

GLASBENA KOMEDIJA (MUSICAL)

Pri resnejših obravnavah glasbene komedije preseneča ugotovitev, da je ena najbolj reprezentativnih oblik Hollywoodske žanrske produkcije, hkrati pa eden izmed žanrov, ki sta ga filmska kritika in teorija najbolj zapostavljali in najmanj raziskali. Skoraj do nastopa kritiške metode, ki se je v Franciji imenovala »politika avtorja«, v Angliji in Ameriki pa »avtorska teorija«, se je z glasbeno komedijo ukvarjala le dnevniška in impresionistična kritika par excellence. Kriterij za všečnost in okus, ki pa ni bil nujno vselej slab in ni vselej izviral iz nizkih pobud, se pravi vznemirjeno hvaljeno oziroma ogorčeno grajanje pesalcev, pevcev, koreografije, scenografije, gibanja kamere in drugih elementov filmskega jezika, je bil tako edino merilo pri ocenjevanju posameznih glasbenih komedij. Razumljivo je, da je »okus« dnevniške kritike v marsičem določala komercialnost hollywoodske produkcije oziroma njena kupna moč, kar zadeva kontroliranje in poseganje v propagandno mašinerijo ameriških dnevnikov. V visokih umetniških in intelektualnih krogih pa je glasbena komedija praviloma veljala za drugorazredno zabavo, »le za kopicno pestrih spektakelskih trikov«, kot je Otto Ferguson slikovito zapisal leta 1935. Zato ni naključje, da se rehabilitacija glasbene komedije kot žanra začela šele z nastopom »politike avtorja«, saj je ta kritiška praksa argumentirano opredelila žanrsko produkcijo za enakovredno umetniškemu filmu. V svojih lucidnih, čeprav velikokrat romantičnih analizah, ni mogla spregledati dejstva, da je glasbena komedija najbolj izrazit in izredno bollywoodski žanr. Žanr, ki pa ni zgolj ekskluzivno ameriški, reprezentativen produkt hollywoodskega produkcijskega sistema, temveč spektakelska forma, ki zavzema še eno privilegirano mesto v filmski kulturni industriji: glasbena komedija je namreč žanr, ki najbolj neposredno govori o Hollywoodu samem, je na neki način Hollywood o Hollywoodu, spektakel o spektaklu oziroma spektakel o procesu proizvodnje spektakla. Prav zato je »politika avtorja« pri glasbeni komediji naletela na najbolj plodno in hkrati najbolj spolzko in izzivalno področje. Zastavilo se je namreč vprašanje, ali je mogoče določiti mesto avtorja v tako nespodbitno ekonomsko, estetsko in ideološko kodificiranem žanru, kot je glasbena komedija. Odgovor je bil pritrdilen. Za ilustracijo omenimo – v sicer skrčeni in polovični obliki, saj bomo našli le nekatera stilna obeležja, ne pa tematsko-slogovnih karakteristik posameznih režiserjev, kar je bilo značilno za ugotovitve »avtorske« kritiške metode – kaj so tiste specifike, ki so izurjenega in spretnega obrtnika transformirale v »umetnika« z nepovrnjivim avtorskim rokopisom. »Politika avtorja« namreč ugotavlja, da Busbyja Berkeleyja odlikuje in mu s tem daje edinstvenost in specifičnost znotraj hollywoodske industrijske mašinerije »baročna koreografija«, pri Vincentu Minnelliju je to razpoznavna dimenzija »eksplozivna barvna scenografija«, pri Georgu Sidneyju pa »estetika anomalije«, vendar ne v kakšnem tradicionalnem estetskem smislu, temveč kot nemogoča in neobičajna oblika povezovanja narativnih segmentov in plesno-glasbenih točk.

Z vprašanjem avtorstva – seveda z drugačno metodologijo in instrumentarijem – in še z drugimi vprašanji, ki jih zastavlja tako kodificiran žanr, kot je glasbena komedija, so se spoprijemale tudi poznejše strukturalne, semiološke, marksistične in psihoanalitične kritiške in teoretske obravnave filma. Zanimivo pa je, da so se tega najbolj hollywoodskega med hollywoodskimi žanri vselej lotevali z manjšo zamudo. Zdi se, da na predestinirano zamudništvo refleksije o glasbeni komediji še zmeraj vpliva obremenjenost s tradicionalnim estetskim naravnanim na umetnost, pa naj gre za še tako originalne in nepristranske teorije o spektakelskih formah.

Glasbena komedija se je začela oblikovati kot žanr z nastankom zvočnega filma, po letu 1927, ko je bil prikazan *Pevec jazza* (The Jazz Singer)¹. Glasbene komedije pa ne smemo enačiti z glasbenim filmom, ki je veliko širši pojem in ki si ga z ameriško kinematografijo enakopravno deli vsa svetovna produkcija. Glasbeni film zajema vse od »posnetega gledališča«, filmanih oper in operet, kabaretskih predstav, . . . pa do filmov, največkrat dokumentov, o jazzovskih orkestrih, skupinah in posameznikih ter o rocku in punk skupinah. Razmerje med glasbo in filmom je starejše od formiranja glasbene komedije kot žanra, ki sodi v začetek tridesetih let in je ne-

ločljivo povezano s pojavom t. i. »Backstage Musicala«. Vez med glasbo in filmom je tudi starejša od zgodovinske prelomnice, ki jo predstavlja *Pevec jazz*, ki kot prvi »pravi« glasbeni film začenja ero zvočnega filma. Ne samo, da so neme filme večinoma predvajali ob glasbeni spremljavi, največkrat klavirski, ampak so bili ti »brezglasni in brezšumni filmi« v formalno-tehničnem pogledu marsikdaj organizirani tako, da so proizvajali »vizualno« glasbo, oziroma so bili strukturirani tako, da je mizanscenski in montažni ritem ustvarjal občutek glasbene percepcije. Takšen glasbeni filmski mojster je bil v času nemega filma Ernest Lubitsch, saj je z ritmično montažo dosegel malone melodično strukturiranost posameznih delov in tudi celotnih filmov, ki je zvenela ne glede na svojo nemost. Tako je z montažo, s predvsem filmskim oblikovnim postopkom nastala »glasbena iluzija«.

Z izumom zvočnega filma in z uporabo »play-backa« pa je dvojica glasba in film stopila še v novo razmerje, v odnos, ki tudi danes obvladuje tradicionalne glasbene filme. S »play-backom« je namreč glasba prevzela nadrejeno vlogo v relaciji do filmskih reprezentacijskih postopkov, postala je vodilni strukturirajoči in organizacijski princip, ki je razviden tudi v filmih iz časov formiranja glasbene komedije (1928 – 1932). Šele s specifičnimi posegi koreografa in filmskega režiserja Busbyja Berkeleyja so filmski kodi prenehali biti odvisni od glasbene kontinuitete, ki je predstavljal strukturalni temelj. Dotlej je vnaprej posneta glasbena sled določala oblike in načine snemanja, filmsko fakturo je določala glasbena struktura – bila je v približno enaki poziciji, kot je filmska reprezentacija pri »posnetem gledališču«. Filmska govorica je tu večinoma reducirana na golo reprodukcijo, nima možnosti za avtonomno organiziranje lastne označevalne verige; filmska reprezentacija je tako zgolj indiferentni registrator strukture in pomenov nekega vnaprej danega teksta. Z Berkeleyevimi posegi, z abstraktnimi koreografskimi formami, z barvami in globino scenografije, zlasti pa z mobilizacijo vseh filmskemu gibanju ustreznih tehničnih kodov, od posnetkov iz nemogočih zornih kotov, montaže, panoram, voženj, . . . pa do najbolj značilne in najbolj originalno izrabljene možnosti prav v glasbeni komediji, do gibanja, ki ga omogoča kamera, pritrjena na žerjav, se je filmski »jezik« otresel »suženjstva« in zavzel dominantno mesto oziroma glasbi enakovredno vlogo pri formiranju reprezentacijskih procesov in sistemov glasbene komedije. Vprašanje primata filmskih ali glasbenih kodov puščamo odprto, saj bi nas utegnilo reševanje tega rebusa glasbene komedije kaj kmalu zapeljati v formaliziranje in puristična sklepanja, zato se bomo zadovoljili z manj odločnim in bolj preprostimi sklepi. Ponuja se misel, da je glasbena komedija takšna struktura, kjer prihaja do določene koincidence med možnostmi filmske reprezentacije in glasbenimi sistemi, do koincidence, prepletanja, ki ga je v času nemega filma na način »vizualne glasbe« realiziral že Lubitsch in tudi drugi filmski režiserji, do ravnovesja, ki ga je z »realno« navzočnostjo obeh partnerjev izpeljala glasbena komedija ne glede na to, da je bila precej zavezana realistični ikonografiji, do ujemanja, ki so ga v ekstremnih oblikah materializirali abstraktni eksperimentalni filmi.

Z naštetimi filmskimi prijemi, ki jih je v žanru glasbene komedije aktiviral Busby Berkeley, pa se ta filmska struktura ni osvobodila zgolj podrejenosti glasbi, temveč je vzporedno s tem prestopila okvire za film značilnega realizma. Izneverila se je vzročno-posledični logiki, zanemarila dosledno spoštovanje zakonov kavzalnosti in gravitacije in tako filmski prostor spremenila v »ples prostorov«, v dialektično igro med prostorom, predstavljenim v filmski sliki, in virtualnim prostorom zunaj filmske slike.

»Filmizacija« – pogojno jo imenujemo tako – kodov glasbene komedije, ki sicer na videz ne presega naštevanja in skupnega seštevanja oblikovnih postopkov, pa ni pomembna zgolj zaradi prispevka k avtonomizaciji glasbene komedije kot filmskega žanra, temveč je odločilno vplivala tudi na samo strukturo glasbene komedije. Sprožila je specifično notranjo dinamiko in napetost med narativnimi segmenti in plesno-glasbenimi točkami, določila je »originalnost« filmske govorice glasbene komedije kot žanra, ki se bistveno razlikuje od transparentnega »jezika« drugih hollywoodskih žanrov. »Filmizacija« je opredelila tudi odnos gledalca do spektakla in njegovo mesto v spektaklu, ki mu pravimo glasbena komedija, bila je in je tudi tisti proces, ki omogoča onirične učinke spektakelske oblike, ne nazadnje pa je bila tisti odločilni mehanizem, ki je utrdil in okrepil ideološke parametre glasbene komedije, ki so morda najbolj »konservativni« v mašineriji hollywoodske industrije.

Glasbeni komediji kot specifično hollywoodskemu spektakelskemu žanru in žanru o hollywoodskem spektaklu pripada »zlato obdobje« med tridesetimi in štiridesetimi leti. Rodila se je z zvokom, ki je »staremu« Hollywoodu podaril svetovni primat in umrl s propadom velikih studijev in »star-sistema«. Hollywood je mrtev, naj živi Hollywood! Klasična glasbena komedija je mrtva, naj živi (klasična) glasbena komedija! Da je Feniks, je Hollywood dokazal s filmskimi spektakli, z vojnimi, horror in znanstvenofantastičnimi filmi, ki jih omogoča nova filmska tehnologija, v zadnjem desetletju kar elektronska. Prav tako tudi drži, da glasbena komedija kot žanr ni umrla, saj se pojavljajo tako v Hollywoodu kot tudi drugod glasbene komedije, ki nosijo oznako »nova«, »drugačna«, »paralelna« glasbena komedija. Kar se ne ponavlja in kar se ne more več ponoviti, je klasična glasbena komedija, preprosto, filmska struktura, ki je lahko nastala samo v določenem zgodovinskem trenutku, v določenih socialnih, kulturnih in političnih okoliščinah, ki so jo omogočale in ki jih je omogočala. V tem spisu se bomo omejili le na predstavitev nekaterih vidikov klasične glasbene komedije, kakšni drugi priložnosti oziroma drugim piscem

o filmu pa prepuščamo vprašanja, ali lahko nekatere današnje filme, in to ne le glasbene, imenujemo glasbena komedija, ali so podobnosti med včerajšnjo in današnjo glasbeno komedijo in kakšne so, katere so tiste poteze, ki »novo« glasbeno komedijo ločijo od klasične . . .

Ker v nadaljevanju ne bomo obširneje opisovali socialno-zgodovinskega in politično-ideološkega ozadja, na katerem je nastajala in ga oblikovala glasbena komedija, naj le kot zanimivost navedemo, da je glasbena komedija cvetela v najbolj kriznih, najbolj zaostrenih in usodnih situacijah moderne zgodovine. Temu na prvi pogled nenavadnemu in presenetljivemu dejstvu se malone samoumevno ponuja odgovor, ki se ga je z velikim zadovoljstvom oprijemala demagoško nastrojena ideološka kritika. Lepila se je na izjavo, ki je sicer udarna in pravi, »kadar sta svet in ljudstvo v krizi, zaslepi ga s koščkom imaginarne sreče!«. Preprosto rečeno, izhod iz realnih težav je v fikcijskem eskapizmu. Eskapizem je pojem, ki je prilepljen številnim hollywoodskim žanrom, dozdeva pa se, da je morda prav glasbeni komediji najbolj po meri. Glasbena komedija kot najbolj čista oblika filmske zabave v žanrski produkciji, glasbena komedija kot vročičen, lahkoten in izumetničen produkt kulturne industrije je namreč tisto in tako močno slepilo, ki lahko zamaskira še tako tragične in problematične dimenzije neke konkretne zgodovinske in politične situacije. Zato ni naključje, da uspeva na najbolj nevarnih in kritičnih »tleh«: v času največje svetovne ekonomske krize v tridesetih letih, ki se ji tudi Amerika ni izognila, med drugo svetovno vojno, v letih hladne vojne in korejske krize, če se omejimo na »zlato obdobje« klasične glasbene komedije. Razumljivo je, da tega časovnega ujemanja ne kaže zanemarjati, vendar pa odgovor ni tako preprost, kot si zamišlja demagoško obarvana »politična« kritika, saj še tako eskapističnih filmov ni mogoče postaviti zgolj v okviru »političnega« agitatorstva, in to še preden je opravljena natančnejša in bolj zavezujoča, ne zgolj estetska, temveč tudi ideološka analiza.

Če zaokrožimo ta kratek in parcialen skok v »zgodovino« žanra, je več kot razvidno, da je glasbena komedija prav tako kompleksna oblika filmskega teksta, kot so izbranejši med filmskimi žanri (filmi »črne serije«, melodrame, vesterni . . .) in sploh evropski filmi z umetniškim predznakom. Je pač filmska struktura, ki prav tako zastavlja ključna vprašanja o filmski tehniki, estetiki in ideologiji, vprašanja, ki so med seboj povezana in se ne izključujejo ter jih je glasbena komedija kot žanr in kot posamezen filmski tekst reševala na svojevrsten način.

Z opredeljevanjem žanrov so bile in so še precejšnje težave, saj je nize podobnih filmov težko zajeti v idealen »model«, ki bi hkrati predočal njihove skupne, obče poteze in obenem puščal prostor za tisti specifični presežek oziroma ostanek, ki ga vnaša posamezma mojstrovina določenega žanra. Žanr kot »abstraktna formula« je tako prej kritičsko pomagalo, metodološko izhodišče, s katerim se skuša določiti fundamentalnejše karakteristike, tako ekonomsko-politične, socialno-zgodovinske, predvsem pa ideološko-estetske, ki si jih deli večje število filmov, pri čemer pa ni spregledano dejstvo, da je sleherna realizacija žanra pravzaprav majhna izdaja, »napaka« v pozitivnem pomenu besede, da je tista neprilagodljivost enkratne materialne organizacije nekemu vnaprejšnjemu konceptu. Če poenostavimo, lahko rečemo, da je žanr dinamična filmska struktura, ki ji je sicer mogoče določiti zbirne točke, skupne poteze, ki pa ne smejo dobiti absolutne in trajne vrednosti, saj takšno početje vodi v goli formalizem, ki ga sproti zanikuje sama žanrska in kritična praksa. Zgodovina posameznih žanrov je predvsem zaporedje prekrškov, ki jih nove kritičke prakse skušajo sistematizirati oziroma skušajo razkriti vidike, ki so bili doslej prezrti.

Glasbena komedija ima privilegirano mesto med filmskimi žanri, še posebej klasična hollywoodska glasbena komedija, ki je malone tudi »vse« glasbene komedije kot žanra. Privilegirana je med drugim tudi zato, ker je hiperspektakel med filmskimi spektakelskimi oblikami. In skoraj naravno je, da je glasbena komedija kot tak »višek« in presežek »umrla« prav na koncu šestdesetih let. Prav gotovo drži, da je »zaton« glasbene komedije povezan z nastopom drugačne morale in večje seksualne svobode, s spremembami v produkcijskem sistemu, ki so pripomogle k propadu klasičnega hollywoodskega študijskega sistema, da je to »zaton«, ki so ga pospešili novi tehnični izumi, morda pa je vseeno bolje reči, in to v zgoščeni obliki, da je »konec« glasbene komedije pravzaprav posledica sprememb v socialni funkciji filmskega spektakla. »Smrt« glasbene komedije je na neki način »smrt« tiste specifične filmske in edinstvene, neponovljive oblike spektakla in zabave, ki se je z novimi tehničnimi izumi preselila drugam, oblike, ki se je udomačila na televiziji in v video produkciji. Te spremembe v socialni funkciji filma kot spektakla pa niso prizadevale smrtnega udarca tudi filmu kot takemu; vzele so mu, kot bi rekel Walter Benjamin, le tisto »auro«, tisto zgolj za film značilno obliko proizvodnje spektakla, zabave in užitka. Ko je film z drugimi, veliko bolj ekonomičnimi sredstvi razdelil dotlej zanj specifično »auro«, »auro«, ki jo je ustvarjal alkimističen spoj filmskega realizma, temelječega na sposobnosti filma, da proizvede »vtis realnosti«, in oniričnih, halucinantnih učinkov, ki so jih fabricirali artificialni mizanscensko-scenografski posegi v filmsko sliko ter načini šivanja filmskih slik (montaža, kot postopek, ki omogoča zgoščevanje in premeščanje), ko je film dialektičen in napet odnos med realnim in imaginarnim dal v zakup še drugim medijem, takrat ni umrl on sam, pač pa je umrla njegova specifična socialna funkcija. Film kot spektakel pa je v najbolj reprezentativni obliki predstavljala prav glasbena komedija, zato ne preseneča, da je bil ta žanr prvi in najbolj učinkovito na udaru.

Hiperspektakelska dimenzija glasbene komedije je tudi tista instanca žanra, ki ga je omejevala in preprečevala, da bi se družil s celotnim registrom filmskih zvrsti, da bi na dolgo in široko prijateljeval s še tako različnimi filmskimi strukturami. Glasbena komedija je namreč žanr, ki se rad naslanja na druge filmske žanre oziroma se skuša naseliti na mejnih področjih med posameznimi žanri. Vendar omenimo, da je glasbena komedija malone nezdružljiva s specifično retoriko in ideologijo melodrame, da je njena spektakelska in zabavna dimenzija tuja vojnim filmom, saj zgodovinska pogojenost tega žanra ne dopušča, da bi se njegova ikonografija predelala v »entertainment«, kar pa se lahko zgodi pri westernu, ki se ukvarja z mitičnimi vsebinami (da je vojni film lahko sijajen, toda posebne vrste spektakel, je dokazal Francis F. Coppola s filmom *Apokalipsa danes*, ki pa ni ples fiktivnih prostorov, temveč ples in »vizualna glasba« »realnosti«). Princip zabave glasbene komedije tudi ne ustreza zgodovinskim filmom, katerih tematiko je prav tako težko predelati v mitologijo, razen če je ta šolskega tipa, glasbena komedija se ne more križati s »horror« filmom, ki kaže, če banaliziramo, temne plati človeške duše, in ne nazadnje, glasbena komedija je skorajda nezdružljiva z znanstvenofantastičnim filmom, saj ta svoje logične irealnosti ne more podvojiti še z oniričnimi strukturami glasbene komedije (izzivalen je v tem pogledu film Stanleyja Kubricka *Odiseja 2001*).

Strukturalne analize komedije oziroma burleske so postavile gag kot razpoznavno in distinktivno figuro žanra. Ta prevzeta in neargumentirana postavka je kot taka v resnici tavtološka, saj pove le, da je mogoče burlesko in komedijo v esencialnem smislu izenačiti z gagom in narobe. Zato poskušajmo distinktivno figuro glasbene komedije nekoliko bolj natančno opredeliti. Predstavljajo jo tisti segmenti filmskega teksta, v kateri se v psihološko realističnem smislu konvencionalizirane geste in mimika človeškega telesa transformirajo v ples, ki presega zakone fizike in gravitacije, in v katerih se besede realističnega dialoškega tipa muzikalizirajo, prelevijo v pesem. Glasbena komedija je tako mesto, kjer se srečujejo ples, glasba in komedija, stičišče, kjer se na specifičen način križajo elementi, ki so značilni tudi za druge žanre, denimo za glasbene filme tipa »posneto gledališče« in za filmane brodwayske spektakle, pa vidneje še za komedijo, vsaj kar zadeva dramaturgijo in njene načine organiziranja pripovedi. Glasba in ples se v glasbeno-plesnih točkah glasbene komedije spajata na tak način, da ostane zelo malo prostora za realistično referencialnost, še zlasti kar zadeva reprezentacijske postopke. Ne samo, da je v sliki predstavljena mojstrska plesna virtuoznost, oplemenitena s »čudežnim« glasom, pomembnejše je namreč, da je sama slika v scenografskem in koreografskem smislu tako organizirana in da so posamezne filmske slike posnete s takšnih očišč in sešite v takšne sekvence, da ne dopuščajo večjega vdora realizma, razen toliko, kot ga določa kulturno-zgodovinsko pogojen kod verjetnosti in sprejemljivosti. Glasbena komedija je antinaturalističen žanr, a predvsem, kar zadeva reprezentacijske postopke prej omenjene distinktivne figure, manj pa, kar zadeva reprezentirane vsebine glasbeno-plesnih točk, še manj pa, kar zadeva reprezentacijske postopke in reprezentirane vsebine narativnih segmentov, narejenih skorajda po klasičnih principih komedije kot dramske oblike.

Abstraktne ekstreme koreografske in scenografske organiziranosti filmske slike, že skorajda arabeske, forme »čistega« filma predstavljajo intervencije Busbyja Berkeleyja, podkrepjene z za glasbeno komedijo tako značilno dialektično igro med prisotnim in odsotnim prostorom, med reprezentiranim in virtualnim prostorom. In prav ta »ples prostora«, ti prekrški transparentnosti klasične realistične filmske govornice, poudarjeni ne zgolj z določitvijo mesta gledalca v spektaklu, mesta njegovega pogleda, ampak celo z diegetizacijo njegovega telesa v filmskem prostoru, vse to je pripomoglo, da je glasbena komedija na neki način absolutna in idealna, ne zgolj žanrska, temveč sploh filmska oblika. Glasbena komedija je v nekem smislu vrsta »totalnega« spektakla, mitična filmska slika, skorajda v celoti osvobojena koeficienta realnosti in indeksa realizma. Zato tudi ne presenečajo ugotovitve francoskega filmskega kritika Jeana Domarchija, ki je, ko je primerjal mojstra thrillerja Alfreda Hitchcocka in mojstra glasbene komedije Vincenta Minnellija, zapisal, da ju družijo alkimističen koncept filma. Minnellijevi režijski postopki so usmerjeni k proizvodnji presežnega vtisa »nerealnosti«, saj z dinamiko (timingom) in fluidnostjo gibanja ustvarjajo v gledalcu občutek, da je film presegel naravno odvisnost od časa in prostora, in to do takšne stopnje, da se vizualni spektakel že spreminja v obliko halucinacije. Določeni reprezentacijski postopki glasbene komedije so namreč takšni, da dopuščajo primerjavo s sanjami, toda ne toliko z načinom dela sanj kot z obnovo sanj, ki jih analizirane pripoveduje analitiku, medtem ko ta ves čas intervenira. Glasbena komedija je tako oblika sanj, ki hkrati zajemajo tudi »zavest«, refleksijo o sanjah. Glasbena komedija se sicer dela, kakor da sanja, v resnici pa neprestano opozarja gledalca, da sanja zato, ker je on tu, in da sanja zanj, da je pravzaprav sanjski nadomestek, nekakšno logično slepilo.

Distinktivna figura glasbene komedije je tako tisto mesto, kjer se »realnost« transformira v imaginarno, kjer se filmski realizem prevesi v antinaturalizem. S tem ta žanr premaguje »naravne« ovire filma, časovno in prostorsko logiko stvarnosti, ki naj bi kot pribito veljala za vse filmske oblike, če je že film najbolj realistična med vsemi umetnostmi. V tem pogledu bi bila glasbena komedija čista realizacija filma, esenca filmskega medija, tista »totalna« avtonomnost, ki je ideal vseh tradicionalnih filmskih estetik. Jean-Luc Godard je nekoč zapisal, da mora »žanr idealizirati film ali pa ni nič«, glasbena komedija pa ga med filmskimi žanri prav gotovo najbolj

idealizira. Vendar pa se glasbeni komediji, naj je še tako sijajna »idealizacija« filma, s tem še ne posreči, da bi se izmaknila vpetosti v realno (v mrežo socialno-zgodovinsko pogojenih ideologij) vpetosti v realistične reprezentacijske modele, ki so ideologija same filmske prakse. Vsi procesi in oblike filmske reprezentacije, tako pri dokumentarnem filmu, ki je navsezadnje le oblika »manipulacije« s stvarnostjo, kot tudi pri fiksijskih filmih, ki so oblika »prefabrikacij« realnega v imaginarno oziroma »materializacija« imaginarnega, so na neki način odtegotanje oziroma kradenje smisla kompleksni realnosti (naravi, kulturi, zgodovini, ideologijam . . .). To odtegotanje smisla je pri filmu in drugih umetniških praksah metaforično-magično, je pravzaprav »kraja«, ki govori o potrebi po proizvodnji drugačne realnosti. O potrebi po realnosti, ki bi bila realizacija želje, ker pa to ni »drugačna«, umetniška realnost, je pač zgolj reprezentacija želje kot take. Pri glasbeni komediji prav v plesu najbolj vidno poteka reprezentacija želje, v njem se kaže potreba po proizvodnji drugačne realnosti, ki bi se razlikovala od vsakdanje stvarnosti. Ples je sicer inspiriran in motiviran v vsakdanjih gestah, vendar pa je predvsem ekspresija želje, ki z glasbo deluje na telo tako, da ga vzame za svoj realni referent. Če tokrat spregledamo erotični naboj plesa, je to forma, »jezik«, ki izraža željo po redu, harmoniji in srečnemu skladju. Ples tako izraža željo, ki jo žene težnja po »drugačni« realnosti, obenem pa ta želja za svojo reprezentacijo potrebuje nekaj realnega – človeško telo. Govorica plesa je tako kodificirana na specifičen način, veliko bolj abstrakten od govoric figurativnih umetnosti, vendar pa govorica, ki brez realnega referenta, brez telesa ne more reprezentirati svoje želje.

Če je glasbeno-plesna točka tista figura glasbene komedije, s katero žanr najbolj izrazito krši realistične kode filma, pa je hkrati tudi tisti segment filmskega teksta, ki ni zgolj vpet v klasične oblike realistične filmske naracije, temveč je tudi pogojen z realnimi referencami. Prav ta »realistična« pogojenost glasbene komedije kot žanra in glasbeno-plesne točke kot njegove fundamentalne figure, ta večji neposredni kontakt z realnim loči glasbeno komedijo od bajke in pravljice. Glasbena komedija prestopa prag realnega in prehaja v imaginarno le v tistih območjih in ravneh realnosti, ki to dopuščajo, zato so ta območja bodisi realnost spektakla samega, bodisi tiste ravni realnosti, ki jih je mogoče spektakularizirati.

Glasbeno-plesna točka kot prehod iz geste in besede v ples in petje pa ne predstavlja zgolj fascinante točke transformacije realnega v imaginarno, temveč je hkrati še cezura, kjer se dotikajo, in to na različne načine, klasična realistična naracija in reprezentacijski postopek, ki tendirajo k abstrakciji, antinaturalizmu in oblikam »čistega« filma. Glasbeno-plesne točke so namreč vpete v »zgodbo«, ki je obremenjena z vsemi pripovednimi procesi in oblikami, značilnimi že za realistično romaneskno produkcijo devetnajstega stoletja, in določeno z vsemi dramaturškimi atributi klasične komedije, ki se od antične grške komedije naprej niso kaj bistveno spreminjali.

Neobičajna in žanru lastna zmes med narativnimi segmenti in »čistejšimi«, bolj izrazitimi spektakelskimi pasusi je kritičnim obravnavam rabila za pomagalo pri tematizaciji različnih tipov glasbene komedije, uporabljali so jo celo kot sredstvo za »zgodovinsko sistematičnejšo« žanra, marsikateri impresionistični kritik pa celo kot merilo za vrednostno sodbo, njegovemu okusu pa je bolj ustrezal zdaj ta, pozneje pa kakšen drug model. Med številnimi možnostmi, ki jih omogoča niansiranje v tehnično-formalnem in ideološkem pogledu, se omejimo le na dve, ki sta hkrati preprosti in ekstremni. Glasbena komedija je kot model organizirana tako, da so narativni segmenti (»zgodba«) in plesno-glasbene točke (»točke«) med seboj jasno ločeni, ali pa tako, da obstaja med njimi neka »naravna« vez, da so prehodi motivirani v razpoznavnem ključu. Kakorkoli že, neizbrisljive so številne razlike in nesorazmerja tako v ikonografskem kot formalnem pogledu med »zgodbo« in »točko«, razlike, ki so pravzaprav neka razpoka, točka, kjer se klasični realistični postopki deformirajo in so jo številne kritične prakse uporabljale tudi za definicijo žanra. Kot smo že zapisali, pa je mogoče glasbene komedije kljub tem nepremostljivim razlikam v strukturalnem pristopu deliti na tiste, ki to razpoko vidno prikazujejo, in na tiste, ki jo skušajo na različne načine zamaskirati in prikazati za naravno. Analize sintagem glasbene komedije so pokazale, da se »zgodba« in »točka« najizraziteje ločita v t. i. *Backstage Musicalih*, ki so bili najbolj popularni v tridesetih letih. Čeprav v takih glasbenih komedijah »zgodbo« in »točko« družijo skupen prostor spektakelskega dogajanja, pa so glasbeno-plesne točke večinoma vložki, ki se ne vračajo v strategije narativnih mrež. V štiridesetih letih, zlasti še v proizvodnji studia MGM, pa so se začele pojavljati glasbene komedije, ki so prehod iz »zgodbe« v »točko« motivirale. »Točke« so tako dopolnjevale, razvijale, nastavljele pripoved in narobe, »Zgodba« je plastično odvijala, usmerjala, včasih pa tudi oteževala nastavke plesno-glasbenih točk. To pomenostavljeno strukturalno tipologijo je mogoče z ideološkega zornega kota dopolniti še z označitvami, da obstajajo vrste glasbene komedije, kjer je »zgodba« preprejena s kritično socialno problematiko, »točke« pa predstavljajo utopično premagovanje težav, in da so glasbene komedije, ki skorajda v celoti spregledujejo socialno in seksualno-familiarno ozadje ter vpeljujejo utopično tako »zgodbo« kot tudi »točke«, in končno, da obstajajo tudi glasbene komedije, kjer je »zgodba« sicer utopična, »točke« pa le na videz, saj je v besedilu pesmi zajeta »direktna« socialna in politična sporočilnost. Med omenjenimi variantami pa se v glasbeni komediji kaže še ena nepetost med dvojico »zgodba« in »točka«, razmerja, ki velja malone za vso produkcijo tega žanra. V psihoanalitičnem »ključu« je namreč mogoče opredeliti narativne segmente za »super-ego« teksta, saj jih določa neki širši socialno-zgodovinski kontekst, »točke« pa za »id« glasbene komedije, saj omogočajo protagonistom in gledalcem, da odpotujejo v imaginarno in doživijo iluzijo utopične svobode. V tej perspektivi je opozicija med »zgodbo« in »točko« le še ena več v

dolgi vrsti simbolnih prezentacij kulturno-socialnega nasprotja med etabliranim sistemom in posameznikom, med družbo in individuom. V nasprotje med »zgodbo« kot obliko klasične realistične naracije in »točko« kot prestopom iz realnosti v spektakelski fantazijski svet je tako zajeta romantična opozicija med represivnostjo in inhibicijami konkretnega socialno-zgodovinskega sveta in težnjo po absolutni imaginarni svobodi, lepoti in ugodju. Lahko pa rečemo, da »super-ego« tudi v glasbeni komediji, ne glede na navidezno ekscesno moč glasbeno-plesnih točk, zelo uspešno kontrolira in obvladuje nerealistične in onirično halucinacijske prekrške. Emblematičen primer za superiorno nadvlado »zgodbe«, »super-ega« nad nezavednim, tistim, kar latentno tiči v obliki želje v človeški zavesti, je sekvenca iz filma *Pojmo v dežju* (*Singin' in the Rain*, 1952), ko prav policaj prekine Kellyjevo spontano, otroško nastopanje, plesanje in prepevanje. Poenostavljeno rečeno, prav instanca oblasti prepove in s tem onemogoči nadaljnjo otroško igro. Otroško igro oziroma glasbeno-plesno točko, ki ji je z gagom skupno to, da tudi v njej ne vladajo vzročno-posledični zakoni, saj protagonisti, predvsem pa predmeti delujejo drugače in imajo drugačno vrednost, ki je nad pragmatično in utilitarno. Objekti in prostori iz vsakdanjega, realnega sveta »zgodbe« tako dobijo nove dimenzije in pomene znotraj »idealiziranega« sveta točke. Svet v glasbeno-plesnem spektaklu urejajo silnice, moč in energija sanjača, se pravi, silnice, ki so tuje hladni in pusti logiki realnosti in imajo precej skupnih točk z aktom umetniškega ustvarjanja, saj skuša umetnik z njim ustvariti svet po lastni podobi. Ker pa »super-ego« drži v rokah »id«, se morajo glasbena komedija kot žanr, pa tudi njeni protagonisti spremeniti iz sanjača v konformista oziroma je sanjač preobražen v konformista. Tako sanjač na koncu spektakla zmaga le na videz. Vendar ne le zato, ker se glasbena komedija večinoma konča z realno ali simbolno poroko, ker se konča z oblikovanjem klasičnega para, ki idealno odgovarja družbenim normam, ampak tudi in predvsem zato, ker s poroko pride do pomiritve nasprotij, ki so erotične, kulturne in socialne narave. In če zaostriamo, je izhodiščni paradoks glasbene komedije, napetosti, ki izhajajo iz spolne in razredne razlike osrednjih protagonistov, sicer rešen, toda rešen v skladu s parametri vladajoče ideologije, pri glasbeni komediji je to kapitalistična patriarhalna ideologija. Sanje se uresničujejo na način, ki ustreza sprejetim in etabliranim vrednostnim sistemom in jih s tem ne ogroža; sanjač se tako prelevi v konformista in en paradoks zamenja drugi.

V ideoloških mrežah ameriške kulturne industrije je bil ta izhod za glasbeno komedijo malone edini, edini še zlasti zato, ker je ta hollywoodski žanr vpeljal »čisto« zabavo v komercialno mašinerijo. »Golo zabavo« pa ameriška puritanska dediščina še danes odklanja in jo postavlja za negativni pendant delu. Toda zabava ne nudi ljudem samo tistega, kar si želijo, temveč tudi sama določa njihove želje, zato tudi kot na videz avtonomna oblika kulturne produkcije, ne zgolj preprosto in neproblematično reproducira patriarhalno kapitalistično ideologijo, temveč tudi sama sodeluje pri njenem formiranju in vzdrževanju, pa čeprav ji tu in tam nastavi kakšno zanko, past ali kritično ost. Vendar so kršitve »vladajoče ideologije« pri glasbeni komediji le tam in na tak način, da ne ogrožajo njenega obstoja, temveč ga prej utrjujejo. Zato se mora žanr, ki vpelje zabavo kot modus vivendi in tako propagira nekaj, kar je malone prepovedano, odkupiti tako, da se sklene s poroko kot mističnim stanjem, ki zamaskira vse socialne, seksualne, razredne, kulturne in druge razlike. Te razlike so na začetku vpeljane s pomočjo osrednjih protagonistov, večinoma dveh, ki se ločita po tem, da je eden bogat, drugi pa reven, eden lep in zadržan, drugi praktičen in energičen, eden se navdušuje za »visoko«, drugi pa za »nizko« umetnost, eden je starejši in izkušen, drugi pa mlajši in nedolžen . . . Naloga glasbene komedije pa je, da med njima vzpostavi ravnovesje, ki je možno edino v oblikovanju kompromisa.

Če nekoliko pretiramo, kar zadeva ideološko naravnost glasbene komedije, potem se ta žanr kaže kot mediator s pomembno kulturno, socialno in ne nazadnje tudi politično funkcijo, kot sredstvo, ki naj v nekem socialno-kulturnem kontekstu združi nezdružljivo, poenoti, kar je nemogoče poenotiti, izenači, kar je nemogoče izenačiti. V tej »mitološki« perspektivi je glasbena komedija realizacija tistega, kar je spelilna danost oziroma še prej perspektiva kapitalistične ideologije. Ta žanr tako zamegljuje številne paradokse, realne socialne in kulturne konflikte, razredne in seksualne razlike, rasno in spolno dominacijo . . . Vsi prekrški glasbene komedije, od moralnih pa do ideoloških in estetskih, so pravzaprav »kritične« točke, ki kršijo ameriške puritanske kodekse zato, da bi jih v resnici ustoličili v pravi in še lepši luči. Ekscesi glasbeno-pevskih točk so tu zato, da bi postavili narativne interpunkcije, ne pa zato, da bi rušili utečene narativne postopke, samorefleksivnost žanrske govornice je tu zato, da bi utrdila ideologijo žanra, ne pa zato, da bi relativizirala ideologijo filmske govornice. Moč glasbene komedije, da maskira, zamegljuje in spregleduje, je marsikaterega kritika napeljala na to, da je ta žanr primerjal z mitom, med drugim tudi s takšnim, ki idealizira ameriški ritual dvorjenja. Zato ni naključje, da so prav psihoanalitične obravnave glasbene komedije vnesle v analize pojme, kot so seks, incest in kastracija.²

S simptomatičnim branjem so interpretirali latentno vsebino nekaterih glasbenih komedij, vendar pa ni naš namen, pa tudi v naši moči ni, da bi podali kolikor toliko koherenten pregled aplikacij psihoanalitičnega vedenja na glasbeno komedijo. Opozorili bi radi le na »lapidarno«, a pomembno ugotovitev Christiana Metza, ki je v knjigi *Le signifiant imaginaire*³ zapisal, da klasični filmi, narejeni na način »Zgodbe/Zgodovine« niso ekshibicionistični. Pravi: »Jaz ga gledam (film »Zgodbo/Zgodovino«), vendar pa on mene ne gleda, ko ga gledam. Vsekakor ve, da ga gledam, vendar pa tega noče vedeti.«

Izhajajoč iz lingvistične teorije Emila Benvenista, Metz loči film kot »Zgodbo/Zgodovino« od filma kot »Diskurza«, in to na podlagi implicitne oziroma eksplicitne instance izjavljanja. V primeru filma kot »Zgodbe/Zgodovine«, ki se samo pretvarja, da je to, pa je pravzaprav »utišana« oblika »diskurza«, je subjekt izjavljanja (režiser) maskiran in navzočnost gledalca (publike) »prezrta«, medtem ko je pri filmu »diskurza« instanca izjavljanja evidentna, saj se film na gledalca neprestano obrača in ga neposredno opozarja, da je tu, da gleda film, da pa je tudi film tu zato, da bi gledal publiko. In če so klasični realistični filmi, narejeni na način »Zgodbe/Zgodovine«, takšni teksti, ki odločno skrivajo svoja diskurzivna obeležja, potem je glasbena komedija takšna oblika »diskurza«, ki najbolj imenitno in prebrisano skriva svojo »globoko« pripadnost »Zgodbi/Zgodovini«. Glasbena komedija se velikokrat eksplicitno naslavlja na gledalca, ga vabi v svoji »iluzionistično« igro, ga prepričuje in mu dokazuje, da je tudi on »realni« del spektakla, soustvarjalec, čeprav je v resnici le v slepila žanra ujet subjekt, ki ima zelo jasno in vnaprej določeno mesto v spektaklu ter mu tako spektakel daje tudi zelo malo možnosti, da bi simultano aktiviral svojo »mentalno mašinerijo« (mimogrede naj tu omenimo razliko med filmi, ki investirajo v »fizično« oko, in med filmi, ki investirajo v »intelektualno« oko, razliko, ki jo je vpeljal francoski filmski teoretik Pascal Bonitzer in ki se na neki način nanaša na »pasivno« in »aktivno« percepcijo). Glasbena komedija se v glasbeno-plešnih točkah s pogledi protagonistov in nagovarjanjem v besedilih pesmi. »Zapoj!«, »Zaplešimo!«, . . . kakor tudi z diegetičnimi vključitvami fiktivnega gledalca spektakla in kasnejšimi zamenjavami njegovega pogleda s pogledi realnega gledalca, glasbena komedija se s tem instrumentarijem neprestano obrača h gledalcu in ga tako ne samo »duševno«, ampak tudi »telesno« skuša vključiti v svet filma. Publika glasbene komedije je povabljen, da »direktno« sodeluje pri proizvodnji spektakla, pri delanju spektakla, hkrati pa ima možnost, da si ogleduje glasbeno-plešno predstavo in, samoumevno, film sam kot spektakelski proizvod. Ta situacija, ki je sicer paradokсна, je takšna, da gledalca malone v celoti drži v šahu: glasbena komedija ponuja gledalcu iluzijo, da sodeluje v proizvodnji zabave, spektakla, v spektaklu filma pa se lahko zabava le, če sprejme ponujeno iluzijo. Ta matrica glasbene komedije je tudi tista, ki navidezno eksplicitnost glasbene komedije kot »diskurza« predeluje v film tipa »Zgodba/Zgodovina«, kar ni prepričljivo razvidno samo v »intimnih« scenah, ko se kamera postavi v pozicijo objektivnega in distanciranega opazovalca, in je še posebej značilno za konce glasbenih komedij. Ta matrica je razvidna tudi v sami strukturi glasbene komedije, ki je modelirana kot »diskurz«, da bi dosegla maksimalen končni učinek kot »Zgodba/Zgodovina« brez ostanka, ki jo je »povedala« neka tretja instanca (denimo, režiser kot subjekt izjavljanja) in ki se je znala spretno skriti za vse trike in še posebej »trik« o »direktnem govoru«.

Direktno naslavljanje na gledalca potencira intimnost med filmom in njegovo publiko, intimnost, ki je že tako v naravi kinematografske predstave, potekajoče v zatemnjeni dvorani. Ta »zaupnost« pa je tudi tista vstopnica, ki jo tokrat film vrača gledalcu, saj z igranjem na karto intimnega odnosa, ki je tako značilno in odločilno za vsakršno obliko učinkovitega eskapizma, gledalca omamljujoče zvabi v svet zabave, v mehanizme proizvajanja spektakla in v rezultate njihovega dela, v spektakel. Tako se zdi, da glasbena komedija nič ne skriva, da ne želi zamolčati niti nasprotij in konfliktov, ki so zvezani z nastajanjem spektakla, niti načinov, kako organizira lastno spektakelsko obliko, tistih konstrukcijskih postopkov in metod, ki šele omogočajo filmski spektakel o spektaklu. Glasbena komedija kot žanr ne odsluži spektakla v njegovi končni in sijajni zunanji podobi, pač pa v dobesednem in prenesenem pomenu besede sega »za oder«, slika tudi kompleksno in problematično zakulisje in mašinerijo, ki spektakel na ovinkast način proizvaja. Glasbena komedija je tako »samorefleksivna« in v »distanci« do tega, kar je v njej reprezentirano, kakor tudi do lastne reprezentacijske metode. Za klasične hollywoodske filme je značilna transparentna filmska govorica, »jezik«, ki je podrejen narativni logiki in motiviran v pogledih skritega pripovedovalca, v kameri kot objektivnem in neangažiranem opazovalcu ali pa subjektivnih pogledih protagonistov, ki so »psihološko« pogojeni. Izkupiček tovrstne filmske govorice je takšen, da daje vtis, kot da bi filmska govorica samoumevno in brez težav funkcionirala, kot da je zgolj proizvod obrtniške spretnosti, brez »napak« in »specifičnosti«, ki bi opozarjale na navzočnost avtorske instance. Da klasičen in še zlasti hollywoodski film učinkuje tako, je odločilno pripomogla t. i. »skrita montaža«, ki svoje delo zamegljuje s podrejanjem narativni logiki in psihološko utemeljeni realistični percepciji. Te značilnosti transparentne filmske govorice veljajo sicer za večino hollywoodskih filmov, toda v hollywoodski klasični zakladnici je veliko takih mojstrov in, med katerimi prav gotovo zavzemajo posebno mesto Hitchcockovi »alkimistični« projekti, ki veliko bolj učinkovito spodjedajo in problematizirajo transparentnost filmskega »jezika« kot pa, vsaj na prvi pogled, direktni in razdiralni udarci klasične glasbene komedije. Glasbena komedija uporablja malone brechtovsko metodo, revolucionizira konvencionizirane tehnično-formalne prijeme (direktno naslavljanje filma na gledalca, soočanje pogleda protagonista s pogledom gledalca, ki filmsko realnost preluknja in jo izničuje ter s tem pripomore k slabšanju primarne identifikacije, identifikacije gledalca s svetom filmske fikcije, ki je pogoj za vzpostavitev kinematografske percepcije in izhodišče za sekundarno identifikacijo, identifikacijo gledalca s pozamiznimi liki; med prijemi ponovno omenimo še diegetiziranje gledalca). Zdi se, kot da je glasbena komedija opravila že vse tisto, kar je Jean-Luc Godard, čeprav veliko bolj preiščljeno, izpeljal v začetku šestdesetih let. »Samorefleksivnost« glasbene komedije je revolucionarna le v tehničnem pogledu, saj je zanjo težko reči, da predstavlja žanrsko »zavest« oziroma »zavest filma, saj jo je narekovala ideologija v širšem pomenu besede, še manjša pa je ta

»samorefleksivnost« kritično naravnavanje do ideologije lastne govornice. V ideološki perspektivi je »brechtovstvo« glasbene komedije predvsem sredstvo za utrjevanje ideološke vpetosti žanra v določen zgodovinski kontekst, daleč pa je od tega, da bi bila instrumentarij (so le redke izjeme med glasbenimi komedijami) za radikalno rušenje kodov žanra in za kritično spodmikanje sistemov »vladajoče ideologije«. »Samorefleksivna« dimenzija filmskih kodov glasbene komedije gledalca mimogrede opozarja, da je vse, kar gleda, le fikcija, vendar ga s to »iskrenostjo« pravzaprav še veliko bolj učinkovito vara, saj ga z opozarjanjem na njegovo navzočo izključenost iz spektakla vabi, da to spregleda in sprejme njeno neposredno in galantno vabilo ter se udeleži spektakla, ki je narejen zanj in po njegovi meri. Ta spektakel največkrat propagira vrednote, kot so spontanost, pevsko-plesna senzibilnost in občutek skupnosti, vrednote, ki so v jedru sleherne eskapistične in utopistične želje po redu, harmoniji, sreči. Čeprav je za vsa tridesetletno zgodovino klasične glasbene komedije težko postaviti skupni imenovalec kot zbir prej naštetih vrednot, saj marsikatera glasbena komedija »zavestno« ali pa prav s težnjo, da bi čimbolj zamaskirala razpoke, nasprotja in konflikte, ki izhajajo iz razrednih in spolnih razlik, iz partiarhalne kapitalistične ideologije, te razpoke »zavestno« »izpostavlja« oziroma jih s prepotenciranim maskiranjem demaskira, pa skorajda nespodbitno drži, da se celotna zgodovina vrti okrog njih, pa naj bo v te vrednote pogreznjena ali pa naj se skuša od njih distancirati.

Glasbena komedija je podobna strukturi mita, ki v svoji zunanji podobi maskira kontradikcije in razlike, ki so v realnem življenju težko rešljive in premostljive. V glasbeni komediji pa ni mitologizirana zgolj »poroka«, in to predvsem na podlagi kulturno-antropološke določenosti, temveč so mitologizirane tudi prej naštete vrednote, spontanost, plesno-pevska senzibilnost, občutek skupnosti, ki je neločljivo povezan s sposobnostjo glasbene komedije, da integrira gledalca oziroma publiko v svoj »ljudski« koncept zabave. Mit o spontanosti je zgrajen na dveh prijemih, principih, na sijajni preciznosti in skalkuliranosti glasbene komedije, da skrjuje »realno« spektakelsko in filmsko tehnologijo, ki proizvaja zabavo, in da to zabavo, ki je del kulture, zaradi njene igrivosti in naturnosti proglasi za nekaj življenjskega. Tako skuša glasbena komedija s spontanostjo zakriti razlike med spektaklom (»umetnostjo«) in življenjem, med kulturo in naravo, razlike med dvema poloma, ki sicer drug drugega pogojujeta, ki pa ju ni mogoče izenačiti in identificirati enega v imenu drugega. Glasbena komedija je najbolj »idealna« hollywoodski žanr med drugim tudi zato, ker najbolj spretno skriva spektakelski tehnološki in proizvodni aparat, saj je v tem pogledu njena »samorefleksivnost« le tolikšna, kolikor je dopušča ideologija žanra, predvsem mit o integraciji in publiku, ki jo prav te dimenzije najbolj učinkovito in dosledno utrjujejo. Paradoks je namreč v tem, da je ravno najbolj tehnološko in proizvodno kompleksen hollywoodski žanr skušal dati največjo iluzijo o spontanosti in lahkotnosti. Ta iluzija je tudi tista, ki gledalca z direktnim nagovorom vabi k sodelovanju v spektaklu in ga prepričuje, da je delanje spektakla in zabave ter uživanje v spektaklu in zabavi neločljivo povezano z oblikovanjem para (z realno ali simbolično poroko) oziroma da je uspešnost v spektakelski zabavi odvisna od integracije posameznika v skupino. Mit o integraciji, »poročni« ali kolektivni, v kateri glasbena komedija s prej naštetimi prijemi neposredno vključuje tudi gledalca, ki ga iz opazovalca delajo celo za navideznega soustvarjalca, tako ponuja vizijo o ljubezni in kolektivnem duhu, ki je sprejemljiv za vse in izhaja neposredno iz ljudstva. Glasbena komedija kot oblika masovne kulture, ki jo je proizvedla majhna in elitna skupina umetnikov in tehnikov s pomočjo zelo kompleksnega tehnološkega in proizvodnega sistema, tako vara svojo publiko, saj ji ponuja lažno predstavo, češ da gre za obliko kulture, ki jo je proizvedla in konzumirala ena in ista integrirana skupnost. Glasbena komedija se hoče tako predstaviti publiku kot varianta ljudske umetnosti. Mit o integraciji je povezan tudi z mitom o publiku, ki daje gledalcu občutek participacije v spektaklu, in to še s posebnimi poudarki, ki jih vnaša neposredno nagovarjanje, soočanje protagonistovega pogleda z gledalčevim, predvsem pa z vpeljevanjem publike v samo diegetsko realnost filma.

Vendar pa glasbena komedija ne bi bila glasbena komedija, se pravi »brechtovski« in »samorefleksiven« hollywoodski žanr, če ne bi mita o zabavi, izgrajenega na spontanosti, integraciji in publiku, tudi na videz problematizirala. Mit o zabavi je namreč ustoličen tako, da najprej sam sebe demistificira, da bi se šele zares in na pravi način remitiziral. Demistifikacija poteka z razkrivanjem zakulisja spektakelskega mehanizma in z zavračanjem ter detronizacijo slabih predstav, to pa so predstave, ki niso spontane, ki nimajo v sebi integracijskih postulatov in ki pozabljajo na publiko, ker se grede »visoko« umetnost ali pa ne zadovoljujejo njenih temeljnih potreb in želja. Glasbena komedija tako zahteva valorizacijo zabave, saj bi destrukcija te »aure« in redukcija te iluzije pomenili tudi konec mita o zabavi, s tem pa tudi konec glasbene komedije. Konec, ki je sicer zajel klasično glasbeno komedijo v začetku sedemdesetih let, ki pa ni pomenil tudi konca mita o zabavi, ki se je v spremenjenih oblikah preselil v druge filmske žanre, predvsem pa zavzel privilegirano mesto na televiziji in v video produkciji, konec, ki je povezan tudi s spremembami v socialni funkciji filma.

In če sklenemo z besedami Jane Feuer⁴, je bila »samorefleksivnost« kot kritična kategorija povezana s filmi, kot so Godardovi projekti, saj je opozarjala in se kritično spraševala o kodih, ki konstituirajo filmsko označevalno prakso. »Samorefleksivnost« je tudi pojem, ki ni zvezan zgolj z estetskimi filmi, temveč tudi s politično radikalnimi, s filmi, ki ne »napadajo« zgolj narativnih modelov klasičnega in predvsem hollywoodskega filma, temveč problematizirajo tudi njihove večinoma »slepilne« ideološke učinke. Glasbena komedija pa uporablja »samoreflek-

sivnost« z drugačnim ciljem, z namenom, da bi utrdila ne zgolj svojo reprezentacijsko prakso, temveč tudi reprezentirano podkrepila svoje označevalne verige. In tako pride do obrata v trditvi, ki je postavljala enačaj med radikalno tehniko in politično revolucionarnostjo, saj glasbena komedija prepričljivo dokazuje, da je mogoč tudi sijajen spoj med radikalno tehniko in »konservativno« ideologijo.

S spisom o glasbeni komediji smo hoteli pokazati oziroma nakazati nekatere problematične točke žanra, ki mu velikokrat pravimo kar »musical«. Vodila nas je želja, da bi demaskirali nekaj tipičnih potez, s čimer pa ga nismo hoteli apriorno »ideološko« diskvalificirati, pa čeprav smo se naslonili na ostre in nespodbitne ugotovitve Jane Feuer. Klasična glasbena komedija nosi v sebi številne fascinantne razsežnosti, od plesne spretnosti, »gagovske« logike, »preluknjanih« tradicionalnih narativnih modelov . . . , pa do izjemnega filmskega stila, ki so in bodo pritegovale še tako politično izostrenega filmskega kritika.

Silvan Furlan

Opombe

¹ V ilustracijo navajamo nekaj historiografskih podatkov, ki so v obliki prirejenega prevoda prevzeti iz knjige *Lectures du film*, iz poglavja »Glasbena komedija«. Tega vira smo se skorajda dobesedno poslužili zato, ker avtor pričujočega spisa ni imel možnosti, da bi videl tolikšno število glasbenih komedij, da bi lahko sam sestavil kratko »zgodovinsko« kompilacijo.

Nemi film ni zanemarjal koreografije; prav nasprotno, lahko naštejemo številne filme, od *Annabelle's Butterfly Dance*, posnetega za Kinescope leta 1897, pa do plesnih filmov z Dorothy Mackail v letu 1926: *The Dancer of Paris* in *Lady Be Good*. Prvi zvočni film *Pevec jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) je posnet na »play-back«. Sinhronizacija slike in zvoka je omogočila filme s petjem in glasbo, ki so bili osnova za oblikovanje glasbene komedije. Ni pa slučaj, da je z produkcijo glasbenih komedij pričela prav proizvodna hiša Warner, ki je izdelala prve zvočne filme. Z zvokom in s scenskim aparatom Broadwaya, ki je zavzel del hollywoodskega filmskega prostora, so se izoblikovali reprezentacijski in narativni kodi, ki so leta 1929 omogočili nastop glasbene komedije kot žanra, in to s filmoma *Broadwayske melodije* (*Broadway Melody*) in *Movietone Follies of 1929* (Norčije zvočnega filma iz leta 1929). Stil »Ziegfeld Follies«, ki je neposredno izšel iz ameriških glasbenih zabavišč, je značilen tudi za prve glasbene komedije. Toda glasbena komedija se je povzpela in poletela šele z intervencijami Busbyja Berkeleyja. Leta 1930 je Sam Goldwyn angažiral koreografa Busbyja Berkeleyja, ki je debitiral s filmom *Whoopee!* Vendar pa je šele pri hiši Warner Busby Berkeley izdelal najbolj značilne koreografije za najbolj reprezentativne glasbene komedije tridesetih let, ki sta jih režirala Lloyd Bacon in Mervyn LeRoy in po letu 1935 tudi Busby Berkeley sam.

Naštejmo najpomembnejše glasbene komedije s temeljnim koreografskim prispevkom Busbyja Berkeleyja in z glavnima protagonistoma Dickom Powellom in Ruby Keelerjevo:

- 1933 – 42. ULICA (42nd Street, režija Lloyd Bacon)
- 1933 – ISKALKE ZLATA 1933 (Gold Diggers of 1933, režija Mervyn LeRoy)
- 1933 – FOOTLIGHT PARADE (Parada odskih luči, režija Lloyd Bacon)
- 1933 – ROMAN SCANDALS (Rimski škandali, režija Frank Tuttle)
- 1935 – ISKALKE ZLATA 1935 (Gold Diggers of 1935, režija Busby Berkeley)
- 1936 – ISKALKE ZLATA 1937 (Gold Diggers of 1937, režija Lloyd Bacon)

Ob Busbeyu Berkeleyju pa predstavlja »pojem« predvojne glasbene komedije ime Fred Astaire. Ta igralec in plesalec je vnesel v žanr več intimnosti in osebnega stila. Med njegove pomembnejše filme tridesetih let, v katerih nastopa z Ginger Rogers kot partnerko, sodijo:

- 1934 – THE GAY DIVORCEE (Vesela ločenka, režija Marc Sandrich)
- 1935 – TOP HAT (Cilinder, režija Marc Sandrich)
- 1936 – SWING TIME (Čas swinga, režija George Stevens)
- 1939 – THE STORY OF VERNON AND IRENE CASTLE (Zgodba o Vernonu in Ireni Castle, režija H. C. Potter)

V začetku štiridesetih let se oblikuje nov stil glasbene komedije, ki je tokrat vezan na proizvodno hišo Metro Goldwyn Mayer (M.G.M.). Berkeley zapusti hišo Warner in se leta 1939 preseli k M.G.M., kjer z njim debitirata Judy Garland in Gene Kelly. Prav gotovo pa je, da je do obnove glasbene komedije prišlo predvsem po zaslugi producenta Arthura Freeda. Pod njegovim vodstvom so namreč pri M.G.M. nastali filmi, ki so jih režirali Vincente Minnelli, Stanley Donen in Gene Kelly ter Charles Walters. Poudariti pa je treba tudi vlogo scenaristov v filmih prej omenjenih režiserjev, predvsem Betty Comden in Adolpha Greena, ki so vnesli nove koncepte v vsebino glasbenih komedij štiridesetih let.

Poskušajmo napraviti razpredelnico najpomembnejših glasbenih komedij štiridesetih in petdesetih let, in to glede na režiserje, ki jim tudi v primeru najbolj kolektivnega žanra še vedno moramo dati najvidnejše mesto:

Režije Vincenta Minnellija:

- 1942 – HIŠICA NA NEBU (Cabin in the Sky)
- 1944 – MEET ME IN ST. LOUIS (Srečajva se v St. Louisu)
- 1946 – BROADWAYSKE MELODIJE (Ziegfeld Follies), s Fredom Astairom, Lucille Ball in Judy Garland
- 1946 – JOLANDA IN TAT (Yolande and the Thief), s Fredom Astairom
- 1948 – PIRAT (The Pirate), z Geneom Kellyjem in Judy Garland
- 1951 – AMERIKANEC V PARIZU (An American in Paris), z Geneom Kellyjem, Leslie Caron in Oscarjem Levantom
- 1953 – VSI NA ODER (The Band Wagon), s Fredom Astairom in Cyd Charisse
- 1954 – BRIGADOON, z Geneom Kellyjem in Cyd Charisse
- 1958 – GIGI, z Leslie Caron in Mauriceom Chevalierom
- 1960 – OD ZVONCA DO ZVONCA (Bells are Ringing), z Judy Garland

Režije Stanleja Donena (s ko-režijo Genea Kellyja, ko je slednji tudi protagonist)

- 1949 – V MESTO (On the Town), s Frankom Sinatrom in Geneom Kellyjem
- 1951 – ROYAL WEDDING (Kraljevska poroka), s Fredom Astairom in Jane Powell
- 1952 – POJMO V DEŽJU (Singing in the Rain), z Geneom Kellyjem in Debbie Reynolds
- 1954 – SEDEM NEVEST ZA SEDEM BRATOV (Seven Brides for Seven Brothers), z Jane Powell in Howardom Keelom
- 1955 – VEDNO JE LEPO VREME (It's Always Fair Weather), z Geneom Kellyjem
- 1957 – THE PAJAMA GAME (Igra s pižamo), z Doris Day in Johnom Raittom

Režije Charlesa Waltersa:

- 1947 – GOOD NEWS (Dobre novice), z June Allyson in Petrom Lawfordom
- 1948 – EASTER PARADE (Velikonočni sprehod), z Judy Garland in Fredom Astairom
- 1948 – THE BARKLEYS OF BROADWAY (Barkleyevi iz Broadwaya), s Fredom Astairom in Ginger Rogers
- 1952 – THE BELLE OF NEW YORK (Lepotica New Yorka), s Fredom Astairom in Vero Ellen
- 1955 – THE GLASS SLIPPER (Steklena copata), z Leslie Caron

K filmom zgoraj naštetih avtorjev, ki so skorajda cel svoj opus posvetili glasbeni komediji, pa je nujno prišteti tudi še nekatere glasbene komedije, mojstrovine tega žanra, ki pa so jih realizirali režiserji, ki se v petdesetih letih niso ekskluzivno ukvarjali z glasbeno komedijo:

MOJA SESTRA EVELINA (*My Sister Eileen*, 1955), režiserja Richarda Quinea
 MOŠKI IMAJO RAJŠI PLAVOLASKE (*Gentlemen prefer Blondes*, 1953) režiserja Howarda Hawksa
 RODILA SE JE ZVEZDA (*A Star is Born*, 1954) in DĚKLETA (*The Girls*, 1957), režiserja Georgea Cukora.

Toda ti filmi že predstavljajo zaton filmske strukture, ki ji pravimo klasične glasbene komedije. Le-ta, neglede na nekatere kasnejše poskuse, ni dočkala sedemdesetih let. Žanr je bil namreč preveč vezan na določeno obliko dela v filmskih studijih, kakor tudi na določene želje in potrebe publike, ki jih je v času najbolj primerni obliki spektakla realizirala prav glasbena komedija. Ko sta prenehala delovati ta dva temeljna pogoja, tudi ni bilo več razloga, da bi še naprej obstajala klasična hollywoodska glasbena komedija, tako v ekonomskem, estetskem kot tudi ideološkem pogledu.

² Med aplikacijami psihoanalitskega pristopa glasbeni komediji omenimo izjemno študijo Denisa Gilesa. »Show-making«, objavljeno v reviji *Movie*, no. 24, Spring 1977.

³ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Union Générale d'Éditions, 10/18, Paris, 1977.

⁴ Jane Feuer, »The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment«, *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 2, no. 3, August 1977. Zapišimo tudi — da nam ne bi kdo očital zatajevanja od drugih prevzetih »tež«, — da se je ta spis v zadnjem delu naslonil na pronicljive ugotovitve ameriške filmske teoretičarke Jane Feuer.

Literatura

Genre: The Musical (zbornik), Edited by Rick Altman, Routledge & Kegan Paul, London, 1981.
 »C'era una volta il musical« (tematska številka), *Cinema e Cinema*, numero 22/23, gennaio-giugno 1980.
 Michel Marie, »Glasbena komedija«, v knjigi *Lectures du film*, Albatros, Paris, 1977.