

Petra Jagušić

Mjuzikl u Europi: trendovi, teme, predstave

Otkad se pojavio na svjetskoj kazališnoj sceni, mjuzikl je postao jedan od najpopularnijih kazališnih žanrova. Istodobno se, međutim, radi o žanru koji je u Hrvatskoj relativno slabo popraćen, pogotovo kad je riječ o u našim prostorima manje poznatim produkcijama. Ovaj će članak dati pregled trenutačne prakse postavljanja mjuzikla u Europi, s naglaskom na West End kao glavni centar produkcije ovog žanra, te pregled najvažnijih predstava nastalih na području kontinentalne Europe i razvoja produkcije mjuzikla u Hrvatskoj u usporedbi s regijom.

Povijesni razvoj mjuzikla u New Yorku i Londonu

Nemoguće je pisati o mjuziklu u bilo kojem dijelu svijeta bez davanja makar minimalnog pregleda povijesnog razvoja tog žanra u Sjedinjenim Američkim Državama. Prvim mjuziklom u današnjem smislu te riječi može se nazvati *Show Boat* (1927), najraniji komad koji ne koristi glazbene i scenske brojeve samo kao zabavni dodatak predstavi, već kao integralni dio radnje.¹ Ovaj tip predstave, tada nazvan „*musical play*“, dobiva na važnosti u četrdesetim godinama prošlog stoljeća i postaje osnova komponiranja mjuzikla tijekom njegova brodvejskog „zlatnog doba“ (1940 – 1960).

Sljedeći je važan pomak u povijesnom razvoju žanra povećanje važnosti plesa. Za razliku od ranijih komada, u kojima ples dopunjava radnju, ali ga izvodi zasebni ansambl (npr. balet iz mjuzikla *Oklahoma!*, koji u snu izvode dvojnice glavnih likova), *West Side Story* (1957) čini prekretnicu u shvaćanju važnosti plesa u mjuziklu: ovaj se put gla-

vni likovi, tinejdžeri koji se ne uspijevaju uvijek izraziti govorom i pjesmom, počinju izražavati i plesom,² što dodatno integrira ples s radnjom, ali i postavlja mnogo veće zahtjeve izvođačima. Od njih se počinje očekivati da u podjednako dobroj mjeri glume, pjevaju i plešu te se razvija pojam „*triple threat*“ („trostruka prijetnja“) za izvođače koji uspijevaju razviti sve tri vještine.³

Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina više faktora počinje djelovati na promjenu dominantnih estetičkih na Broadwayu. Sve veći financijski zahtjevi postavljanja mjuzikla rezultiraju premještanjem procesa razvoja novih predstava u manja – „*off*“, subvencionirana i regionalna – kazališta, a komadi koji u njima nastaju, često su stilski i estetski različiti od „klasičnog“ mjuzikla. Tako, primjerice, u subvencioniranom Public Theatreu nastaju mjuzikli *Hair* (1967), koji među prvima koristi rock-glazbu te *A Chorus Line* (1975), konceptualni mjuzikl, koji umjesto jedne linearne radnje koristi seriju vinjeta za izlaganje priča plesača na audiciji za kazališnu predstavu.⁴

Istodobno, pojava Andrewa Lloyda Webbera te francuskog skladateljskog dvojca Boublil/Schönberg na britanskoj kazališnoj sceni mjuzikla naglo počinje mijenjati odnos snaga s dviju strana Atlantika. Mjuzikli koje stvaraju ovi autori – ponajprije Webberovi *Evita* (1978) i *The Phantom of the Opera* (1986) te Schönbergovi *Les Misérables* (1985. na West Endu) i *Miss Saigon* (1989) – svojom se estetikom, od radnje smještene u povijesti ili na egzotičnim lokacijama do u potpunosti uglazbljenog teksta,⁵ također uvelike razlikuju od predstava brodvejskog „zlatnog doba“.

Ipak, kad sredinom osamdesetih godina te predstave prelaze na Broadway, one osvajaju publiku tolikom brzinom da se u literaturi ovaj nalet često naziva „britanskom invazijom“.⁶ U ovom se razdoblju uspostavlja čvrsta dvosmjerna veza između Broadwaya i West Enda, koja traje do danas: u proteklih trideset godina gotovo svaki veliki hit „prelazi baru“, u bilo kojem smjeru, uglavnom dovodeći sa sobom i svoj autorski tim, što dodatno pridonosi miješanju tih dvaju kazališnih svjetova.

Broadway i West End danas: dvije strane iste kovanice

Jedna od najvažnijih posljedica nastanka novih produkcijskih modela u SAD-u i jačanja veze s Londonom jest širenje definicije mjuzikla. Za razliku od stilski međusobno sličnih američkih mjuzikala „zlatnog doba“, britanski i „*off*“ mjuzikli uvode inovacije u formi i temama te otvaraju mjesto različitim vizijama toga što žanr mjuzikla jest i što može postati.⁷

Posljedice ovog širenja obzora jasno su vidljive na današnjem Broadwayu i West Endu, na kojima je gotovo nemoguće jednoznačno definirati mjuzikl, kao i kategorizirati predstave koje se smatraju njegovim predstavnicima. Umjesto toga, za opis trenutačnih pravaca u razvoju mjuzikla može se koristiti pregršt različitih kriterija. Veličinom oni variraju od komornih mjuzikala kao što je *The Last Five Years* (2002) sa samo dvije osobe na sceni do „mega-mjuzikala“ poput *Les Misérables* s velikim ansamblima i impresivnim scenskim efektima. Teme novih djela kreću se od eskapističkog *Wicked*a (2003) do *London Road*a (2011), inovativnog spoja mjuzikla i dokumentarnog kazališta. Uz mjuzikle koji prezentiraju potpuno nove priče (*Next to Normal*, *The Drowsy Chaperone*), sve su brojnije adaptacije filmova (*The Bodyguard*, *Billy Elliot*), knjiga (*Matilda*, *The Lord of the Rings*) i brojnih drugih predložaka. Glazbeni utjecaji kreću se od opere (*The Phantom of the Opera*) do hip-hopa (*In the Heights*), uz različita miješanja stilova, koja često dovode do definiranja novih podžanrova poput pop- ili rock-opere. Konačno, dok se za većinu predstava i dalje piše nova glazba, u posljednje vrijeme sve je češća praksa produkcije „jukebox mjuzikala“ (*Mamma Mia*, *We Will Rock You*)⁸ koji koriste postojeće pjesme popularnih izvođača i oko njih (više ili manje uspješno) osmišljavaju novu priču.

Uz sve nove smjerove u kojima se mjuzikl razvio tijekom proteklih nekoliko desetljeća, istovremeno jača i praksa postavljanja *revivala* (obnova), novih produkcija već postojećih komada. Oni se također javljaju u najrazličitijim oblicima, od replika originalnih produkcija (*A Chorus Line*, čije nedavne obnove na Broadwayu i West Endu postavlja i dio autorskog tima originala), do u potpunosti reimaginiranih produkcija (dobar su primjer posljednje njujorške obnove mjuzikala *Sweeney Todd* i *Company* u režiji Johna Doylea, u kojima umjesto zasebnog orkestra glumci sviraju obavljaju i funkciju scenskog orkestra).

U konačnici, trend sve većeg „granjanja“ mjuzikla dokazuje vizionarsku misao Oscara Hammersteina da „mjuzikl može biti sve što želi, a ono što ne želi, treba ostaviti kod kuće. Postoji samo jedan element koji mjuzikl obavezno mora imati – glazba!“⁹

Europa: odjeci Broadwaya i vlastite produkcije

Za razliku od West Enda, za koji se može reći da s Broadwayem vodi dijalog okarakteriziran ravnopravnom međusobnom razmjenom predstava, autora i izvođača, ostali dijelovi Europe najvećim su dijelom tek „primatelji“ sadržaja koje ova dva svjetska centra stvaraju. U većini europskih zemalja na repertoarima gradskih ili specijaliziranih glazbeno-scenskih kazališta postavljaju se i mjuzikli, no pritom se najčešće radi o relativno uskom krugu predstava za koje je publika imala prilike čuti i prije njihova postavljanja, uglavnom preko poznatih filmskih adaptacija. Tako su u gradskim kazalištima diljem Europe stalni gosti *Evita*, *Briljantin*, *Chicago*, *Cabaret* i slične predstave koje su uz pomoć Hollywooda ušle u opću kulturu.

Tek rijetka europska kazališta šire svoj repertoar na inovativnija djela proizašla iz angloameričkih kazališnih sustava. Najbolji primjer ove prakse recentan je porast broja produkcija djela Stephena Sondheima. Ovog skladatelja i tekstopisca američki i britanski teatrolozi smatraju najvećim živućim autorom mjuzikla, no predstave mu među publikom uglavnom bilježe tek skromni uspjeh te stoga rijetko dopiru do inozemnih kazališta. Ipak, u posljednjih nekoliko godina neka se europska glazbena kazališta svjesno odlučuju etablirati Sondheim na svojim repertoarima zbog njegove uloge u razvoju mjuzikla. Tako Théâtre du Châtelet u Parizu od 2010. postavlja po jedan

Sondheimov komad godišnje na engleskom jeziku, dok je bečka Volksoper već dva Sondheimova djela (*A Funny Thing Happened on the Way to Forum* i *Sweeney Todd*) postavila u prijevodu na njemački jezik¹⁰ – nemalo zahtjevan zadatak s obzirom na kompleksnost Sondheimovih stihova. Obje prakse pokazale su se prilično uspješnima te je u planu i njihov nastavak u dolazećim sezonama.¹¹

Unatoč prevlasti mjuzikla engleskog govornog područja, neke produkcije nastale na područjima kontinentalne Europe uspjele su se ipak etablirati i izvan vlastitih granica. *Les Misérables* vjerojatno je najpopularniji takav komad; međutim, on se u podjednako mjeri može nazvati i „engleskim“ s obzirom na to da svoju popularnost i dugovječnost velikim dijelom dužuje razvoju i promjenama nastali ma tijekom rada na londonskoj produkciji koja slijedi nakon pariške praezvedbe. Ostali francuski mjuzikli koji uspijevaju i izvan matične države su *Notre-Dame de Paris* (1998) Riccarda Cocciantea i Luca Plamondona te *Roméo et Juliette* (2001) Gérarda Presgurvica – začudo, jedna od rijetkih mjuzikl-verzija Shakespeareove priče.

Ipak, u posljednjih 25 godina najveći uspjeh izvan granica države svog nastanka uspijevaju postići mjuzikli s njemačkog govornog područja, i to ponajprije oni koji nastaju u produkciji tvrtke Vereinigte Bühnen Wien. Beč već sredinom dvadesetog stoljeća, nakon uspješne premijere predstave *Kiss Me, Kate* u Volksoper 1956. godine, postaje jedno od važnijih europskih središta mjuzikla.¹² Kroz sljedećih nekoliko desetljeća praksa izvođenja mjuzikla etablira se u nekoliko gradskih teataru, no, uz rijetke iznimke, izvode se uglavnom samo djela s engleskog govornog područja.¹³ Veliki preokret u glazbenom životu Beča dolazi 1986. godine kad grad osniva Vereinigte Bühnen Wien („Ujedinjene bečke pozornice“), tvrtku unutar koje udružuje tri kazališta – Theater an der Wien, Raimund Theater i Ronacher Theater – s ciljem produkcije glazbenog kazališta.¹⁴ Već 1990. godine izlazi *Freudiana*, prvi VBW-ov vlastiti mjuzikl, koji dobiva dobre kritike ali ne postiže preveliki odjek izvan Beča. Prvi veliki hit dolazi već sa sljedećom predstavom: *Elisabeth* (1992), autora Michaela Kunzea i Sylvestera Levaya, kronika života austrijske carice Sisi ispričana kroz njezin odnos s personificiranjem Smrti, etabliran će se kroz sljedećih 20 godina kao najpopularniji mjuzikl nastao na njemačkom govornom

području, s milijunima gledatelja koji posjećuju produkcije predstave diljem svijeta.¹⁵ Kunze i Levay uspješnu će suradnju nastaviti mjuziklima *Mozart!* (1999), *Rebecca* (2006) i *Marie Antoinette* (2006 – jedini njihov komad koji nije izveden u Beču), a njihove raskošne povijesne priče, temeljene na stvarnim događajima ili predlošcima iz književnosti, i specifičan stil glazbe, koji kombinira rock-sastav i klasičan orkestar, bit će postavljene u desecima svjetskih zemalja. Ove i ostale vlastite produkcije VBW-a, pisane unutar slične estetike, dovest će i do izgradnje velike baze međunarodnih obožavatelja (od Njemačke do Japana), koji dolaze u Beč gledati nove produkcije i time šire njihov utjecaj mnogo dalje od grada u kojem igraju.¹⁶

Mjuzikl u Hrvatskoj i regiji

Na kraju pregleda europskog mjuzikla potrebno se, naravno, osvrnuti i na stanje žanra u Hrvatskoj i ostalim zemljama u regiji.

U Hrvatskoj se mjuzikl poistovjećuje sa Zagrebačkim gradskim kazalištem Komedija, koje ga prvo postavlja i doводи do vrhunaca razvoja na našim prostorima. Već se 1960. godine u Komediji prikazuje mjuzikl *Poljubi me, Kato*,¹⁷ 1969. izlazi prvi domaći pokušaj, *Velika trka* autora Alfija Kabilja i Milana Grgića, a dvije godine kasnije isti autorski dvojac piše *Jaltu, Jaltu*, neupitno najpopularniji hrvatski mjuzikl. Sljedeće desetljeće može se nazvati zlatnim dobom hrvatskog mjuzikla, tijekom kojeg pod redateljskom palicom Vlade Štefančića gotovo svake sezone izlazi barem jedan novi komad, od *Dunda Maroja* 1972. do *Gričke vještice* 1979.¹⁸ Tijekom tog razdoblja Komedijine produkcije uživaju veliku popularnost u Jugoslaviji i šire, što potvrđuju brojna gostovanja u domaćim gradovima, ali i Mađarskoj, Italiji i SSSR-u.¹⁹ Nažalost, nakon ovog razdoblja konzistentnog rasta slijede izmjenična razdoblja napretka i stagnacije, zbog čega kazalište Komedija gubi primat vodećeg glazbenog kazališta u regiji. Novi veliki nalet mjuzikla počinje velikom produkcijom mjuzikla *Jesus Christ Superstar* (2000) u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog, a nastavlja se uspješnicama *Mali dućan strave* (2003), *Kosa* (2003), *Chicago* (2004), *Skidajte se do kraja* (2005), *Aida* (2005) i *Brijantin* (2006) te premijerom novog domaćeg mjuzikla *Ruža na asfaltu* (2007), nakon čega opet slijedi razdoblje relativne stagnacije.

Proteklo desetljeće u hrvatskom teatru obilježilo je i povećani angažman drugih kazališta u produkciji mjuzikla. Bitniji primjeri ovakvih inicijativa svakako su višestruko nagrađivana produkcija *Ljepotice i zvijeri* u kazalištu Trešnjava (2006) te neovisne produkcije *Footloose* (2011) i *Crna kuća* (2013). Ipak, ni jedna od ovih alternativa kazalištu Komedija zasad nije uspjela uspostaviti kontinuiranu produkciju glazbenog kazališta.

Unutar regije još su dva središta koja se ističu svojim recentnim produkcijama: Beograd i Budimpešta. Beogradsko Pozorište na Terazijama intenziviralo je svoju aktivnost na području mjuzikla nakon nedavne obnove kazališne zgrade, a uz postavljanja poznatih stranih mjuzikala, kazalište njeguje i novu domaću produkciju (*Zona Zamfirova*, *Maratonci trče počasni krug*, *Cigani lete u nebo*).²⁰ Konačno, Budapešti Operettszínház, najvažnije mađarsko kazalište operete i mjuzikla, odličan je primjer repertoarne strategije koja kazalištu iz manje zemlje omogućuje da se etablira u europskim krugovima. Naime, budimpeštanska opereta, uz vlastitu produkciju, postavlja i gotovo sve nove austrijske mjuzikle te kroz suradnju s VBW-om uvelike povećava svoju međunarodnu prepoznatljivost. Kroz kontinuiranu razmjenu iskustava, produkcija i izvođača, budimpeštansko se kazalište se toliko dobro etabliralo u srednjoeuropskim kazališnim krugovima, da od 2011. godine uspješno organizira vlastite turneje mjuzikla *Ljepotica i zvijer* po njemačkim gradovima.²¹

Analiza trenutačnih praksi u žanru mjuzikla diljem Europe u idealnom bi slučaju trebala zainteresirane potaknuti na razmišljanje na koje se načine u individualnim kazališnim zajednicama može raditi na povećanju kvalitete glazbenoscenskog stvaralaštva. Kao primjeri posebno dobrih praksi ističu se nastojanja postavljanja kanonskih i aktualnih stranih djela, poticanje nove domaće produkcije te rad na što većem povezivanju sa susjednim državama. Upravo bi te i slične aktivnosti, da ih se na domaćim prostorima počne provoditi, mogle najviše doprinijeti razvoju vještina i razmjeni iskustava umjetnika, ali i širenju obzora postojećih i kontinuiranom stjecanju novih publika.

¹ Everett, William A. 2008. *Historical Dictionary of the Broadway Musical*. The Scarecrow Press Inc. Lanham. xxxvi.

² Everett 2008. xxxix.

³ Zbog činjenice da je upravo razvoj takvih „izvođača mjuzikla“ jedna od najbitnijih posljedica mjuzikla *West Side Story*, ironično je da upravo taj komad u posljednje vrijeme dobiva na popularnosti u hrvatskim nacionalnim kazalištima kao predstava u kojoj će, svaki u svom segmentu, sudjelovati svi tri ansambla (dramski, operni i baletni) tih teataru.

⁴ Lundskaer-Nielsen, Miranda. 2008. *Directors and the New Musical Drama*. Palgrave Macmillan. New York. 14.

⁵ Lundskaer-Nielsen 2008. 5.

⁶ Everett 2008. xl.

⁷ Lundskaer-Nielsen 2008. 6.

⁸ U Hrvatskoj se sličan pokušaj javlja s predstavom *Za dobra stara vremena* (2009) temeljenom na glazbi grupe Novi fosili.

⁹ Gruber, Martina Elisabeth. 2010. *Die Vereinigten Bühnen Wien und ihre Musicalproduktionen*. Doktorska disertacija. Universität Wien. Beč. 25.

¹⁰ <http://www.volksoper.at/Content.Node2/home/spielplan/repertoire.php>. Pristupljeno 10. svibnja 2014.

¹¹ <http://www.playbill.com/features/article/174298-Passion-for-American-Musicals-Is-Strong-in-Paris-Sondheim-Lapine-Weill-Bernstein-Rodgers-Hammerstein-Embraced/pg1>. Pristupljeno 10. svibnja 2014.

¹² Gruber 2010. 57-58.

¹³ Gruber 2010. 59-68.

¹⁴ Gruber 2010. 16.

¹⁵ http://www.musicalvienna.at/index.php/en/vbw_international_musicalseite_en. Pristupljeno 10. svibnja 2014.

¹⁶ Gruber 2010. 74.

¹⁷ Vizek, Višnja; Hribar, Zdenka. 1981. *Zagrebačko gradsko kazalište Komedija 1950/51 – 1980/81*. Nišro. Varaždin. 52.

¹⁸ <http://www.komedija.hr/web/o-kazalistu/1177-2/vlado-stefancic-naslovi-ostvareni-u-kazalistu-komedija>. Pristupljeno 10. svibnja 2014.

¹⁹ Vizek i Hribar 1981. 100-101.

²⁰ <http://www.pozoristeterezije.com/predstave>. Pristupljeno 10. svibnja 2014.

²¹ <http://www.operett.hu/operett.php?pid=read&hld=317>. Pristupljeno 10. svibnja 2014.