zanimljivo je da je u šezdesetim godinama dvadesetoga stoljeća društvena kritika na vrhuncu u svim područjima lake zabave: u komadima Martina Sperra i Petera Turrinija (tzv. *Neues Volksstück*) na prvom su mjestu društveni, politički i seksualni tabui, a gotovo se istim problemima bavi kazališni mjuzikl. *Priča sa zapadne strane* krajem četrdesetih ističe probleme rasizma, uličnih bandi i nemogućnosti ostvarenja istinske ljubavi u suvremenom svijetu. *Kosa* krajem šezdesetih vrišti zbog besmislenosti (vijetnamskog) rata, a *Cabaret* se pretvara u jedan od najsnažnijih antinacističkih izraza današnjice. Čak su se i rock-opere (*Tommy*, *Jesus Christ Superstar*, *Gubec-beg*) pridružile društvenoj kritici te aktualnoj političkoj pa čak i religioznoj tematici.

S druge strane, filmski mjuzikl ide drugim putem. Budući da je nastao u vrijeme ekonomske i političke krize, teške depresije i straha od rata (mjuzikl kao filmski žanr cvjeta u prvim desetljećima zvučnog filma, u tridesetim i četrdesetim godinama dvadesetog stoljeća), mjuzikl na filmu vrši sasvim drugu funkciju: umjesto kritike, nudi bijeg od stvarnosti. Rani su filmski mjuzikli opterećeni raskoši: raskošnim kostimima, raskošnim prostorima, raskošnom glazbom i raskošnim koreografijama. Realnost se izbjegavala pod svaku cijenu, čime se gledateljima nudila pozitivna zamjena za mračnu i neveselu zbilju. Dok je kazališni mjuzikl služio kao neka vrsta ispušnog ventila za široku publiku, filmski je mjuzikl nudio neku vrstu masovne psihoterapije.

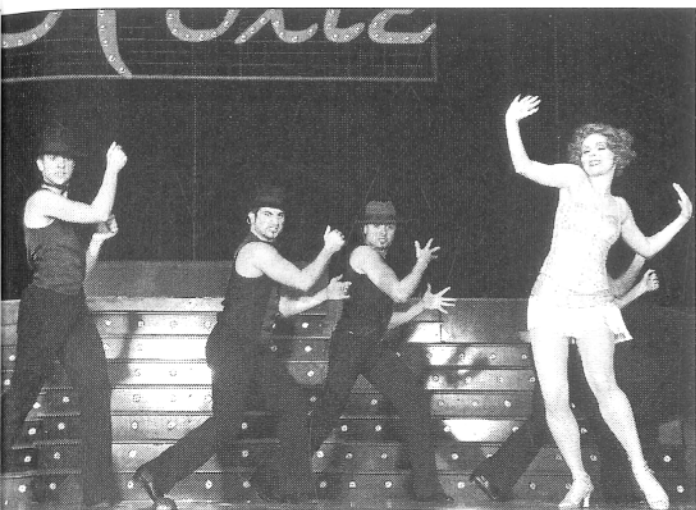
Upravo je zato obrada tema kao što su zločin, umorstvo i korupcija u kazalištu prihvaćena kao "sasvim uobičajena" dok je ista tematika u filmu zvučala "sasvim novo". Naravno, teren za filmski *Chicago* pripremile su brojne filmske verzije kazališnih mjuzikla s aktualnom problematikom, ali činjenica da se film Roba Marshalla pojavio "niotkuda", zbog pustoši na žanrovskom području, učinila ga je posebnim i zato naročito prihvaćenim na filmskom platnu.

## Nemoralna glazba

Za mjuzikl je, kao i za operu, operetu i druga glazbeno-scenska djela, specifično da temu obrađuje glazbom. Nužno je da glazba bude pristupačna svima (jer mjuzikl je prije svega namijenjen širokoj publici) pa sve mjuzikle karakteriziraju "laka" glazba, pjevne melodije, izrazita ritmika koja je ponekad u prvom planu i jednostavna harmonijska obrada (skladatelji samo ponekad uspijevaju publici "podvaliti" suvremeniju glazbenu obradu kao što je ponekad činio A. L. Webber). John Kander i Fred Ebb držali su se te formule: dobra glazba i pjevni songovi garantiraju uspjeh, čak i ako se radi o izrazito aktualnoj i izrazito depresivnoj temi. Privlačan zvuk ponekad perspektivu tragedije preobražava u komediju, a depresivna zatvorska atmosfera definitivno prestaje biti "ozbiljan" zatvor: to je mjesto gdje se zatvorske vučice prepiru čupajući se i grizući se dok gledatelji voajeristički uživaju u njihovoj (često vulgarno ogoljeloj) eleganciji ("Cell Block Tango").

Tako glazba magično privlači na – pogrešnu stranu. Kada Velma Kelly izvodi svoju točku "iz očaja" pred Roxie Hart ("I Can't Do It Alone"), nitko je ne žali. Nitko ne žali ni Mađaricu, koja – budući da je jedina doista nevinna – biva osuđena na smrt (ona također jedina pjeva na materinjem jeziku pa je nitko ne razumije). Naravno da se nitko ne sažali ni nad sudbinom dobričine Amosa, Roxina supruga, koji u pjesmi "Mr. Cellophane" publici povjerava svoju beskrajnu tugu. Možda na trenutak zastajemo – jer je Mađarica doista mrtva i jer Amosa doista svi iskorištavaju. Ali to je samo trenutak. Priča i njezina glazbena obrada traže da se otresemo pozitivnih likova i usredotočimo se na one više ili manje "zločeste" (Maurine Watkins prema istom principu odabrala je junakinje svoje pripovijesti: u zatvoru je bilo šest potencijalnih junakinja, ali dvije su bile "obojene", a dvije ružne – Belulah Annan i Belva Gaertner bile su najzanimljivije kao ljepotice koje su ubile ljubavnike i napustile supruge).

Negativni likovi potpuno zaokupljaju pozornicu, a songovi su zamišljeni tako da ih učine još zanimljivijim. Glazba sudjeluje u predstavljanju i karakterizaciji likova te u pripovijedanju priče iz različitih privatnih perspektiva različitih likova. "All That Jazz" prikazuje Velmu kao veliku zvijezdu, a "Funny Honey" karakterizira Roxie kao ljepoticu koja svog dobrog, ali glupastog mužića iskorištava (pjesma izrazito duhovito donosi odvojeni razvoj



Mila Elegović Balić i plesni ansambl

Amosovih misli, koji postupno shvaća da ga je Roxie varala, i Roxinih, čija se nježnost prema "mužiču" pretvara u divlju ljutnju prema "tom glupanu" koji će je zbog svoje gluposti strpati u zatvor).

Među negativcima najzanimljiviji je odvjetnik Billy Flynn (Watkins je u njegovu liku sjedinila Williama Scotta Stewarta, koji je branio Belvu, i Williama W. O'Briana, koji je branio Belulah). Njegova čuvena izjava: "Da je Isus Krist živio u Chicagu, da je imao 5000 \$ i da je posjetio mene, stvari bi sasvim drukčije završile", govori sve o njemu (i odvjetništvu općenito). Billy, naravno, pjeva da ga ne zanimaju novac i skupe stvari i da je jedino što ga dira ljubav ("All I Care About Is Love"), ali istina je sasvim drukčija. U njegovu slučaju karakterizacija je i glazbeno i tekstovno ironična: dok je Roxie i Velmu još moguće opravdati pokušajem da se izbore za izlaz iz svog svakodnevnog pakla (Roxie se udala prerano, što joj je potpuno onemogućilo karijeru na pozornici kojom je fascinirana, a Velma pokušava održati status zvijezde koji se zbog nečijeg hira svaki čas može razletjeti u prah), Billyja ne opravdava ništa – njega doista zanima samo novac. Zato je prikazan s podsmijehom (on je taj nedodirljivi netko koji elegantno povlači sve konce i kojega svi slušaju). Otuda i pjesma "We Both Reached For The Gun" u kojoj su sudionici novinarske konferencije prikazani kao marionete. Marionete su novinari pa čak i Roxie (kojoj Billy ne dopušta izustiti ni jednu riječ) i Mary Sunshine, koja je kazališno utjelovljenje Maurine Watkins.

## Happy end?

Tu dolazimo do likova koji su bačeni u drugi i treći plan: to su novinari i porotnici. Mjuzikl ih prikazuje kao nebitne, premda njihovi potezi određuju sudbine. No oni ne odlučuju, nego to čine ljudi poput Billyja Flynnna. Zato su novinari u "We Both Reached For The Gun" prikazani kao marionete i zato je sudski proces u "Razzle Dazzle" pretvoren u cirkusku predstavu. Ništa u korumpiranom društvu nije "za ozbiljno" – sve je zasljepljujuće blještava akrobatska točka za publiku i mase. Dok "veliki" (Velma, Roxie, Billy) pjesmama plijene pozornost, a "mali" po jednom pjesmom samo naznačavaju da su tu, ali da su nebitni (Mađarica, Amos), novinari, suci i porotnici – šute. Oni nemaju pravo glasa, premda se izvana čini da odlučuju o svemu.

Izvanredna karakterizacija likova jedan je od najvrjednijih elemenata *Chicaga*. Novinari i suci-porotnici se, doduše, javljaju govorom, vikom i nadglasavanjem, ali nemaju "svoju" pjesmu. Među njima se ne izdvajaju pojedinci (Mary Sunshine prikazana je tek površno), jer oni su predstavnici mase kojom je lako manipulirati.

Tako se nada u bolje sutra, kojoj se čini da barem neki likovi na početku teže (naročito Roxie, čija se žudnja za pozornicom i zvjezdanim statusom gotovo čini opravdanjem za sva sredstva koja poduzima), pretvara u beznađe. Roxina zatvorska slava u trenutku nestaje i ona se gubi u sivilu svakodnevice i neostvarenih snova. Ali ne propušta dobričini Amosu grubo otkriti manipulaciju lažnom trudnoćom i onako usput dati mu razvod. (Belulah Annan uistinu se tako ponijela prema svome suprugu: Albert Annan stao je u njezinu obranu, izvukao novac iz banke kako bi joj platio najbolje odvjetnike i bodrio je tijekom suđenja. Dan kada je suđenje završilo oslobađajućom presudom, Belulah je objavila: "Napustila sam muža. Previše je spor.")

Iskusna Velma Kelly i još iskusniji Billy Flynn, međutim, uopće nisu šokirani raspletom. Velmina je zvijezda potamnila, ali ona zna kako vratiti sjaj. A Billy se baca u sljedeću parnicu koja će mu donijeti novih 5000 \$.

Sve u svemu, stanje na kraju jednako je stanju na početku. Mjuzikl započinje i završava pozornicom, ali s razlikom: dok "Uvertira" i "All That Jazz" sugeriraju pokret i očekivanje (mjuzikl počinje odbrojavanjem koreografa-naratora: "Pet, šest, sedam, osam!"), završni "Nowadays" djeluje pasivno, kao lažni *happy end* koji obje junakinje pomiruje sa sudbinom. Velma mora karijeru graditi iz početka, a Roxie nikada neće postati prava zvijezda. Osim, naravno, ako ne počini još koje ubojstvo.