

Šivak, Maja

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:708272>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-09-23**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost

Mjuzikl

Maja Šivak

Mentorica: dr.sc. Višnja Kačić Rogošić

Zagreb, rujan, 2020.

SADRŽAJ:

| | |
|---|----|
| SAŽETAK | 3 |
| KLJUČNE RIJEČI | 3 |
| 1. UVOD | 4 |
| 2. ŠTO JE MJUZIKL? | 6 |
| 2.1. GLAZBENO KAZALIŠTE | 6 |
| 2.2. OPERA, OPERETA, MJUZIKL | 8 |
| 2.3. VRSTE MJUZIKLA | 10 |
| 2.4. PJEVANJE U MJUZIKLU | 13 |
| 2.5. PLES U MJUZIKLU | 16 |
| 2.6. GLUMA U MJUZIKLU | 18 |
| 2.7. GLUMA, PLES I PJEVANJE | 20 |
| 3. MJUZIKL U HRVATSKOJ | 22 |
| 3.1. POVIJEST HRVATSKOG MJUZIKLA | 23 |
| 3.2. HRVATSKI MJUZIKL DANAS | 26 |
| 3.3. HRVATSKI MJUZIKL I NJEGOVA BUDUĆNOST IZ PERSPEKTIVE DANAŠNJIH PROFESIONALACA MJUZIKLA | 30 |
| 4. ZAKLJUČAK | 34 |
| POPIS LITERATURE | 35 |
| DODATAK | 40 |

SAŽETAK:

Mjuzikl je glazbeno-scenska vrsta koja svoje korijene pronalazi još u antičkom razdoblju. Neke od karakteristika koje mjuzikl ima danas duguje vrstama poput opere, operete, vodvilja, burleske i drugih, koje možemo uvrstiti u kategoriju glazbenog kazališta. Njegova je posebnost integracija različitih umjetničkih disciplina, odnosno glume, plesa i pjevanja u jedinstvenu cjelinu. Međutim, važno je naglasiti kako je svaka od spomenutih vještina u okviru mjuzikla razvila izričaj drugačiji od samostalnog, pa tako i razvijanje tih vještina zahtijeva drugačiji pristup. Zbog toga diljem svijeta postoje umjetničke akademije specijalizirane za profesionalnu edukaciju izvođača mjuzikla kako bi se osigurao uspjeh navedene forme. Osim zahtjevnog treninga izvođača, za mjuzikl su karakteristični i veliki produkcijski izazovi čije najbolje primjere možemo vidjeti u svjetskim žarištima mjuzikla, a to su Broadway i West End, uz koje se sve više ističu i druga europska središta (Njemačka, Francuska, Švicarska). Budući da mjuzikl predstavlja industriju punu izazova na svjetskoj razini, logično je zaključiti kako se ljestvica zahtjevnosti u Hrvatskoj samo podiže, posebno u edukativnom i produkcijskom smislu. Bez obzira na izazove, neki od autorskih hrvatskih mjuzikla kao *Jalta, Jalta, Dundo Maroje, Car Franjo Josip u Zagrebu, Kralj je gol* u sklopu Gradskog kazališta Komedija te *Crna kuća* i *Pacijenti* u nezavisnoj produkciji, obilježili su razvoj hrvatskog mjuzikla te mnogi aktualni hrvatski stručnjaci imaju čvrstu vjeru u njegovu svijetlu budućnost.

KLJUČNE RIJEČI:

mjuzikl, glazbeno kazalište, pjevanje, ples, gluma, glazba, integracija, edukacija, produkcija, „trostruka prijetnja“.

1. UVOD:

Mjuzikl je glazbeno-scenska vrsta koja uključuje tri različite umjetničke discipline, glumu, ples i pjevanje. Navedene discipline i same imaju kompleksnu strukturu, a mjuzikl kao vrsta koja ih okuplja, otvara vrata njihovom proučavanju iz mnogo različitih perspektiva. Iako je u literaturi moguće naići na analizu i istraživanje mjuzikla iz muzikološkog, plesnog ili teatrološkog (uz mnoge druge) pravca gledanja, nemoguće je svesti izvedbe mjuzikla pod jedan zajednički nazivnik. U ovom radu pokušat ćemo uzeti u obzir više različitih pristupa mjuziklu kako bismo ocrtili stvarnu širinu i dubinu mjuzikla kao umjetničke forme. Također, nastojat ćemo naglasiti njegovu izvedbenu ozbiljnost i zahtjevnost koje će se suprotstaviti pukoj zabavi, na koju se vrlo često u širim društvenim krugovima svodi čitavo njegovo postojanje.

Na samom početku pokušat ćemo navesti najbitnije umjetničke kategorije uz koje se veže nastanak i razvijanje mjuzikla kao glazbeno-scenske vrste počevši s pojašnjenjem definicije glazbenog kazališta koja će nas dovesti do važnog odnosa mjuzikla s operom i operetom, sestrinskim vrstama pod krovnom kategorijom glazbenog kazališta. Ukratko ćemo uvesti temu njegovog američkog podrijetla te važnost američke i engleske scene mjuzikla za njegov žanrovski razvoj. Osim navedenog, uklatko ćemo navesti i neke osnovne vrste samog mjuzikla, naglašavajući pritom širok spektar mogućnosti kombiniranja različitih disciplina i različitih pristupa kreiranju mjuzikalske kazališne predstave. Nadalje, svaki aspekt koji ćemo navesti tražit će potporu u povijesnom razvoju mjuzikla kao vrste. Kroz navedene spoznaje i činjenice, stvorit će se plodna podloga za razumijevanje onoga što mjuzikl jest, imajući na umu vizionarsku misao Oscara Hammersteina da „mjuzikl može biti sve što želi, a ono što ne želi, treba ostaviti kod kuće“ (Hammerstein u Jagušić, 2014: 49).

U nastavku rada, u tri kraća odlomka baviti ćemo se u svakom jednom od umjetničkih disciplina zastupljenih u mjuziklu. U prvom odlomku predstaviti ćemo početke korištenja glazbe i pjevanja u kazališnim djelima koji su imali utjecaj na razvijanje mjuzikla kakvog poznamo danas te ćemo u kratkim crtama opisati osnovne vokalne pozicije i glazbeno teorijske pristupe koji se koriste u mjuziklu. Na samom kraju protumačiti ćemo dramsku funkciju glazbe, odnosno pjevanja, u mjuziklu kroz primjere različitih vrsta songova koji se ustaljeno mogu pronaći u mjuziklima te

ćemo kroz sve navedeno ponuditi odgovor na vrlo često postavljeno pitanje: zašto samo odjednom počnu pjevati? Slijedom spomenutih triju komponenti, idući odlomak predstaviti će ulogu plesa u mjuziklu krenuvši od najbitnijih utjecaja korištenja plesa i fizičkog pokreta u kazalištu. Nakon kratkog povijesnog uvida, predstaviti ćemo najbitnije plesne stilove korištene u mjuziklu te ćemo zaključiti objašnjenjem funkcije plesa u mjuziklu i pojašnjenjem posebnosti koreografiranja vezanog za povezivanje različitih elemenata kod postavljanja mjuzikla na kazališnu scenu.

Nakon pjevanja i plesa, nastaviti ćemo s glumačkom vještinom koja zaokružuje ono što prethodne dvije vještine donose mjuziklu. Nakon kratkog pregleda povijesnih utjecaja, utvrditi ćemo razliku između glume koju zahtijeva dramsko kazalište i glume koju zahtijeva mjuzikl.

Utvrdivši temelje svih triju disciplina koje okuplja mjuzikl, sljedeći odlomak naglašava njihovu međusobnu integraciju, ravnopravnost i konstantno isprepletanje unutar navedene forme. Upravo takva cjelovitost daje najjednostavniji odgovor na pitanje: što je mjuzikl? Shodno tome, uvodimo temu profesionalne edukacije i treninga za izvođače mjuzikla na umjetničkim akademijama diljem svijeta, te naglašavamo potrebu za postavljanjem i osnivanjem iste na području Republike Hrvatske. Potreba za obrazovanjem i razvijanjem vještina na potpuno novoj razini, specifičnoj isključivo za mjuzikl, otvara prostor za završnu raspravu ovog rada, a to je aktualno stanje scene mjuzikla u Hrvatskoj.

Na samom kraju ovog rada, predstaviti ćemo formu mjuzikla u Hrvatskoj. Prikazati ćemo njegove početke, tijek njegova razvitka i predstaviti ćemo pojedince i institucije koji su postavili temelje mjuzikla u Hrvatskoj. Nastaviti ćemo opisom trenutačne scene mjuzikla u Hrvatskoj vezane uz javne ustanove, ali i vrlo snažne napore nezavisne scene mjuzikla. Na samom kraju, kroz razgovore koji su priloženi u dodatku ovom radu, neki od važnijih predstavnika mjuzikl scene u Hrvatskoj, Tihana Strmečki, Igor Barberić, Igor Weidlich i Marin Bukvić, ponuditi će stavove o trenutnom stanju mjuzikla u Hrvatskoj i želje za njegovim razvitkom u budućnosti, oslanjajući se pritom na svoje široko znanje i iskustvo.

2. ŠTO JE MJUZIKL?

2.1. GLAZBENO KAZALIŠTE

Na samom početku, potrebno je objasniti odnos glazbenog kazališta i mjuzikla. Radi se o terminima koji se vrlo često miješaju te njihove međusobne granice ponekad nisu jasne¹. Glazbeno kazalište koristi se kao širi pojam kojim bi se opisala svaka kazališna forma vođena glazbom, kao npr. opera, mjuzikl, balet, cabaret te druge suvremene glazbeno-kazališne vrste (Green, 2014:5). Primjerice, Eric Salzman, kompozitor, redatelj, pisac i producent, je s Thomasom Desijem, kompozitorom, redateljem i piscem, izdao knjigu *The New Music Theatre* u kojoj nude mnogo različitih definicija, kao na primjer: „Glazbeno kazalište predstavlja cijeli svemir izvedbi u kojima glazba i kazalište igraju komplementarnu i potencijalno jednaku ulogu.“² (Salzman i Desi, 2008:4). Tako bi se iz navedenog moglo zaključiti kako se mjuzikl ubraja u kategoriju glazbenog kazališta. U kategoriju glazbenog kazališta ubraja se i opera koja se smatra prethodnicom mjuzikla. U nastavku, već spomenuti autori potvrđuju da je opera specifična povijesna forma glazbenog kazališta, što možemo povezati s prethodnim zaključkom o krovnoj kategoriji glazbenog kazališta kojoj pripadaju sve kazališne vrste vođene glazbom, u kojima glazba, jezik, vokalizacije i fizički pokret supostojе, međusobno djeluju i imaju jednako važnu ulogu unutar cjeline (Salzman i Desi, 2008:5). U tom smislu, razumijevanjem i upoznavanjem glazbenog kazališta, doći ćemo do suštine mjuzikla kao glazbeno-scenske vrste. Krenuvši od samih kazališnih početaka, Kurt Weill tvrdi:

Velike kazališne kulture prošlosti, iz kojih se razvilo sve što danas imamo, japansko kazalište, grčko, srednjovjekovni misteriji, nezamislive su bez glazbe. U njima se glazba smatra neophodnim elementom dramske umjetnosti. Glazba se ne koristi samo kako bi se pojačao dinamički rast radnje i ritam izvedbe, već kao materija koja u spoju s jezikom postaje jedna od najsnažnijih formalnih vrijednosti kazališta. (Weill, 2014:44)

Mjuzikl svoje podrijetlo pronalazi u prošlosti kao dio glazbenog kazališta koje se razvijalo u cijelom svijetu, međutim, njegov procvat i razvitak pratimo uglavnom na američkom i engleskom

¹ Na primjer, u engleskom jeziku slični su pojmovi glazbeno kazalište (“music theatre”) i mjuzikl (“musical theatre”) ili u povijesti glazbenog kazališta “musical comedy”.

² Ako drugačije nije navedeno, svi prijevodi u ovome radu su moji.

tlu. Mjuzikl je nastao pod utjecajem drugih glazbeno-scenskih vrsta u brodvejskim kazalištima, odakle se proširio u Europu, ponajprije u Englesku zbog jezične, kulturne i povijesne povezanosti. Broadway i West End, iako se zapravo odnose na dio grada, Broadway u New Yorku, a West End u Londonu, predstavljaju izrazito razvijene kazališne svjetske scene, a daleko najrazvijenije u industriji mjuzikla. Mjuziklu su žanrovski temelji utvrđeni u Zlatno doba njegovog brodvejskog razvijanja koje je trajalo od četrdesetih do šezdesetih godina 20. stoljeća, te je New York postao centrom mjuzikalskih produkcija, mjesto okupljanja najvećih mjuzikalskih umjetnika i žarište interesa okupljenog oko žanra (Kenrick, 2017). Mjuzikl postupno prelazi u Europu te sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća London i Pariz postaju europske prijestolnice mjuzikla. To je razdoblje novih, inovativnih predstava, ali i vraćanja starim formama osnaženim novim tehnikama u izvedbi i tehnologijom kao podrškom u postavljanju predstava. Skladaju se mjuzikli s operetnim obilježjima, bogati koloraturama, širokih raspona melodije, ozbiljne tematike (Perak Lovričević i dr., 2020). Mjuzikl se, dakle, smatra izvorno američkom umjetničkom vrstom, pa se upravo zbog toga kroz daljnji tijek rada uzimaju uglavnom primjeri američke ili engleske scene mjuzikla. Isto tako, budući da se radi o umjetničkoj vrsti koja je u hrvatskoj teatrologiji nedovoljno istražena, susretat ćemo se s engleskom terminologijom za koju ćemo ponuditi vlastiti ili opisni prijevod.

Suradnja glazbe i kazališta u umjetničkom stvaranju postoji od samih početaka razvijanja zapadnjačke kazališne umjetnosti. Kroz povijest njihov se odnos mijenjao razvijanjem različitih glazbeno-scenskih vrsta, te Kurt Weill (Kazalište, 2014: 45) u nastavku svog rada zaključuje kako se “glazbeno kazalište kakvo danas postoji s jedne strane sastoji od opere u potpunosti izolirane od drame, a s druge strane od glazbene komedije...” U tom smislu, opera se ističe kao glazbeno-scenska vrsta vrlo slična mjuziklu, ali i njegova prethodnica. U ovom radu ne želimo postaviti velik naglasak na povijesni razvoj opere do mjuzikla, već želimo utvrditi jasne poveznice, ali i razlike između navedenih vrsta, uključivši u raspravu i operetu, glazbeno-scensku formu vrlo bitnu u razvijanju hrvatskog mjuzikla.

2.2. OPERA, OPERETA, MJUZIKL

Razvijanje mjuzikla iz opere, unutar glazbenog kazališta, je neupitno. Međutim, potrebno je naglasiti kako mjuzikl nije podvrsta opere te se kroz niz godina stvaralaštva različitih umjetnika, u potpunosti osamostalio kao ravnopravna vrsta. U tom smislu, možda bi bilo važno navesti neke osnovne razlike između opere i mjuzikla koje su ponudili Aaron Alon, kompozitor, pisac i redatelj, te muzikolozi Francesco Izzo i Valeria De Lucca. Počet ćemo od činjenice da su opere uglavnom samo pjevane, dok mjuzikli imaju i govorene dijelove. Međutim, odmah kao iznimku ovom pravilu možemo navesti *Les Misérables* (1980.), francuski mjuzikl koji je gotovo u potpunosti pjevan, bez govorenih dijelova. Zatim, mjuzikli se uglavnom izvode na službenom jeziku države u kojoj se izvode, dok se većina opera izvodi na talijanskom, njemačkom ili francuskom jeziku. Međutim, mnogi mjuzikli idu na turneje diljem svijeta gdje je jezik izvođenja ostaje jednak originalu. Nadalje, dolazimo do vokalno tehničkih pozicija koje zahtijeva opera nasuprot onih koje zahtijeva mjuzikl, što izravno veže razlike u orkestraciji i instrumentalizaciji svake vrste. Kao i do sada, postoji iznimka koja se ovog puta veže uz rock-opere koje se svojim vokalnim i instrumentalnim zahtjevima znatno razlikuju od klasične postave opere kao glazbeno-scenske vrste. Kroz navedeno možemo vidjeti kako se svakoj razlici između navedenih formi može naći iznimka, pa u tom smislu možemo govoriti o križanju (engl. *crossover*) između opere i mjuzikla, odnosno o činjenici da je opera oduvijek mogla posuditi određene popularne elemente mjuzikla, a mjuzikl se oduvijek mogao osloniti na klasične elemente opere, a da pritom i jedan i drugi ostanu vjerni svojoj vrsti (McMillin, 2006:21). Glavni klasični muzički kritičar *New York Timesa* Anthony Tommasini navodi kako oba žanra kombiniraju riječi i glazbu na dinamičan, prikladan i umjetnički način, međutim, glazba je pokretačka sila opere, dok u mjuziklu ipak najprije dolaze riječi (Tommasini, 2011). Pregled svih razlika i iznimaka navedenim razlikama može se zaključiti zanimljivom mišlju kako osnovnu razliku između navedenih vrsta zapravo ponajprije definiraju naša očekivanja od istih (Alon, 2017).

Opereta je posebna forma glazbenog kazališta koja se razvila iz opere te integrira pjesme i glazbene sekvence kao dio dramatizacije priče, zadržavajući pritom vokalne specijalne efekte i forme opere, ali istovremeno se oslanjajući na nešto jednostavnije melodijske linije (Kenrick, 2008:20). Operetu možemo gledati, uz neke druge, kao jedan od prijelaznih žanrova između opere i mjuzikla, jer se

kao glazbeno-scenska forma razvila u 19. stoljeću integrirajući komične i satirične elemente, zabavne i popularne plesne sekvence, od kojih je opera zazirala. Također, glazba je u opereti služila napretku priče, odnosno, radnja je u predstavi imala bitno mjesto, te je vrlo često uključivala pretvaranje i skrivene identitete. Upravo je želja za boljom integracijom glazbe i priče vodila razvijanju nove glazbeno-scenske vrste, odnosno mjuzikla (McMillin, 2006:13). Također, povijest hrvatskog mjuzikla krenula je pojavom opereta u 20. stoljeću, ali o tome ćemo nešto više reći kasnije u ovome radu.

Oscar Andrew Hammerstein III opisuje priču kako je svojim studentima postavio pitanje: “ Koji je najbitniji faktor u stvaranju hit mjuzikla?” Nakon brojnih pokušaja njegovih studenata koji su uzeli u obzir sve faktore produkcije kazališne hit predstave, zatvorio je raspravu odgovorom: “ 'Da, da, rekao sam da. Ali ne. Kada gledamo u glumca na pozornici, u što on gleda?' Dugu tišinu prekinulo je tiho pitanje mog budućeg asistenta – 'U nas?' ”. (Hammerstein u Kenrick, 2017: Foreword)

Naravno, ključni dio mjuzikla, kao i svake kazališne predstave jest upravo publika i njezina očekivanja. Kako je tekao razvitak glazbenog kazališta kroz različite stilove i umjetničke periode, tako je i publika s vremenom naučila što može očekivati od predstave koja se kategorizira kao mjuzikl, opereta ili opera. Tako je i za stručnu publiku koja se teoretski i kritički bavi kazalištem otvoren prostor brojnim raspravama o granicama između žanrova od kojih neke traju i sve do danas. Sljedeća podjela mjuzikla na neke od njegovih osnovnih vrsta temelji se na podacima koji su sakupljeni iz različitih izvora³.

³ Sistematizirani su uz pomoć mlade dramaturginje i umjetničke voditeljice Teatra Tirena, Nine Horvat, koja se mjuziklima bavila kroz studij te vođenje radionica i predavanja u različitim umjetničkim studijima.

2.3. VRSTE MJUZIKLA

Book mjuzikl (mjuzikl temeljen na priči) je vrsta mjuzikla koja se javlja u prvoj polovici 20. stoljeća te vrsta koja je najčešća na Broadwayu i West Endu. *Book mjuzikl* nastoji ispričati koherentnu priču kroz kombinaciju pjesme i govorenih scena (Kenrick, 2017:45). Veliku pažnju posvećuje zapletu, a glazbeni brojevi ga ne prekidaju već pomažu njegovu napretku. Podrazumijeva uvod, razvoj i zaključak, odnosno podrazumijeva određenu strukturu koja omogućava progresiju vremena, s čime dolazi i dubina i realističnost likova (McMillin, 2006:14-44). Neki od najpoznatijih primjera *book mjuzikla* su: *Show Boat* (1927.), *Oklahoma!* (1943.), *South Pacific* (1949.), *Guys and Dolls* (1950.), *The King and I* (1951.), *My Fair Lady* (1956.), *West Side Story* (1957.), *The Sound of Music* (1959.), *Funny Girl* (1964.), *Fiddler on the Roof* (1964.), *Mame* (1966.), *Cabaret* (1966.).

Backstage mjuzikl (mjuzikl čija se priča događa „iza pozornice“) je vrsta mjuzikla čija je radnja smještena u kazališni kontekst i vrti se oko produkcije kazališnog komada. Javlja se tridesetih godina 20. stoljeća, a njegovo podrijetlo nalazimo u glazbeno scenskoj vrsti koja je također imala veliki utjecaj na razvijanje mjuzikla kakav nam je poznat danas, pojavila se u Parizu u 1890-im godinama i u 1920-im godinama doživjela procvat u Americi – *revue* (kazališna revija). Radi se o kazališnoj formi koja se sastoji od nekoliko zabavnih točaka koje kombiniraju glazbu, ples i skečeve. Nadalje, Jelena Radenović navodi: „Mnogi rani *backstage mjuzikli* bili su sentimentalne priče u kojima se pojavljuju slatka djeca ili izvođači koji romantično polažu žrtvu za dobrobit predstave. (...) Druga tajna *backstage mjuzikla* jest to što je publici dao mogućnost da zaviri iza scene i vidi proces stvaranja, tj. sve ono što je do tada bila privilegija samo producenata.“ (Radenović, 2014:180). Neki od najpoznatijih primjera *backstage mjuzikla* su *Show Boat* (1927.), *Kiss Me Kate* (1948.), *Gypsy* (1959.), *Cabaret* (1966.), *Follies* (1971.), *A Chorus Line* (1975.), *Chicago* (1975.), *The Phantom of the Opera* (1986.), *The Producers* (2001.).

Sljedeća vrsta mjuzikla u ovome pregledu je *concept mjuzikl* (konceptualni mjuzikl) koji je svoj procvat doživio u šezdesetim godinama 20. stoljeća. *Concept mjuzikl* je mjuzikl sagrađen oko središnjeg koncepta, bio to događaj, mjesto, problem ili nešto drugo, koji dopušta publici da se istovremeno fokusira na nekoliko likova i nekoliko povezanih radnji. *Concept mjuzikl* ide puno dalje od tradicionalne linearne priče jer svaki lik želi ispričati svoju priču, i svaki od njih može

komentirati ili ilustrirati potpuno drugačiji aspekt centralne ideje (Kenrick, 2017:260). Također, Joanne Gordon povezuje ovakav rad na mjuziklu s jednim od najistaknutijih i najvažnijih američkih kompozitora i tekstopisaca Stephenom Sondheimom te naglašava kako je upravo riječ koncept riječ skovana za opis Sondheimovih mjuzikla, što podrazumijeva da su svi elementi mjuzikla, i tematski i prezentacijski, integrirani kako bi ukazivali na centralnu ideju ili sliku. I glazba, i tekst, i ples, i dijalog, i oblikovanje, i režija se stapaju kako bi poduprli žarišnu misao (Everett, Laird, 2008:207). Neki od glavnih primjera *concept mjuzikla* su *Cabaret* (1966.), *Hair* (1968.), *Company* (Sondheim, 1970.), *Follies* (Sondheim, 1971.), *Chicago* (1975.), *A Chorus Line* (1975.), *Pippin* (1977.), *Cats* (1981.), *The Last Five Years* (2001.) i *Avenue Q* (2003.).

Slijedi opis *jukebox mjuzikla* (džuboks mjuzikl), koji Scott Warfield opisuje kao trend postavljanja predstave oko starih pop melodija (Everett, Laird, 2008:247), a pojavljuje se u šezdesetim godinama 20. stoljeća. Postoje tri podvrste *jukebox mjuzikla*. *Dead rock star shows* (predstave o umrlim rock zvijezdama) pričaju priču o pjevaču ili bendu koja stoji kao okvir za uključivanje repertoara pjesama istoga, kroz prikazivanje audicija, proba, snimanja ili nastupa. Neki od najpoznatijih primjera su *Elvis* (1977.), *Buddy* (1989.) i *Jersey Boys* (2005.). Drugu podvrstu predstavljaju komadi koji imaju izmišljenu priču unutar koje su nanizane poznate pjesme iz različitih izvora. Najbolji primjer za ovu vrstu je *Rock of Ages* (2006.). Treća podvrsta *jukebox mjuzikla*, koja se uzdigla do višeg stupnja popularnosti, jest mjuzikl koji nudi novu radnju i povezuje ju pjesmama jednog umjetnika ili benda (Taylor, Symonds, 2014:110). Najpoznatiji primjer je svakako *Mamma Mia!* (1999.), ali i *Our House* (2002.) i *We Will Rock You* (2002.).

Iduća vrsta kojoj treba dati prostora jest *megamjuzikl*, koji se razvija u osamdesetim godinama 20. stoljeća. Produkcijski budžet *megamjuzikla* vrlo često doseže i osmeroznamenaste brojke, pa se i očekuje da će se održati na sceni i po nekoliko godina kako bi se uspjela pokriti tolika investicija (Taylor i Symonds, 2014:39). *Megamjuzikli* su uglavnom u potpunosti pjevani, s vrlo malo govorenog dijaloga, pjesme i emocije su velike, glasne i bombastične, likovi govore tko su, više nego što to pokazuju svojim postupcima, radnje su uglavnom melodramatske, s minimalno humora (Kenrick, 2017:278). Neki od najpoznatijih primjera su *Cats* (1981.), *Les Misérables* (1985.) i *Phantom of the Opera* (1986.), mjuzikli velikog Andrewa Lloyda Webbera, koji su na West Endu i Broadwayu igrali i po dvadeset godina.

Kao zaključak pregleda žanrova mjuzikla, na red dolazi *rock mjuzikl* oko čije definicije mnogi stručnjaci još uvijek diskutiraju, te su kritičari *rock mjuziklom* znali nazvati svaki mjuzikl koji se okrenuo popularnoj glazbi, pa makar to i ne bila rock glazba. Njegovo ime došlo je s mjuziklom *Hair* u 1967. čiji su mu autori iz šale dali podnaslov: “*The American Tribal Love Rock Musical*” (Kantor/Maslon, 2010:325). *Rock mjuzikli* reformirali su sustav tradicionalnog američkog mjuzikla korištenjem popularne glazbe zbog koje su postali privlačni širem broju ljudi. Također, *rock mjuzikli* podignuli su svijest o prikazivanju društvenih problema na kazališnoj sceni i vrlo često su se zbog vjernih prikaza na sceni, smatrali kontroverznima. Uz *Hair*, još neki od najpoznatijih primjera su *Godspell* (1971.), *Grease* (1971.), *Pippin* (1972.), *The Rocky Horror Show* (1973.), *Evita* (1976.), *Little Shop of Horrors* (1982.), *Chess* (1986.), *Miss Saigon* (1988.), *Rent* (1996.), *Aida* (1998.), *Spring Awakening* (2007.), *Rock of Ages* (2009.), *Next to Normal* (2009.), *American Idiot* (2010.).

Nakon kratkog pregleda krovne kategorije glazbenog kazališta pod koju se može svrstati mjuzikl, postavljanja odnosa s operom i operetom kao glazbeno-scenskim vrstama od kojih je potekao i s kojima dijeli mnoge karakteristike, te navođenja specifičnosti i šarolikosti različitih žanrova mjuzikla koji su se postupno razvijali kroz njegovu povijest, razumijevanje mjuzikla kao forme postaje bliže. Međutim, kako bi pogled na ovu formu postao još bistriji, u sljedećim odlomcima stavit ćemo naglasak na tri osnovne discipline zastupljene u mjuziklima, pjevanje, ples i glumu, te ćemo zaključiti važnošću njihove međusobne integracije.

2.4. PJEVANJE U MJUZIKLU

Glazba u kazalištu ima izrazito važnu ulogu još od samih njegovih početaka, te su neki stručnjaci vrlo zanimljivo primijetili kako su antičke tragedije i komedije zapravo bile mjuzikli. Eshil, Sofoklo i Aristofan nisu bili samo dramatičari, već i kompozitori i tekstopisci, a Rimljani su preuzeli grčku tradiciju kombinacije dijaloga, pjesme i plesa (Kenrick, 2017:7). U tom smislu, vrlo lako možemo zaključiti da je glazba jedan od ključnih dijelova zapadnjačkog kazališta od poznatih nam početaka, međutim, koja je posebnost korištenja glazbe i pjevanih dijelova u mjuziklu samom?

Prije istraživanja vrsta songova koji se mogu čuti u mjuziklima, potrebno je staviti pozornost na najčešće vokalne pozicije u mjuziklima. Govorit ćemo o dvije osnovne pozicije, njihovim razlikama i posebnostima, bez odlaska u pretjeranu širinu vokalne tehnike. Najzastupljenije vokalne kvalitete, odnosno pozicije, u profesionalnoj industriji mjuzikla nazivaju se *legit* (doslovan prijevod: zakonit, valjan) i *belt* (doslovan prijevod: pojas). *Legit* je vokalna pozicija oslonjena na klasičnu tradiciju razvijanja vokalnog aparata, a u mjuzikl dolazi kroz operetu ranog 20. stoljeća (Bourne i dr., 2010). *Legit* vokalna pozicija nije previše istraživana u samoj formi mjuzikla, kao što je *belt* pozicija, već ju se uglavnom ograničava isključivo na oslanjanje na klasičnu vokalnu tradiciju te je uglavnom pjevana u čeonom registru (engl. *head voice*) čime joj je omogućen i veći visinski raspon tonova (Bourne, Garnier, 2012). S druge strane, o *belt* vokalnoj poziciji postoji puno istraživanja, diskusija i radionica, kao o nečem specifičnom za mjuzikl. *Belt* vokalna pozicija opisuje se kao pozicija koja je bliža govornoj poziciji, uglavnom se pjeva u prsnom registru (engl. *chest voice*) i općenito je glasnija (Bourne i dr., 2010). Potreba za razvijanje navedene vokalne pozicije javila se u četrdesetima i pedesetima kada je počela rasti važnost radnje u mjuziklu te je istovremeno bilo nužno razumijevanje tekstova pjesama:

Rastuća važnost radnje u američkom mjuziklu 40-ih i 50-ih godina navela je kompozitore da pišu melodije niže visine i ograničavajućeg vokalnog raspona, kako bi tekst bio razumljiviji. U isto vrijeme, timovi kompozitor/pisac kao Rodgers i Hammerstein osmišljavali su realističnije likove, koji su vrlo često od glumaca zahtijevali da vokalnoj ekspresivnosti daju prednost u odnosu na ljepotu vokala. (Bourne i dr., 2010)

Ove pozicije nisu važne samo u glazbeno-teorijskom pristupu mjuziklu kao formi, već i u dramskom jer dobivamo suptilne informacije o likovima prema vokalnom registru u kojem pjevaju, a kompozitori vrlo često prate pravila koja nam govore koji tip vokalne pozicije pripada kojem tipu karaktera (Deer, Dal Vera, 2008:72). Osim navedenih vokalnih pozicija, u literaturi i u praksi vrlo često se spominje *miksana* (miješana) pozicija kod koje dolazi do miješanja prsnog i čeonog registra, odnosno rezonantnog prostora, no koju samo spominjemo jer mnogi stručnjaci još uvijek vode rasprave o njezinoj definiciji i korištenju unutar mjuzikla. Nakon kratkog teorijskog približavanja vokalne tehnike, u nastavku donosimo opisivanje dramske uloge glazbe i pjevanja unutar mjuzikla navodeći neke od različitih vrsta songova koje se mogu pronaći u gotovo svim mjuziklima. Kao i u pregledu vrsta mjuzikla, ovaj je pregled rezultat nekoliko različitih podjela i njihovih dodirnih točaka.

Vrsta songa koja je prva na ljestvici svakako je takozvani “*I want*” („Ja želim“) song koji je važan iz nekoliko razloga, između ostalog zbog toga što je vrlo često nositelj radnje. Glavni lik mora željeti nešto do čega je teško doći i slijediti svoju želju bez obzira na sve, a što prije publika shvati o čemu se točno radi, to bolje. Publika želi postavljati pitanja: „Je li cilj nešto do čega mi je stalo? Ili je prejednostavno, sebično i nejasno da bismo se umiješali? Je li protagonist uopće u stanju izvesti ono što se od njega traži? Ili će to postići prelako? Ako se junak ne mora previše truditi oko svoga cilja, nećemo previše mariti.“ (Viertel, 2016:53). Mnoge od ovih pjesama vrlo direktno iznose ono za čime likovi žude:

Želim biti redatelj.

Sve što mi treba je jedna prava prilika.

Ja sam najsjajnija zvijezda, ali to nitko ne zna.

Na drugoj strani pruge je mjesto gdje želim biti. (Viertel, 2016:53)

Kako bi se neka predstava isplatila, i novčano i vremenski, publika se mora nadati da će njihovi junaci dobiti ono što žele, ono za čime čeznu, ali to je cilj koji treba biti jako teško ostvariti.

Kako možemo zaključiti prema navedenom, “*I want*” songovi u mjuziklu pokreću radnju, otkrivaju nam žudnje likova, odnosno, postavljaju prvu stepenicu radnje koju ćemo pratiti kroz cijeli mjuzikl.

Uz njih, jedna od vrsta songova karakteristična za mjuzikl je svakako song “*Conditional Love*”

(uvjetovana ljubavna pjesma). Ovaj song u mjuziklu dolazi na red nakon što nam je protagonist pokazao svoje nade i snove i želju za njihovim ostvarenjem u songu “*I want*” (Viertel, 2016:74). Songovi “*Conditional Love*” dolaze u dvije sadržajne varijante, prva varijanta koja je puna nesigurnosti, ali obogaćena žudnjom i nadom, i druga varijanta, koja je pak prikaz suparništva, ali jednako obogaćena žudnjom i nadom (Viertel, 2016:81). U različitim radovima spominju se i druge vrste songova u mjuziklu, kao na primjer “*The Opening Number*” (uvodni broj), “*Comedy Numbers*” (komični brojevi), “*Reprise*”(repriza) i drugi, međutim, ni u jednoj podjeli ne može se zaobići “*The Eleven O’clock Number*” (broj u jedanaest sati). Vrlo je zanimljivo kako je ova vrsta songa uopće dobila ime. Većina brodvejskih predstava počinjala je u 20:45, pa bi tako oko otprilike 23 sata priča kretala prema samom kraju. Ovo je broj koji zaustavlja predstavu, uglavnom dopušta zvijezdi da u potpunosti zasja na pozornici, u većini slučajeva su to izrazito emocionalno nabijeni brojevi, i predstavlja scenu prije samog kraja predstave (Kenrick, 2000).

Nakon što smo prošli neke osnovne vokalno tehničke pozicije korištene u mjuziklima, spomenuli tri najpoznatije i najčešće vrste songova te se upoznali s njihovom funkcijom, odlomak o pjevanju i glazbi u mjuziklu zaokružiti ćemo odgovorom na pitanje: zašto samo odjednom počnu pjevati? Naravno, nikad nije odjednom i nikad ne dođe samo od sebe. Jedna od glavnih pretpostavki mjuzikla jest činjenica da svaki song dolazi na određenom mjestu zato što se određeno iskustvo može izraziti isključivo kroz glazbu. Song u mjuziklu je odgovor na ono što mu prethodi, odnosno na događaje i pritiske koji donose pojavu glazbe jer, samo riječi, u takvim trenucima više nisu dovoljne. Međutim, nedostatak kombinacije glumačkog i pjevačkog treninga može dovesti do situacije u kojoj pjesma bude vrlo lijepo otpjevana, ali joj nedostaje priča ili emocija te se publici može činiti potpuno neprirodno da se nalazi u određenom dijelu dramske radnje (Deer, Dal Vera, 2008:214). Upravo o toj integraciji disciplina zastupljenih u mjuziklu kao o njegovoj srži govorit ćemo nešto kasnije, a sada ćemo fokus prebaciti na sljedeću disciplinu mjuzikla i njezinu ulogu, a to je ples.

2.5. PLES U MJUZIKLU

Odnos između osjećanja i pokreta utječe na sve - od izraza u našim očima do porasta adrenalina u našem tijelu, ali također utječe i na naše sugovornike. Mi uvijek reagiramo na akciju drugoga. Pored toga što pokret posjeduje ekspresivnu moć da utječe na drugoga, također može biti veoma “zarazan”... Zbog ovog prirodnog prenošenja pokreta, koje u gledaocu izaziva osjećanje napora koji vidi u drugom, izvođač je u stanju prenijeti najdublja iskustva, ideje i osjećanja. (Radenović, 2014:152)

Kako bolje uvesti temu pokreta i plesa nego citatom koji nam opisuje uzvišenu ljepotu i jedinstvenost onoga što pokret i ples jesu. Ples svoje korijene pronalazi duboko u ljudskoj prošlosti, te se također smatralo da ples ima mistično, božansko podrijetlo, osim toga što je bio i neodvojivi dio čovjekovih svakodnevnih zbivanja (Radenović, 2014:152). Zbog svoje visoke ekspresivne moći, vrlo brzo ulazi u kazalište, a postupno i u svijet mjuzikla. Ples u mjuziklu se nalazi na raskrižju između koreografije i teksta, bilo dijaloga ili pjesme. Njegova dominantna funkcija jest prošireni izraz verbalnog jezika, što pak dokazuje nuždu suradnje između koreografa i pisca. Također, prema Nadine George-Graves, teatrologinji i plesačici, postoji sedam osnovnih funkcija plesa u mjuziklu: istraživanje likova u psihološkom smislu, narativno sredstvo, neizgovoreni aspekt libreta, tranzicijsko sredstvo, podloga razvijanju likova, metafora, plesni dio unutar priče. Kada ples ispunjava jednu ili više od navedenih funkcija, možemo reći da postaje integriran u samu radnju mjuzikla (George - Graves, 2015). Međutim, do navedenih funkcija umjetnici mjuzikla nisu došli ni brzo ni lako. Integracija plesa u mjuzikl kretala se nešto sporije nego ona glazbe i same radnje, sve dok se nisu pojavili koreografi koji će kroz svoje djelovanje postati i iznimno uspješni redatelji mjuzikla. Imena koja su ovdje ključna su Agnes de Mille, Jerome Robbins, Bob Fosse, Michael Bennett (Everett/Laird, 2008: 220-234). Iako se ples u mjuzikl počeo uklapati i ranije, počevši s mjuziklom *Oklahoma!* (1943.), potpuna integracija plesa u brodvejski mjuzikl i pojava kombinacije koreograf-redatelj dogodila se u mjuziklu *West Side Story* (1957.) s ranije spomenutim Jeromeom Robbinsom. Jerome Robbins je kao redatelj i koreograf povezo sve elemente u dramsku cjelinu. Cijela glumačka postava predstave bila je sastavljena od plesača, a čak i nositelji glavnih uloga imali su jaku plesnu tehniku. Robbins je koreografirao svaki trenutak

predstave. Ples je omogućio pokret u akcijskim sekvencama, služio kao sredstvo izražavanja neartikuliranim karakterima te kao sredstvo opuštanja publike (Everett/Laird, 2008:224/225).

Kada govorimo o plesu u navedenim primjerima, govorimo prije svega o baletu. U kasnijim primjerima u mjuziklima mogu se vidjeti i koraci standardnih i latino plesova, a s vremenom i kroz utjecaj različitih plesnih stilova, počeo se razvijati i stil specifičan za mjuzikl temeljen na tehnici *jazz dance* (modernija plesna tehnika proizašla iz klasičnog baleta), te ga se danas naziva *theater jazz* (kazališni ples temeljen na tehnici jazz). To je plesni stil kazališta, odnosno, samog mjuzikla. Njegova je specifičnost da ga se ne može promatrati izolirano iz tehničke plesne perspektive jer je nužno vezan uz riječi, radnju i glazbu mjuzikla unutar kojeg se izvodi. Koreografija u ovom plesnom stilu treba imati integralnu ulogu u nošenju same radnje, u stvaranju ugođaja, u razvijanju likova, ili u komuniciranju osnovnih ideja same predstave, i sve to mora biti napravljeno vrlo kreativno uzimajući pritom u obzir tehničke sposobnosti glumaca, pjevača i plesača koji rade na projektu (Wright Phillips, 2011).

Nakon kratkog upoznavanja s plesnim svijetom mjuzikla i nakon ponovnog naglašavanja važnosti integracije navedenih komponenti u zajedničku cjelinu, zaokružiti ćemo s kratkim osvrtom na glumu u mjuziklu, kojoj se toliko često zaboravlja pridati dovoljno pažnje, a upravo je nedostatak fokusa na glumu, najčešći razlog neuspjelim mjuziklima.

2.6. GLUMA U MJUZIKLU

Gluma u mjuziklu i u literaturi i u edukaciji izvođača mjuzikla nekako završi na zadnjem mjestu. Potrebno je raditi na osvješćivanju navedene situacije jer je gluma, jednako kao ples i pjevanje, vještina koja se kroz odgovarajući trening uči i razvija. Nadalje, glumi u mjuziklu ne možemo pristupati jednako kao glumi u dramskom kazalištu, iako naravno, svoje korijene pronalazi u teorijama i praksama nekih od najpoznatijih teoretičara i praktičara glume.

Tako je Konstantin Stanislavski, ruski glumac, redatelj i teatrolog, postavio neka od ključnih pitanja kada je riječ o glumi u operi, ali ih je isto tako prenio i na glumu u mjuziklu:

Stanislavski je govorio da je prošlo vrijeme kad je publika u glazbi tražila zabavu iz dosade i ovako je savjetovao glumce u operi: “Vi u svojim vokalizama morate raditi isto ono što rade dramski glumci. Publici, kulturi nisu potrebne vokalne, zvučne mašine već su joj potrebni živi ljudi, glumci koji pjevaju. I, u isti mah, ma kako bio lijep vaš vanjski izgled - kostim, perika, sav vanjski uređaj koji vas okružuje, sva ljepota koju je redatelj iznio na pozornicu - sve će to samo podvući vašu nemoć ako ste na pozornicu izašli prazni.” (Radenović, 2014:141)

Stanislavski naglašava kako je upravo glazba početna glumčeva točka u izgradnji lika i kako je glazba zapravo dramski sadržaj glazbenog kazališta. Također, inzistira na činjenici da nije dovoljno da pjevač precizno pogodi i otpjeva sve tonove, nije dovoljna njegova tehnička savršenost, te isto razmišljanje prenosi i na plesače. Stanislavski dodaje: “Aktivna misao mora stvarati podtekst; samo tada se i postiže unutarnja intonacija, to jest sinteza osjećanja i misli, toplina interpretacije, a ne note kao note vokalnog majstorstva i bljeska.” (Stanislavski u Radenović, 2014:140).

Kakav je to glumac glumac u mjuziklu? Prije svega fizički glumac, jer glumac u mjuziklu svoje tijelo koristi kao instrument, odnosno govori i šalje poruke čitavim svojim tijelom. Upravo zbog toga što ga nazivamo fizičkim glumcem, glumac u mjuziklu mora biti izrazito discipliniran, jer se od njega zahtijeva i očekuje čitava paleta izraza i pokreta, od potpune nepomičnosti do plesa:

„Njegova igra varira od “famosne prirodnosti” do potpune stilizacije. Odličan glumac mjuzikla je savjestan profesionalac, jer iza svakog glazbenog broja stoji ozbiljan rad, sati vježbanja i

osmišljavanja koreografije u svojevrsnim radionicama u studijima, koje su bliske teatarskoj strukturi trupe.“ (Radenović, 2014:142-147). Uzevši u obzir sve navedeno, možemo zaključiti kako glumac u mjuziklu nikada ne staje s vlastitim radom, traženjem napretka ili održavanjem visoko postavljenih letvica. Od njega se očekuje iznimna tehnička dosljednost i u pjevanju i u plesu, a s druge strane, očekuje se i mogućnost osjećanja i pronalaženja posebne dubine koja se manifestira kao savršena harmonija glume, plesa i pjevanja. Na sadržajnoj i formalnoj razini mjuzikl možemo promatrati kao izrazito dramatičan žanr. Iako nam se čini da se radi o nečem vrlo običnom ili svakodnevnom, uspjeh je u mjuziklu zaista nešto potpuno nevjerovatno, dok je gubitak tragičan. Upravo te pobjede i porazi toliko snažno utječu na likove da oni nemaju drugog izbora nego plesati ili pjevati o njima. Potreba za govorom, plesom ili pjevanjem dolazi iz preplavljujućih osjećaja likova, iz emocija koje su prevelike da bi bile zadržane i zato moraju pronaći svoj oblik izraza (Deer, Dal Vera, 2008:47). Kada se pristupa glumi u mjuziklu, kako je Stanislavski rekao, velika pozornost mora se pridati glazbi jer već u samoj glazbi i glumci i publika dobivaju eksplicitne informacije do kojih bi unutar dramskog kazališta možda publika morala doći sama kroz glumčevu izvedbu. U mjuziklu glazba donosi još jedan dodatni sloj koji nam govori što se događa ispod površine same scene. Podtekst uglavnom dolazi kroz glazbu, odnosno, publika istovremeno može gledati likove kako govore i pjevaju jedno, dok im glazba govori nešto potpuno drugo. Glazba može i podupirati ono što likovi izražavaju te dodati nove i drugačije informacije. Čak i kada se ponavljaju potpuno iste riječi, glazba može proširiti, smanjiti ili promijeniti njihov emocionalni učinak ili značenje (Deer, Dal Vera, 2008:52).

Kroz upoznavanje uloge svih triju disciplina, i pjevanja i plesa i glume u mjuziklu, više od nekoliko puta naglasili smo da u mjuziklu ne postoji vrijeme kad se glumi, vrijeme kad se pjeva, vrijeme kad se pleše. Sve je isprepletено i obilježje dobrog mjuzikla upravo je činjenica da nam je potpuno logično vidjeti kako netko na sceni pleše ili pjeva i ponovno se vraća na „uobičajeni” dijalog. Ovdje govorimo o toliko spominjanoj integraciji kroz sva ova poglavlja, jer to je suština onoga što mjuzikl čini mjuziklom te ćemo iduće poglavlje posvetiti sjedinjenju svih triju elemenata mjuzikla.

2.7. GLUMA, PLES I PJEVANJE - INTEGRACIJA

Prema teoriji integriranog mjuzikla svi elementi predstave trebaju se spojiti u jedinstvenu cjelinu, uključujući pritom radnju, likove, pjesmu, ples, orkestraciju i okruženje. Richard Rodgers i Oscar Hammerstein II najveći su zastupnici navedene teorije u povijesti mjuzikla, a ključan trenutak i djelo u kojemu se ova teorija konačno ostvaruje je *Oklahoma!* iz 1943. (McMillin, 2006:1). Prije *Oklahoma!* kompozitori i libretisti bili su jednostavno stvaratelji glazbe, dok nakon *Oklahoma!* postaju dramatičari koji svaku riječ i svaku notu koriste kako bi razvijali likove i kako bi radnja mjuzikla napredovala, uz što i likovi postaju cjelovitiji (Kenrick, 2008:196). Integracija u mjuziklu podrazumijeva pričanje priče kroz pjesmu, ples i scene, ali pod okriljem dramske logike. Glazbeni brojevi u mjuziklu pojavljuju se bar naizgled prirodno, kao ekstenzija govorenim scenama. Osim *Oklahoma!*, neki od najboljih primjera integracije u mjuziklu su: *Carousel* (1945.), *Annie Get Your Gun* (1946.), *Kiss Me, Kate* (1948.), *South Pacific* (1949.), *Guys and Dolls* (1950.), *The King and I* (1951.), *My Fair Lady* (1956.), *West Side Story* (1957.), *Gypsy* (1959.), *Fiddler on the Roof* (1964.) i *Company* (1970.) (Taylor, Symonds, 2014:11).

Međutim, kako bi došlo do integracije svih dijelova mjuzikla, prije svega je nužna međusobna suradnja i konstantna povezanost svih umjetnika i djelatnika koji su uključeni u njegovo stvaranje. Obratimo li pozornost na izvedbeni dio mjuzikla, izvođači imaju izrazito zahtjevnu ulogu spajanja raznih umjetničkih izazova u nešto, barem naizgled, prirodno i jednostavno povezano. Iz takve tvrdnje možemo zaključiti kako je za kompliciranu formu poput mjuzikla potrebna specifična i rigorozna obuka i godine edukacije koje neće brusiti samo vještine, već i donijeti jednostavnost i prirodnost u kombiniranju različitih umjetničkih disciplina. Upravo iz navedenih potreba, postoji veliki broj programa profesionalne obuke za izvođače mjuzikla različitog trajanja i intenziteta po cijelom svijetu. Ono što opisi svih ovih programa imaju zajedničko jest da upozoravaju na izrazito kompetitivnu industriju u kojoj bez rigoroznog treninga ne možeš doći daleko. Radi se o interdisciplinarnim programima sa satovima povijesti mjuzikla, satovima glume, glume kroz glazbu, glasa, pokreta, solo pjevanja, zborskog pjevanja, glazbene teorije, različitih stilova plesa (balet, jazz, step), marketinga, poslovnog umrežavanja, treninga za audicije, do izvođenja pravih predstava, i sve to kako bi izvođač postao „trostruka prijetnja“ (engl. *triple threat*) (Snider, 1995:6). Odnosno, od njega se završetkom programa očekuje da u podjednako dobroj mjeri glumi, pjeva i

pleše, da podjednako uspije razviti sve tri vještine (Jagušić, 2014:48). U Hrvatskoj još uvijek nemamo razvijen sveučilišni program za edukaciju izvođača mjuzikla, već nekoliko entuzijastičnih institucija i pojedinaca koji su svoje znanje i svjetsko iskustvo voljni podijeliti s mlađim generacijama kako bi mjuzikl u Hrvatskoj imao svjetliju budućnost. Upravo u tom smjeru kretat će se idući dio rada, u kojem ćemo ukratko opisati temelje hrvatskog mjuzikla, aktualnu scenu mjuzikla u Hrvatskoj te ćemo predstaviti mišljenja, poduhvate i želje profesionalaca mjuzikla u Hrvatskoj u oblikovanju njegove budućnosti.

3. MJUZIKL U HRVATSKOJ

Kroz cijeli rad predstavili smo mjuzikl kao glazbeno-scensku formu koristeći se uglavnom primjerima scene Broadwaya i West Enda. Kako je ranije pojašnjeno, činjenica je da je mjuzikl kao forma i nastao u Americi, pa je pratiti njegov razvitak i nastanak bio logičan izbor: „Analiza trenutačnih praksi u žanru mjuzikla diljem Europe (i svijeta) u idealnom bi slučaju trebala zainteresirane potaknuti na razmišljanje na koje se načine u individualnim kazališnim zajednicama može raditi na povećanju kvalitete glazbeno-scenskog stvaralaštva.“ (Jagušić, 2014:51). U tom smislu, Hrvatska također ima svoju povijest mjuzikla, svoju scenu mjuzikla i, nadamo se, svoju uspješnu budućnost mjuzikla.

3.1. POVIJEST HRVATSKOG MJUZIKLA

Glazbeno kazalište u Hrvatskoj počinje se razvijati početkom 17. stoljeća, vrlo brzo nakon nastanka opere u Italiji kada mnogobrojni dubrovački pisci preuzimaju i prevode talijanska libreta. Po uzoru na njih i hrvatski se pisci počinju interesirati za glazbeno-kazališne vrste, pa se tako prvom hrvatskom operom smatra *Ljubav i zloba* koju je Vatroslav Lisinski komponirao 1843. godine. Operni život u Hrvatskoj se postupno razvijao, a jednu od najznačajnijih uloga odigrao je Ivan Zajc, koji je u razdoblju od 1870. do 1889. godine postavio na scenu oko pedeset opera i deset opereta (Kovačević, K. i suradnici 1974:734). Iako je na sceni zaživjela već početkom šezdesetih godina 19. stoljeća, opereta početkom 20. stoljeća preuzima dominantnu ulogu u okviru krovne kategorije glazbenog kazališta. Najpoznatiji skladatelj opereta ovog razdoblja je Ivo Tijardović, a njegova najistaknutija djela su *Mala Floramye* (1926.) i *Spli'ski akvarel* (1928.). Uz rast popularnosti operete, ali i kroz utjecaj razvijanja mjuzikla u svijetu, šezdesetih godina dvadesetog stoljeća započinje procvat mjuzikla kao žanra u Hrvatskoj. Njegov procvat uglavnom se veže uz razvitak Zagrebačkog gradskog kazališta Komedija, kojemu je direktorom koncem 1960. postao glumac i redatelj Vlado Štefančić. Vlado Štefančić ostavio je dubok i neizbrisiv trag kao pionir i velemaistor u predstavljanju mjuzikla kao novog kazališnog žanra te se zbog svoje presudne uloge smatra ocem hrvatskog mjuzikla. Postavljanje prvih mjuzikala na pozornicu Kazališta Komedija pomno je promislilo:

Smišljeno sam išao prvo na najbolja svjetska djela mjuzikla. Tako je kod nas izveden sjajni američki mjuzikl *Čovjek iz Manche*, zapravo priča o Don Kihotu, potom *Guslač na krovu*, mjuzikl koji sasvim sigurno ulazi među pet najboljih svjetskih mjuzikala. Nakon toga smo čak odigrali jedan moderni svjetski mjuzikl – *Obećanja, obećanja*, od velikog Bacharacha, u režiji Relje Bašića, a u kojem sam nastupao kao glumac. Dok smo se tako potkivali i stvarali ekipu, istovremeno smo razgovarali s domaćim autorima – ne samo s Grgićem i Kabiljom, s više ekipa. No Grgić i Kabiljo su najbolje reagirali i tako su napravili prvi, mi ga zovemo “predmjuzikl”, *Velika trka*, a nakon toga stvaraju mjuzikl *Jalta, Jalta*. (Štefančić u Vladović, 1996)

Kako je i sam rekao u citatu, u tom se razdoblju u Kazalištu Komedija okupila „ekipa“ koja je imala želju i kvalitete, uz vodstvo Vlade Štefančića, gurnuti mjuzikl u Hrvatskoj na novu razinu te

se danas nazivaju Zagrebačkom školom mjuzikla. Zagrebačka škola mjuzikla ne posjeduje stilski jedinstven autorski pravac, već je specifična zbog načina izvedbe i zbog Štefančićeve redateljske zamisli. On je na stvaranje mjuzikala poticao vrsne glazbenike kao što su Alfi Kabiljo, Đelo Jusić, Stipica Kalogjera, Pero Gotovac, Karlo Metikoš, Miljenko Prohaska, Ljubo Kuntarić, Stjepan Mihaljinec, Branko Mihaljević, Arsen Dedić, i pisce kao što su Milan Grgić, Luko Paljetak, Ivica Krajač, Pajo Kanižaj, Drago Britvić, Boris Senker, Tahir Mujičić, Nino Škrabe. Za veliki uspjeh njihovih radova zaslužni su glumci i pjevači Sanda Langerholz, Lukrecija Brešković, Lela Margitić, Đurđa Ivezić, Veronika Kovačić, Boris Pavlenić, Richard Simonelli, Vladimir Krstulović, Martin Sagner, Vladimir Kovačić (Škrabe, 2017). Vlado Štefančić potaknuo je, realizirao i režirao neke od prvih hrvatskih mjuzikla *Jalta, Jalta* (1971.), *Dundo Maroje* (1972.), *O'Kaj* (1974.), *Car Franjo Josip u Zagrebu* (1989.) i *Kralj je gol* (1994.) te prve rock-opere na našim prostorima *Gubec-beg* (1975.) i *Grička vještica* (1979.) (Galić, 2016). Razdoblje u kojem je bio umjetnički ravnatelj Komedije (1969. – 1978.) smatra se zlatnim razdobljem Kazališta Komedija i hrvatskog mjuzikla.

Uz Vladu Štefančića, početak hrvatske mjuzikl scene gradili su i drugi, već spomenuti stručnjaci, međutim moramo istaknuti dvojac skladatelj–libretist, Alfi Kabiljo i Milan Grgić. Alfi Kabiljo i Milan Grgić autori su nekoliko mjuzikala, međutim, daleko najpoznatiji u hrvatskoj povijesti je *Jalta, Jalta*. Premijera predstave bila je 28. prosinca 1971. godine u Zagrebu i smatra se prvim velikim hrvatskim mjuziklom. Također je najdugovječniji hrvatski mjuzikl i najizvođeniji mjuzikl Kazališta Komedija koji je ponovno postavljen 2010. godine te igra sve do danas. O tajni njegovog uspjeha i nekad i danas govorili su njegov redatelj Vlado Štefančić i skladatelj Alfi Kabiljo:

Jalta je bila projekt koji je od prve pretpremijere i premijere buknuo kao fenomen modernoga glazbenoga kazališta u Zagrebu. Tijekom prve godine dana izvedena je stotinu puta, a ukupno, s istom pjevačko-glumačkom postavom, doživjela je čak 534 izvedbe. (...) Važno je istaknuti da je predstava kroz sve 534 izvedbe kontinuirano nadograđivana, a veliki udio u tome imali su i sami glumci koji su igrali predstavu gotovo svaki dan, te joj dodavali neke nove elemente, ubacivali neke svakodnevne aktualnosti. (Štefančić, „Zagrebačko gradsko kazalište Komedija: Jalta, Jalta – programska knjižica“, 2010)

Ima više tajni od kojih najviše otkrivaju sami gledatelji i slušatelji. Osnovna javna tajna je vrhunska ravnoteža glazbe i libreta, dobre pjesme i riječi pjesama, funkcionalna orkestracija, humor kojeg svi jako trebamo, neka magija koja se ne može opisati i koja stvara silnu emociju kod sviju generacija i godišta, uvijek aktualni geopolitički odnos velikih sila i nešto manjih sila, skoro idealno trajanje predstave... (Kabiljo, „Zagrebačko gradsko kazalište Komedija: Jalta, Jalta – programska knjižica“, 2010)

Međutim, iako se okružio iznimnim stručnjacima i u njihovu društvu stvarao povijest žanra, Vlado Štefančić je kroz cijeli život vodio borbu za ravnopravnost žanra jer se mjuzikl dugi niz godina nije smatrao vrijednim akademske pozornosti:

Posljedica ovako zauzete pozicije nesumnjivo je i to da su u kazališno povijesnim radovima, bilo sintetskoga tipa kao što je spomenuta *Povijest hrvatskoga kazališta* Nikole Batušića, bilo u zasebnim monografijama o pojedinim scenskim i glazbeno-scenskim umjetnicima, operetni izvođači ili skladatelji, kao i nositelji kabareta, mjuzikla i srodnih popularnih vrsta, odviše marginalno zastupljeni, ili su pak, što je također učestao slučaj, njihova ostvarenja i uspjesi u opereti i ostalim popularnim oblicima zasjenjeni njihovim djelovanjem u historiografski privilegiranim žanrovima tzv. visoke umjetnosti kao što su to, primjerice, drama ili opera. (Petranović, 2018:141)

Možemo zaključiti kako je mjuzikl kao žanr u Hrvatskoj prolazio mnoge teškoće s priznavanjem njegove vrijednosti, posebno u akademskim krugovima. Ali i neprihvatanje je dio njegovog razvojnog puta koji je rezultirao njegovim današnjim žanrovskim specifičnostima. Vlado Štefančić posvetio je cijeli svoj život i cijelo svoje umjetničko djelovanje ovome žanru i možemo primijetiti plodove njegova rada. Određene institucije i pojedinci i dalje vrlo marljivo rade na njegovu razvitku, uvijek imajući na umu otkuda je krenuo, ali i kamo želi doći. Zato ćemo u nastavku predstaviti neke od najvažnijih koji trenutačno djeluju na hrvatskoj sceni mjuzikla.

3.2. HRVATSKI MJUZIKL DANAS

Kao i nekad, i danas je najvažnije kazalište za žanr mjuzikla Zagrebačko gradsko kazalište Komedija. Osnovano je 1. studenoga 1950. godine. Osnovna djelatnost Komedije je izvođenje glazbenih predstava kao što su opere, komične opere, mjuzikli i rock opere, ali i dramskih predstava, uglavnom komedija klasične i suvremene, svjetske i domaće komediografije. Dramski glumci, glumci-pjevači, pjevači, zbor, balet i orkestar čine umjetnički ansambl Kazališta koji broji više od 150 zaposlenih, uključivši pritom i kazališne radionice te tehničke i zajedničke službe. Od njezina osnutka na sceni Komedije postavljeno je 3593 naslova i odigrano 15466 predstava. Ovdje su svoje mjesto pronašle velike svjetske uspješnice kao što su *Chicago* (2004.), *Briljantin* (2006.), *Cabaret* (2012.), *Mamma Mia* (2015.), *Aida* (2017.), *Jesus Christ Superstar* (2018.). Od hrvatskih mjuzikla trenutno je na repertoaru, još od 2010. godine, *Jalta, Jalta*, a 2017. godine uprizoren je mjuzikl *Byron* Darka Domitrovića i Mire Gavrana (web stranica: Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, <http://www.komedija.hr/www/o-kazalistu/>, stranica posjećena: 28. svibnja 2020.).

Postupno se u Hrvatskoj počinju razvijati scene mjuzikla i u drugim gradovima, pa se tako kao kulturno i umjetničko središte u usponu nametnula Rijeka. Scena mjuzikla u Rijeci vezana je uz Hrvatsko narodno kazalište Ivana plemenitog Zajca, koje je, iako izgrađeno puno ranije (1885.), tek 1991. dobilo status nacionalnog kazališta, a 1994. godine svoj današnji naziv, po ranije spomenutom skladatelju, Ivanu Zajcu. Iako se dugi niz godina repertoar temeljio na operi, baletu i dramskim predstavama, u sezoni 2018./2019. postavljen je veliki mjuzikl Andrewa Lloyd Webbera *Sunset Boulevard*. Premijera je bila 2. rujna 2019. godine, režirala ga je Renata Carola Gatica, a dupke ispunjeno kazalište i mjesecima nakon premijere te snažne ovacije kojima su izvedbe popraćene, dokazale su kako je publika žudjela za novom glazbeno-scenskom formom na pozornici riječkog HNK. Nakon velikog uspjeha, već u 2020. godini postavljen je novi naslov Andrewa Lloyd Webbera, *Evita*. Premijera je bila 15. siječnja 2020. godine, a ponovno je režirala Renata Carola Gatica, koja je ujedno i ravnateljica drame riječkog HNK. Produkcija je još jednom imala veliki uspjeh s velikim brojem rasprodanih predstava, a i kritika je primijetila kako se u Rijeci uspješno postavlja ova vrlo zahtjevna, a često omalovažavana forma, te se nadaju još većem rastu u budućnosti (web stranica: HNK Ivan pl. Zajc, <https://hnk-zajc.hr/predstava/evita-3/>, stranica posjećena: 30. svibnja 2020.).

Osim Zagreba i Rijeke, budi se i južnija scena mjuzikla, pa je tako 14. veljače 2020. hrvatski autorski mjuzikl *Bambina* imao svoju premijeru u Hrvatskom narodnom kazalištu Split, koje se, repertoarnom odlukom nove ravnateljice drame Jelene Bosančić, okreće mjuziklu. Radi se o džuboks mjuziklu koji koristi hitove Nene Belana i Đavola kroz priču Ane Tonković Dolenčić i uz režiju Krešimira Dolenčića. Ideja o kreiranju mjuzikla na sceni splitskog HNK došla je po uzoru na rad i značajnu ulogu koju je u njemu odigrao Ivo Tijardović, splitski skladatelj i dirigent te prvi intendant HNK Split. Ostavio je iza sebe brojne opere, operete i mjuzikle te redatelj Krešimir Dolenčić navodi kako već godinama u sebi nosi neku neodređenu ideju o konceptualnom nastavku Tijardovićevog *Spli'skog akvarela* kojega je već nekoliko puta režirao. Radnja mjuzikla opisuje gradnju tankera *Bambina* u Splitu sredinom osamdesetih godina prošlog stoljeća. Mladi inženjer brodogradnje dolazi kao voditelj ovog projekta te se mora suprotstaviti ustaljenim mehanizmima korupcije. U cijelu situaciju upliće se i ljubavna priča, između mladog inženjera i maturantice na praksi, sindikalni i obiteljski problemi, pa kao rezultat imamo autentični mediteranski kaos koji se na kraju rješava galamom, melodramatskim obratima i pjesmom. Publika je *Bambinom* bila oduševljena, a i kritika ju je podržala nazvavši je izvanrednom zato što je posrijedi gotovo potpuno nemoguća, a uspjela kombinacija: radnja je teška, dramska, a note lake, nostalgične (web stranica: HNK Split, <https://www.hnk-split.hr/predstave/detalj/artmid/906/articleid/11045/bambina>, stranica posjećena: 5. lipnja 2020.)

S druge strane, u zadnjem desetljeću razvijanja mjuzikla, osim navedenih vezanih uz javne institucije, počela se razvijati i nezavisna scena mjuzikla u Hrvatskoj, koja se i dalje bori s opstankom zbog velikih produkcijskih zahtjeva koje mjuzikli kao forme nose. Neki od izvorno hrvatskih mjuzikala nezavisne scene su vezani uz B GLAD produkciju koja je osnovana 2010. godine, a kao ciljeve je postavila promicanje kazališne forme mjuzikla, educiranje mladih talenata i vraćanje mlade publike u kazališta. Dva istaknuta autorska mjuzikla ove produkcije su *Crna kuća* (2013.) i *Pacijenti* (2016.). *Crna kuća* mjuzikl je prema priči Ladislava Prežigala, uz glazbu Darka Hajseka, s režijom i koreografijom Igora Barberića i s dramaturškim perom Igora Weidlicha. Temelji se na starozagrebačkoj legendi iz 16. stoljeća, kada je Hrvatskoj prijetila opasnost od Turaka, a pritom su vladale i nesuglasice između dva grada, Kaptola i Griča. Priča prati dvije mlade Gričanke koje dolaze na Kaptol u kupovinu i u potragu za ljubavi te na kraju pronalaze i puno više od onog što su očekivale. Nagrada hrvatskog glumišta za izuzetno ostvarenje mladih umjetnika u

dobi do trideset godina u mjuziklu/opereti 2014. godine pripala je Damiru Kedži, za ulogu biskupa Hudija u ovome mjuziklu. Do kraja 2015. godine mjuzikl je pogledalo više od 60000 gledatelja, od toga 15000 učenika osnovnih ili srednjih škola (web stranica: B GLAD Produkcija, <https://www.bgladprod.com/crna-kuca-mjuzikl-u-boji/>, stranica posjećena: 28. svibnja 2020.). Mjuzikl *Pacijenti* iste produkcijske kuće napravljen je od strane kreativnog tima s libretom Mire Gavrana, glazbom Tončija Huljića, tekstovima Vjekoslave Huljić, režijom Igora Barberića, dramaturgijom Igora Weidlicha i s glazbenim ravnateljstvom Filipa Gjuda. Priča ovog mjuzikla prati doktora Lovru koji je ravnatelj privatne psihijatrijske klinike, a svoje pacijente liječi glazbom. Valentina je glazbenica koja je ostavila surovi svijet slave i pobjegla na osamljeni otok. Međutim, Valentinin bivši menadžer Robert ima drugačije planove te s doktorom Lovrom u njegovoj klinici sklapa poslovni dogovor koji na kraju spaja Valentinu i doktora Lovru. Mjuzikl *Pacijenti* pogledalo je preko 20000 gledatelja (web stranica: B GLAD Produkcija, <https://www.bgladprod.com/pacijenti/>, stranica posjećena: 28. svibnja 2020.).

U Hrvatskoj se u zadnjih nekoliko godina razvila i scena duhovnog mjuzikla okupljena oko Ansambla Kolbe koji se ističe svojim kršćanskim djelovanjem i kontinuiranim radom. Ansambl Kolbe napravio je tri autorska mjuzikla. *Život za život* premijerno je izveden 17. veljače 2013. godine te prati život svetog Maksimilijana Kolbea. *Uskrsli* je mjuzikl o mucu i uskrsnuću Isusa Krista premijerno izveden 14. travnja 2014. godine. Najnoviji mjuzikl je *Svetac svega svijeta*, koji je premijeru imao 29. lipnja 2018. godine te prati život svetog Antuna Padovanskog. Režiju mjuzikala potpisuju Robert Bošković i Marko Cindrić, a produkcijom svih projekata Ansambla Kolbe bavi se obitelj Bardun u suradnji s Veritasom – Glasnikom svetog Antuna Padovanskog. (web stranica: Ansambl Kolbe, <http://zborkolbe.org/sv-sveg-svijeta.html>, stranica posjećena: 15. srpnja 2020.)

Okrugli stol *Hrvatski mjuzikl jučer, danas, sutra* održan je 2016. godine, sudjelovali su mnogi hrvatski stručnjaci i teoretičari mjuzikla te je jedna od tema rasprave bila aktualna situacija mjuzikla u Hrvatskoj:

Robert Raponja s Umjetničke akademije u Osijeku govorio je o obrazovanju glumaca za mjuzikle, najavivši da planiraju pokrenuti katedru za mjuzikl, dok je u raspravi glazbeni urednik Hrvatskoga katoličkog radija Slavko Nedić posvjedočio o vrlo razvijenoj sceni duhovnog mjuzikla. Glazbena

kritičarka Jagoda Martinčević zapitala se gdje su mlađi skladatelji koji mogu parirati Kabilju i Jusiću, jesu li oni zainteresirani za mjuzikl? Odgovor je ponudio kritičar Želimir Ciglar, navevši primjer mladoga Trpimira Jurkovića, koji je skladao glazbu za uspješan rock-mjuzikl *Antigona*, no ni od grada ni od države nije dobio potpore. Nadovezao se i Igor Weidlich, s primjerom nezavisnoga mjuzikla *Crna kuća*, praiizvedenog u 2013. u SC-u, koji unatoč tisućama gledatelja i pozitivnim kritikama također nije dobio ni kune javnoga novca. (Galić, 2016.)

Neki od glavnih problema hrvatskog mjuzikla danas navedeni su u ovoj raspravi, te se s navedenim slažu i mnogi drugi teoretičari i praktičari mjuzikla, kao na primjer, Alfi Kabiljo, koji objašnjava kako je hrvatski mjuzikl vrlo slabo zastupljen na kazališnim scenama. Sve što i igra, vrlo je malo u usporedbi sa zlatnim razdobljem hrvatskoga mjuzikla, a i danas se puno veći naglasak stavlja na predstavljanje uspješnih stranih mjuzikla. Navodi kako domaći mjuzikli zahtijevaju više posla, predanosti i novca, ali hrvatska umjetnička djela nikako se ne smiju zapostaviti (Vidačković, 2006). Vlado Štefančić isto je tako istaknuo probleme obrazovanja novog izvođačkog i redateljskog kadra u Hrvatskoj:

Znam da znam neka znanja o mjuziklu.

Znam da bih to rado nekom prenio.

Znam da bi to bilo korisno.

Znam da novi to ne žele čuti.

Jedino ne znam... zašto?

(Štefančić, 2007:295)

Kroz tvrdnje nekih od najvažnijih hrvatskih profesionalaca mjuzikla iz bliže i dalje prošlosti, približili smo se okolnostima razvijanja mjuzikla kao izvedbenog žanra u Hrvatskoj. Vidjeli smo da se na njegovu rastu radi i danas te se u nastavku bavimo eventualnim problemima hrvatskoga mjuzikla, njegovim aktualnim stanjem i viđenjem njegove budućnosti na temelju razgovora s nekim od trenutačnih profesionalaca u području.

3.3. HRVATSKI MJUZIKL I NJEGOVA BUDUĆNOST IZ PERSPEKTIVE DANAŠNJIH PROFESIONALACA MJUZIKLA

U nastavku teksta koncentrirat ćemo se na napore i pokušaje aktualne hrvatske scene mjuzikla, na neke od osnovnih prepreka na koje nailaze profesionalci u ovome području, ali ćemo dati i pozitivan uvid u budućnost žanra u Hrvatskoj. Zaključci će se temeljiti na mišljenjima nekih od najistaknutijih profesionalnih predstavnika scene, a to su Tihana Strmečki, Igor Weidlich, Igor Barberić i Marin Bukvić.

Tihana Strmečki je profesionalna koreografkinja mjuzikala, plesačica i plesna pedagoginja. Koreografkinja je već spomenutih, iznimno uspješnih velikih mjuzikla *Sunset Boulevard* i *Evita* u HNK Ivan pl. Zajc u Rijeci. U mjuziklima koji su uprizoreni u Europi i Hrvatskoj, kao što su *Ljepotica i zvijer* (Walensee – Bühne, Švicarska, 2018.), *Saturday Night Fever* (Walensee – Bühne, Švicarska, 2017.), *Footloose* (Zagreb, 2011.), *Crna kuća* (Zagreb, 2013.), *Mamma Mia* (Komediya, 2015.) i *Pacijenti* (Zagreb, 2016.) radila je kao koreografkinja, asistentica redatelja/koreografa, te plesni kapetan⁴ i plesačica. Već se više od desetljeća obrazuje na satovima najvećih svjetskih profesionalaca mjuzikla u New Yorku, Londonu i Los Angelesu (web stranica: JazzElle, <http://www.jazzelle.hr/o-nama/o-klubu/>, stranica posjećena: 28. svibnja 2020.). Igor Weidlich je dramaturg i dramski pisac, novinar i urednik, sveučilišni predavač. Radio je kao libretist na mjuziklu *Ruža na asfaltu* (2007.) koji je jednu sezonu igrao u Kazalištu Komediya. Danas iza sebe ima nekoliko dramaturgija za mjuzikle (*Crna kuća*, *Pacijenti*), nedavno i za operetu (*Vesela udovica*, Madlenianum Beograd, 2020.), a autorski radi na nekim novim projektima, od kojih su uz dramske predstave neizostavni i mjuzikli (web stranica: igorweidlich.com, <https://igorweidlich.com/#eluid9872f470>, stranica posjećena: 29. svibnja 2020.). Igor Barberić je koreograf, redatelj i glumac u mjuziklima u Hrvatskoj i inozemstvu. Dobitnik je dviju Nagrada hrvatskog glumišta: koreografiju mjuzikla *Chicago* (Komediya, 2004.) i za režiju mjuzikla *Footlose* (Zagreb, 2011.). Koreograf je i redatelj mjuzikla *Footlose* (2011.), *Crna kuća* (2013.), *Mamma Mia* (2015.) i *Pacijenti* (2016.) te je kao koreograf radio na mjuziklima u Zagrebačkom gradskom kazalištu Komediya *Skidajte se do kraja* (2005.), *Briljantin* (2006.) i *Aida* (2017.) i na brojnim

⁴ Plesni kapetan je član ansambla odgovoran za nadzor i održavanje umjetničkih standarda koreografije i mizanscena unutar produkcije mjuzikla.

uspješnim televizijskim emisijama. Marin Bukvić je glumac i dramski pedagog koji je umjetničko-pedagoška znanja stekao u različitim studijima Europe i Amerike. Osnivač je i umjetnički voditelj glumačkog studija, *The Acting Studio*, koji djeluje u sklopu Edukacijskog centra Medley Teatra u Zagrebu. Osmislio je i vodio brojne mjuzikl radionice, uglavnom bazirane na glumačkoj komponenti mjuzikala i velikim brodvejskim naslovima. Upravo zbog svih navedenih kvaliteta temeljenih na obrazovanju i iskustvu, smatramo kako su perspektive ovih profesionalaca ključne u pogledu na konkretnu situaciju mjuzikla u Hrvatskoj jer obuhvaćaju redateljski, koreografski, izvođački, dramaturški i pedagoški pristup.

Kroz proučavanje njegova nastanka i razvoja, te kroz razgovor sa spomenutim profesionalcima, došli smo do nekoliko osnovnih problematičnih aspekata hrvatskog mjuzikla. Prvi i glavni problem hrvatskog mjuzikla jest nedostatak službene institucije za obrazovanje profesionalnih izvođača mjuzikla, zbog čega se sve svodi na individualna financijska i edukativna ulaganja pojedinaca. Na tržištu pronalazimo pojedine škole i radionice (Husar&Tomčić škola pjevanja, Medley Teatar, JazzElle, Ansambl Kolbe) koje se izvođačima trude ponuditi najbolju edukaciju unutar naših okvira. Međutim, Barberić navodi: „Ako želiš biti profesionalan glumac u mjuziklu, moraš uložiti jako puno novca i vremena kako bi se školovao na nekoj od akademija u inozemstvu. Nakon takvog obrazovanja trebao bi se vratiti u Hrvatsku i glumiti u mjuziklima - kojih nema?“ (Barberić u Šivak, 2020b). Naravno, tu je isključivo Kazalište Komedija koje ipak ima vrlo ograničen broj ljudi koji u ansamblu ostaju godinama. Bukvić potvrđuje kako mladi ljudi nažalost nemaju priliku pokazati svoja postignuća jer su gradski ansambli gotovo nedostupni novim licima i samim time elitizirani (Šivak, 2020d).

Upravo zbog nedostatka obrazovne institucije, u Hrvatskoj praktički ne možemo pronaći prave „trostruke prijetnje“, odnosno izvođače koji podjednako dobro i glume i plešu i pjevaju, što možemo definirati kao drugi problematični aspekt hrvatskog mjuzikla. Strmečki nadodaje da zbog navedenog, kreativni tim mjuzikla vrlo često mora prikrivati nedostatke izvođača na nekom projektu. Postoje glumci koji dobro pjevaju, postoje pjevači koji se snalaze u glumi, i tu i tamo plesač koji pjeva, što dovodi do ponovnog zaključka da je jako malo ljudi koji mogu svo troje (Šivak, 2020a).

Kao treći problematični aspekt ističemo veliku produkcijsku zahtjevnost mjuzikla jer ga samo nekoliko kazališnih institucija u Hrvatskoj može tehnički i produkcijski kvalitetno iznijeti. U Hrvatskoj mjuzikl teško može biti profitabilan zbog nesrazmjera troškova produkcije i premalog tržišta. Zato se rijetka kazališta, pogotovo nezavisna, upuštaju u avanturu postavljanja mjuzikla, a posebno mjuzikla koji bi i približno mogao konkurirati brodvejskoj produkciji. Čak i u Sjedinjenim Američkim Državama mjuzikl mora igrati osam puta tjedno s punom dvoranom kako bi bio isplativ. Weidlich ističe kako i porezni sustav naše države ne potiče sponzorstva u kulturi, kao što je situacija u SAD-u, tako da je praktički nemoguće doći do investitora za tako velike projekte (Šivak, 2020c). Upravo zbog navedenog, svi navedeni smatraju kako uopće nema smisla komparirati hrvatsku scenu mjuzikla sa svjetskom, a Bukvić utvrđuje: „Osvrnut ću se na američku scenu (brodvejske kompanije) jer sam s njom više upoznat i reći ću da komparativne analize nemaju smisao. Američki sustav je potpuno drugačije posložen – od edukacije do produkcije i zbog toga je teško uspoređivati sustave jer ne postoje parametri usporedbe na kojima možemo temeljiti analizu. Nezahvalno je u isti kontekst staviti domaće i američke izvođače koji kreću s mjuzikl edukacijom od kada prohodaju.“ (Bukvić u Šivak, 2020d)

Dolazimo do još jednog interesantnog aspekta hrvatskog mjuzikla vezanog uz stariju generaciju domaćih stručnjaka. Weidlich smatra kako je njihov pogled na mjuzikl često zastario, ne umanjujući pritom važnost klasika kao što su *Gubec-beg* i *Jalta, Jalta*. Pojašnjava kako je mjuzikl na svjetskoj razini opstao jer je uvijek inovirao, postavljao trendove i išao u korak s vremenom, te se u skladu s navedenim nada većoj hrabrosti mjuzikl stručnjaka kod prihvaćanja i stvaranja novih trendova na ovim prostorima (Šivak, 2020c).

Bez obzira na sve nedostatke hrvatskog mjuzikla koje smo spomenuli, ipak možemo reći kako je opća atmosfera oko njegova razvijanja vrlo optimistična. Strmečki potvrđuje kako je, bez obzira na nedostatak potrebne edukacije, izvođača i tehničkih mogućnosti, hrvatska scena mjuzikla izrazito bogata voljom, željom i ljubavlju pojedinaca prema ovoj formi te smatra kako radimo najbolje s onime što imamo. Sigurna je u budućnost mjuzikla u Hrvatskoj jer i oko sebe stvara mrežu zaljubljenika u mjuzikl, koji osim ogromnog interesa, pokazuju i profesionalne tendencije za širenje svojih znanja i vještina u inozemstvu (Šivak, 2020a). Barberić smatra kako mjuzikl u Hrvatskoj vrlo vjerojatno neće doći do produkcijskih veličina Broadwaya ili West Enda, ali siguran

je da će izvođači bivati sve bolji i kvalitetniji te da će dobivati prilike po cijelom svijetu (Šivak, 2020b). Bukvić potvrđuje kako je kroz radionice koje vodi sretao genijalne mlade ljude koji su iznimno talentirani te smatra kako će ti ljudi „osunčati hrvatsko mjuzikl nebo“, ako im to strukture vlasti dopuste (Bukvić u Šivak, 2020d). Igor Weidlich zaključuje još jednim pozitivnim pogledom u budućnost hrvatskog mjuzikla:

„Imamo mjuzikl tradiciju, imamo i sve više nove publike, imamo talentirane ljude i nove stručnjake. Ekonomske mogućnosti su nam nešto što nam ne ide na ruku, ali najbolja djela događaju se kad ima najviše prepreka, ne kad je sve glatko. Jedino što nama treba je sustavan rad na tome da utvrdimo kakav je naš hrvatski mjuzikl-identitet i kako iz njega možemo graditi nove vrijednosti i stvarati nova djela, od kojih bi neka mogla odjeknuti i daleko izvan granica. Mjuzikl mora ponekad biti i igra pokušaja i pogrešaka, ali budućnost nam je svijetla dok god ima entuzijasta koji su spremni upuštati se u tu veliku glazbeno-scensku avanturu, koja za sve nas zaljubljenike u žanr zapravo znači – život.“ (Weidlich u Šivak, 2020c)

4. ZAKLJUČAK

Ovaj rad prikazao je glazbeno-scensku vrstu mjuzikla, najprije kroz njegovu pripadnost glazbenom kazalištu, te kroz usporedbu s glazbeno-scenskim vrstama iz kojih se postupno kroz povijest razvijao, operu i operetu. Postoji još mnogo različitih glazbeno-scenskih formi koje su utjecale na razvoj mjuzikla kakav nam je poznat danas, kao na primjer kazališna revija, vodvilj, burleska i kabaret te su se neke od njih održale i kao samostalne vrste. Kroz godine rada na različitim predstavama, počele su se razvijati i određene sheme koje su otvorile prostor za određivanje vrsta mjuzikla, te ih se danas može kategorizirati s obzirom na glazbu, produkcijsku veličinu, temu ili odnos radnje i glazbe. S obzirom na činjenicu da je mjuzikl izvorno američka umjetnička vrsta, njegov smo razvoj i primjere i pratili. Ono što je svim mjuziklima zajedničko jest integracija svih elemenata u jedinstvenu cjelinu, odnosno isprepletena mreža djelatnosti koje se međusobno ispunjavaju. Upravo u tom smislu mjuzikl predstavlja veliki izazov za cijeli kreativni tim jer se očekuje suradnja dramaturga, libretista, skladatelja, redatelja, koreografa, scenografa, kostimografa, izvođača, orkestra i tehničke podrške. Također, mjuzikl pokušava doprijeti do publike kroz različite umjetničke discipline, glumu, ples i pjevanje, okupljene u jednoj cjelini, što podrazumijeva ogromnu predanost i dugotrajan rad na projektu cijelog kreativnog tima.

Znameniti primjeri mjuzikla u Hrvatskoj pokazatelj su kako je ova vrsta privlačna publici naših prostora i kako interes i potreba postoje. Međutim, suočavamo se s produkcijskim i financijskim izazovima koji nisu strani ni jednoj umjetničkoj djelatnosti u našoj državi. Ali je li to razlog da možda odustanemo? Neki od najvećih stručnjaka mjuzikla kroz povijest u Hrvatskoj pokazali su nam kako veliki naponi grupe entuzijastičnih pojedinaca mogu napraviti revoluciju u kulturnim kretanjima. Možda je došlo vrijeme i za drugu Zagrebačku školu hrvatskog mjuzikla po uzoru na legendarnog Vladu Štefančića? A budući da se mjuzikl razvija diljem Republike Hrvatske, možda Zagreb nije nužan centar njezina osnivanja. Bez obzira na brzinu svih kretanja hrvatskog mjuzikla, bitno je da ona postoje i da zaljubljenost u umjetnost i formu ne nestaje.

POPIS LITERATURE:

Alon, Aaron. (2017.) „Musicals vs. Operas“, Professional Development for Musicians, dostupno na: <http://musiciandevlopment.com/2017/04/24/musicals-vs-operas/> (stranica posjećena: 21. svibnja 2020.)

Bourne, Tracy; Garnier, Maeva; Kenny, Dianna (2010.) „Music Theater Voice: Production, Physiology and Pedagogy“, *Journal of Singing*, ožujak/travanj 2011., str. 437.-444., dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/47400064_Music_theatre_voice_Production_physiology_and_pedagogy (stranica posjećena: 21. svibnja 2020.)

Bourne, Tracy; Garnier, Maeva (2012.) „Physiological and Acoustic Characteristics of the Female Music Theater Voice“, *Journal Acoustical Society of America*, veljača 2012., str. 1586. – 1594., dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/221849545_Physiological_and_acoustic_characteristics_of_the_female_Music_Theater_voice (stranica posjećena: 22. svibnja 2020.)

Deer, Joe i Dal Vera, Rocco (2008.) *Acting in Musical Theatre: A Comprehensive Course*, New York, Routledge

Derk, Denis (2016.) „Teško će danas nastati nova Jalta ili Gubec beg“. Dostupno na: http://www.matica.hr/media/uploads/odjeci/2016/burna_rasprava_o_stanju_mjuzikla_u_hrvatskoj.pdf (stranica posjećena: 5. lipnja 2020.)

Everett, William A. i Laird, Paul R. (2002.) *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge, Cambridge University Press

Galić, Goran (2016.) „Gdje je nestao hrvatski mjuzikl“. *Vijenac, književni list za umjetnost, kulturu i znanost* (godište XXIV, broj 574, 2016.)

Gänzl, Kurt (1995.) *Musicals – The Complete Illustrated Story of the World's Most Popular Live Entertainment*, London, Carlton Books Limited

George-Graves, Nadine (2015.) *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, Oxford, Oxford University Press

Green, Ryan Thomas (2014.) „Music Theatre: Concepts, Theories & Practices“, dostupno na: https://www.academia.edu/5710693/Music_Theatre_Concepts_Theories_and_Practices?auto=download (stranica posjećena: 21. svibnja 2020.)

Jagušić, Petra (2014.) „Mjuzikl u Europi: trendovi, teme, predstave“. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost* 57/58, str. 48.-51.

Kantor, Michael i Maslon, Laurence (2010.) *Broadway: The American Musical*, New York, Little, Brown and Company

Kenrick, John (2017.) *Musical Theatre – A History*, New York, Bloomsbury Publishing

Kenrick, John (2000.) „Elements of a Musical: The Score“, dostupno na: <https://www.musicals101.com/score.htm> (stranica posjećena: 28. svibnja 2020.)

Knapp, Ray; Morris, Mitchell i Wolf, Stacy (2011.) *The Oxford Handbook of the American Musical*, Oxford, Oxford University Press

Kovačević, Krešimir i suradnici (1974.) *Muzička enciklopedija*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod

Martinčević, Jagoda (2010.) „Jalta, Jalta nakon petnaest godina“. *Cantus – Novine Hrvatskog društva skladatelja*, 162, 1-3.

McMillin, Scott (2006.) *The Musical as Drama*, New Jersey, Princeton University Press

Ožegović, Nina (2008.) „Alfi Kabiljo – otac hrvatskog mjuzikla“, Nacional, dostupno na: <http://www.alfi-kabiljo.com/press/nacional2008..pdf> (stranica posjećena: 2. lipnja 2020.)

Perak Lovričević, Nataša i dr. (2020.) *Glazbeni kontakti*, Zagreb, Profil Klett

Petranović, Martina (2018.) „Popularno i hrvatska kazališna historiografija“. *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Pučko i popularno II.*; uredništvo knjige Boris Senker, Vinka Glunčić-Bužančić; Zagreb, Split; Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti : Književni krug, 2018., Vol. 44, No. 1 (132.-151.)

Radenović, Jelena (2014.) *Gluma u holivudskom mjuziklu*, Beograd, Filmski centar Srbije

Salzman, Eric i Desi, Thomas (2008.) *The New Music Theater*, Oxford, Oxford University Press

Šivak, Maja (2020.), Razgovor s Tihanom Strmečki, 10. lipnja 2020. (neobjavljeno), 2020a

Šivak, Maja (2020.), Razgovor s Igorom Barberićem, 11. lipnja 2020. (neobjavljeno), 2020b

Šivak, Maja (2020.), Razgovor s Igorom Weidlichom, 22. lipnja 2020. (neobjavljeno), 2020c

Šivak, Maja (2020.), Razgovor s Marinom Bukvićem, 29. lipnja 2020. (neobjavljeno), 2020d

Škrabe, Nino (2017.) „Zabavljač... i mnogo, mnogo više“. *Vijenac: književni list za umjetnost, kulturu i znanost* (godište XXV, broj 618, 2017.)

Štefančić, Vlado (2007.) *Zabavljač*, Zagreb, Prometej Zagreb

Taylor, Millie i Symonds, Dominic (2014.) *Studying Musical Theatre – Theory and Practice*, London, Palgrave – Macmillan Publishers Limited

Tommasini, Anthony (2011.) „Opera? Musical? Please Respect the Difference“, New York Times, dostupno na: <https://www.nytimes.com/2011/07/10/theater/musical-or-opera-the-fine-line-that-divides-them.html> (stranica posjećena: 21. svibnja 2020.)

Vidačković, Zlatko (2006.) „Zagrebu treba glazbeno kazalište“ (razgovor s Alfijem Kabiljom), *Vijenac: časopis za umjetnost, kulturu i znanost* (godište XIV, broj 329, 2006.) dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/329/zagrebu-treba-glazbeno-kazaliste-6995/> (stranica posjećena: 20. lipnja 2020.)

Viertel, Jack (2016.) *The Secret Life of the American Musical: How Broadway Shows Are Built*, New York, Sarah Crichton Books

Vladović, Borben (1996.) *Portret umjetnika u drami*, 2.dio, Zagreb, Hrvatski radio

Weill, Kurt (2014.) „Alkemija glazbe“. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost* 57/58, 44.-47.

„Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska: Jalta, Jalta – programska knjižica“ (2010.). Dostupno na: <http://www.alfi-kabiljo.com/pdf/jalta-nova.pdf> (stranica posjećena 15. lipnja 2020.)

Web stranice: Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska –

<http://www.komedija.hr/www/o-kazalistu/>, stranica posjećena: 28. svibnja 2020.).

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka –

<https://hnk-zajc.hr/predstava/evita-3/>, stranica posjećena: 30. svibnja 2020.

Hrvatsko narodno kazalište Split –

<https://www.hnk-split.hr/predstave/detalj/artmid/906/articleid/11045/bambina>

stranica posjećena: 5. lipnja 2020.

Plesni klub JazzElle - <http://www.jazzelle.hr/o-nama/o-klubu/>,

stranica posjećena 28. svibnja 2020.

Ansambl Kolbe - <http://zborkolbe.org/sv-sveg-svijeta.html>,

stranica posjećena: 15. srpnja 2020.

B GLAD Produkcija - <https://www.bgladprod.com/crna-kuca-mjuzikl-u-boji/>

- <https://www.bgladprod.com/pacijenti/>
- stranica posjećena: 28. svibnja 2020.

Igor Weidlich, <https://igorweidlich.com/#eluid9872f470>, stranica posjećena: 29. svibnja 2020.)

DODATAK: Pitanja i odgovori umjetnika mjuzikla

PITANJA

Tihana Strmečki, Igor Weidlich, Igor Barberić i Marin Bukvić odgovorili su na sljedeća pitanja:

1. Molila bih te da se na samom početku ukratko predstaviš, ispričaš nešto o svom radu općenito, na koji način si svoj rad povezo/la s mjuziklom i kako je došlo do razvijanja tvoga interesa za samu formu mjuzikla.
2. Uzevši u obzir osobnu perspektivu razvijanja znanja, poznanstva, iskustva ili vještina, pokušaj usporediti hrvatsku situaciju/scenu/industriju mjuzikla s američkom ili britanskom (po vlastitom odabiru).
3. Koji bi, ako prema tvome mišljenju postoji, bio glavni problem hrvatske scene mjuzikla, i na koji način bi se taj problem mogao riješiti? Koje probleme mjuzikla u Hrvatskoj vidiš iz perspektive svoje profesije?
4. Kojim ljudima dugujemo razvijanje mjuzikla u Hrvatskoj i zašto? Ovdje ne moraju biti uključeni isključivo mjuzikl umjetnici, već svi djelatnici, ali i publika, okupljeni oko produkcije kazališnih predstava ili filmova.
5. Koje projekte možemo promatrati kao prekretnice u povijesti (bližoj ili daljoj) hrvatskog mjuzikla i zašto? Odnosno, koje bi mjuzikl projekte u Hrvatskoj istaknuo/istaknula kao važne, iako ne nužno prekretnice?
6. Kako izgleda edukacija za izvođače mjuzikla u Hrvatskoj, postoji li uopće i kako ta činjenica utječe na scenu mjuzikla?
7. Koja je posebnost mjuzikla kao forme? Koja je posebnost mjuzikla u Hrvatskoj?
8. Kako vidiš budućnost hrvatskog mjuzikla?

ODGOVORI

TIHANA STRMEČKI

1. Profesionalna koreografkinja mjuzikala, plesačica, izvođačica, plesna pedagoginja.

Zadnjih 20 godina veliki sam zaljubljenik u mjuzikl formu, a s mjuziklom sam se povezala najprije kao publika, gledajući prvo godinama mjuzikle u Londonu, a zatim cijelo desetljeće na Broadwayu. Naravno, pratim i sve mjuzikle u Hrvatskoj i danas i tadašnjeg doba, ali moram priznati da sam tek s prvim putovanjima i stranim predstavama vidjela snagu i izvrsnost mjuzikl izvođača koji su se u tome educirali cijeli život. Jednostavno, način pričanja priče u mjuziklu, kroz pokret, glumu i pjevanje, nešto je što je za mene apsolutno snažno i odgovara mom osobnom afinitetu. Tako se razvio moj interes i zaljubljenost u formu. Povezala sam se s mjuziklom tako da sam audicirala za mjuzikl *Footloose*, kada je bila prva prilika za moj profesionalni razvoj. Bio je rađen pod B GLAD produkcijom u koreografiji i režiji Igora Barberića. Kako sam s Igorom i prije surađivala, uzeo me za plesnog kapetana i za koreografsku asistenticu na *Footlooseu*, pa je tako počeo moj izvođački put u mjuziklima i intenzivan pred period učenja. Kažem pred period učenja, zato što sam ubrzo nakon krenula u New York svake godine po nekoliko mjeseci, kada je započeo moj pravi period edukacije. Dakle, na taj sam se način povezala s konkretnim radom mjuzikla u Hrvatskoj.

2. Mogu reći da dajemo sve od sebe, s obzirom na uvjete koje imamo. U Hrvatskoj ne postoji službena mjuzikl akademija koju bi mladi mogli završiti i u kojoj bi se na državnom nivou istovremeno educirali u sva tri mjuzikl područja, pjevanje gluma i ples, te mogli posvetiti isključivo mjuzikl formi. Jedan od razloga zašto takve institucije u Hrvatskoj nema je zato što nema stručnjaka koji bi na njoj predavali (na tome se radi, ima ih sve više, ali se sve kreće prilično sporo) i zato što Hrvatska nema razvijenu mjuzikl scenu. Gradsko kazalište Komedija jedino je kazalište koje službeni radi mjuzikle. Odnedavno, mjuziklima se počelo baviti i Hrvatsko narodno kazalište Ivan pl. Zajc u Rijeci. No, osim navedenih, vrlo su rijetke prilike da se mjuzikli uprizoruju na sceni zato što su jako financijski zahtjevni te zahtjevni kao izvedbena forma. B GLAD je nezavisna produkcija koja je postavljala velike mjuzikle, *Footloose* i *Crna kuća*. Bilo je aktivnih i manjih nezavisnih produkcija koje su postavljale manje mjuzikle, no to je uvijek svima uključenima veliki pothvat. Hrvatska mjuzikl scena je u usporedbi s američkom i britanskom također i siromašnija, no

ne mislim duhom, ljubavlju i entuzijazmom, nego prilikama. Poznato je da i na Broadwayu i na West Endu ima jako puno “triple threat” izvođača - to su izvođači koji imaju sve tri discipline na izvrsnom nivou, i uz to su uglavnom izvrsni u još nečemu, ovisno o tzv. specifičnim *skillsima*. Kod nas je uobičajeno da smo kao izvođači jaki u jednoj disciplini, a o druge dvije nešto malo znamo, ili ne znamo, pa naučimo putem. Tako da se u radu na mjuziklu u Hrvatskoj vrlo često radi o snalaženju - kako prikriti nedostatke izvođača. Upravo zbog toga je i potrebno znanje kako bi se napravilo nešto dobro, po tome i biramo koji će se mjuzikli u Hrvatskoj postavljati. Zbog nedostatka edukacije i prilika za audiciranje, rad i učenje u procesu, ograničenog smo kadra ljudi koji mogu svo troje ravnopravno izvoditi.

3. Glavni nedostatak hrvatske mjuzikl scene je nedostatak službene akademije sa vrsnim predavačima. Na tome se radi, postoji nekoliko škola koje nude mjuzikl edukaciju, no dok se edukacija ne dovede na državni nivo i ne ustanovi se službena diploma, mislim da nećemo napraviti neki veliki pomak jer smo svi i dalje osuđeni na vlastito ulaganje vremena i financija da se educiramo. Obično regularan život koji vodimo u Hrvatskoj ne dopušta podjednaku edukaciju u sva tri polja, nego u jednom, eventualno dva, i takva situacija automatski koči napredak hrvatske mjuzikl scene. Rješenje tog problema vidim u uspostavljanju službene institucije, a s te institucije onda izlazi generacija koja i sami nivo izvođenja u mjuziklu može unaprijediti. Bez obzira na to, tvrdim da u Hrvatskoj i sada ima jako lijepih i uspješnih projekata, ali postoji još jako puno prostora za rast. Vezano uz svoju profesiju koreografa, problem vidim u tome da nismo imali puno prilika učiti o *musical theatre* izričaju koji je na Broadwayu i West Endu vrlo specifičan stil. Zadnjih 10 godina učim upravo taj stil i poanta je u tome da ne može bilo koja vrsta plesa ili bilo koja vrsta koreografa kvalitetno odraditi mjuzikl formu. U koreografiji mjuzikla postoji širok spektar znanja koji se temelji na strukturi glazbe, na strukturi same režije i dramaturgije. Stil *musical theatre jazz* je dakle vrlo specifičan te ima jasno određene zakonitosti i upravo ga kao takvog pokušavam prenositi. U Hrvatskoj se ponekad misli da bilo tko tko ima veze s plesom može koreografirati mjuzikl. Naravno da može, ali to ne može biti onoliko kvalitetno koliko bi bilo da je osoba imala edukaciju baš u *musical theatre jazzu*. Voljela bih da se onda i u tom stilu ljudi više educiraju kako bi nam projekti bili plesno kvalitetniji.

4. Nemam znanje o dalekoj prošlosti mjuzikla, odnosno nemam ga dovoljno da bih ga sada

ovdje uspješno prezentirala. U moje vrijeme, izrazito je bitna B GLAD produkcija, Branko Glad i Tadija Kolovrat, koji su odlučili samostalno pokrenuti ogroman mjuzikl *Footloose* na nezavisnoj sceni. Uložili su jako puno novca, okupili su ljude, doveli koreografa i redatelja Igora Barberića koji je to sve postavio na noge. Branko i Igor su nam zajedno prenosili znanje koje su stekli radeći na projektima u inozemstvu i takvo je iskustvo bilo izrazito vrijedno te smatram da su uspjeli pomaknuti mjuzikl na novu razinu. Odigrali su veliku i važnu ulogu u mom profesionalnom životu, također i u nastavku rada na *Crnoj kući* te u nekim stranim produkcijama. Dakle, oni su meni osobno donijeli intenzivan rad na mjuziklu u Hrvatskoj. Mjuzikli su u zadnje vrijeme sve popularniji tako da njihov razvoj dugujemo i publici. Koreografirala sam zadnja dva mjuzikla u HNK Rijeka i pokazalo se da publika apsolutno podržava projekte. Mjuzikli su bili vrlo brzo rasprodani te se vidi da ljudima odgovara način komunikacije u kojem se glumom, plesom i pjesmom prenose priče i istovremeno vidi izvrsnost izvođača u navedenim područjima. Dakle, i publika je zaslužna za razvoj mjuzikla u Hrvatskoj jer je zaista popularan, ne nužno zato što se radi o popularnim predstavama, nego se radi o vrlo direktnom komuniciranju emocija i priča publici.

5. Kao što sam spomenula, smatram da su prekretnice u bližoj povijesti *Footloose* i *Crna kuća* jer su gurnuli cijelu scenu na novu razinu. Ljudi su vidjela da ima mjesta za rad, da postoji mjesto gdje mogu nastupati, a da se ne radi o institucijama do kojih je jako teško doći kao što su Komedija ili HNK. Tako da je s tim radom započeo napredak i vidjeli smo svjetlo na kraju tunela, ima se za što educirati i onda se ima i što staviti na scenu. Rađeni su i manji mjuzikli, tako da mislim da ljudi pokušavaju pronaći prilike da svoju edukaciju pokažu u najboljem mogućem svijetlu. Dakle, *Footloose*, *Crna kuća*, HNK Rijeka - *Sunset Boulevard*, *Evita*. HNK Ivan pl. Zajc pokazao je da će Rijeka biti centar mjuzikl predstava.

6. Dotakla sam se već ove teme. Edukacija za mjuzikl izvođače u Hrvatskoj isključivo je na individualnoj bazi, što se tiče i vremena i financijskog uloga. Postoje razni stručnjaci za svako od područja, od kojih sam ja jedini koji se educirao direktno na Broadwayu i West Endu. Što se tiče pjevanja, koliko ja znam, još uvijek nemamo nikoga tko se educirao direktno u stilu mjuzikl pjevanja u svjetskim središtima mjuzikla. A što se tiče glume, isto tako nisam informirana da postoji netko tko se specijalizirao u mjuziklu, već postoje razno razne klasične glumačke i pjevačke tehnike kako bi se pristupilo mjuzikl formi. To su moja saznanja, ponavljam, možda nisam

dovoljno informirana, ali još se nisam susrela s takvim stručnjacima. Takva situacija ima veliki utjecaj na mjuzikl scenu, pa se tako mjuzikl može raditi svakako i kolege iz kazališta mjuziklom znaju nazvati bilo koju formu koja u sebi ima nešto malo glazbe ili nešto malo plesa. Tako da sam vrlo osjetljiva na činjenicu da u Hrvatskoj nismo dovoljno educirani o tome što je mjuzikl i da ljudi koji imaju određeno znanje, prozivaju mjuziklima predstave koje nisu mjuzikli. Taj manjak znanja utječe na razinu na kojoj se nalazi aktualna mjuzikl scena i radimo na tome - ja osobno i moji kolege - da sve skupa bude bolje, ljepše i jače u svakom aspektu.

7. Posebnost mjuzikla kao forme je upravo u tome da zahtijeva suradnju i skladne odnose između tri velike izvođačke forme, glume, pjevanja i plesa, te da je zapravo cjeloživotno obrazovanje u samo jednom polju već dovoljan izazov za naše živote u Hrvatskoj. U tom slučaju mi nemamo ni lokacijsku ni vremensku mogućnost biti trostruke prijetnje i educirati se ravnopravno u sva tri smjera. Zaista, kad čovjek na sceni vidi ljude koji s lakoćom barataju sa sve tri discipline, to je divota i raj za oči, i smatram da pred navedenim ljudi mogu samo sjesti, uživati i pustiti da ih se odvede u neki drugi svijet. Posebnost mjuzikla u Hrvatskoj jest da smo razvili jako dobar način prikrivanja nedostataka naših izvođača, u smislu da postavljamo i ona djela koja nam odgovaraju, ali i biramo (*castamo*) suradnike na način da jako dobro možemo postaviti na scenu bez da se primijeti da plesači ne pjevaju, da glumci ne plešu i slično. Naravno, postoje iznimke, ne želim generalizirati, samo je to najčešća situacija. Dakle, posebnost mjuzikla u Hrvatskoj jest da smo jako sposobni jer smo se morali snaći.

8. Budućnost mjuzikla u Hrvatskoj vidim kao jako pozitivnu. Svakim danom se povezujem sa sve više i više mjuzikl entuzijasta kao što sam i ja. I ne samo entuzijasta, nego ljudi koji svoje vrijeme i novac ulažu u propisnu edukaciju u centrima mjuzikl kulture, bila to Njemačka, West End ili Broadway. Zajedno s tom grupom ljudi radim mrežu mjuzikl profesionalaca koji će s vremenom raditi sve zahtjevnije projekte. Hoće li to biti u državnim institucijama ili u nezavisnoj produkciji - rekla bih da će biti jedno i drugo. Mislim da ćemo se uvijek nekako snaći. Uz dovoljan broj ljudi, koji već sad vidim da voli formu i želi je razumjeti na pravi način, a ne samo kao nekakav spoj malo glume, malo plesa i malo pjevanja, mislim da nas čeka još veći razvoj, još kvalitetnije predstave i još više ljudi koji će ulagati svoje vrijeme u mjuzikl. Nadam se da će u dogledno vrijeme u budućnosti biti i službene akademije te bih, naravno, voljela biti i predavač na jednoj takvoj

akademiji. Tako da sam sve u svemu vrlo pozitivna i smatram da smo na dobrom putu. Kod nas općenito sve ide dosta sporo, ali ide, razvija se i mislim da odavde može samo na bolje.

IGOR BARBERIĆ

1. Koreograf, i još puno toga. Prvi profesionalni posao nakon pokušaja akademije bila je

uloga u mjuziklu, pa se tako i nastavilo kroz profesionalni rad u inozemstvu koji je trajao 13 godina. Kad sam se vratio u Hrvatsku, počeo sam koreografirati mjuzikle, a zatim ih i režirati. Originalno sam bio treniran kao plesač, išao sam i na dramske grupe, ali me forma mjuzikla privlačila otkad sam bio klinac. Zapravo me oduvijek oduševljavalo pjevati i plesati, pa sam nakon što sam prošao na prvoj audiciji za mjuzikl, ostao u žanru, naknadno uzimao satove glume i pjevanja, i 13 godina bio glumac u mjuziklima.

2. Jako je teško uspoređivati bilo koju industriju s američkom ili britanskom, jer je jednostavno potpuno drugačije tržište i drugačiji smo ljudi. Čak da Britanci sa svojom organizacijom i načinom rada dođu raditi mjuzikl u Hrvatskoj, morali bi se prilagoditi našem tržištu i njegovoj situaciji, a to je da u mjuziklu jednostavno nema novca. Mjuzikl je jako skupa forma, jer to su obično veliki ansambli, i orkestar, pa ako se radi o institucijskim mjuziklima, tu su i plesači i zborashi. Radi se o velikim produkcijama koje, da bi išle u privatne sektore kao što je to slučaj vani, jednostavno ne mogu vratiti trošak. Kao što se primjećuje, više nema velikih mjuzikla u Hrvatskoj koji su u privatnoj produkciji jer se to jednostavno ne isplati. Zato je vrlo teško uspoređivati. Ali interes definitivno postoji, postoji i publika, postoji i interes izvođača da budu dio mjuzikla kao glumci, i koliko god će sve uspijevati funkcionirati tako kako jest, kretat će se prema naprijed, u našim okvirima i unutar našeg tržišta.

3. Prvo što mi pada na pamet, plesači koji ne pjevaju. Zašto plesači ne žele pjevati? Ja sam oduvijek htio biti glumac, pa pjevati, pa tek onda plesati. Ali kako sam se počeo baviti plesom, činilo se najjednostavnije na taj način ući u te vode. Kako sam se počeo baviti plesom, vrlo brzo sam krenuo i nastupati, jer u Hrvatskoj uglavnom tako funkcionira, ali ples je za mene zapravo samo bio put da u sve skupa krenem, ovako trivijalno rečeno. Ali koji je glavni problem hrvatskog mjuzikla? Mislim da se ovdje opet mogu vratiti na ono o čemu sam pričao u prethodnom pitanju. Tržište je vrlo ograničeno što se tiče kupovne moći, pa tako i produkcijski. Također, recimo da želiš biti mjuzikl glumac, i odlučiš otići u inozemstvo i potrošiti hrpu novca na edukaciju za mjuzikl glumca. Nakon toga bi se trebao vratiti u Hrvatsku i živjeti od glume u mjuziklima, kojih u Hrvatskoj, nema? Gdje ćeš igrati? Nemoguće je preživjeti. U redu, Komedija je kazalište koje radi mjuzikle i u Komediji su ljudi na plaći, ali oni su rijetki. Privatne produkcije su odlične, da, ali ljudi dođu, odrade svoje mjuzikle, i vrte se na svoje poslove u banke jer samo od mjuzikla ne

mogu živjeti. Mislim da se kod nas od mjuzikla nikad neće ni moći živjeti, isto kao što se ne može živjeti ni od komercijalnog plesa. Samo su rijetki koji tako mogu funkcionirati jer gotovo svi uvijek imaju nešto sa strane, ili otvore studio ili su radiolozi ili bilo što, takva je jednostavno situacija.

4. Ja :)

5. Rekao bih da je Chicago bio prekretnica jer je on započeo to novo doba, novo proljeće hrvatskog mjuzikla. Dobio je nekoliko nagrada hrvatskog glumišta, i to je bio moj drugi projekt u Hrvatskoj, ali prvi koji je prošao vrlo primijećeno i zapravo me lansirao da nastavim raditi. Također, činjenica da se uopće pojavila privatna B GLAD produkcija, to je bilo zaista revolucionarno i zapravo potpuno suludo, da se netko usudio upustiti u tako nešto. A i činjenica da se otvara sve više škola koje nude edukaciju za mjuzikl, zaista je bitno da se i taj dio pokrenuo. U tom smislu, Husar&Tomčić škola pjevanja je stvarno velika stavka, u smislu da se širi i edukacija, i znanje, i interes, pa mladi naraštaji koji pokazuju interes znaju kamo trebaju otići.

6. Edukacije baš i nema. Znam za Husar&Tomčić i to je uglavnom to. Zapravo mislim da bi se trebalo pojačati pjevanje na glumi na Akademiji dramskih umjetnosti jer nam zapravo nedostaje glumaca-pjevača, odnosno pjevača-glumaca. Ples čak i nije nužan. Ja sam onaj koji kaže da nije ključno da moraš plesati u mjuziklima. Radit ćeš uvijek ako si glumac-pjevač, a radit ćeš još i više ako plešeš. Glumci koji pjevaju nam nedostaju, ako i pjevaju nisu baš sigurni, pa smo ovdje limitirani. Također, Komedijska je kao kazalište okupila najbolje tog kadra.

7. Mjuzikli nisu jedna stvar. Kao da kažeš da je film samo jedno, ima toliko različitih načina na koje se mogu raditi. Nasreću, nažalost, mjuzikli zaista mogu biti svakakvi, međutim u Hrvatskoj su poznati uglavnom “tralala” mjuzikli, dok ima izvrsnih dramskih mjuzikla. Mjuzikla u kojima se genijalno glumi i pjeva, ali još uvijek nemamo ni kadra ni publike za to. Međutim, mislim da je najveća posebnost i temelj mjuzikla glazba, jer meni glazba općenito pokreće život. Kad bi mi netko rekao, nikad više ne možeš plesati, bilo bi u redu, ali kad bi mi rekao da moram živjeti bez glazbe, nastala bi opasna borba. Glazba je jednostavno nezamjenjiv dodatak emociji u sceni, jer ju ona odvodi do vrhunca i jednostavno ne može biti drugačije izražena nego kroz glazbu.

8. Evolucija mjuzikla u Hrvatskoj ide dalje i ići će. Kao što sam rekao, neće nikada doći do velikih projekata na razini West Enda ili Broadwaya, jer nemamo tržište i jednostavno nije unosno. Ali kadar će se definitivno jačati i izvođači će biti sve bolji, pa se nadam da će moći konkurirati i ići na audicije u inozemstvu.

IGOR WEIDLICH

1. Dramaturg i dramski pisac, novinar i urednik, predavač na smjeru Novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Paralelno s upisom studija novinarstva 1997. godine amaterski sam se počeo baviti kazalištem. Mjuzikl sam upoznao još kao dijete u kazalištu

Komedija, kamo me majka s vremena na vrijeme vodila. A ključni trenuci u kojima sam ostao zatečen snagom mjuzikla su bila dva događaja – gostovanje brodvejske trupe u Lisinskom (kasnije i u Ciboni) s mjuziklom “*Hair*”, te upoznavanjem djela Andrewa Lloyda Webbera, počevši s “*Jesus Christ Superstar*”. Dakle, rock glazba koja mi je oduvijek bila bliska poprimila je u sprezi s kazalištem dodatnu dimenziju koja me očarala. Također, istovremeno sam počeo uočavati snagu koju mjuzikl ima pri izvođenju uživo, spram ekranizacija koje mi i danas ne mogu prenijeti priču i emociju istom snagom kao mjuzikl uživo. Opčinjen prvenstveno Webberovim mjuziklima u tim počecima počeo sam i sam istraživati žanr, amaterski naravno, te sam napravio i nekoliko amaterskih ‘pokušaja’, od dječjeg mjuzikla do kraće rock-opere, u to vrijeme amaterski igrajući i kreirajući autorski libreto i glazbu. Moglo bi se reći da je bilo ‘svaštarenje’, ali je iskustvo neprocjenjivo jer je dovelo do učenja na vlastitim pogreškama, te dubljeg shvaćanja žanra i neprekidnog traženja dodatnih informacija, sve je vodilo stalnom samoobrazovanju. S vremenom su ti moji amaterski radovi primijećeni te sam se našao u prilici da kao libretist radim na mjuziklu “*Ruža na asfaltu*” koja je jednu sezonu igrala u Kazalištu Komedija. Mnogo pogrešnih odluka sam napravio pritom gledajući iz današnje perspektive, ali je iskustvo također urodilo mogućnošću daljnjeg rada s profesionalcima i na novim projektima, da bih danas iza sebe imao nekoliko dramaturgija za mjuzikle, nedavno i za operetu, a autorski radim na nekim novim projektima, od kojih su uz dramske predstave neizostavni i mjuzikli.

2. Iako nisam imao priliku biti u SAD-u, redovno pratim tamošnju scenu i trendove i činjenica ostaje da ih mi teško možemo pratiti, iako su sve češći projekti koji zaista guraju cijelu mjuzikl scenu u Hrvatskoj korak naprijed. Naša najveća boljka jest to što mjuzikl u Hrvatskoj jednostavno ne može biti profitabilan (nije to uspjelo čak ni najvećim hitovima u Komediji) zato što nam amortizacija troškova produkcije i premalo tržište jednostavno nisu naklonjeni. Stoga se kazališta, a pogotovo nezavisna kazališta, teško upuštaju u avanturu zvanu mjuzikl, koji da bi konkurirao nekoj brodvejskoj produkciji, mora koštati najmanje 10 puta više od raskošnije dramske predstave. Da bi mjuzikl bio isplativ i u SAD-u, potrebno je da igra 8 puta tjedno i da zaista puni dvoranu. Problem je i što porezni sustav u našoj zemlji ne potiče sponzorstva u kulturi, kao što to čini u SAD-u pa je tamo lakše doći do investitora za projekte. I na kraju, količina profesionalnih izvođača koji bi mogli biti spremni za velike mjuzikle, na ovim je prostorima ograničena, „triple threat“ je u Hrvatskoj više iznimka nego pravilo, a u SAD-u je predispozicija za svakog izvođača

ako uopće želi ući u taj svijet. Dakle, osim što se radi o vrhunskoj umjetnosti i najsloženijoj formi, u SAD-u je riječ o uhodanoj industriji zabave, koja na ovim prostorima nažalost nije toliko dobro razvijena i teško da će se moći tako razviti s obzirom na društvene (kultura odlaska u kazalište niska, premala publika), kulturne (ekstremno nizak proračun) i gospodarske uvjete (mjuzikl je uvijek na granici neisplativosti). Općenito Europa, osim nekih njemačkih i francuskih kazališta, te velikog i uhodanog West Enda koji je priča za sebe i pandan Broadwayu (iako su afiniteti Europljana unutar samog žanra donekle drukčiji), nema na ovim prostorima kapaciteta da konkurira Broadwayu.

3. Dio problema naše mjuzikl scene iznio sam u odgovoru na prošlo pitanje, a moglo bi se tu pridodati i nedostatak službene institucionalne edukacije. S druge strane, takvu bi edukaciju trebali držati ljudi s iskustvom u velikim zapadnim produkcijama jer, uz časne iznimke, iz vlastitog iskustva imao sam priliku uvjeriti se kako se neki naši stručnjaci i autori domaćih mjuzikala čude i zgražaju nad nekim ‘novitetima’ koje donosi brodvejski mjuzikl, iako se radilo o trendovima koji su bili u predstavama prije 30 godina. Što znači da iz moje perspektive smatram kako je među starijim generacijama domaćih stručnjaka pogled na mjuzikl često zastario. Iako je naša škola mjuzikla iznjedrila klasike poput “*Gubec Bega*” i “*Jalte, Jalte*”, treba znati da je mjuzikl u svjetskim razmjerima opstao i stvarao trendove zato što je uvijek iznova inovirao, išao ukorak s vremenima, postavljao trendove. Tako da, uz veliko poštovanje našim mjuzikl klasicima, na ovim nam je prostorima potrebna i doza hrabrosti da prihvatimo i novije trendove, ili stvaramo svoje (ne bi škodili progresivniji ‘eksperimenti’ čak i ako nisu u trendu s onime što sad radi, recimo, Broadway).

4. Unatoč mojoj maloj kritici nekih starijih generacija, odnosno nekih njihovih pojedinačnih promišljanja, u Hrvatskoj zaista mnogo dugujemo ljudima poput Alfija Kabilja, Vlade Štefančića, Krajača, Metikoša... Ili pak kazalištu Komedija koje je otvaralo vrata novim ljudima, i izvođačima i autorima. Svatko tko se na neki način ‘uhvatio’ mjuzikla u Hrvatskoj, treba mu dati veliku zahvalu jer je riječ o velikoj hrabrosti. Tu su svi ti koji su stvarali povijest – dali su ljudima vrata u jedan prekrasan žanr i stvorili temelje za sve nas koji smo došli kasnije i nastojimo graditi priču dalje. Trebamo biti svjesni da je golemi faktor i publika, starije generacije koje su naše mjuzikl klasike išle gledati desetke puta i davale vjetar u leđa cijelim produkcijama. Ali treba biti

zahvalan i na novoj publici koja je sve upućenija u svjetske trendove i doslovno traži mjuzikl. Još je uvijek to uski krug publike, ali je dovoljno glasna i nagrađuje kvalitetu.

5. Što se tiče prekretnica, nakon “*Jalte*” i “*Gubeca*” imali smo veliko razdoblje kad nije bilo revolucionarnijih pomaka. Ali u novije doba vidljivi su trendovi. Prvo, mjuzikli poput “*Briljantina*” i “*Malog dućana strave*” ili “*Skidajmo se do kraja*” nagovijestili su neko novo buđenje mjuzikla na ovim prostorima, počeli su provlačiti novu publiku. Tada se uključila i nezavisna produkcija iza koje su stajali profesionalci koji znaju iz iskustva što je brodvejski mjuzikl pa smo dobili mjuzikl “*Footloose*” kojeg su pogledali deseci tisuća ljudi i koji je opet pucao na mlade kako bi im približio žanr. Kao dramaturg, a dobrim dijelom i kao ko-autor libreta (uncredited) radio sam na mjuziklu “*Crna kuća*” koji je domaću povijest kroz mjuzikl obradio na način kako bi to radio Mel Brooks, a ne recimo u trendovima u kojima se često kod nas u mjuziklima obrađuju teme, a za koje osobno smatram da su zastarjeli jer postaju sami sebi svrha, a ne uzimaju publiku i njihove navike dovoljno u obzir. I sad imamo trend da se rade novi mjuzikli, a vrhunski je primjer pozitivnih promjena i HNK Rijeka koji je krenuo s Webberovim opusom (*Evita, Sunset Boulevard*). Sad je još samo za čekati kada će na nekoj pozornici u Hrvatskoj zaigrati i neki još suvremeniji mjuzikl poput “*Renta*” ili “*The Book of Mormon*” ili “*Hamiltona*” pa bismo onda i službeno mogli reći da je momentum opet podigao ljestvicu i donio neku novu revoluciju.

6. Ovoga sam se također već dotaknuo – što se edukacije tiče smatram da trebamo institucionalne temelje, mjuzikl kao smjer multidisciplinarnog studija (Muzička akademija, ADU) gdje bi bila zastupljena sva znanja potkrijepljena radom na konkretnim projektima, uz predavače koji poznaju suvremenu mjuzikl scenu. Priprema mladih profesionalaca kroz nužnu teoriju i većinski praksu. To bi novim generacijama dalo i dodatnu motivaciju da entuzijazam i zaljubljenost u žanr znalački pretoče u nove projekte i postanu okosnica novog vala mjuzikla u Hrvatskoj – od izvedbe do stvaralaštva.

7. / 8. Hrvatski mjuzikl za razliku od američkog više je bio kroz povijest temeljen na opereti, kako u autorskom pristupu tako i u pristupu cijeloj produkciji. To nužno nije loše je se na tome može graditi jedan smireniji, drukčiji ton i pravci u kojima bi naš mjuzikl mogao ići. Jer možemo kritizirati i američki pristup te reći da je u nekim navratima previše konzumeristički a

brojna djela ne ostavljaju veću trajnu vrijednost. Mjuzikl uvijek balansira na jednoj liniji između isplativosti, komercijale i umjetnosti koja je sposobna stvarati remek-djela i utjecati na povijest (npr. *Hamilton* ili *Rent*). Webber je stvorio mjuzikl sa svojim potpisom i nije mu svaki uspio u SAD-u, ali većina jest i to je pokazalo da je brodvejska publika otvorena za europski 'štih'. Još bolji primjer su možda mjuzikli "*Jadnici*" i "*Miss Saigon*" koji su nastali iz pera francuskih autora i njihove estetike, a postali su klasici žanra i osvojili su svijet. Zašto se tako nešto ne bi moglo dogoditi i ovdje? Imamo mjuzikl tradiciju, imamo i sve više nove publike, imamo talentirane ljude i nove stručnjake. Ekonomske mogućnosti su nam nešto što nam ne ide na ruku, ali najbolja djela događaju se kad ima najviše prepreka, ne kad je sve glatko. Jedino što nama treba je sustavan rad na tome da utvrdimo kakav je naš hrvatski mjuzikl-identitet i kako iz njega možemo graditi nove vrijednosti i stvarati nova djela, od kojih bi neka mogla odjeknuti i daleko izvan granica. Mjuzikl mora ponekad biti i igra pokušaja i pogrešaka, ali budućnost nam je svijetla dok god ima entuzijasta koji su spremni upuštati se u tu veliku glazbeno-scensku avanturu, koja za sve nas zaljubljenike u žanr zapravo znači – život.

MARIN BUKVIĆ

1. O MENI: Glumac i sveučilišni specijalist dramske pedagogije (pripadnik prve generacije sveučilišnih dramski pedagoga u hrvatskoj povijesti). Umjetničko-pedagoška znanja stekao sam u različitim studijima Europe (Berlin, Amsterdam) i Amerike (New York, Los Angeles, San Francisco). Osnivač sam i umjetnički voditelj glumačkog studija, The Acting Studio, specijaliziranog za umjetnički te osobni i socijalni razvoj pojedinca. Studio djeluje u sklopu

Edukacijskog centra Medley Teatra u Zagrebu. Aktivan sam u kazalištu igrajući u predstavama za djecu, mlade i odrasle. Voditelj sam različitih umjetničko društveno angažiranih projekata koji su ocijenjeni visokim ocjenama za izvrsnost.

MOJ RAD I MJUZIKL: moje djelovanje kroz mjuzikl vidljivo je kroz izvedbeni i edukacijski dio. Kao glumac/pjevač, radio sam na nekoliko mjuzikl projekata, a kao voditelj, osmislio sam i vodio brojne mjuzikl radionice, uglavnom bazirane na glumačkoj komponenti mjuzikla i velikim brodvejskim naslovima (*Hamilton, Chicago, Newsies, Waitress, Moulin Rouge* i dr.).

RAZVOJ INTERESA: interes za mjuziklom kao formom javio se u vrijeme kada sam ga otkrio kao dijete. Nažalost, kako dolazim iz malenog sela u Slavoniji, nisam imao mogućnosti edukacije koje je krenula tek kada sam upisao fakultet i krenuo svako ljeto odlaziti u Ameriku po nova znanja.

2. Osvrnut ću se na američku scenu (brodvejske kompanije) jer sam s njom više upoznat i reći ću da komparativne analize nemaju smisao. Američki sustav je potpuno drugačije posložen – od edukacije do produkcije i zbog toga je teško uspoređivati sustave jer ne postoje parametri usporedbe na kojima možemo temeljiti analizu. Nezahvalno je u isti kontekst staviti domaće i američke izvođače koji kreću s mjuziklom američke izvođače koji kreću s mjuziklom edukacijom od kada prohodaju.

3. Problematiku hrvatske mjuzikl scene pronalazim u tri važna segmenta:

a. Edukacija izvođača: ne postoji akademija koja bi se sustavno bavila mjuzikl izvođačima tako da se edukacija u nacionalnim okvirima svodi na pojedine škole i radionice. I te inicijative su svakako pohvalne, međutim smatram da mjuzikl zaslužuje samostalnu katedru na kojoj se može sustavno studirati pet godina.

b. Podrška države: realizirati veliki mjuzikl je skup sport. Broadway si može dopustiti postaviti mjuzikl koji košta desetke milijuna dolara jer je fluktuacija publike ogromna. Kod nas se to nameće kao svojevrsni problem i rješenje vidim u manjim formama. Naročito je to specifično ako govorimo o nezavisnoj sceni koja nema svoj prostor za izvođenje ili podršku države tako da

od cijena ulaznice mora platiti cijelu produkciju, što je gotovo nemoguća misija. Međutim, na nezavisnoj sceni treba izdvojiti rad Medley Teatra u Zagrebu koji nastoji širiti glas mjuzikla i na nezavisnoj sceni.

c. Angažman novih lica: mladi ljudi nažalost nemaju priliku pokazati svoja postignuća jer su gradski ansambli gotovo nedostupni novim licima i samim time elitizirali.

4. S obzirom da količina ljudi nije velika, svakome od njih dugujemo zahvalu. O tome tko je zaslužuje više ili manje još nije potrebno govoriti. Pouzdam se u mlade generacije koje stupaju na scenu.

5. Kada govorimo u nacionalnom kontekstu, tradicijski se on odnosi na rad zagrebačkog kazališta Komedija. Posljednjih sezona, Hrvatsko narodno kazalište u Rijeci također izbacuje mjuzikl komade i otvara, barem se nadam, jedno novo poglavlje produkcije mjuzikala. Jedno od zanimljivijih ostvarenja dolazi s nezavisne scene i bio je to *Footloose* (B GLAD produkcija) s naglaskom na prvu postavu projekta. Sva nastojanja, bila u sklopu institucija ili na nezavisnoj sceni, treba podupirati i dati im podršku.

6. Kako sam ranije spomenuo, institucionalizirana podrška još uvijek ne postoji. Na tržištu pronalazimo pojedine škole i radionice koje se izvođačima trude ponuditi najbolju edukaciju u našim okvirima. Nadam se da će mjuzikl u budućnosti ipak dobiti svoj odsjek na akademiji kao što to recimo uz glumu ima lutkarstvo na Akademiji za umjetnosti i kulturu u Osijeku.

7. Spoj svih izvedbenih umjetnosti u jednoj. Zabavan je, intrigantan, nabijen emocijama, životom i energijom. Sve što nam treba za jednu dobru večer izlaska u kazalište!

8. Blistavu! Kroz radionice koje vodim, sretao sam genijalne mlade ljudi koji su iznimno talentirani. To su nove generacije genijalnih mladih ljudi koji će zasigurno osunčati naše mjuzikl nebo (ako im to strukture vlasti dopuste). Doista je šteta da sjajni mladi ljudi napuštaju Hrvatsku i nadam se da će se naći političke volje i rješenja za taj problem u budućnosti.