МАТИЦА СРПСКА
1826

ISSN 0352-9738

MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

49

Editorial board

Zoran T. JOVANOVIĆ, PhD, Editor-in-Chief
(Museum of Theatrical Arts of Serbia, Belgrade)
Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
Katalin KAIČ, PhD
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy)
Ivana PERKOVIĆ, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
Ira PRODANOV, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
Dušan RNJAK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
Marija BERGAMO, PhD (Croatia)
(University of Ljubljana, Slovenia, Faculty of Philosophy)
Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD
2013

ISSN 0352-9738

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

49

Уредништво

др Зоран Т. ЈОВАНОВИЋ, главни и одговорни уредник
(Музеј позоришне уметности Србије, Београд)
др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
др Каталин КАИЧ
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)
др Ивана ПЕРКОВИЋ
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
др Ира ПРОДАНОВ
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
др Душан РЊАК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
др Катарина ТОМАШЕВИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
др Марија БЕРГАМО (Хрватска)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2013

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

САДРЖАЈ
CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ
STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др МИРЈАНА ЗАКИЋ и др ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ
Ликовни, етнографски и литерарни извори о инструменту *кавалу* на територији Србије и Македоније 9
Dr MIRJANA ZAKIĆ and dr JELENA JOVANOVIĆ
Sources in Medieval Paintings, Ethnographic and Literary Sources about the Instrument *Kaval* in Serbia and Macedonia 22

Др МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ
Продукција салонске музике код Срба у XIX веку у контексту рађања музичког издаваштва 23
Dr MARIJANA KOKANOVIĆ MARKOVIĆ
Production of Salon Music in Serbia in the 19th Century in the Wake of Music Publishing 41

Др ИВАНА ПЕРКОВИЋ
Станислав Бинички: композиторски допринос жанру црквене музике . 43
Dr IVANA PERKOVIĆ
Stanislav Binički's Contribution to the Genre of Sacred Music 60

Др АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ
Иностранa музика у међуратном Београду: рецепција у *Гласнику Музичког друштва „Станковић" / Музичком гласнику 1928–1941*. . . 63
Dr ALEKSANDAR VASIĆ
Foreign Music in Belgrade Between the World Wars: Reception in the *Herald of Music Society "Stanković" / Music Herald 1928–1941*. 75

МАРИЈА ДУМНИЋ, М.А.
Музицирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рата 77
MARIJA DUMNIĆ, M.A.
Musical Performances and Musicians in Belgrade Taverns from the Beginning of Radio Belgrade Broadcasting until World War Two 90

Др СОФИЈА М. КОШНИЧАР
Театарске уметнице о својој професији кроз перо Милоша Црњанског – контекст и интервјуи (I). 91
Dr SOFIJA M. KOŠNIČAR
Female Theater Artists on Their Profession Through the Pen of Miloš Crnjanski – Context and Interviews (I). 103

НЕВЕНА ВАРНИЦА
Ерудитна комедија и мелодрама – две драмске врсте у виђењу Драгољуба Павловића 105
NEVENA VARNICA
Erudite Comedy and Melodrama – Two Drama Genres as Seen by Dragoljub Pavlović 114

Др МАЈА РИСТИЋ
Наше Београдско драмско позориште – позориште домаће драме . . 115
Dr MAJA RISTIĆ
Our Belgrade Drama Theater – Theater of Domestic Drama 130

Др ИВАНА МЕДИЋ и мр ЈЕЛЕНА ЈАНКОВИЋ БЕГУШ
Мјузикл у Србији у новом миленијуму: смернице, домети, изазови . 133
Dr IVANA MEDIĆ and mr JELENA JANKOVIĆ BEGUŠ
Musicals in Serbia in the New Millennium: Strategies, Achievements, Challenges 150

ВЕСНА Д. ЦРЕПУЉАРЕВИЋ
Чин пети: *Тераса* 153
VESNA D. CREPULJAREVIĆ
The Fifth Act: *Terrace* 168

Мр НЕБОЈША АНТЕШЕВИЋ
Епистемологија сценографије у позоришту данас 169
Mr NEBOJŠA ANTEŠEVIĆ
Epistemology of Scenography in Theaters Today 193

ЛАЗАР ЈОВАНОВ
Мултијезички драмски програм Радија Нови Сад као релевантни актер у промоцији културне разноликости Републике Србије 195
LAZAR JOVANOV
Multilingual Drama Program of Radio Novi Sad a Relevant Factor in the Promotion of Cultural Diversity of the Republic of Serbia 207

БОШКО ШТУЛИЋ
Злочин и казна у филму *Меч-лопта* Вудија Алена 209
BOŠKO ŠTULIĆ
Crime and Punishment in Woody Allen's Movie *Match Point* 220

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

СТЕВАН БУГАРСКИ
Потерница за Нушићем у околини Темишвара 1913. године 221
STEVAN BUGARSKI
Arrest Warrant for Nušić in the Vicinity of Timisoara in 1913. 226

Др МЕЛИТА МИЛИН
Фрагменти биографије на пожутелој хартији: преписка у заоставштини Љубице Марић 227
Dr MELITA MILIN
Fragments of Biography in Archives: Ljubica Marić's Correspondence. . 244

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Др ВЕСНА КРЧМАР
Сава Анђелковић, *Драматургија Стеријиних комедија*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2012. 245

Др КАТАРИНА ТОМАШЕВИЋ
Владан Радовановић, *Музика и електроакустичка музика*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2010. 247

СУЗАНА АРСИЋ
Моба, *Отвор' порте*, Логистика, SOKOJ, 2010. 253

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР 255

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ 263

РЕЦЕНЗЕНТИ 269

UDC 792.57(497.11)"20"

ИВАНА МЕДИЋ и ЈЕЛЕНА ЈАНКОВИЋ БЕГУШ
Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Југоконцерт, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

МЈУЗИКЛ У СРБИЈИ У НОВОМ МИЛЕНИЈУМУ: СМЕРНИЦЕ, ДОМЕТИ, ИЗАЗОВИ*

САЖЕТАК: Централна теза овог рада јесте да је мјузикл од почетка XXI века најекспониранији позоришни жанр у Србији. Носилац експанзије јесте београдско Позориште на Теразијама, у којем се од 2001. уочава планирана стратегија развоја „бродвејског“ мјузикла. Интересовање за мјузикл уочљиво је и изван престонице, те су се позоришта широм Србије упустила у „освајање“ ове позоришне форме.

Након кратког прегледа историјата мјузикла у Србији пре 2000. године, прелазимо на дефинисање мјузикла, али и сродних театарских форми (које се често погрешно називају мјузиклима); затим, разматрамо тренутне домете српског мјузикла и указујемо на најважније проблеме са којима се суочавају глумци, редитељи и продуценти. Напокон, анализирамо три репрезентативна примера српских мјузикала – *Зона Замфирова* (р. Кокан Младеновић, Позориште на Теразијама), *Главо луда* (р. Никола Булатовић, Позориште на Теразијама) и *Отац на службеном путу* (р. Оливер Фрљић, Атеље 212).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мјузикл, прикази, Бродвеј, Србија, XXI век, позориште.

---

* Рад је писан у оквиру пројекта Музиколошког института САНУ *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, финансираног од стране Министарства просвете и науке Републике Србије (бр. 177004 (2011–2014)).

Део истраживања преузет је из рада *L'économie des musicals dans le nouveau millénaire – exemples de la Serbie et de la France* Јелене Јанковић који је одбрањен као завршни рад на Мастер 2 студијама на Универзитету Пари Дофин (Université Paris Dauphine) септембра 2010. године, у оквиру стипендије француске владе, под менторством проф. Гзавијеа Дупуија (Xavier Dupuis).

Дугујемо захвалност глумцима, продуцентима, композиторима, редитељима и организаторима који су се одазвали нашем позиву на разговор или нам уступили материјал: Кокану Младеновићу, Михаилу Вукобратовићу, Ивани Недељковић, Милану Антонићу, Ингеборг Бутер и Ирени Поповић Драговић.

Уводне напомене

Од почетка новог миленијума, мјузикл као позоришна форма доживљава снажну експанзију у Србији, у квантитативном али и квалитативном смислу. Изузетан успех мјузикла *Зона Замфирова* у режији Кокана Младеновића, који је у 2013. години већ освојио петнаестак награда, укључујући и престижне награде за најбољу представу на фестивалима Стеријино позорје у Новом Саду и Дани комедије у Јагодини, а поред тога проглашен је за једну од три најбоље представе у 2012. години у избору критичара недељника *НИН* (Јевтић 2013), подигао је много прашине међу позоришним посленицима у Србији. Премда су у нашој земљи и раније извођени мјузикли, тек од 2000. године уочава се јасна и планирана стратегија развоја „бродвејског" мјузикла, који захтева веома високе извођачке и продукцијске стандарде и који је постављен као узор коме се тежи, па и мерило квалитета. Овакав сценско-музичко-играчко-визуелни спектакл захтева подједнака продукцијска улагања као опера или оперета, али је због врсте музике која је у њему заступљена (easy listening, поп, џез и сл.) и начина певања (неимпостирано, „неоперско" певање) ближи „обичној" позоришној публици од опере или оперете.

Главна теза овог рада јесте да мјузикл од почетка XXI века постаје најекспонираније позоришни жанр у Србији. Ову промену фокуса је у великој мери изазвао долазак Михаила Вукобратовића на чело београдског Позоришта на Теразијама 2001. године и његова одлука да ово позориште јасно профилише ка мјузиклима – како онима рађеним по иностраној лиценци, тако и према сопственим продукцијама. Тим потезом, Вукобратовић је окренуо Позориште на Теразијама ка жанру који у то време ниједно позориште у Србији није изводило. Његов напор је добио на замаху 2005. када је Позориште на Теразијама, после петнаест година рада у неодговарајућим условима у Установи културе „Вук Караџић" на Булевару краља Александра, коначно враћено у своју стару, али сада комплетно реновирану и технички опремљену зграду на Теразијама, што је омогућило постављање захтевних музичко-сценских продукција. Ову експанзију и улагање у мјузикл, како продукцијски тако и кадровски, прати и успон статуса Позоришта на Теразијама, које је од институције која је некад сматрана за „булеварско" позориште, које негује представе сумњивог квалитета, прерасло у водећу позоришну кућу у Београду, чије су представе успешне и код публике и код критике. Можемо рећи да је Позориште на Теразијама у последњих десетак година поставило стандарде које друга позоришта заинтересована за мјузикл сада морају да достигну, уколико желе да се укључе у „тржишну утакмицу" за придобијање публике.

Године 1950. у срцу Београда основано је Хумористично позориште, са идејом да првенствено негује „лаке“ жанрове – комедију, музичку комедију, водвиљ, оперету (Рапалић 2009: 18–19). Већ у другој деценији рада, фокус овог позоришта се прогресивно помера од оперете ка америчком мјузиклу. *Оклахома!* Роџерса и Хамерстајна (Rogers and Hammerstein), премијерно изведена 6. марта 1966. године, била је први велики мјузикл на театријској сцени. Након *Оклахоме!* мјузикли заузмају све значајнији место у репертоару, а врхунац овог раног раздобља представља извођење *Приче са западне стране* (*West Side Story*, премијера 31. марта 1968) (Рапалић 2009: 19). Уследиле су продукције америчких мјузикала *Пољуби ме, Кејт* (*Kiss Me, Kate*) са музиком Кола Портера (Cole Porter, премијера 1969), *Hello Dolly* Џерија Хермана (Jerry Herman, 1971) и *Виолиниста на крову* (*Fiddler on the Roof*) Џерија Бока и Џозефа Стајна (Jerry Bock, Joseph Stein, 1972). Продукција мјузикла *Коса* (*Hair*) у Атељеу 212 у режији Мире Траиловић (премијера 19. маја 1969. године) била је прва у једној социјалистичкој земљи, а четврта у свету. По речима Јована Ћирилова, „[б]ило је то време кад смо у многим елементима били испред Европе и света“ (Ћирилов 2009).

Распад Југославије и криза која је уследила у земљи током деведесетих година прошлог века донели су много проблема српским позориштима. Као одговор на ситуацију и на „колективну психозу“, позоришта су бирала обично два пута: први је водио ка класичном репертоару, а други ка популистичкој забави. Период након 2000. године карактерише се новим замахом и великим радовима на обнови и изградњи културних установа, посебно у Београду где је 2003. завршена нова зграда Југословенског драмског позоришта, а 2004. отворена велелепна Београдска арена (данас Комбанк арена) као место резервисано за велике спортске али и музичко-сценске спектакле, омогућујући долазак међународних продукција на турнеји, међу којима је био и мјузикл *Mamma mia!*. Године 2005. завршена је реконструкција Камерне опере Мадленијанум, једине приватне оперске куће у Србији која је, сада под називом Опера и театар Мадленијанум, такође спремно закорачила у постављање сложених музичко-сценских остварења као што је мјузикл *Les misérables* Бублила и Шенберга (Alain Boublil, Claude-Michel Schönberg), премијерно изведен на овој сцени 2007, односно мјузикл *Ребека* Кунца и Леваија (Michael Kunze, Sylvester Levay), чија је премијера одржана почетком 2013. године.

Посебан случај представљају дечија позоришта, где има представа које су назване мјузиклима (*Том Сојер и ђавоља посла* у Позоришту Бошко Буха, *Чудне љубави* у Малом позоришту Душко Радовић, *Шехерезада* у Позоришту за децу Крагујевац итд.). Поново се стиче утисак да је Позо-

риште на Теразијама „задало домаћи задатак“ другим позориштима својим амбициозним мјузиклом за децу *На слово на слово*, премијерно изведеним 17. априла 2010. године.

Поред Београда и Новог Сада, и у другим градовима широм Србије од почетка миленијума, а нарочито од 2010. године, уочени су покушаји да се „освоји“ жанр мјузикла, те да се и публици изван великих центара омогући уживање у оваквом спектаклу. Ради илустрације тезе о експанзији жанра, наведимо (вероватно некомплетан) списак српских позоришта која су од 2001. године покушала да поставе мјузикле, са више или мање успеха (Табела 1):

Табела 1: Мјузикли у Србији у XXI веку

Институција	**Град**	**Представа**	**Редитељ**	**Сезона**
Позориште на Теразијама	Београд	*Бриљантин*	Михаило Вукобратовић	2001/2002
Позориште на Теразијама	Београд	*Пољуби ме, Кејт*	Димитрије Јовановић	2002/2003
Позориште на Теразијама	Београд	*Циганин лети у небо*	Владимир Лазић	2003/2004
Позориште на Теразијама	Београд	*A Chorus Line*	Михаило Вукобратовић	2005/2006
Позориште на Теразијама	Београд	*Спусти се на земљу*	Југ Радивојевић	2005/2006
Позориште на Теразијама	Београд	*Чикаго*	Кокан Младеновић	2006/2007
Позориште на Теразијама	Београд	*Неки то воле вруће*	Раде Марјановић, Светислав Гонцић, Соја Јовановић	2006/2007
Мадленијанум	Земун	*Les misérables*	Небојша Брадић	2007/2008
Позориште на Теразијама	Београд	*Кабаре*	Чет Вокер	2007/2008
Позориште на Теразијама	Београд	*Маратонци трче почасни круг*	Кокан Младеновић	2007/2008
Позориште на Теразијама	Београд	*Бриљантин*	Михаило Вукобратовић	2008/2009
Звездара театар	Београд	*Несврстана страна музике*	Драган Јовановић, Владимир Манчић	2008/2009
Позориште на Теразијама	Београд	*На слово на слово*	Даријан Михаиловић	2009/2010
Атеље 212	Београд	*Коса*	Кокан Младеновић	2009/2010
Позориште на Теразијама / Будва Град Театар	Београд	*Глорија*	Ива Милошевић	2010/2011

Београдско драмско позориште	Београд	*Буђење пролећа*	Небојша Брадић	2010/2011
Позориште на Теразијама	Београд	*Продуценти*	Југ Радивојевић	2010/2011
Шабачко позориште	Шабац	*La vie bohème (Rent)*	Лука Миховиловић	2010/2011
Позориште за децу Крагујевац	Крагујевац	*Шехерезада*	Пјер Валтер Полиц	2010/2011
Позориште Бошко Буха	Београд	*Том Сојер и ђавоља посла*	Јован Грујић	2010/2011
Мало позориште Душко Радовић	Београд	*Чудне љубави*	Ђурђа Тешић	2010/2011
Новосадско позориште / Номус	Нови Сад	*Чаробњак из Оза*	Золтан Пушкаш	2010/2011
Позориште на Теразијама	Београд	*Главо луда*	Никола Булатовић	2012/2013
Позориште на Теразијама	Београд	*Зона Замфирова*	Кокан Младеновић	2012/2013
Мадленијанум	Земун	*Ребека*	Небојша Брадић	2012/2013
Књажевско српски театар	Крагујевац	*До голе коже*	Пјер Валтер Полиц	2012/2013
Новосадско позориште / Номус	Нови Сад	*West Side Story*	Виктор Нађ	2012/2013
Крушевачко позориште	Крушевац	*Ми чекамо бебу*	Владимир Попадић	2012/2013
Позориште младих	Нови Сад	*Annie Jr.*	Драган Стојменовић	2012/2013
Народно позориште Стерија	Вршац	*Љубав (Карта за пут у рај)*	Иван Ђорђевић	2012/2013

Шта је, дакле, мјузикл?

При покушају да се одговори на питање „шта је мјузикл“, суочавамо се са бројним недоумицама. Довољно је погледати које су представе игране на великој сцени Позоришта на Теразијама у периоду од пресељења у реновирану зграду до данас, да би се стекао утисак о жанровској ширини коју пружа музички театар у својим појавностима. Највише је, наравно, комада који су окарактерисани као ***мјузикли*** (*A Chorus Line*, *Спусти се на Земљу*, *Чикаго*, *Неки то воле вруће*, *Маратонци трче почасни круг*, *Бриљантин*, *Цигани лете у небо*, *На слово на слово*, *Глорија*, *Продуценти*, *Зона Замфирова*), али присутне су и ***ревије*** (*Светлости позорнице*, *Под сјајем звезда*), ***музичка комедија*** (*Хероји*), ***музичка мелодрама*** (*La Strada*), ***музичка трагикомедија*** (*Свадба у кутији*) и ***музичка драма*** (*Грк Зорба*), па чак и **балет** (*La capinera*). Посебну (под)врсту представљају музичко-сценске представе ***кабаретског*** типа; међутим, оне нису уврштене у ово разматрање јер не доносе „ауру“ престижа, значаја и гламурозности, која

је у великој мери заслужна за успех „великог“ мјузикла у Србији у новом миленијуму.

Ален Перу (Alain Perroux) примећује да је „веома тешко дати једноставну дефиницију која би ограничила дато подручје и која би разликовала мјузикл од других форми музичког позоришта“ (2009: 12). Он наводи неколико дефиниција:

– „Мјузикл: позоришни или филмски спектакл у којем се мешају музика, песма, плес и текст који је заснован на непрекинутој нарацији (за разлику од *мјузикхола*).“ (*Le Robert, dictionnaire de la langue française*);
– „Мјузикл: сценска, телевизијска или филмска продукција у којој се користе песме у популарном стилу – као и дијалози, опционално – било да би се испричала нека прича (’књижевни мјузикли’), било да би се експонирали таленти аутора и извођача (’ревије’).“ (John Kenrick, *Musical Theater: a History*);
– „Бродвејски мјузикл је увек представљао јединствену мешавину високе и популарне уметности, музике и комедије, бизниса и шоуа.“ (Michael Kantor, *Broadway: the American Musical*);
– „Постоји само један неопходан елемент који мјузикл треба да садржи: то је музика.“ (Oscar Hammerstein II) (Perroux 2009: 10–12).

Редитељ Михаило Вукобратовић уочава да се мјузикл претежно посматра као позоришни *жанр*; међутим, по њему, **мјузикл је шири појам од жанра**: „Мислим да је мјузикл више од *жанра*, да је то *вид* или *облик* позоришта, пошто у мјузиклу имате и комедију, и драму… Не може се рећи да је *Кабаре* у драмском смислу ’лаки жанр’ – то је једна озбиљна драма – или *A Chorus Line*, који је документарна драма, или *Чикаго*, који је водвиљ. Дакле, имате различите позоришне жанрове унутар мјузикла“ (Јанковић 2010: 94).

Терминолошки „Гордијев чвор“ није лако размрсити зато је што коришћење појединих термина условљено локалном праксом, односно позоришном традицијом у датој земљи. На пример, у српској теорији и пракси присутан је широк распон музичко-сценских типова. ***Комад с пјевањем***, као историјски први тип музичко-сценских представа на српским сценама од XVIII века, представља сценско дело у прози праћено музичким тачкама – солистичким, хорским, плесним и оркестарским. За разлику од њега, ***ревија*** се карактерише низом одвојених „нумера“ (песама, балетских тачака) које имају декоративну а не драмску функцију, а које су повезане мање или више кохерентним текстом.

Када је реч о ***мјузиклу***, угледне личности из наше позоришне средине ту мисле пре свега на „бродвејски мјузикл“, то јест на тип спектакла који

је потекао из англосаксонског света. Он се може поистоветити са такозваним ***књижевним мјузиклом*** (енг. *book musical*), који настаје адаптацијом мотива и ликова из класичне књижевности и њиховим подвргавањем законитостима музичке представе. Наведимо као пример Шекспирове комаде (William Shakespeare): драма *Ромео и Јулија* послужила је као основа за мјузикл *Прича са западне стране*, а комедија *Укрођена горопад* постала је мјузикл *Пољуби ме, Кејт*. Ова врста мјузикла сматра се референтном тачком, „идеалним" типом музичког театра. Посебну подврсту представља мјузикл базиран на већ постојећим популарним песмама, које су, међутим, преаранжиране и дописана им је нова, оригинална прича. Овакав тип мјузикла може бити блискији ревијском или бродвејском типу, у зависности од амбиција и уметничких способности његових аутора. Док је у англосаксонском свету постављен велики број оваквих мјузикала (*We Will Rock You* на музику групе Queen, *Mamma Mia!* на музику групе ABBA, *Rock of Ages* на музику хард рок бендова итд.), код нас су овакви примери малобројни и појављују се тек у освит новог миленијума (почев од *Лутке са насловне стране*, на музику групе Рибља чорба, крајем деведесетих).

Још једна врста музичког позоришта, насталог у Немачкој, јесте „брехтовски мјузикл", који је проистекао из сарадње драмског писца Бертолта Брехта (Bertolt [Berthold] Brecht) и композитора Курта Вајла (Kurt Weill) између два светска рата. Њихова дела су заснована на постулатима „епског театра", чији је Брехт био најистакнутији представник, а који се одликује одбацивањем натурализма и укидањем позоришне илузије, као и израженом друштвеном критиком. Најпознатији њихов мјузикл је *Опера за три гроша* (*Die Dreigroschenoper*, 1928), настао као адаптација дела из XVIII века – *Просјачке опере* Џона Геја (*The Beggar's Opera*, John Gay). *Опера за три гроша* један је од раних примера модерног мјузикла, а партитура је инспирисана џезом. Одјеци брехтовског мјузикла се у новом миленијуму посебно осећају у представама на репертоару Атељеа 212, о чему ће касније бити речи.

Треба напоменути да у континенталној Европи англоамерички термин ***мјузикл*** није општеприхваћен: на пример, у Француској се уместо њега користи израз ***la comédie musicale*** (*музичка комедија*) којим су обухваћена врло разнородна дела – укључујући и она која нису комедије у правом смислу те речи (Labarre 2009). Ова терминолошка разлика „прикрива" структурну, па и квалитативну разлику која лежи у чињеници да се у Француској овај израз најчешће користи за описивање огромних продукција које се играју на стадионима и у спортским халама, а не у позориштима, те које би одговарале предимензионираним ***ревијама*** у нашој терминологији. У спектаклима овог типа главне улоге играју певачи, а не глумци, јер њихова суштина лежи у снимљеном албуму (аудио-CD) са оригинално компонова-

ном музиком, који се захваљујући огромној рекламној кампањи продаје у милионским тиражима, на шта се надовезује и продаја видео-снимка представе. Поједина дела овог жанра, пре свега *Notre-Dame de Pari*s Лика Пламондона (Luc Plamondon) и Рикарда Кочијантеа (Riccardo Cocciante) лабаво заснован на роману *Звонар Богородичине цркве* Виктора Игоа, постигла су огроман успех на планетарном нивоу. Међутим, са великом кризом дискографске индустрије у последњих неколико година ова подврста мјузикла је доведена у питање, јер продаја компакт-дискова не може да надомести високе трошкове рекламне кампање и да донесе профит приватним продуцентима који стоје иза таквих спектакала. Важно је рећи да овај тип „мјузикла" наилази у самој Француској на гнушање позоришних чистунаца, пре свега због свог изразито комерцијалног, масовног карактера.

Алан Перу, који доследно користи израз *la comédie musicale* којим описује **англоамерички мјузикл**, даје дефиницију која делује најцелисходније и у којој обједињује „ревијални" и „књижевни" мјузикл:

> Мјузикл је вид позоришне представе чији саставни део чине музичке нумере, певане или плесане. Ове нумере су често дате у форми „сонгова" тј. песама које изводи један или више ликова. Када је реч о плесним деловима, они често представљају наставак најатрактивнијих „сонгова". […]
>
> Разликујемо две главне „породице": *мјузикле* који развијају једну нарацију и у којима су „сонгови" уметнути на најприроднији могући начин (то је оно што Англо-Саксонци називају ***књижевним мјузиклом***) и дела која се састоје од низа забавних сцена повезаних лабавом радњом, а које у први план стављају интерпретаторе, па су на тај начин блиска ***ревији*** (Perroux 2009: 15–16).

Када је реч о српској музичкој сцени, редитељ Кокан Младеновић истиче:

> Тек са отварањем нове зграде Позоришта на Теразијама стекли су се услови да се поставе на сцену мјузикли у оном смислу како их третира теорија драме и теорија музике, то јест да то буде једна **заокружена целина са потпуно равноправним музичко-плесним и драмским деловима**. И мој озбиљан проблем у раду са нашим глумцима је био управо то појашњење да условност жанра диктира то да је **сонг, у ствари, певани дијалог или певани монолог; да постоји континуитет развоја драмске радње са свим оним карактеристикама које постоје у реалистичком драмском позоришту, с тим што је форма изражавања драмске ситуације у овом жанру везана за музику, певање и плес.** Зауставити драмску радњу кроз певану форму значи истовремено и урушити мјузикл. Самим тим се мења и начин глумачке игре: од те готово наслеђене „ревијалности" у глумачкој интерпретацији, која упућује на вулгарно додворавање публици, морали смо да направимо озбиљан заокрет према **драмском тумачењу ликова који се изражавају кроз певање и плес** – задовољавајући све основне потребе психолошког реа-

лизма, и кроз анализу драмског лика и драмске ситуације која је примеренија драмском неголи музичком позоришту (Јанковић 2010: 85).

Дакле, у нашој земљи се англоамерички термин ***мјузикл*** од почетка новог миленијума првенствено користи како би се описао један изузетно комплексан тип позоришта – мисли се на „бродвејски“ или „књижевни“ мјузикл који се налази на врху пирамиде музичког театра. У оваквој позоришној форми, певане нумере су у функцији драмске радње, другим речима, морају бити и отпеване и „одглумљене“. Међусобни однос певања и драме у оваквој концепцији мјузикла близак је опери моцартовског и вердијевског типа. Чак се ни кореографске нумере, масовне сцене итд. не сматрају пуком декорацијом, већ су и оне у функцији драмске радње. ***Музичке ревије*****, као некада доминантан тип мјузикла на београдским сценама, полако одлазе у заборав као „нижа врста“ музичко-сценског израза**. У том смислу, врло је занимљиво посматрати дела српских аутора која су у новом миленијуму окарактерисана као мјузикли: може се рећи да коришћење баш овог термина, а не неког другог, демонстрира **озбиљност намере**, односно покушаја да се направи *бродвејски спектакл – али наш*!

Поред већ наведених критеријума за класификацију мјузикала према садржају, све досад набројане мјузикле који су извођени на српским позоришним сценама можемо разврстати и према продукционом критеријуму (Табела 2):

Табела 2: Класификација мјузикла према продукционом критеријуму

ТИП МЈУЗИКЛА	ПРИМЕРИ
Лиценцни мјузикл у којем све мора дословно да се пренесе, од музике преко кореографије до сцене и костима; превод на локални језик такође подлеже ауторизацији, а у неким случајевима мора обавезно да се задржи наслов у оригиналу.	*A Chorus Line* (Позориште на Теразијама), *Продуценти* (Позориште на Теразијама), *Les misérables* (Мадленијанум) – у случају потоњег, није дозвољено да се користи српски превод *Јадници* који је усвојен у вези са истоименим романом Виктора Игоа [Victor Hugo]!
Лиценцни мјузикл у којем се претежно задржава музичка партитура, а остале компоненте извођења могу да се мењају.	*Буђење пролећа* (БДП), *Чикаго* (Позориште на Теразијама), *Коса* (Атеље 212), *Кабаре* (Позориште на Теразијама), *Неки то воле вруће* (Позориште на Теразијама) итд.
Оригинални српски мјузикл базиран на књижевном, филмском и/или драмском делу.	*Маратонци* (Позориште на Теразијама), *Отац на службеном путу* (Атеље 212), *Глорија* (Позориште на Теразијама), *Зона Замфирова* (Позориште на Теразијама), *До голе коже* (Књажевско-српски театар, Крагујевац) итд.
Оригинални српски мјузикл базиран на адаптацији познатих, популарних песама аутора из Србије и региона.	*Лутка са насловне стране* (Позориште на Теразијама), *Главо луда* (Позориште на Теразијама), *Љубав* (Позориште Стерија, Вршац) итд.
Оригинални српски мјузикл са музиком и текстом специјално писаним за потребе те продукције.	*Сустани се на Земљу* (Позориште на Теразијама).

Према Роберу Лакому (Robert Lacombe), модел глумачког *ансамбла*, формиран према основама које су поставили Станиславски и Немирович Данченко у Москви, и данас је доминантан у Европи (2004: 87). Овај модел дубоко је везан за традицију, за престиж и, наравно, за високе износе субвенција. Типично репертоарско позориште често поседује снажну уметничку естетику, његове продукције се налазе на репертоару у дужем временском периоду, а такође настоји да створи публику која ће му бити верна. Када је реч о музичким позориштима, чак и у политички тако различитим земљама као што су Немачка, Мађарска или Пољска, присутан је модел „гломазног" репертоарског позоришта са великим бројем стално запослених уметника. Продукције се обично изводе у матичној позоришној згради, а турнеје су реткост. У свакој сезони, на репертоару је двадесетак представа, од којих су неке премијерне продукције, док су друге репризе успешних продукција из ранијих сезона. Ове представе се изводе наизменично, што намеће потребу да се стално мења декор на сцени. Најчешће су оваква позоришта заступљена у већим градовима и обухватају под једним кровом различите ансамбле: позоришни, оперски, балетски, хорски, оркестарски.

У нашој земљи, примери оваквих кућа су два народна позоришта у Београду и Новом Саду (које финансира Република Србија), али и Позориште на Теразијама, које једино од позоришта на буџету Града Београда има четири ансамбла са преко 150 запослених. Највећи број запослених – око 110 особа – јесу чланови четири ансамбла позоришта (балетског, драмског, оркестарског и хорског). По мишљењу Михаила Вукобратовића, који је више од деценије био управник ове куће, то је неопходно да би се испоштовали стандарди које музичко позориште, односно мјузикл, тражи (Вукобратовић 2010). У условима рада у репертоарском позоришту, Вукобратовић је посветио пажњу формирању ансамбала који могу својим специфичним способностима да одговоре продукцијама мјузикала. Поред тога, пажња је посвећена и додатној едукацији чланова хорског, драмског и балетског ансамбла, јер у Србији не постоји посебна школа за мјузикл и сродне жанрове. Глумци, али и чланови хора, похађају часове балета и џез балета; глумци и балетани вежбају певање са диригентима и репетиторима. Поготово се од глумаца који играју у мјузиклима очекује да стално раде на свом певачком и играчком усавршавању, јер се томе не посвећује готово никаква пажња на студијама глуме. Чланови балетског и хорског ансамбла, поред својих примарних задатака, често добијају споредне говорне, „драмске" улоге. Евидентан је покушај да се ансамбли „приближе" у својим извођачким способностима – а то доприноси побољшању општег извођачког нивоа.

Дакле, у случају Позоришта на Теразијама, модел репертоарског позоришта се показао као добар, јер је омогућио подизање квалитета извођења кроз перманентну едукацију ансамбла. Захваљујући оваквом систему рада, било је могуће да чланови глумачког и хорског ансамбла, од којих већина никада није похађала балетску школу, након годину дана интензивних проба савладају захтевне кореографије и релативно успешно одиграју мјузикл *A Chorus Line*, у којем је акценат на животним и професионалним судбинама балетских играча (Меденица 2005). С друге стране, поставка мјузикла *Буђење пролећа* у режији Небојше Брадића у Београдском драмском позоришту, које није примарно усмерено ка овој позоришној форми (већ је, напротив, деценијама посматрано као „озбиљан" пандан „неозбиљном" Позоришту на Теразијама), показала је да глумци који нису подвргнути певачком и играчком „тренингу" какав се спроводи на Теразијама углавном нису у стању да на адекватан начин одговоре захтевима мјузикла. Отуда су њихови извођачки (првенствено певачки) домети били веома неуједначени, што је утицало на укупну рецепцију ове представе (Јевтић 2010).

Ретки су примери глумаца који су се, без посебне припреме, само захваљујући снази свог талента и укупној уметничкој изграђености, врло брзо прилагодили специфичностима мјузикла. Као најсјајнији пример можемо издвојити Небојшу Дугалића, члана Народног позоришта и редовног професора на Академији уметности у Београду, који успешно гостује у Позоришту на Теразијама, где игра две главне улоге – Макса Бјалистока у мјузиклу *Продуценти* и Хаџи Замфира у мјузиклу *Зона Замфирова* (за потоњу улогу је награђен Стеријином наградом за 2013. годину).

Модел репертоарског позоришта какво се негује у Србији у супротности је са англоамеричким, „бродвејским" моделом експлоатације мјузикла који се заснива на *ad hoc* продукцијама, за које се посебно формирају извођачке екипе. У оваквом систему, представе се играју у једном позоришту из вечери у вече у дужем временском периоду (и до неколико година), често са алтернативним поделама – и тако све док има довољно интересовања за дату представу. Због тога се редитељ Кокан Младеновић отворено супротставља репертоарском моделу рада, поготову када су у питању успешне представе које позоришним кућама могу потенцијално да донесу знатну финансијску добит и медијску пажњу:

> Код нас, не можете играти једну представу, била она и најбоља и најтраженија што се тржишта тиче, више од десет пута месечно, јер имате и на десетине других наслова на репертоару које морате да играте. Не постоји ниједна позоришна кућа у Србији оспособљена за играње представа у континуитету, у великим блоковима, нити било која сала од угледа и са адекватним техничким условима коју нека компанија или неки продукцијски тим може

да изнајми да у њој игра одређену представу месец, два, годину, пет, оно-лико колико публике има и колико представа заврећује да буде играна. […] С обзиром на то да морате да негујете континуитет и свих осталих наслова на репертоару, морате да на своју штету обуздате број играња и пласман представе да би репертоарско позориште као такво могло да функционише (Јанковић 2010: 91).

Специфичан случај представља Опера и театар Мадленијанум. Премда ова кућа нема стални ансамбл већ се извођачи ангажују за потребе појединачних продукција, позориште ипак функционише по репертоарском моделу. Због тога, *ad hoc* окупљени ансамбл нема могућност да у континуитету игра одређену представу, према гореописаном англосаксонском моделу; а, с друге стране, нема ни перманентног усавршавања извођача карактеристичног за Теразије. Неуједначеност глумачких, играчких и певачких домета потенцирана је тиме што се по уговору ангажују уметници од којих су неки првенствено певачи, други првенствено глумци, а већина није прошла додатну обуку за мјузикл. Због тога је критичарка Зорица Премате уочила:

Улоге у мјузиклу *Јадници* су тумачили глумци и певачи. Због мозаичности сценских збивања и брзине одвијања драмске радње, као и због релативно високих вокалних захтева, имам утисак да су свој посао на премијери боље урадили певачи него глумци“ (Премате 2007).

Примери успешних српских мјузикала

На примерима три скорашња, веома успешна српска мјузикла, приказаћемо који су тренутни извођачки и уметнички домети овог жанра у Србији. При избору примера руководиле смо се, како критеријумом успешности (све ове представе се играју „на карту више“, а критичарска рецепција је претежно повољна), тако и жанровском разноликошћу: *Зона Замфирова* је одабрана као пример књижевног мјузикла, *Главо луда* као пример мјузикла „дописаног“ на већ постојећу музику, док *Отац на службеном путу* отелотворује тип брехтовског мјузикла.

А) *Зона Замфирова* – „бродвејски мјузикл“, подврста „књижевни мјузикл“. Према истоименом роману Стевана Сремца текст написао Кокан Младеновић. Сонгови: Марко Грубић (музика) и Кокан Младеновић (текст). Режија Кокан Младеновић.

Уместо да реплицирају стереотипну, романтично идеализовану, политички умивену и драматуршки поједностављену верзију Сремчевог класика, карактеристичну за филмски „блокбастер“ Здравка Шотре из 2002.

године, редитељ Кокан Младеновић и његови сарадници определили су се да снажно заоштре друштвени и класни сукоб, који онемогућава љубавну везу између занатлије Манета и пребогате Зоне. Радња је измештена у период непосредно после ослобођења Ниша од турске власти, периода у којем је редитељ пронашао бројне паралеле са данашњим контекстом. То је доба „транзиције" из феудалног у капиталистичко друштвено уређење, доба индустријализације али и „тајкунизације" Србије, у којој се формира слој бескрупулозних нових богаташа. Класна и социјална заоштреност додатно је потенцирана језичким раслојавањем, те угњетени слој малих занатлија и радника говори нишким дијалектом, док нова елита (покушава да) говори књижевним српским језиком, прожетим великим бројем насилно имплементираних туђица, што производи комичне ефекте.

Зона, кћерка локалног „тајкуна" Хаџи Замфира, није пасивна, немушта лепотица, већ девојка огорчена због изолације у којој живи и спремна да се бори за своју љубав. Лик Манулаћа, Манетовог ривала, такође је преосмишљен: у Младеновићевој концепцији он више није комично карикирани „татин синчић", већ превејани и декадентни махер којег првенствено занима Хаџи Замфиров новац. Након много перипетија и скандала, у којима су нарушене јавне репутације и Зоне и Манета и Замфира и Манулаћа, права љубав тријумфује.

Према драматургији и међусобном односу литерарне, сценске и музичке компоненте, *Зона Замфирова* у потпуности одговара типу књижевног бродвејског мјузикла. Све музичке нумере у потпуности су интегрисане у радњу: крећу се у распону од „античког хора" (*Те ӣа долази*, *Удавила се*), преко масовних сцена у којима се преламају кључни моменти радње (*Побеӣуља*), до солистичких наступа, дуета и ансамбала у којима се разоткривају мотиви и намере (*На леӣу ӣлаву Нишаву*, *Докин ӣлан*) или међусобни односи протагониста (*Нека вода носи*). Готово сваки протагониста има свој лајтмотив или лајтнумеру, а многе нумере су приликом понављања драмски преосмишљене: на пример, бр. 14 *Немој* (у којој Хаџи Замфир наређује Манету да се клони Зоне) трансформише се у бр. 21 *Реџи да* (у којој Замфир преклиње Манета да се ожени „осрамоћеном" Зоном); последњи хорски сегмент прве нумере *Те ӣа долази* еволуира у нумеру 17, *Револуција*, у којој занатлије одлучују да се освете Замфиру за сва понижења; љубавни дует бр. 7 *Шӣо љубав може, она ӣо и сме* трансформише се у бр. 16 *Јер ја само ӣебе мрзим*, у којој се Зона и Мане међусобно оптужују за емотивну издају.

Велики извођачки ансамбл готово у потпуности је сачињен од уметника стално запослених у Позоришту на Теразијама. Малобројни гостујући глумци углавном су из редова уметника који су стасали на Теразијама, а затим променили кућу или прешли у статус слободних уметника (Иван

Босиљчић, Даница Максимовић), или су већ били хонорарно ангажовани у мјузиклима Позоришта на Теразијама (Небојша Дугалић). Веома високи појединачни и групни извођачки домети, као и за наше услове изузетан продукциони ниво, показују да се у случају Позоришта на Теразијама десетогодишње улагање у развој сопствених извођачких и продукционих снага и те како исплатило.

Б) *Главо луда* – „бродвејски мјузикл“ према популарним песмама које интерпретира Здравко Чолић. Према идеји Николе Булатовића текст написали Никола Булатовић, Наташа Дракулић и Даница Николић Николић. Аутори песама: Бора Ђорђевић, Арсен Дедић, Корнелије Ковач, Кемал Монтено, Горан Бреговић и други. Аранжман Иван Илић. Режија Никола Булатовић.

Попут *Зоне Замфирове*, и мјузикл *Главо луда* представља одјек и осавремењену верзију Шекспирове драме *Ромео и Јулија*. Љубавна прича Луке и Иване, двоје младих студената из неименованог града у провинцији (али са јасним референцама на Крагујевац), смештена је у осамдесете године прошлог века. Њихова веза пролази кроз бројна искушења, пре свега услед противљења њихових родитеља због класних и друштвених разлика (Иванин отац је директор фабрике аутомобила у којој Лукина мајка ради као кафе-куварица), а потом и због Лукине амбиције да постане рок звезда у Београду. Млади јунак пролази кроз тежак период сазревања, на свом путу (који га води преко Београда у Лондон) доживљава бројна професионална и емотивна разочарења, да би на крају тријумфовао – концертом на Маракани, али и повратком у загрљај вољене девојке.

Представа је веома допадљива, иако има драматуршке недостатке. Основни проблем, као и у другим мјузиклима овог типа (не само код нас), лежи у томе што коришћене песме, иако лепе и популарне, немају изразит драмски потенцијал; оне нису саставни део радње, већ имају претежно декоративан карактер. Можда би радикалнији аранжерски поступак допринео већој кохерентности представе, али стиче се утисак да се аутори нису усудили да „дирају у светињу“, тј. у песме које сви и данас воле и радо слушају. Такође, пошто је већина песама љубавног карактера, скоро све их изводи тумач главне улоге, солистички или у дуетима, због чега нема довољно музичке разноликости.

Када је реч о извођењу, глумачки ансамбл који је оформљен путем аудиција, претежно од глумаца који нису у сталном ангажману у Позоришту на Теразијама, није успео у потпуности да одговори захтевима мјузикла. Ово се посебно односи на главну јунакињу у тумачењу Јелене Тркуље, која је вокално најслабија у подели. То што је карактер представе више ревијалан него „књижевни“ представља слабост утолико што ниједан

од извођача нема сценску харизму и вокалне способности као „Чола“, генијални интерпретатор који је био у стању да песмама различитих аутора „удахне душу“ и учини их хитовима за сва времена.

Ипак, *Главо луда* има и добрих страна: песме *Твоје очи*, *Заīрли ме* и *Ти си ми у крви* као „лајт теме“ љубави Иване и Луке, као и песма *Ивана* као „break-up song“, функционишу на начин правих сонгова у „бродвејском“ мјузиклу јер доносе емотивне врхунце односа главних протагониста. Исто се може рећи и за медли *Африка/Друже Тито, ми ти се кунемо* који представља надреалну„портрет-нумеру“ Иваниног оца, износећи на видело његове унутрашње страхове који се преламају на породичне односе. Духовита сценска и аранжерска решења доноси сцена завођења уз песму *Живиш у облацима, мала*. Напокон, штета је што однос Луке и његове пожртвоване самохране мајке, којој син слама срце како својом љубављу према Ивани тако и одлуком да напусти факултет и изабере трновит пут до музичке славе, није одсликан у некој нумери са више драмског потенцијала од *Девојчице*[1].

Као још један квалитет овог мјузикла истиче се и његов претежно лак и лепршав карактер, одсуство било какве вулгарности и извесна наивност главних јунака што га чини прилагођеним младој, тинејџерској публици, којој је ова представа првенствено и намењена.

В) *Отац на службеном путу* – „брехтовски мјузикл“. Према сценарију Абдулаха Сидрана за филм Емира Кустурице текст адаптирао Оливер Фрљић. Драматург Јелена Мијовић. Сонгови: Ирена Поповић Драговић (музика) и Оливер Фрљић (текст). Режија Оливер Фрљић.

Позната прича о оцу једне сарајевске породице који у периоду после Другог светског рата завршава на Голом отоку, те о утицају политике на животе обичних људи, захваљујући редитељу Оливеру Фрљићу доживела је веома занимљиву транспозицију у жанр брехтовског мјузикла. Поред вечне актуелности друштвено-критичке теме о сукобу појединца и идеологије, Фрљић интерполира у текст Абдулаха Сидрана сонгове, за које је сâм написао текст, а музику наменски компоновала Ирена Поповић Драговић. О амбициозности подухвата сведочи и то што је Атеље 212 објавио и компакт-диск са музиком из представе, што је преседан у нашој средини.

Отклон од позоришног реализма и „онеобичење“ као карактеристика брехтовског театра постигнути су на тај начин што главног јунака-приповедача Дина Зоља, који у време догађаја о којима се прича у пред-

[1] Ова нумера је настала на основу песме *Мађарица* за коју је музику написао Момчило Бајагић Бајага, а оригинални текст Ђорђе Балашевић. Како Балашевић није дозволио коришћење својих стихова у представи *Главо луда*, написан је потпуно нови текст на исту музику.

стави има осам година, маестрално тумачи ветеран београдског глумишта Властимир Ђуза Стојиљковић. Према речима критичарке Ане Тасић, овакав избор „има снажну сценску потенцију јер ствара сталну дистанцу према игри, у брехтовском смислу. Гледалац непрестано има свест о томе да гледа старијег глумца који игра дечака, па је зато активнији његов критички однос према радњи коју прати на сцени“ (Тасић 2011).

Музика у представи *Отац на службеном путу* није само пратња драмске радње, већ се у сонговима прелама врхунац емотивног набоја. Поред стихова који су наменски писани за потребе овако постављене драматургије, успеху намере у великој мери доприноси и „сценична“ музика Ирене Поповић Драговић, која може да подмири потребе позоришта за широким дијапазоном емоција. Композиторка се лако и природно изражава у малој форми (сонгу, инструменталној сличици), али ти фрагменти често представљају део целине у чијем контексту добијају ново, потпуније значење. Вокалне интерпретације глумаца који учествују у овој представи и које су забележене и на компакт-диску, остављају снажан утисак на слушаоца јер су песме отпеване „из лика“ и приморавају гледаоца да проживи драму тог јунака или јунакиње заједно с њим/њом.

У погледу музичке драматургије, као и у *Зони Замфировој*, посебно је занимљиво вишеструко појављивање појединих тема и њихове трансформације. У том смислу треба издвојити инструментал под називом *Клофање*, који се први пут појављује као постлудијум иза монолога приповедача, Дина Зоља, и понавља се још три пута (последњи пут на самом крају). Ова тема може се схватити као лајтмотив породичног живота јунака; пошто је прича помало трагична, како драма одмиче, почетни весели, безбрижни карактер музике се постепено губи. Сликајући драмске ситуације, у појединим песмама симулирају се различити музички жанрови – од севдалинке, преко партизанске песме, до руске романсе, у чему значајну улогу добија мали инструментални ансамбл који је све време на сцени: „[…] петеро свирача који као какав бенд за вјенчања и спроводе лебде међу актерима приче и музички ’провоцирају’ радњу“ (Муњин 2011). Захваљујући вештини композиторке, шаролике музичке сличице функционишу као целина и тиме представи дају димензију заокружености и уметничког смисла.

Перспективa српскоī мјузикла

Неоспорна је чињеница да у данашњем тренутку широм Србије постоји велико интересовање позоришне публике за мјузикл. У претходној деценији, континуираним радом пре свега у београдском Позоришту на Теразијама, створена је добра основа за неговање свих подврста мјузикла,

па и оног најсложенијег – књижевног. Када је реч о уметничким дометима, посебно се истакао редитељ Кокан Младеновић који је низом представа које је радио (*Чикаго*, *Маратонци*, *Зона Замфирова*) са пажљиво одабраним сарадницима, поставио нове стандарде, па ће убудуће мјузикли несумњиво бити оцењивани у поређењу са дометима ових представа, поготово *Зоне Замфирове*.

Основну препреку даљем развоју мјузикла и музичког позоришта у Србији представља катастрофална финансијска ситуација у којој се налази већина позоришних кућа у нашој земљи, а која је последица неразвијене културне политике на националном и локалном нивоу (ако се под културном политиком подразумевају мере подршке уметничкој продукцији из јавних извора финансирања). У условима великог кашњења субвенција неопходних за подмиривање високих трошкова премијера, позоришта су принуђена да се сналазе – па тако улазе у копродукције са уметничким фестивалима у земљи и региону, прихватају и независне продукције, траже спонзоре и друге „алтернативне“ изворе финансирања, да би одржала какав-такав континуитет постављања нових представа. У условима када локалне и републичке власти издвајају мало или нимало средстава за нове продукције, али и даље у великој мери финансирају материјалне трошкове и плате запослених у позоришним кућама, модел репертоарског позоришта ће свакако остати доминантан и у наредним сезонама. Велико је питање да ли ће мјузикли заиста донети финансијску добит српским позориштима, пре свега због изузетно високих трошкова продукције оваквих представа које, чак и у случају када се не плаћају прескупе лиценце иностраним власницима ауторских права, дугују велики део своје привлачности бројном извођачком апарату, раскошним костимима, ефектној сценографији и другим елементима који чине прави сценски спектакл.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Јевтић, Бобан. „Критика: Буђење пролећа.“ *YellowCab* 01.11.2010. <http://www.yc.rs/sr/magazin/kritika/pozoriste/story/2329/Kritika%3A+Buđenje+proleća+.html> 11.06.2013.

Јевтић, Бобан. „У простору дешавања.“ *НИН* 11.01.2013. <http://www.nin.co.rs/pages/article. php?id=75168> 09.06.2013.

Меденица, Иван. „Границе мјузикла.“ *Време* бр. 774, 03. 11. 2005. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=432427> 11.06.2013.

Муњин, Бојан. „Шта си радио у Југославији, тата?“ *Новости* 02. 04. 2011. <http://www.pozorje.org.rs/2012/predstava1.htm> 11.06.2013.

Премате, Зорица. „Приказ премијере мјузикла *Јадници*.“ Емитовано на Другом програму Радио Београда 19. 10. 2007. <http://www.zafirhadzimanov.com/index.php?option=com_content&view=article&id=56&catid=0&Itemid=53> 11.06.2013.

Рапајић, Светозар. „Музичко позориште на Теразијама.“ У: Жељко Јовановић (ур.), *Позориште на Теразијама – Шездесет година рада 1949–2009.* Београд: Позориште на Теразијама, 2009: 12–79.

Тасић, Ана. „Копрцање у ужасу.“ *Политика* 28.03.2011. <http://www.pozorje.org.rs/2012/predstava1.htm> 11.06.2013.

Ћирилов, Јован. „Како смо пре 40 година поставили *Косу* у Атељеу 212.“ Програмска књижица за представу *Коса*. Београд: Атеље 212, сезона 2009/2010.

Janković, Jelena. *L'économie des musicals dans le nouveau millénaire – exemples de la Serbie et de la France.* Mémoire de fin de Master 2 “Gestion des entreprises culturelles – formation continue (DEP).“ Paris: Université Paris – Dauphine, 2010.

Labarre, Bertrand. *Existe-t-il une esthétique spécifique et un modèle économique propres à la comédie musicale en France?* Mémoire de fin de Master 1 “Management des organisations culturelles – formation initiale.“ Paris: Université Paris – Dauphine, 2009.

Lacombe, Robert. *Le spectacle vivant en Europe. Modèles d'organisation et politiques de soutien. Avant-propos d'Emmanuel Wallon*. Paris: La documentation française, 2004.

Perroux, Alain. *La comédie musicale. Mode d'emploi.* Paris: L'Avant-Scène Opéra, Éditions Premières Loges, 2009.

Ivana Medić and Jelena Janković Beguš

MUSICALS IN SERBIA IN THE NEW MILLENNIUM: STRATEGIES, ACHIEVEMENTS, CHALLENGES

Summary

This paper deals with the sudden increase in popularity of the genre of musical in Serbia since 2000. We argue that, since the beginning of the new millennium, this often underrated theatrical genre has been steadily on the rise, both in terms of quality and quantity. This trend was initiated by the Terazije Theater in Belgrade, where one may notice a well-defined strategy of developing and promoting the so-called “Broadway musical”, including its most complex subgenre of “book musical”. Efforts have been made both to “import” successful foreign productions and to implement what has been learned and develop a specifically Serbian brand of musical. Aside from the Terazije Theater and other theaters in Belgrade, efforts to produce and

perform musicals have also been noticeable in other theaters all over Serbia. After sketching out a brief history of musicals in Serbia before 2000, we attempt to define various types of musicals, but also to differentiate between musicals and other similar but different theatrical forms which do not satisfy the criteria to bear this label. Moreover, we discuss the current stage of development of Serbian musical and its achievements, but also point to the most relevant problems faced by actors, directors and producers working in the field of musical theater. Finally, we analyze three representative examples of successful Serbian musicals – *Zona Zamfirova* (directed by Kokan Mladenović, Terazije Theater), *Crazy Head* (directed by Nikola Bulatović, Terazije Theater) and *When Father Was Away On Business* (directed by Oliver Frljić, Atelje 212).

Key words: musical, review, Broadway, Serbia, 21st century, theatre.