

Korejska intermedijalna istraživanja

Jeong Hwan KIM

Hankuk University of Foreign Studies, Seoul

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 24. 5. 2019.

Izvedbene umjetnosti utemeljene na intermedijalnosti u Koreji: mjuzikl i *madanggeuk**

1. PROLOG

Još od prve pojave čovječanstva, drama je jedna od književnih vrsta koja je, u svojoj dugoj povijesti, iznijela veličinu književnosti kroz tragedije i komedije raznih dramaturga. Za razliku od drugih izvedbenih umjetnosti, bila je inteligentna, misaona i mogla je iznijeti društvene sadržaje, pa je drama mnogima omiljena vrsta koja izražava nepromjenjivu korijensku strukturu. Drame su bile suvremene i pojavljivale su se u različitim oblicima, kao što su mjuzikl ili *madanggeuk* (*madang* drame)¹, u skladu s promjenjivim aspektima povijesti. Štoviše, zahvaljujući razvoju medijskih tehnologija, drame se reproduciraju kao digitalni sadržaji, i još uvijek su cijenjene i u generacijama koje slijede.

*Chunhyang*², priča s najvećim brojem različitih verzija i varijacija u korejskoj književnosti, dobar je primjer tog fenomena. Poznata kao klasični roman za vrijeme dinastije Joseon (1392–1910), ta je priča bila producirana ne samo u dramama i filmovima, nego i transformirana u formu *pansori*³ kao glazbeno djelo,

tj. kao baletni ples i moderni mjuzikl te kao *madanggeuk* u izvedbenim umjetnostima. U tom smislu, priča postaje jedna velika grupa radova. To je klasična korejska praksa koja pokazuje višestruku upotrebljivost jednog izvora (*Once Source Multi-Use – OSMU*) te demonstrira različite aspekte, od narativne reprodukcije do digitalnih sadržaja.

Konverzija sadržaja i teksta postaje fenomen s kojim se često susrećemo ne samo u ovom radu, nego i u trans-kulturi bez demarkacije i u intermedijalnim oblicima današnjice. “Uspom bezgraničnog” i “doba hibridne kulture”, kako ih je predstavio američki kritičar Leslie Fiedler (1972), već su ušli u sva područja poput kulture, književnosti, umjetnosti, znanosti i nadnacionalnosti. Istovremeno, u svim tim područjima javljaju se disocijativne dihotomije i sekvence.

U ovom članku, “izvedbene umjetnosti utemeljene na intermedijalnosti” odnose se na izvedbene umjetnosti temeljene na književnosti. Nasuprot pisanoj književnosti, izvedbene umjetnosti postoje samo postavljene na pozornicu, pa se može reći da je to jednokratna umjetnost koja nestaje kada je izvedba gotova. Međutim, čak i kada je jednokratna, razvoj radnje u svim tipovima izvedbenih umjetnosti ne može se odvijati bez temelja u naraciji ili pripovijedanju. Izvedbene umjetnosti poput mjuzikla i *madanggeuka* nerijetko se nazivaju kompozitnim umjetnostima jer ih potpomažu pozornica, osvjetljenje, ozvučenje i koreografija. Mjuziklu i *madanggeuku* zajedničko je i to da nadilaze različita ograničenja poput “prostornog ograničenja” pozornice ili “vremenskog ograničenja” izvedbe, kao i to što nude najprikladniju i najprimjereniju izvedbu. S druge strane, te dvije vrste razlikuju se po tome što mjuzikli pokazuju domaću prihvaćenost globalnog, a *madanggeuk* je moderni nasljednik korejskog lokalnog.

Teme pokrivena u ovom članku ograničene su na mjuzikle i *madanggeuke* kao vrste izvedbenih umjetnosti utemeljene na intermedijalnosti u Koreji. Najprije se promatra kako su mjuzikli predstavljeni u Ko-

* Ovaj rad omogućen je istraživačkom stipendijom Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2019. (This research was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2019.)

¹ *Madanggeuk* je korejska kazališna vrsta koja nasljeđuje tradicionalne izvedbe osuvremenivši ih, te se aktivno uključuje u komunikaciju između pozornice i publike, naglašavajući povezanost zajednice.

² Kao rad koji je probudio svijest propale dinastije Joseon, to je humoristična i satirična priča o ljubavi između Lee Mong-Ryonga, mladog aristokrata, i Chunhyang, kćeri *gisaenge* (korejske gejša), koja nadilazi granice društvenog statusa. To djelo 1984. adaptirano je kao film, tj. mjuzikl, nakon prve produkcije engleskog mjuzikla iz 1965, a u toj je formi od 1968. do 1994. uprizoreno za pozornice mnogih kazališnih grupa s raznolikim kreativnim mjuziklima (Yoo, 2009b: 235–244).

³ *Pansori* je žanr u kojem pjevač i basist (ili bubnjar) isprepliću muzičke priče.

reji ranih 1960-ih, a kako *madanggeuk* u 1970-ima, kao naslijeđe tradicije folklornih drama, koje su pak nastale i razvijale se na korejskom tlu. Osim toga, promotreno je i značenje književnosti i umjetnosti u intermedijalnom kontekstu.

2. POČETAK I TRANZICIJA KOREJSKIH MJUZIKALA

Korejski dramatičari i redatelji koji su po prvi put vidjeli mjuzikle u Sjedinjenim Američkim Državama 1950-ih prepoznali su mjuzikl kao “zabavljačku komediju” ili “promjenu forme drame” te su ga nazvali “američkom popularno-zabavnom umjetnošću” (Yoo 2007: 419–420). Ta nepoznata kazališna vrsta postala je “novi cjeloviti žanr popularne umjetnosti” u 1960-ima, a do danas nije postojao koncept mjuzikla u korejskim izvedbenim umjetnostima. Iz tog razloga ne postoji korejski prijevod ili alternativna riječ za termin mjuzikl.⁴

Nakon Korejskog rata 1950-ih, američki filmovi bili su prvi medij kojim su se mjuzikli javili u stranim kulturama. Američka podrška establišmentu poslijeratne vlade i utjecaj američke kulture u svim aspektima života bili su apsolutni. I posredno iskustvo američkih vojnika stacioniranih u Koreji i neposredno iskustvo odlaska Koreanaca na studij u SAD imali su velik utjecaj na ljude u akademskom, političkom i poslovnom svijetu, kao i na pisce i umjetnike. U ranim 1960-ima često su se održavali nastupi za američke vojnike. Većina izvedbenih umjetnosti koje su održavali studenti američkih koledža bili su mjuzikli, što je omogućilo da se u korejskoj umjetnosti i kulturi ubrzo posije sjeme novih kazališnih formi (Yoo 2009b: 71–74).

Dramski centar, koji je 1962. izradio Chi-jin Yoo, služio je kao prozor ka prihvaćanju američke kulture, a kasnije je postao dom prevođenja američkih mjuzikala, adaptacija i izvornih mjuzikala. Vidjevši mjuzikl na Broadwayu, Yoo je prepoznao njegove vrijednosti i mogućnosti te dodao još muzike u *Porgy i Bess*, koji je u Koreji prvo postavljen kao opereta u 1930-ima i 1940-ima, a praižvedba mjuzikla bila je 1962.⁵ Taj mjuzikl utemeljen je na operi G. Gershwinu koji je uglazbio roman *Porgy D. Heywarda*, u kojem se Porgy zaljubio u Bess, koja pak ima nasilnog i grubog ljubavnika Crowna. Spomenuti dramski centar je kazalište sa sustavnim repertoarom i otvoreno je kroz

cijelu godinu. Uz važnu ulogu uvođenja mjuzikla, važnost centra je i u tome što je sačuval bioografski tijek dramskog preporoda. S druge strane, to je vrijeme kada se eksperimentalni pristup primjenjuje i na dramskim akademijama. Pod vodstvom prof. Fr. Quieryja, studenti sveučilišta Sogang postavili su engleski mjuzikl *Chun Hyang Song*, što je imalo ulogu premošćivanja u razvoju kazališta u Koreji te je bilo početna točka djelovanja amaterskih mjuzikala.

Pisci i umjetnici tog vremena, koji su predvodili nastanak moderne drame kroz profesionalizaciju, specijalizaciju i popularizaciju dramskih formi, postupno su u takvoj atmosferi počeli obraćati pažnju na mjuzikle. Vrijeme 1960-ih smatra se važnim periodom u povijesti književnosti. Osim što je došlo do početka mjuzikla, smatra se važnim periodom i iz perspektive povijesti kazališta (Seo 2000: 190–196). Može se reći da su 1960-e bile vrijeme ubrzanja i, istovremeno, formativni period korejskog mjuzikla s obzirom na rođenje i promjenu nove kazališne vrste. Mjuzikli su bili naoružani spektakularnim prizorima, a glazba se činila kao komet u danima kad je bilo vrlo malo televizijskih, filmskih, radijskih i raznih drugih atrakcija, što je ostavilo popriličan trag na izvedbenim umjetnostima.

Korejski mjuzikl potpuno se ustoličio kada je osnovana muzička grupa Yegrin akdan, koja je 1966. u “Korejskom dramskom centru” postavila korejski mjuzikl naslova *Saljjagi obseoye (Dodi tiho)*, koji je adaptacija romana *Baebijangjeon*⁶. Taj mjuzikl smatra se prvim korejskim kreativnim mjuziklom i pokazuje korejsko udomaćivanje strane popularne umjetnosti u kruti sociokulturni kontekst tog vremena.

Osnovana 1961. s ciljem modernizacije i popularizacije tradicionalne umjetnosti, muzička grupa Yegrin akdan nastala je uz potporu korejske vlade kako bi južnokorejsko kazalište moglo biti usporedivo s veličanstvenim i raskošnim sjevernokorejskim kazalištem.⁷ Iz tog razloga muzička grupa Yegrin akdan pretrpjela je brojne promjene uzrokovane političkom situacijom, ali važna je po tom što je to prva korejska profesionalna muzička grupa, kao i po tom što se smatra profesionalnim kazalištem koje je radilo na stvaranju izvornih korejskih mjuzikala. U međuvremenu, kazalište Je 3 Geukjang (Treće kazalište), koje je bilo katalizator rasta korejskog mjuzikla, postavilo je *Carnival Sucheop (Karnevalski priručnik)* 1966. u Narodnom kazalištu⁸, a sljedeće godine kaza-

⁴ Choi, Chang-joo (2010: 3) mjuzikle naziva *yeonhuigeuk* (dramsko kazalište), jer percipira tradicionalnu operetu kao pjesme i plesove korejskih mjuzikala.

⁵ Bilo je pokušaja da se *Porgy i Bess*, mjuzikl izveden 1937. i 1948, postavi i u Koreji kao njen prvi mjuzikl, ali i tekst i glazba imali su mnoge manjkavosti (Seo 2005: 311–312). Kritika umjetničke perfekcije nije uvijek ista. Yoo, Min-young (2001: 604) predstavlja isto djelo 1962. kao “prvi mjuzikl u našem kazalištu” i “prvi američki mjuzikl u Koreji”.

⁶ *Baebijangjeon* je roman koji razotkriva licemjerje plemstva, koji je u originalu bio *pansori*. Glavni lik Baebijang, koji je glasno rekao da neće podleći pred ženinim iskušenjima, prevaren je i zaprepašten korejskom gejšom, koja ga zarobljava u drvenoj posudi za rižu.

⁷ U 1960-ima, diskurs tradicionalnog rukovođenja nasljedstvom i sučeljavanje između Sjeverne i Južne Koreje bili su izraženi kroz kulturno nadmetanje (Baek 2009: 252–259).

⁸ Prije *Saljjagi obseoye (Dodi tiho)*, kazalište Je 3 Geukjang postavilo je 1965. mjuzikl-komediju *Saeujabi (Lovac na škampe)*,

lište Silheomgeukjang (Eksperimentalno kazalište) Koreji je predstavilo broadwayski mjuzikl *Don Quixote*. Unatoč nedostatku umijeća, ova eksperimentalna djela postupno su doprinijela procvatu mjuzikla.

Upliv vlasti, posebice u rad muzičke grupe Yegrin akdan, ali i primjerice Gradske opere Seoula (današnji Seoul Metropolitan Musical Theatre), bio je fenomen uobičajen za to vrijeme. Gradska opera Seoula vrlo je važna i po tome što je gradila identitet korejskog mjuzikla. To je također i vrijeme osnutka prvih privatnih muzičkih kazališnih družina, kao i nacionalnih i javnih organizacija s punim repertoarima izvedbi.

Govoreći o izvedbama korejskih mjuzikala, 1960-e su bile veoma važne po tome što su izvedbe mjuzikala imale svoje prve ozbiljnije pokušaje. S obzirom na to, u 1970-ima isti interes možemo vidjeti u adaptiranim i izvornim mjuziklima (Yoo 2005: 362). Tada je mjuziklima nedostajalo razumijevanja kritike i publike, jer su bili nezreli u svojim umjetničkim izričajima, ali zanimanje za mjuzikle je raslo i sami umjetnici razvili su različite strategije. Osim što su postavljeni izvorni i adaptirani mjuzikli, zanimanje za izvorne mjuzikle raslo je zahvaljujući eksperimentiranju s tradicionalnim muzičkim kazalištem, u skladu s javnim mnijenjem.

Upravo je za vrijeme 1970-ih nastao kazališni eksperiment koji je težio odvajanju od zapadnjačkog stila i jednostrane imitacije. Kazališne družine Gagyo (Most) i Minyegeukjang (Narodna drama) eksperimentirale su s dramskim vrstama koje su ujedinjavale tradicionalnu glazbu i scensku igru s dramom i modernom glazbom, a mjuzikli toga vremena odražavaju isti trend (Choi 2014: 356). Kazališna družina Gagyo, koja je po prvi put u korejskoj kazališnoj povijesti pokušala stvoriti “šatorsko kazalište”, izvela je na plaži Haeundae mjuzikl pod naslovom *Cheolbujideul* (*Seljačine*), utemeljen na djelu *The Fantasticks*⁹ iz 1973. Taj mjuzikl bio je prva korejska izvedba “šatorskog kazališta”, a popraćena je i u medijima kao domaća premijera off-broadwayskog mjuzikla. Uspjeh ovog djela omogućio je glazbeni eksperiment usredotočen na maleno kazalište, a na kraju i na mjuzikl-komediju *LUV*, u organizaciji Seung-hwan Songa 1979, koji je otvorio nove vidike za mjuzikl malih kazališta.

S druge strane, 1976. kazališna družina Gagyo odlazi na međunarodnu turneju s mjuziklom *Sijib-ganeun nal* (*Dan vjenčanja*) kojem je autor Young-

koja se smatra prvim djelom korejskog mjuzikla, ali predstava propada. Međutim, pisac teksta Se-kwon Jeon uspio je sa sljedećim mjuziklom *Carnival Suheop* (*Karnevalski priručnik*), koje se bavi ljubavlju i osvjetom mladih ljudi, a zbog koje su se i mladi tog vremena zainteresirali za mjuzikl (Park 2011: 316–322). Pojedini kritičari ocjenjuju *Saeujabi* iz 1965. kao preludij izvornom korejskom mjuziklu (NTAK ur. 2008: 166).

⁹ *The Fantasticks* je djelo koje je premijerno izvedeno u Sullivan Street Playhouse u New Yorku 1960. To je priča o istinskoj sreći i ljubavi ispričana preko ljubavi nezrelih dječaka i djevojčica.

jin Oh, a Seung-kyu Lee, koji je režirao i film, predstavio je ovo djelo kao prvi korejski mjuzikl koji je postavljen u inozemstvu. Prema njemu, taj koncert bio je punokrvi korejski mjuzikl, koji je izvorno postavljen kao *madanggeuk* da bi strancima prenio korejske melodije, plesove i humor (Yoo 2009a: 611). Iako mjuzikli 1970-ih nisu bili dio jedne kulturne djelatnosti, to se vrijeme smatra ključnim periodom kao most između mjuzikla ranih 1960-ih i onih iz 1980-ih, kada je započela popularizacija glazbe.

Tijekom kasnih 1970-ih i ranih 1980-ih broadwayski mjuzikli imali su snažan utjecaj na korejske, a termin “tradicionalni mjuzikl” uskoro je prihvaćen kao referent za broadwayske mjuzikle. *Padam Padam* je mjuzikl koji je premijerno izveden 1977, a usredotočen je na dramatizaciju života Edith Piaf pa je proširen drugim šansonama i smatra se začetnikom domaćeg “kompilacijskog mjuzikla” (Yoo 2009a: 614). Unatoč raznolikim kritikama, uspjeh ovakvih djela kod publike nastavlja se i u 1980-ima, uz djela poput *Isus Krist Superstar* a u trendu su i engleski mjuzikli. Mjuzikli *Moje pjesme, moji snovi* (*The Sound of Music*) i *Evita*, koji su izvedeni u kazalištu Hyundai 1981, također su bili vrlo uspješni, te su pobudili zanimanje za izvorne mjuzikle. Unatoč beskrajoj kontroverzi oko umjetničke izvedbe i kvalitete, umjetnička znatiželja za novim prizorima, veliki spektakli i zadovoljstvo publike zvukom veličanstvenog zbora osigurali su uspjeh mjuzikla.

Razlog brzog širenja korejskog mjuzikla među publikom leži u “sociokulturnom okruženju” i “originalnom izvedbenom stilu mjuzikla”. Prvo je značilo porast broja klasa koje zanima mjuzikl zahvaljujući poboljšanju ekonomske situacije i proširenju srednje klase, a potom je spektakularno iskustvo glazbe i plesa na pozornici, zajedno s razvojem narativa (Kim 2004: 52). Prema tome, britanski i američki mjuzikli imali su osigurano mjesto u svijetu korejskog mjuzikla. Ta tendencija rezultat je intenzivne pojave privatnih kazališta za izvorne i adaptirane mjuzikle, a istovremeno je bila i rezultat promocije koju su britanski i američki mjuzikli imali u književnim časopisima, među kojima je glavni bio *Gaekseok* (*Publika*).

Uspjeh broadwayskog mjuzikla *Momci i djevojke* (*Guys and Dolls*) iz 1983. pridonio je potpunoj popularizaciji mjuzikla. Osim toga, doprinos književnog časopisa *Gaekseok*, u kojem su predstavljani tekstovi kao što su *Jadnici* (*Les Misérables*), *Fantom opere* (*The Phantom of the Opera*), *Miss Saigon* i njemački *Linie 1 – Das Musikal*, bio je u tome što je taj časopis poticao znatiželju publike i predviđao koje će izvedbe biti u programu i nakon 1990-ih. Mjuzikl *Linija podzemne 1* (*Subway Line 1*) iz 1994. bio je varijacija njemačkog originala, predstavljen kao uzor za mjuzikle malih kazališta kroz dugoročne izvedbe (Sin 2007: 275), a 2001. *Fantom opere*, koji je koštao 13 milijuna američkih dolara, od prodaje karata uprihodio je 17 milijuna američkih dolara, odnosno imao je 3,7

milijuna američkih dolara neto dobiti (Kim 2016: 3). Kao takvi, ovi su mjuzikli stvorili važnu priliku da se ostvari i korejski mjuzikl. Ta simbolična djela u potpunosti su promijenila paradigmu mjuzikala, a mjuzikli su prihvaćeni kao održiv ogranak kulturne proizvodnje.

U slučaju izvornih mjuzikala, klasične i povijesne teme koje su bile popularne u 1960-ima često su adaptirane u mjuziklima 1980-ih. Gradska opera Seoula predvodila je u prihvaćenosti i eksperimentiranju s tradicionalnom korejskom glazbenom dramom temeljenom na narativu klasične književnosti. Tamo su 1986. premijerno izvedeni mjuzikli *Seong Chunhyang*¹⁰ i *Yangbanjeon*¹¹ a 1987. i *Naneun-ya horangnabi* (*Ja sam tigrasti leptir*), utemeljen na djelu pod naslovom *Ichunpungjeon*¹². Osim toga, više eksperimentalnih mjuzikala produciranih u tom periodu pokazuju vezu između žanra i medija. Djelo *Memilkkoch pil Muryeop* (*Kada heljda cvate*) izvedeno je 1984. kao pokušaj da se modernizira *changgeuk* (korejska tradicionalna opera) kroz mjuzikl, a 1987. djelo *Saebul* (*Nova vatra*) naglašavalo je važnost dobre žetve, harmonije i nacionalnog ujedinjenja, a primjenjivalo je *gut*¹³ (šamanski egzorcizam) na glazbenu vrstu kako bi se modernizirala tradicija.

Još jedan pokušaj izvornih mjuzikala bio je u stvaranju glazbenih djela za djecu i mlade. Vještina produkcije dječjeg mjuzikla nakupljena je kroz seriju *Kazalište klasika Haitai* kazališta Hyundai. U kasnim 1970-ima, kada je nastavljen uspjeh *Snjeguljice* i *Flandersova psa* (*The Dog of Flanders*), opseg izvedbi dodatno je narastao. *Petar Pan* je 1979. raskinuo s postojećom razboritošću drame za djecu i prikazao spektakularno remek-djelo u kojem glumac leti na pozornici. U istom periodu *Silsu Yeonbal* (*Greška koja se ponavlja*), mjuzikl namijenjen mladima, koji je bio prvi *rock* mjuzikl u Koreji, premijerno je izveden 1979. (Yoo 2009: 615–616).

S druge strane, kazalište mladih Dongrang uzdiglo je svoj status do profesionalnog kazališta mladih tako što je predstavilo seriju tzv. “Zvijezda”: *Zvijezde lutilice* (1985), *Zvijezde sanjalice* (1986) i *Zvijezde bez imena* (1988). Ta djela važna su jer povezuju glazbenu popularnost i komercijalnost s društvenim i obrazovnim funkcijama (Choi 2006: 310–312). Mjuzikli za mlade pokušali su izbjeći postojeće drame prosvjetljenja i iskomunicirati probleme mladih kazališnoj publici. Štoviše, dodavanjem novih glazbenih stilova toj formi, unaprijeđen je i učinak očuvanja modernosti i zabavnosti.

Tijekom 2000-ih tržište korejskog mjuzikla drastično se razvilo. Britanski i američki klasični

mjuzikli predstavljani su i izvedeni u Koreji većinom kao ponovne izvedbe glazbenih sadržaja. Uspjeh *Mačaka* 1990. i *Fantoma opere* 2001. maksimizirao je broj planiranih izvedbi mjuzikala i potencijal njihovog djelovanja. Posljedično, pojačana su ulaganja, poput osnivanja velikih kazališta, sve češće su dovođeni broadwayski redatelji i pokrenuto je sustavno obrazovanje glumaca. Istovremeno se pokušava izbjeći prevelika zaokupljenost britanskim i američkim mjuziklima, pa su postavljeni mjuzikli poput francuskog *Notre-Dame de Paris*, istočnoeuropskih mjuzikala utemeljenih na *Drakuli* te afričkih mjuzikala kao što je *Umoja*, koji govori o želji da za simbiozom čovječanstva i mirom koji transcendiraju vrijeme.

U takvoj atmosferi pojavljuju se mjuzikli utemeljeni na povijesnim temama, koje planira i podupire korejska vlada. Izvorni mjuzikl u kontekstu je kulturne i društvene situacije toga vremena. Primjerice, Zaklada za kulturu Seoula (*Seoul Culture Foundation*) organizirala je projekt “Palace Musical” od 2007. do 2012. kako bi razvila turističku ponudu Seoula. U toj seriji, mjuzikl *Myeongseonghwanghu*¹⁴ (*Carica Myeongseong*) iz 1995. smatra se djelom koje iskazuje veliki potencijal kulturnih djelatnosti kroz sofisticirani lik carice, okrenut budućnosti, ali je također primila kritička mišljenja koja su bila usmjerena protiv maksimizacije države-nacije i ekskluzivnog korejskog identiteta (Lee 2011: 20). To djelo, koje utjelovljuje povijesne korejske sadržaje, reinterpretaciju klasika i aspekte tradicionalne zabave, još uvijek se cijeni kao “ubojiti sadržaj” u povijesti izvornih mjuzikala. Oni koji su pod vodstvom vlasti izvođeni na memorijalnim skupovima i drugim događanjima pomogli su da se riješe mnogi problemi, poput financiranja tijekom produkcije. Istovremeno, međutim, javile su se i kritike da je tržište korejskih glazbenih sadržaja pod kontrolom vlasti, iako je već izašlo, na globalno tržište.

Današnji korejski mjuzikl razvio se kroz točke otklona u 1960-ima i 1980-ima. Ako su 1960-e pokazale rođenje i eksperiment korejskog mjuzikla, onda su 1970-e i 1980-e bile period kada je postala vidljiva specijalizacija produkcije, kao i komercijalni potencijal te međusobno nadopunjavanje i razvijanje skiciranih i originalnih djela. Osim što se razvijaju tradicionalne i suvremene izvedbene umjetnosti, van institucija eksperimentira se i sa širenjem glazbenih stilova. Od 2000-ih je uspostavljena glazbena infrastruktura koja je i provedena u djelo eksperimentiranjem s korejskim repertoarom. Kao što je američki mjuzikl težio razotkrivanju američkog načina života i iskustava da bi pobjegao od fundamentalne opsesije Europom (Knapp 2005: 4), tako i današnji izvorni

¹⁰ *Seong Chunhyang* je jedna vrsta *chunhyanga* koji je već predstavljen u radu.

¹¹ *Yangbanjeon* je kineski roman lika u kojem bogataš kupuje društveni status novcem i u kojem su tiranija plemića, prazne formalnosti i taština onovremenog društva podvrgnute satiri.

¹² *Ichunpungjeon* je *pansori* roman koji izražava licemjerje posrnule aristokracije i korupciju političara kroz humor i satiru.

¹³ *Gut* je šamanski ritual tijekom kojeg šaman posvećuje žrtve bogovima kroz ples i pjevanje, te moli za blagoslove ljudi.

¹⁴ *Myeongseonghwanghu* je djelo utemeljeno na ubojstvu carice Myeongseoung, žene kralja Gojonga, 26. kralja dinastije Joseon i prvog kralja Korejskog Carstva. Caricu su 1895. ubili japanski odmetnici.

korejski mjuzikl eksperimentira s “korejskom potragom” kroz kodove tradicije i korejskog senzibiliteta.

Dugo je domaće glazbeno tržište imalo problematične karakteristike poput neproporcionalno mnogo uvezenih mjuzikala, preferiranja velikih mjuzikala i pristranosti prema britanskim i američkim mjuziklima. Međutim, postupno rastu ulaganja u izvorne domaće mjuzikle, koji su već duže vrijeme priznati zahvaljujući svojoj izvanrednoj izvedivosti. Takav je mjuzikl *Myeongseonghwanghu*, koji je pomogao razumijevanju boli koju je iskusila Koreja u procesu izmjena svjetskih sila, posebice za vrijeme kasne dinastije Joseon; ili mjuzikl *Yohangyesirok (Apokalipsa sv. Ivana)* iz 2015, koji nudi visokoumjetničku priču i scenografiju velikih razmjera, kakvu je teško vidjeti u malom kazalištu; zatim mjuzikl *Yeongung (Heroj)* iz 2009, koji je osvojio najvažniju nagradu za izvorne mjuzikle; mjuzikl *Hope: Ilkhiji anheun chaekgwa ilkhiji anheun insaeng (Hope: nepročitana knjiga i neispričani život)* iz 2018, u kojem se pojavljuju likovi koji su utjelovljenja neobjavljenih rukopisa; te mjuzikl za mala kazališta *Ppallae (Rublje)* iz 2005, koji je prikazao težak život i topla srca običnog naroda – sva ta djela pokazuju umjetnički i izvedbeni potencijal izvornih korejskih mjuzikala, i sva se još uvijek izvode na pozornici. Čvrsta kompozicija narativa te umjetnička glazba i ples, bilo da su u broadwayskim ili u izvornim mjuziklima, na kraju krajeva usmjerene su na unutarnju logiku “kvalitetnih mjuzikala”.

3. MADANGGEUK (MADANG DRAMA)

Ako je mjuzikl to što je unaprijedilo stilizaciju kazališta, ulično kazalište može se promatrati kao širi koncept izvedbenih umjetnosti koje su usmjerene ka de-stilizaciji. Ulično kazalište u Koreji već je bilo razvijeno i voljeno u svojim raznolikim vrstama tradicionalne izvedbene umjetnosti, kao što su kazalište maski, kazalište lutaka, *pansori* itd. Međutim, početkom 20. stoljeća pojavio se proscenijski tip kazališta koji razlikuje pozornicu od publike, a interes publike za uličnim kazalištem postupno je slabio. Jedno od tih uličnih kazališta bilo je ponovno rođeno u korejskim izvedbenim umjetnostima u 1970-ima pod imenom *madanggeuk*, zahvaljujući retro-pokretu i nostalgiji. *Madanggeuk* je vrsta folklornog plesa i glazbe koja je utemeljena na satiri i legendama, a ako je potrebno, u nju su uklopljeni i slični žanrovi kao što su *talchum*¹⁵ (ples pod maskama), *pansori* ili predstava s klaunima.

Povijest uličnog kazališta mijenjala se u skladu s vremenom. Isto kao što su književnost i likovna umjet-

nost uključene u važne povijesne događaje, poput japanske kolonijalne ere, Korejskog rata i ideoloških konflikata, tradicionalno ulično kazalište u međuvremenu je stvorilo novi žanr nazvan *madanggeuk*. U 1960-ima se pojavila potreba za subjektivnom poviješću svijesti tijekom normalizacije diplomatskih odnosa između Koreje i Japana 1965. pa su 1970-e bile vrijeme kada je ta svijest bila izražena u grupi progresivnih intelektualaca. Kao način izražavanja društvenih problema, poput bijega od kulturnog kolonijalizma i njegovanja nacionalne svijesti u narodu, studentsko društvo 1970-ih počinje mnogo pažnje pridavati *talchumu*, plesu pod maskama (usp. NTAK ur. 2008: 273–277). *Talchum* je bio glavni način iskazivanja boli i otpora u tim vremenima, i zato su se počeli pojavljivati novi izvorni plesovi pod maskama. Tako je od sredine 1970-ih *madanggeuk* oblikovan temeljem sveučilišnog izvornog *talchuma* pa stoga *madanggeuk* stupa na korejsku scenu kao koncept *madang* (što znači dvorište) koji je alternativa postojećim zapadnim kazališnim komadima.

Općenito, dva važna čimbenika inherentna su *madanggeuku*. Jedan je “duh *madanga*” kao temelja života koji transcendirira vrijeme i prostor, a drugi je “uzbuđenje” koje podiže energiju u tijelu i mentalnom svijetu. Budući da je to ritual odnosno plesna drama, *madanggeuk* je izražavao bol i smijeh svoga vremena, uz uzbudljive geste u *madangu* kao životnom prostoru, gdje *ti* i *ja* postajemo jedno. Zahvaljujući diskursu otpora koji pokušava transformirati društvo kroz rekreiranje kontradiktornih društvenih stvarnosti, *madanggeuk* se ponekad smatra tendencijom ka socijalnoj ili političkoj drami. Međutim, to je jedini žanr u kojem je tradicija prilagođena i stilizirana kao suvremena drama. Stoga je *madanggeuk* tradicionalno ulično kazalište, a čak i kada je izvedba u zatvorenom prostoru, uključena je u kategoriju *madanggeuka* dok god u sebi inkorporira “duh *madanga*”.

U tom *madangu* komunikacija između izvođača i publike bila je izravna i zbog te karakteristike *madanggeuk* se izvodio na otvorenom i improvizirao, čak i na poljima, u tvorničkim dvorištima ili na seoskim tržnicama (usp. NTAK, ur. 2008: 369). Koristeći kazalište kao alat za kulturni pokret, glavni glumci *madanggeuka* doprinosili su demokratizaciji Koreje. Također, u skladu s načinom izvedbe, *madanggeuk* nije bio podložan publici svoga vremena koja je provodila političku cenzuru, nego je imao vlastita kazališna stečena prava.

Tako se narodna drama susrela s progresivnom društvenom svijesću, a sveučilišno kazalište postupno je postajalo *madanggeuk*. U tom kontekstu 1973. premijerno se izvodi prvi *madanggeuk* pod naslovom *Jinogwi-gut*¹⁶ u režiji Kim, Ji-ha (Lee 2002: 46). To

¹⁵ Od vremena minule dinastije Joseon *talchum* je obožavan kao reprezentativna folklorna umjetnost, a satirizirao je feudalno društvo te prikazivao ponižavajući život naroda. *Talchum* je bio zabranjen tijekom japanskog kolonijalnog perioda, kao i drugi oblici otpora i satire.

¹⁶ Izvorno je *gut* zamišljen kao utjeha za duše mrtvih kako bi bile poslone na dobro mjesto, što je vrsta obreda pod nazivom *ssikgim-gut* (šamanski ritual za čišćenje duše preminule osobe), pri čemu obitelj preminule osobe poziva šamana da izvede ritual.

djelo predstavilo je *talchum* i *pansori* na otvorenoj pozornici, a bilo je i nova dramska vrsta koja je kritizirala apsurdnu realnost društva tako što je predstavila formu *guta*.

Madanggeuk koji je počeo *talchumom* kao prototip će biti razvijen u “sveučilišni *madanggeuk*” s ulogom “participacije u društvenoj zbilji” (usp. Lee, Mee-won 2012: 8). Ako su prvi komadi *Jinogwi-gut* i *Sori-gut agu*, koji su se obrušavali na ponašanje Japanaca i turizmu korejskih gejša (*gisaeng*), pokazali eksperiment izvornog *talchuma*, onda su *Hampyeong goguma* (*Slatki krumpir iz Hampyeonga*), koji se bavi štetom nad farmama slatkih krumpira na području *Hampyeonga*, i *Jin-donga gut*, koji je utemeljen na borbi novinara za obranu slobode tiska, pokazali realnost participacije. Osim toga, kazališna družina Yeonumudae (Scena Yongwoo) 1980. izvela je *Jang-sangokmae* koji se smatra reprezentativnim djelom sveučilišnog *madanggeuka* kao izvedba koja pokazuje umjetnički potencijal i kapacitet *madanggeuka*. Tijekom 1970-ih i 1980-ih provođeni su različiti eksperimenti *madanggeuka*, a to bilo je vrijeme i kada je korejski *madanggeuk* postao nepatvoreni umjetnički žanr.

Madanggeuk je donio kvalitativnu promjenu tako što je generirao novu interpretaciju preporoda *talchuma* i stila narodnih izvedbenih umjetnosti, koje je proširio na pozornicu u prostor nazvan *madang* (dvorište), u kojem nema distinkcije između glumaca i publike. Najizraženija značajka *madanggeuka* je da je otvorio prostor dramatizaciji široj od vizualnog izražaja izvedbenih umjetnosti ili razvoja književnih sadržaja, kao i to da je aktivno pristupio publici da bi s njom komunicirao. Međutim, u 1970-ima i 1980-ima *madanggeuk*, koji je dosegao svoj vrhunac zahvaljujući nagloj društveno-političkoj promjeni, transformirao se u sintezu koju čine “izvorne drame”, “popularne drame”, *pungmul*¹⁷ i *talchum*, usredotočeni na društvene pokrete. To je bio i period kada je interes za povijest i svijest vremena otvarao rasprave, a narodna književnost i javno mnijenje bili su naglašavani u velikoj mjeri. Na taj način *madanggeuk* koji je cvao u 1970-ima doživio je svoj vrhunac u 1980-ima. Međutim, kasnih 1980-ih otpor kroz debatu o društvenoj zbilji i pristranost ka prevladavajućoj ideologiji proizročili su to da je *madanggeuk* izgubio pažnju publike. Stoga u *madanggeuku* supostojе politički i društveni aspekti koji su odraz političkih i kulturnih pokreta u odnosu između drame i društva, kao i aspekti kulture i umjetnosti koji nastavljaju umjetničko stvaralaštvo i unutarnju formalnu estetiku.

Popularizacija *madanggeuka* korištenjem sadržaja klasičnih romana nastavlja se i danas. Postoje pokušaji da se iznađu nove mogućnosti razvoja kulture i umjetnosti, pri čemu su traženije umjetnička tehnika

i kompletiranost satire i humora nego društveno-političke teme. Današnji *madanggeuk* klasičnoj književnosti dodaje komični materijal i tehnike tradicionalnih izvedbenih umjetnosti, npr. u djelima *Yangbanjeon*, *Hojil*¹⁸, *Heosaengjeon*¹⁹, *Simcheongjeon*²⁰, a čak i usmjerava pažnju na diskurse različitih suvremenih društava, poput okoliša ili materijalne civilizacije. Unatoč razlikama u načinu izražavanja, klasična pripovjedna djela mogu nastati na različite načine, sukladno raspletu priče i radnje. Naprimjer, za razliku od *Chunhyanga*, koji je o čistoj ljubavi žene, *Shin Chunhyang* (*Novi Chunhyang*) prokazuje široko rasprostranjenu zloupotrebu moći i prevlast materijalizma, zadržavši humoristični ton. U svakom slučaju, i starija i novija verzija satiriziraju negativne utjecaje modernog društva i usput publiku pružaju smijeh i određene vidike. Narodna pjesma *Arirang*, koja je postala prototip raznih umjetničkih žanrova poput *Chunhyanga*, također je bila izvedena na mnogim scenama, i u sklopu mjuzikala i u sklopu *madanggeuka*.

Madanggeuk iz 1970-ih i 1980-ih, koji je imao primjetan utjecaj na razvoj korejske povijesti kazališta s obzirom na promjenu ideologije i kazališne estetike, pokazuje razvoj suvremene izvorne umjetnosti, odnosno tema i sadržaja u 2000-ima. Dobre kritike dobili su *Eonjenga bomnale* (*Jednoga proljetnog dana*), u kojem je opisan pokret Gwangju za demokratizaciju iz svibnja 1980, i *Sampalseon nori* (*Drama na 38. sjevernoj paraleli*), koji je prokazao razrušeni život za vrijeme Korejskog rata kroz humor i sarkazam. Nedavno je *madanggeuk* pod naslovom *Ojakgyo Arirang*²¹ došao na pozornice. To djelo je priča o dvama seljacima koji su živjeli u susjednim selima, gdje su izmjenjivali međusobno nepovjerenje i konflikte uz pomoć dvoje mladih, mladića i djevojke.

Bilo da je *madanggeuk* umjetnički izražaj prepoznavanja stvarnosti ili da je moderna rekreacija klasika, on je najvećim dijelom naslijeđe korejskog tipa kazališta koje je osuvremenilo tradicionalne drame, a istovremeno je to indigeni žanr koji ima svoj formalni naziv i oblik. Osim što nasljeđuje duh tradicionalnih nematerijalnih kulturnih dobara iz folklor, duh javnosti i duh *madanga*, ova kazališna vrsta ima i karakteristike vizualnih stilova (kompozicija epizoda, ponavljanje struktura i dijaloga, upotreba glazbe i kolokvijalnog govora, scenografija otvorena publici itd.). U 1970-ima i 1980-ima kvalitativnom i kvantita-

¹⁸ *Hojil* je priča o tigru koji prekorava licemjernu višu klasu.

¹⁹ *Heosaengjeon* je roman koji je napisao Park, Ji-won. U njemu kritizira nekompetentne plemiće koji čitaju samo pisma. Autor razvija ekonomski i industrijski život naroda.

²⁰ *Simcheongjeon* je djelo koje tematizira ljudske žrtve. To je priča o Shimcheong, ženi koja se žrtvuje da bi otvorila oči svojega slijepog oca.

²¹ *Ojakgyo* je referenca na most koji stvaraju ptice jednom godišnje kako bi spojile muške i ženske likove korejskih tradicionalnih bajki.

¹⁷ *Pungmul*, koji je sličan i drami i *gutu*, izvodi se uz pomoć četiri narodna instrumenta, odnosno udaraljke.

tivnom razvoju *madanggeuka* nisu pridonijeli samo *talchum* i kazalište, nego i *pungmul*, pjesme i slike. Za razliku od drugih žanrova koji pokazuju međusobno sparivanje različitih medija, *madanggeuk* ima važnu ulogu u interaktivnosti između glumaca i gledatelja. *Madanggeuk* teži pokrenuti mnoštvo promjena, od kompozicije narativa do tijeka produkcije, a dopušta razgraničenja između autora i publike. Međutim, previše je pristran u odnosu između izvođača i publike, a ponekad mu je nedostatak to što gubi na živopisnosti ili učinku kad su u pitanju kazališni izričaji s pretjeranim neredom ili neformalnošću.

Kako su utjecaji postmoderne estetike i prepoznavanje pozornice kao mjesta za komunikaciju postajali sve konkretniji, *madanggeuk* je u 1990-ima ponovo pokušao reinterpretirati narativnu kompoziciju te je počeo odražavati interes za društvene probleme i razvoj lokalnih sadržaja. U takvim pokušajima dominaciju imaju kazališne družine poput Michu²², a festivali *madanggeuka*, poput Festivala Gwacheon (nekadašnji World Madanggeuk Feast)²³, bili su u fokusu lokalnih festivala i lokalne umjetnosti. *Madanggeuk* ima ne samo mudrost klasične književnosti, nego i vrijednost života i povijesti svoga vremena. Osim toga, *madang* s narativom i glazbom je mjesto na kojem ne postoji distinkcija između pozornice i publike, te mjesto na kojem i muškarci i žene, i mladi i stari postaju jedno, transcendirajući vrijeme i prostor. *Madanggeuk*, koji implicira korejsku specifičnu razigranost, a time i popularnost, jedina je umjetnička vrsta koja se razvila u Korejskoj kazališnoj kulturi nezavisno od utjecaja stranih kultura (Lee 2001: 68–71) pa se stoga može nazvati i jedinstvenom korejskom intermedijalnom vrstom, u kojoj lokalno može postati globalno.

4. KOREJSKI MJUZIKL I MADANGGEUK U INTERMEDIJALNOSTI

Na kraju 19. i početkom 20. stoljeća došlo je do masovne produkcije, transmisije i konzumacije, a kultura je također bila rubno zahvaćena tom situacijom. Raznoliki proizvodi popularne umjetnosti razvijali su se u smjeru širokih anonimnih masa, a društvene i tehnološke promjene dovele su do modernog društva koje je stvorilo srednju klasu. Stoga

²² Kako bi proslavila 20. godišnjicu osnutka Munhwa Broadcasting Corp. kazališna družina Michu organizirala je 1981. *madang* dramu kao modernu interpretaciju tradicionalne zabave i kao novi eksperiment *madanggeuka*. Prva izvedba komada *Heosaegeon* je *madang* drama, što sugerira da se počela razvijati nova vrsta korejske komedije, a zahvaljujući svom ugledu, kazalište Michu postavilo je brojne *madang* drame tijekom sljedećih 20 godina.

²³ Festival Gwacheon (nekadašnji World Madanggeuk Feast), koji je održan 1997, događaj je koji nalazimo u brojnim izvedbama *madanggeuka* i s istoka i sa zapada.

profesionalni umjetnici više nisu morali kreirati djela koja zadovoljavaju potrebe samo manjeg sloja bogatih i donatora. Otprilike u ovo vrijeme došlo je do promjena ne samo u vrijednostima i estetskim standardima kulture i umjetnosti, nego i u spoznaji o koristi kulture viših klasa.

Tijekom tog perioda izrodile su se popularne umjetnosti, koje su se razlikovale od postojećih formi visoke umjetnosti kao što su tradicionalne drame, opere, romani ili slike. Nove forme popularne umjetnosti razvile su se kao proširenje popularnog. Taj kulturni fenomen može se objasniti pojavom tzv. *middlebrow* kulture, koju opisuje Leslie Fiedler. To je pak omogućeno prestankom ere modernizma utemeljenog na visokoj kulturi i "čistoj" književnosti te dolaskom ere postmodernizma koji prihvaća i uključuje popularnu kulturu i intermedijalnu književnost (Kim 2009: 6–8). Naprimjer, *Prosjakku operu* (*The Beggar's Opera*) Johna Gaya (1728) Bertolt Brecht adaptirao je kao *Operu za tri groša* (*Die Dreigroschenoper*) 1928. i postigla je velik uspjeh. Slično, obična publika više je cijenila novu kazališnu vrstu nazvanu melodramom nego pretjerano kompleksno i skupo tradicionalno kazalište.

Tadašnja umjetnost koja je najbolje odražavala duh vremena bila je popularna dramska vrsta melodrama, jer je muzička drama iskoristila nedostatke koji su inherentni rigidnosti tradicionalne drame. Popularne kazališne vrste poput vodvilja, burleske ili kabareta počele su se pojavljivati tako što su nudile raznolika iskustva i direktno apelirale na senzibilitet publike.²⁴ Prije nego je Higgins 1966. prvi opisao termin *intermedijalnost*, već se razvijala umjetnička vrsta koja je generirala i treći kompleksni spoj između medija, kao i između tradicionalnih žanrova. Te vrste pozdravljene su u višoj klasi, ali i u nižim klasama, koje su bile daleko od visoke umjetnosti. To je dovelo do pojave raznolikih popularnih drama kao što su primjerice američki mjuzikli sredine 20. stoljeća.

Iako nije prošao kroz različite stupnjeve razvoja kao na zapadu, priljev inozemne kulture Sjedinjenih Američkih Država, posebice kroz mjuzikl, u okrutnom ekonomskom okruženju i rigidnoj društvenoj atmosferi nakon Korejskog rata unio je nove struje u svijet korejskih izvedbenih umjetnosti. Mjuzikl je ušao u krajolik izvedbenih umjetnosti kroz nove medije, a narastao je i interes za izvedbene umjetnosti kroz međusobnu kombinaciju i hibridizaciju drugih medija. Mjuzikli, koji su se sastojali od šarolikih plesova, glazbe i izvrsnih narativa, odgovarali su zahtjevima publike, kakve nikada prije nije ni postavljala, te su ubacili pitanje noviteta u postojeći utemeljeni kazališni sustav.

²⁴ Opereta, koja se razvila iz europske opere, proširila se u Ameriku i postala osnovni oblik glazbene zabave. Štoviše, stopljena je s jedinstvenim američkim izvedbenim kulturama, pa je mjuzikl postupno nastao kao rezultat razmjene kazališnih formi (usp. Lee, Dong-seop 2012: 12–13, 27).

U 21. stoljeću, korejski mjuzikli nisu se širili samo kvantitativno, nego su i nadograđivali svoje kvalitete. To je slučaj s komadom *Myeongseonghwanghu* i djelima koja su mu slijedila, a koja su predstavljena u prvom poglavlju. Adaptacija i prezentacija djela tradicionalne književnosti najprije su postale sofisticiranije. Uspjeh djela *Myeongseonghwanghu*, utemeljenog na drami *Yeousanyang (Lov na lisice)* koju je napisao Lee, Mun-yol²⁵, pokazala je da mjuzikl može u visokoj produkciji postaviti romane i drame. Od tada su prikazani mjuzikli koji su adaptacije književnih djela, kao npr. *Gyeoul nageune (Zimski putnik)*, *Sonagi (Pljusak)*, *Naemaemui pungkeum (Harmonij mog srca)*, koji su utemeljeni na romanima, ili *Gonggiljeon*²⁶ koji je utemeljen na drami. Simboli izvedbenih umjetnosti razlikuju se od onih u književnosti. Simboli književnosti su slova, a simboli izvedbene umjetnosti ples, glazba i zvuk (dijalog). Ponekad se zbog glamura glazba i ples čine superiornima tijekom naracije, ali razlog zašto izvedbene umjetnosti mogu biti ocijenjene kao kultura jest u tome što dijele kulturni status književnosti kroz sadržaje u svojoj naraciji.

Uz težnju da se pronađu i proizvedu originalna djela visoke kvalitete, domaći glazbeni producenti koji su htjeli kreirati nova djela koristili su sadržaje u okviru kojih su ostvareni visoko kvalitetni narativi i kompozicije scena. Također, kroz “miješanje medija”²⁷ i “transmedijalnost”²⁸, kojima se isprepliću različite karakteristike vidljive u djelima *Kralj lavova*, *Ljepotica i Zvijer*, *Mamma Mia*, *Chicago*, *Billy Elliot*, pojavljuju se hibridne umjetničke vrste, u kojima su mjuzikli reinkarnirani kao djela uklopljena u filmove, drame, animacije i popularnu glazbu.

S druge strane, reprodukcija glazbenih sadržaja nastavlja se i kroz romane, animirane filmove i po-

ziju. Česti su i prelasci iz jednog žanra u drugi, vidljivi primjerice u *Gospodaru prstenova*; od tiskanog teksta u filmski medij, a potom natrag na pozornicu ili neki izvedbeni medij. Mjuzikl *Mačke* započinje kratkom poemom *Knjiga starog mačka o mačkama svakodnevnim (Old Possum's Book of Practical Cats, 1939)* T. S. Eliota, a *Miss Saigon* počinje dijelom trepereće crno-bijele slike djeteta miješane krvi nakon Vijetnamskog rata. Za usporedbu, *Spider-Man* je ponovo rođen kroz animirani film i mjuzikl.

Od filma, glazbe i drame do mjuzikla i *vice versa*, od mjuzikla do drugih medija, taj je fenomen također čest u korejskim mjuziklima. Posljednjih godina filmovi i drame kao što su *Ra-dee-o-seu-ta*²⁹ (*Radijska zvijezda*), *Minyeoneun goerowo*³⁰ (*Ljepotica stokilasića*), *Sopyonje*³¹, *Daejanggeum*³² također su adaptirani kao mjuzikli, i to sa zamjetnim rezultatima i velikim uspjehom. Danas se koriste termini *movical*, *dramical*, *anical*, koji se odnose na novu vrstu mjuzikla koja je sintetizirana s različitim medijima poput filma, drame ili animacije (usp. Won 2013: 9–43). Uz tu vrstu intermedijskog fenomena, uspjeh neverbalnog izvornog mjuzikla *Nanta*³³, koji je postavljen 1997, također je bio ohrabrujući događaj koji je razotkrio još jednu mogućnost. Taj fenomen otkrio je snažniju radnju i dramsku interpretaciju nego prijašnji, jer je kombiniran s izvornom glazbom i izvedbenim umjetnostima, a udaljio se od “mjuzikla kao popularnog kazališta” do “mjuzikla kao potencijalnog kazališta”.

Mjuzikl, koji se pojavio u korejskoj kulturi i umjetnosti 1960-ih, imao je zadatak prihvaćanja inozemne kulture i eksperimentiranja s njom, a utjecao je ne samo na korejske drame i književna djela, nego i na scenske vještine izvedbenih umjetnosti. Na taj način, ako je u 1960-ima mjuzikl pokazao vještine sofisticiranih izvedbenih umjetnosti na pozornici kao zatvorenoj sceni, onda je u 1970-ima u Koreji kazalište

²⁵ Lee, Mun-yol (1948–) je suvremeni korejski pisac. Njegova su djela uglavnom podijeljena na dva tipa: prvi je alegorična rekonstrukcija apsurdnog života i svjesnosti o problemu, a drugi je manifestacija egzistencijalne agonije nekog životnog problema, utemeljena na autobiografskim iskustvima.

²⁶ *Gonggiljeon* je djelo o ljubavi i smrti klauna Jangseanga i drugog klauna prurušenog u ženu, Gonggil, kojega pak voli kralj Yeonsangun. Od svoga izdavanja adaptirano je u više romana i filmova, npr. *Wangui namja (Kralj i klaun)* i postiže sve veći uspjeh.

²⁷ “Miješanje medija” poznato je kao najučinkovitiji način kreiranja različitih multimedijskih grana, kao što su književnost, strip, animacija, igre i filmovi. Temeljem OSMU (*One Source Multi Use*) postiže se efekt različitih medija koji se preklapaju (usp. Cha 2004: 182–183).

²⁸ Prema Benkleru (2000: 562–563) i Lessingu (2001: 23–25, 103–105), komunikacijski sustav sastoji se od tri sloja: “sloj fizičke infrastrukture”, “sloj logičke infrastrukture” i “sadržajni sloj”. U slučaju pisanih medija, ta tri sloja čvrsto su umrežena. Međutim, ta umrežena struktura postaje fluidna u digitalnim medijima pa se lako prenosi iz jednog medija u drugi. Drugim riječima, uvjeti umrežavanja između elemenata koji konstituiraju komunikaciju promijenili su se tijekom prelaska na elektronske i digitalne medije. Stoga je veza između medija i sadržaja labava, a stvoreno je okruženje za transmedijalno pripovijedanje.

²⁹ Film koji opisuje iskreno prijateljstvo nekoć uspješnog pjevača i menadžera koji mu pomaže da se vrati svome snu. To djelo pokazuje koliko je velik bio interes za *movical* (kombinaciju mjuzikla i filma [eng. *movie*]).

³⁰ Drama, točnije komedija, koja satirički prikazuje ženu prezrenu zbog svoje debljine, unatoč njenom pjevačkom talentu. Nakon niza estetsko-kirurških zahvata, postaje ljepotica, što izaziva potpuni metež.

³¹ Film koji pokazuje očeve pokušaje da oslijepi svoju kćer kako bi se više posvetila pjevanju *pansorija*.

³² Originalna dramska serija koja je emitirana od rujna 2003. do ožujka 2004. pokazuje život Janggeum i proces kojim je primljena na kraljevski dvor prvo kao dio posluge u kuhinji, pa sve do toga da je postala prva liječnica kraljevske obitelji.

³³ Za globalno tržište producirao ga je Song, Seung-hwan, od početka ističući da je *Nanta* djelo koje je reprezentativno za korejske izvorne izvedbene umjetnosti. Taj komad uživa konstantno obožavanje od 1997. Sastoji se od harmoničnih neverbalnih izvedbi i korejskih kulturnih karakteristika. Kao rezultat uspjeha, utemeljeno je prvo privatno kazalište za ovu vrstu izvedbenih umjetnosti u Koreji, a *Nanta* je bila prva azijska predstava koja je prikazana na Off-Broadwayju, poznata pod naslovom *Cookin*.

“otvorenog tipa”, nazvano *madang*, uz *madanggeuk* kombinirano s *pansorijem* i narodnom dramom, ponukalo mlade na eksperimentiranje. To je dijelom bilo i reakcija na kazališnu realnost 1960-ih, koje su bile ne samo vrijeme za reprodukciju i imitaciju broadwayskih mjuzikala, nego i odrazi želja mlađih generacija koje su tražile vlastiti umjetnički izričaj.

Iako su postojale razlike ovisno o kutu gledanja, istinska priroda i interpretacija *madanggeuka* može se definirati kao korejski mjuzikl, jer je ta vrsta uličnog kazališta i narodne drame bila u životima različitih etničkih skupina kulture Orijenta dugo prije nego su joj predstavljeni mjuzikli. Ne samo u Koreji, nego i u Indiji, Kini, Japanu, jugoistočnoj Aziji itd. narodne drame i ulično kazalište bili su tražen oblik zabave, koji je inkorporirao naraciju, ples i glazbu. Štoviše, kineska opera *Kyeonggeuk*³⁴ (Pekinška opera) i japanski kabuki, n i bunraku³⁵ imaju mnogo sličnosti s mjuziklom.

Aristotelova dva tipa diskursa, *diegesis* i *mimesis*, u konačnici su odraženi u obliku “pričanja” i “prikazivanja” današnjice. Ti oblici zajednički su i zapadnjačkim mjuziklima i sukcesivnim žanrovima istočnjačkih izvedbenih umjetnosti. Međutim, po pitanju “pričanja”, za razliku od književnih djela, mjuzikl, a posebice licencirani mjuzikl, sveobuhvatna je umjetnost koja se i vidi i čuje, pa problem prevođenja ima veliku važnost. Ne radi se samo o prijevodu u općenitom smislu, prenošenju iz jednog jezika u drugi, nego o ukusu publike, osjećaju koji prenose prevedene riječi, uklopljene u harmoniju i ritam melodije. Štoviše, prijevod mjuzikla treba reflektirati kulturno značenje i kontekst inherentan jeziku izvornika, kao i tipično ponašanje i vrijednosti. U ranim mjuziklima transmisiju različite kulture pratio je “kulturni prijevod” koji je dekodiran u korejskom kontekstu (Kim 2005: 48). Takvi pokušaji i promjene pomogli su da se korejski mjuzikl razvije u industrijskoj eri u kratkom vremenskom periodu.

S druge strane, u pogledu “prikazivanja”, privlačnost mjuzikla je u glazbi i plesu, a savršena narativna struktura mora biti skrivena iza scena da bi izvedba bila emocionalna. U usporedbi s broadwayskim mjuziklima ili adaptacijama, u kojima se pojavljuju spomenuti problemi prevođenja, rad na scenarijima izvornih mjuzikala još uvijek je nedostatan u usporedbi s brzinom razvoja pjesama ili glazbe. Ti problemi uzrokovani su nedostatkom profesionalnih redatelja i kazališnih djelatnika koji bi mogli predočiti prirodu drame i poraditi na savršenijoj produkciji. Do kraja 1990-ih, korejskom mjuziklu nedostajalo je načina da proizvede specijalizirane stručnjake pa je stoga većina osoblja umjetno oformljena od skladatelja i koreografa koji nisu uvijek imali kazališnog

³⁴ Kyeonggeuk je kazalište koje je naslijedilo tradicionalnu kinesku operu, prošireno od 14. stoljeća. Osim dijaloga, ističu se pjesme, plesni pokreti i šarolika radnja.

iskustva. Iz tog razloga istina je da korejski mjuzikli nisu dobivali jednako dobre kritike kao zapadnjački mjuzikli.

Naracija će biti temeljna supstanca ključnih elemenata koji zajedno tvore sveobuhvatnu umjetnost izvedbe, kao što su izvođač (glumac), pozornica (scena), publika itd. Međutim, ta književna tehnika nije bitna, osim kada je mjuzikl utemeljen na književnom tekstu poput romana ili scenarija. Što god da je prototip, najvažniji aspekt prijenosa sadržaja i pripovijedanja jest to što bi publika trebala moći prepoznati isti identitet iz pripovjednog tijeka prije i nakon prijenosa. Kad jedan tekst proizvodi različite sadržaje, svaki sadržaj implementira nezavisno pripovijedanje i svaki ima svoju razlikovnost. Mjuzikl i *madanggeuk* imaju svoje vlastite pripovjedne metode, koje su različite od metoda tradicionalnog pripovijedanja.

Dakle, u suštini su “književne” izvedbe ili medijske tehnologije koje nisu prošle kroz procese kreativnog rada ili pisanja književnih tekstova, a koje bi također trebale biti prepoznate kao jedna proširena književna vrsta. Nedostatak originalnih tekstova ili formi ne znači da opismenjavanje nije moguće. Nema sumnje da su nematerijalna dobra starije usmene književnosti postojala i u prehistorijsko doba književne povijesti, ali u isto vrijeme postala su temelj današnje književnosti. Prema tome, svi mjuzikli i *madanggeuci*, osim po glumačkom umijeću, razlikuju se samo po tome naglašavaju li više kreaciju “književnosti” ili “umjetnosti”, bez da ijednoj ustvari mijenjaju srž.

I mjuzikl i *madanggeuk* imaju posebne karakteristike kao sveobuhvatne umjetnosti. Do rekreacija mjuzikla i *madanggeuka* došlo je temeljem sadržaja izvornih medija poput književnosti, filmova, animacija i drama, ali oni su nerijetko namijenjeni prikazivanju samo na velikim ili malim ekranima već od pripremnih faza. Niz filmskih mjuzikala, poput *Moje pjesme, moji snovi* ili *La La Landa*³⁶ koji su u posljednje vrijeme dobro primljeni, kao i izvedbenih umjetnosti poput *madang* drame na TV-u, pokazuju da postoji mogućnost uspjeha na filmskom tržištu. Ako scenska izvedba uživo ne može nadići problem osiguravanja kvalitete jer je “jednokratna”, “neposredna” i “izravna”, onda bi produkcija beskonačno ponovljivih ekranizacija ili digitalnih sadržaja mogla biti alternativa, kao što pokazuju gornji primjeri. Taj

³⁵ Bunraku je tradicionalna lutkarska predstava odnosno tradicionalna scenska umjetnost; n je tipična japanska scenska igra pod maskama simboličke ljepote; kabuki je popularno japansko kazalište koje je započelo u 16. i 17. stoljeću kao tradicionalno kazalište s glazbom i plesom. Te tri vrste u Japanu se smatraju najvažnijim izvedbenim umjetnostima.

³⁶ Prikazan 2016. u SAD-u, *La La Land* je romantični filmski mjuzikl u kojem jazz pijanist i glumica u usponu upotpunjuju nedovršenu pozornicu u “La La Landu”, gradu zvijezda za sanjaoce.

slučaj, dakako, trebao bi pretpostaviti međusobnu komunikaciju između pripovjedača i publike te dije- ljenje narativa, a može biti u skladu s različitim tipovi- ma i konceptima “životnosti”. Auslander (2008) kroz pojam “životnosti” tumači da je “vremenska istodobnost” važnija od “prostornog supostojanja”.

Intermedijalnost označava medijski čin ili me- dijaciju između medija. To, međutim, pokazuje ka- rakteristike suvremenih izvedbenih umjetnosti koje dovode digitalne tehnologije i druge medije u izvedbu. Podrazumijevaju se razne vrste dezintegracije žan- rova, demarkacije i hibridizacije, intertekstualnosti, kao i razni pogledi na hipermedije koji nastaju inte- gracijom medija. Na taj način intermedijalni fenomen u korejskom mjuziklu i *madanggeuku* može se defi- nirati kao oblik “originalne reprodukcije”, “medijske mješavine” ili “OSMU (*One Source Multi Use*)”, ali njegova nutrina trebala bi biti shvaćena kao “duplici- rana logika remedijacije”³⁷. Ovdje “remedijacija” označava logiku po kojoj jedan medij posuđuje izra- žajno sredstvo ili sučelje drugog medija, ili pak po- boljšava društvenu percepciju ili status. Drugim rije- čima, mediji ne postoje neovisno od drugih medija, nego su u trajnom procesu međusobnog razvijanja.

5. EPILOG

Današnja književnost može nadići tradicionalna ograničenja književnosti same tako što će se kombi- nirati s drugim kulturnim granama kroz različite medije. Primjerice, kombinacija književnih i kulturnih fenomena stvorila je različitost vizualnih izražaja, kroz pluralističku percepciju, koja opet zahtijeva različitost interpretacije i misli. Na taj način, književnost je konstantno u kontaktu s drugim kulturama i prikazuje različite fenomene i poglede na stvarnost.

Kako bi se proizvelo izvedbene umjetnosti koje su dio dinamike društva i stoga cijenjene u javnosti, ključni su dijalog i komunikacija između popularnih i tradicionalnih umjetnosti. Kada se takve simpatije primijene na kazalište, ono iščitava kodove tradicio- nalne drame tražeći kvalitativne promjene, kao i javne drame utemeljene na njoj, te poziva potencijalnu energiju javnosti da ih popularizira. Najbolji primjeri su mjuzikl i *madanggeuk*. Unatoč nekim kritičkim odstupanjima, poput “komercijalnih drama za mase”, mjuzikl i *madanggeuk* postali su žanrovi suvremene umjetnosti u kratkoj kronologiji i, štoviše, donose i nove sadržaje koji rađaju nove forme tako što dodaju elemente glazbe i plesa u snagu priče originalnog djela.

³⁷ “Novi medij može proći kroz remedijaciju tako što će pokušati potpuno apsorbirati stariji medij, tako da se diskontinuiteti među njima minimiziraju. Sam čin remedijacije, međutim, jamči da se stariji medij neće moći potpuno izbrisati; novi medij ostaje ovisan o starijem na priznate ili nepriznate načine” (Bolter 1999: 47).

Originalna naracija ili kulturni sadržaji proizvode još jedan tip intermedija kroz “miješanje medija”, “trans-medijalnost” i “remedijaciju”. Intermediji s kojima se danas susrećemo ruše ograničenja u organ- skim vezama s drugim područjima i neprestano kreiraju nove konvergencije. Štoviše, čak i intermediji utemeljeni na književnosti ne uživaju privilegije kakve ima sama književnost. Umjesto toga, pristupa knji- ževnim djelima kao jednom od brojnih medija koji konstituiraju kulturu i smješta ih uz druge sadržaje. Time književnost može nastati kao rezultat potpuno novog intermedija kroz različite fuzije kulture i umjetnosti.

Korejski mjuzikl i *madanggeuk* također su utemeljeni na pojmovima “trans-” ili “hibridni” u ekosustavu književnosti i umjetnosti s obzirom na transcendenciju i proširenje koje donose. Takvim razumijevanjem možemo objasniti zašto su mjuzikl i *madanggeuk* rođeni u kazalištu, a temeljem toga možemo zamisliti nove intermedije koji će nastati u bliskoj budućnosti. Mjuzikli koji su se javili 1960-ih pokazivali su prihvaćanje, nadilaženje “globalnosti” i mogućnost pojave korejskog mjuzikla, a *madang- geuk*, koji je nasljednik narodne drame, omogućio je nove teme reprodukcije i nadilaženja “lokalnosti”. Oba žanra već su prihvatila svoje mogućnosti i statute kao “glokalne”³⁸ umjetnosti, ali još uvijek su prisiljeni stvarati nove priče u multimedijskom okruženju, kao i nova pripovjedna djela.

Okruženje i promjene u korejskoj interme- dijalnosti utemeljenoj na mjuziklu i *madanggeuku* još se uvijek razvijaju. “Neverbalne izvedbe” kao što su *B-boy*³⁹ ili *Nanta* u Koreji, koja je predstavljena tije- kom 1980-ih, dobri su primjeri hibridne kulture ili meta-intermedijalne fuzije. Digitalna naracija, koja je utemeljena na interaktivnosti i hipertekstualnosti, također formira video-igre i virtualne sadržaje uz po- moć digitalne konvergencije i pripovjednih tehnika. Beskrajna promjena tog multi-medijskog okruženja sugerira mogućnost beskrayne promjene bezgraničnih intermedija na tradicionalnoj pozornici, kao što su mjuzikl i *madanggeuk*.

S engleskog jezika prevela
Dijana ČURKOVIĆ

LITERATURA

Auslander, Philip 2008. *Liveness: Performance in a mediatized culture*, London: Routledge.

Baek, Hyun-mi 2009. *Hangukyeongeuksawa jeontongdamron* [*Korejska povijest kazališta i tradicionalni diskurs*], Seoul: Yeongeukwa Ingan.

³⁸ “Glokalno” je kombinacija *globalnog* i *lokalnog*, što znači da ima i svojstvo “globalnosti” i ono “lokalnosti”.

³⁹ *B-boy* se odnosi na mlade koje privlači *hip-hop* kultura i koji plešu istoimeni ples ili *break-dance* općenito.

- Benkler, Yochai 2000. "From Consumer to Users: Shifting the deeper Structures of Regulation Toward Sustainable Commons and User Access", u: *Federal Communications Law Journal*, vol. 52 (3), str. 561–579.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Cha, Tae-ho 2004. "A Study on Media Mix in Animation", u: *Journal of Korean Society of Communication Design*, vol. 7, str. 1–16.
- Choi, Chang-joo 2010. *Korea Musical*, Seoul: M-add.
- Choi, Seung-youn 2006. "A Study on Aspects of the Performance of Musical Theatre in Korea from 1980 to 1990", u: *The Journal of Korean Studies*, vol. 24, str. 297–324.
- Choi, Seung-youn 2014. "The Exceptional Moment and the Ideology of Comfort – A Consideration on the Method of the Application of Traditions by Musical Kids", u: *Korean Literary Theory and Criticism*, vol. 63, str. 353–381.
- Fiedler, Leslie A. 1972. *Cross the Border – Close the Gap*. New York: Stein and Day.
- Higgins, Dick 1966. "Intermedia", u: *The Something Else Newsletter*, Vol.1 (1), New York.
- Kim, Sang-ug 2016. "A Study on Overseas Expansion Supporting Strategies of Korean Creative Musical: Focusing on Asia", u: *Journal of Korea Culture Industry*, vol. 16 (1), str. 1–10.
- Kim, Seong-kon 2009. *Literature in the Age of Hybrid Cultures*, Seoul National Univ. Press.
- Kim, Seung-ock 2004. "A study on the Cultural Configuration of Popular Culture – The Popular Cultural Implications of Musicals", u: *The Donam Language & Literature*, vol. 17, str. 37–64.
- Knapp, Raymond 2005. *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton Univ. Press.
- Lee, Dong-seop 2012. *Musical-ui ihae [Razumjeti mjuzikl]*, Seoul: Sallim.
- Lee, Hyun-Jung 2011. "Double-Binding of Empress Myongsong", u: *The Comparative Study of World Literature*, vol. 34, str. 5–30.
- Lee, Mee-won 2012. "Madangguk: The Making of Modern Theatrical Form with the Traditional Theatrical Heritages", u: *The Korean Journal of Arts Studies*, vol. 6, str. 5–34.
- Lee, Young-mi 2002. *Madanggeuk yangsigui wonliwa teukseong [Postavke i karakteristike stila madanggeuka]*, Seoul: Sigongsa.
- Lessig, Lawrence 2001. *The Future of Ideas*, New York: Random House.
- NTAK (National Theater Association of Korea Inc) ur. 2008. *Hankukhyeondaeyeongeuk 100 nyeon [Sto godina modernog korejskog kazališta]*, Seoul: Yeongeukwa Ingan.
- Park, Man-gyu 2011. *The History of Korean Musicals*, Seoul: Hanulbooks.
- Seo, Yeon-ho; Lee, Sang-woo 2000. *Uri Yeongeuk 100 nyeon [Sto godina naše drame]*, Seoul: Hyeonamsa.
- Seo, Yeon-ho 2005. *Hangukyeongseuksa – hyeon-daepyeon [Povijest korejskog kazališta – Moderna]*, Seoul: Yeongeukwa Ingan.
- Sin, Won-seon 2007. "A Study on Musicals in Korea – Focused on 'Subway Line 1'", u: *The Review of Korean Cultural Studies*, vol. 20, str. 273–304.
- Won, Jong-won 2013. *Musical*, Seoul: Communicationbooks.
- Yoo, Min-young 2001. *Hanguk yeongeuk undongsa [Povijest korejskog dramskog pokreta]*, Seoul: taehaksa.
- Yoo, In-Gyeong 2003. *Hanguk Gongyeonyesului Jomang [Pregled korejskih izvedbenih umjetnosti]*, Seoul: hangukmunhwasa.
- Yoo, In-Gyeong 2007. "New trends on Korean theatre and the formation of modern musical in the 1960s", u: *Korean Literary Theory and Criticism*, vol. 37, str. 419–445.
- Yoo, In-Gyeong 2009a. "An inquiry on terrain and transformational aspects of musical theatre during the 1970s", u: *Korean Literary Theory and Criticism*, vol. 43, str. 599–630.
- Yoo, In-Gyeong 2009b. *The World of Korean Musicals*, Seoul: Yeongeukwa Ingan.

SUMMARY

THE PERFORMING ARTS BASED ON INTER-MEDIA IN KOREA: THE CASE OF MUSICAL AND MADANGGEUK

This article introduces musicals and 'madanggeuk' among the most beloved performing arts in Korea. Contrary to textual literature, performing arts exist only through performances on the stage, so it can be said to be one-time arts that disappear when the performances are over. However, even if it is one-off, the development of the plot in all types of performing arts can not proceed without the basis of narration or story-telling. Performing arts such as musicals and 'madanggeuk' are also often referred to as composite arts because they need help with stage, lighting, sound, and choreography. These two have a commonality that they overcome various constraints such as the 'space constraint' of the stage and the 'time constraint' of the performance, and perform the most appropriate and implicit performance. On the other hand, they are also distinguishable; musicals show the domestic acceptance of globality, and 'madanggeuk' the modern succession of Korean locality. Musical and 'madanggeuk' have become a genre of contemporary art in the short chronology, and furthermore, also provide additional content that creates diverse forms by adding elements of music and dance to the story's strength of the original work. Korean musicals and 'madanggeuk' are also based on the notion of 'trans-' or 'hybrid-' in the ecosystem of literature and art in terms of transcending or expanding. Both genres already embrace the possibilities and status as 'glocal' arts, but they are still being forced to create new stories in a multi-media environment and new storytelling work.