

Transmedijske pripovjedne tehnike u mjuziklima

Milinković, Ljiljana

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:355332>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-28**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij Engleskoga jezika i književnosti i Hrvatskoga jezika i
književnosti, smjer: nastavnički

Ljiljana Milinković

Transmedijske pripovjedne tehnike u mjuziklima

Diplomski rad

Mentorica: prof. dr. sc. Ivana Žužul

Osijek, 2023.godina

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Diplomski studij Engleskoga jezika i književnosti i Hrvatskoga jezika i
književnosti, smjer: nastavnički

Ljiljana Milinković

Transmedijske pripovjedne tehnike u mjuziklima

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

Mentorica: prof. dr. sc. Ivana Žužul

Osijek, 2023. godina

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 25. kolovoza 2023.

Lajana Milneć, 0122230004
ime i prezime studenta, JMBAG

Sažetak

Tema ovog diplomskog rada je analiza tri mjuzikla (dva kazališna i jedan filmski) iz različitih razdoblja razvoja žanra: *U šumi* (1991) Jamesa Lapinea. *Hamilton* (2020) Thomasa Kaila. filmski *Chicago* (2002) Roba Marshalla. Cilj analize jest utvrditi i opisati narativne tehnike koje variraju ovisno o vrsti mjuzikla i o mediju. Budući da metodologija diplomskog rada počiva na načelima transmedijske naratologije, na početku će se ukratko prikazati razvoj transmedijske naratologije kao grane postklasične naratologije. Potom će se istaknuti razlike između teorijskih pristupa klasične i postklasične naratologije. U okviru sažete povijesti mjuzikla opisat će se načini pripovijedanja u mjuziklima u duhu klasične naratologije. Nakon toga u kontekstu modela transmedijskih pripovjednih tehnika raspravljat će se o tome u kojoj mjeri adaptacija u novom mediju utječe na njih. Središnji dio rada posvećen je transmedijskoj analizi u kojoj će se na primjerima iz mjuzikla promatrati četiri elementa koje mjuzikl nasljeđuje iz klasične naratologije (vrijeme, likovi, pripovjedač, fokalizacija) ali ih stavlja u nove kontekste u svakom analiziranom mjuziklu. Uz ova četiri elementa u transmedijskoj analizi istražuju se i instancije slikovnog, gestualnog i glazbenog pripovijedanja.

Ključne riječi: *mjuzikl, transmedijska naratologija, transmedijske pripovjedne tehnike, postklasična naratologija*

Sadržaj

1. Uvod.....	1-2
2. Transmedijska naratologija.....	3-6
2.1. Klasična naratologija.....	3
2.2. Postklasična naratologija.....	4-5
2.3. Transmedijska naratologija.....	5-6
3. Prikaz povijesnog razvoja žanra mjuzikla.....	7-8
4. Pripovijedanje u mjuziklima.....	9-21
5. Transmedijske pripovjedne tehnike.....	22-29
6. Transmedijska analiza tri generacije mjuzikla.....	31-49
6.1. <i>Chicago</i>	31-38
6.2. <i>U šumi</i>	38-43
6.3. <i>Hamilton</i>	44-50
7. Zaključak.....	51-52
8. Literatura.....	53-56

1. Uvod

U ovom će se radu analizirati tri mjuzikla koja su nastala u različitim povijesnim razdobljima razvoja mjuzikla – *Chicago*, *U šumi* i *Hamilton* kako bi se utvrdilo na koji su se način pripovjedne tehnike uvjetovane medijem i žanrovskim zanačajkama. Nema sumnje da su novi mediji i nove tehnologije izazvali promjene u pripovjednim strategijama. Da bismo istražili transmedijske pripovjedne tehnike u mjuziklima, nužno je predstaviti transmedijsku naratologiju kao znanstvenu disciplinu te opisati njezin razvoj. Uvodni dio rada ukratko donosi pregled razvoja klasične i postklasične naratologije kako bi se usporednom analizom upozorilo na promjene koje je donio narativni zaokret 1960-ih i 1970-ih godina u književnoj teoriji. Nakon toga se zasebno predstavlja smjer transmedijske naratologije kao jedan od brojnih rukavaca postklasične naratologije.

Drugo poglavlje sadrži prikaz povijesnog razvoja žanra mjuzikla s osobitim naglaskom na pripovjednim elementima koje su tri generacije mjuzikla *Chicago*, *U šumi* i *Hamilton* naslijedile od klasične naratologije kao i na onima koji su svojevrsan iskorak prema postklasičnoj naratologiji.

U trećem će se poglavlju istražiti na koji način pripovijedanje u mjuziklima ovisi o vrsti mjuzikla te će se detaljnije raščlaniti kategorije klasične naratologije: vrijeme, likovi, pripovjedač i fokalizacija prema teorijama Shlomith Rimmon-Kenan, Gérarda Genettea, Mieke Bal te Seymoura Chatmana.

Perspektiva transmedijske naratologije u kontekstu postklasične naratologije razmatra se u četvrtom poglavlju gdje se detaljnije preispituju transmedijske pripovjedne tehnike referirajući se na teze Marie-Laure Ryan. Budući da su posrijedi mjuzikli koji transponiraju već postojeću priču, za samu analizu važno je u analizi adaptaciji pristupiti sa sviješću da je novi medij različit od originala. To znači da novi medij nameće neke svoje nove *jezike* – specifičnosti pripovijedanja ali i vlastita ograničenja. U tom dijelu analize oslanjat ćemo se na teoriju Linde Hutcheon.

Peto poglavlje nudi naratološku analizu tri generacije mjuzikla. Mjuzikli *Chicago*, *U šumi* i *Hamilton* nastali su u razdoblju između 1975. i 2015. godine. Ocrtat će se i društveno-kulturološki kontekst te materijalne okolnosti nastanka svakog mjuzikla. Potom će se pristupiti analizi transmedijskih pripovjednih tehnika: od kategorije vremena bilo da je riječ o singularnom protjecanju vremena ili nepodudaranju u vremenskom poretku radnje, preko likova s manje ili više razvijenom karakterizacijom, do instancije pripovjedača i pitanja fokalizacije.

Kad je riječ o predlošcima za analizu, treba napomenuti da mi nije bila dostupna adekvatna snimka kazališne izvedbe mjuzikla *Chicago*. Stoga je analiza *Chicaga*, kao predstavnika najstarije generacije mjuzikla, utemeljena na filmskoj adaptaciji iz 2002. godine u režiji Roba Marshalla. Predložak za mjuzikl *U šumi* je snimljena kazališna izvedba iz 1991. godine u režiji Jamesa Lapinea, a za mjuzikl *Hamilton* snimljena predstava iz 2020. godine u režiji Thomasa Kaila.

Na posljepku, u zaključku će se podastrijeti rezultati analize odabranih mjuzikla. Radu će biti priložen i popis citirane i korištene literature.

2. Transmedijska naratologija

2.1. Klasična naratologija

Bugarski književni teoretičar i filozof Tzvetan Todorov u *Gramatici Dekameronu* (1969) definirao je naratologiju kao znanost o pripovjednom tekstu. Teorijsko-metodološki naratologija počiva na temeljima strukturalističke analize pripovijedanja (Barthes, Genette, Greimas i dr.) te ruskog formalizma (Propp, Tomaševski i dr). „Kao dio strukturalističkog projekta naratologija, slijedi Saussureovu distinkciju između jezika kao sustava (*langue*) i govora kao njegove individualne realizacije (*parole*) te, analogno tome, pojedinačne pripovjedne tekstove promatra kao realizacije univerzalnog skupa pravila” (Grdešić, 2015: 19).

„Strukturalističku naratologiju zanima zašto su pripovjedni tekstovi međusobno toliko slični te odgovor traži u njihovoj dubinskoj strukturi, proučavajući u prvom redu bajke, mitove i popularne pripovjedne tekstove” (Grdešić, 2015: 14). Strukturalizam je dakle snažno utjecao na znanost o književnosti koja početkom 1960-ih godina teoriju romana zamjenjuje teorijom pripovijedanja. Pojam teksta dobio je šire značenje te se tada počinju proučavati uz književne i neknjiževni oblici. Roland Barthes je u *Mitologijama* (1957) kategorijalni aparat koji je bio namijenjen isključivo za vrijedne književne tekstove upotrijebio pri čitanju drugih kulturnih proizvoda i praksi kao što su paket tjestenine, deterdženti i igračke. (Grdešić, 2015: 14)

Američki teoretičar pripovijedanja Chatman u svojoj knjizi *Story and Discourse* (1978) nadovezuje se na strukturalističku koncepciju priče i diskurza pa je prema njemu priča „što?” pripovjednog teksta, a diskurz njegovo „kako?” (Grdešić, 2015: 18; Chatman, 1978).

U naratologiji teksta krucijalnu ulogu imala je Genetteova studija *Discours de recit* (1972), „koja nudi alate za analizu elemenata diskurza književnog pripovjednog teksta s naglaskom na probleme vremena, načina (fokalizacije) i glasa (pripovjedača)” (Grdešić, 2015: 20; Genette, 1980). Genette je također umjesto dihotomnog modela ustrojstva pripovjednog teksta, ponudio model s tri razine. Prva je razina po njemu i dalje priča, a pričom se smatra označeno ili sadržaj, druga je tekst ili diskurz te se ovdje misli na označitelja ili iskaz, a treća je razina pripovijedanje, odnosno „čin proizvodnje pripovjednog teksta” (Grdešić, 2015: 20; Genette, 1980). Taj model preuzima i Rimmon-Kenan u svom priručniku *Narrative Fiction* (1983) te minimalno izmijenjuje nazive spomenutih kategorija koje navodi kao priča, tekst i pripovijedanje (naracija). Na razini priče Rimmon-Kenan bavi se događajima i likovima (aktantima), dok su na razini teksta predmeti proučavanja vrijeme, karakterizacija likova i fokalizacija (Grdešić, 2015: str 20; Rimmon-Kenan, 2002).

2.2. Postklasična naratologija

Suvremeni britanski teoretičar naratologije David Herman (1999) prvi je uveo odrednicu postklasične naratologije koju karakteriziraju nove perspektive o formi i funkcijama samog narativa. Prema Hermanu (1999): „Postklasična naratologija, koja ne bi trebalo da se spaja sa poststrukturalističkim teorijama pripovijedanja, sadrži klasičnu naratologiju kao jedan svoj segment, ali je obilježena obiljem novih metodologija i istraživačkim hipotezama te predstavlja okrilje novim perspektivama o formi i funkcijama samog narativa. Postklasična naratologija ne preispituje samo granice, već i mogućnosti starijih strukturalističkih modela pripovijedanja, slično postklasičnoj fizici koja ne odbacuje klasične njutnovske modele, već nanovo promišlja njihove konceptualne poticaje i preispituje oblasti njihove primjene” (Herman, 1999: 2–3). Herman se osvrće na dostignuća klasične naratologije nastale na temelju francuskih strukturalista (Barthes, Todorov, Greimas, Genette) i njemačke klasične narativne teorije, a u izgradnji postklasične naratologije poziva se na studije Rimmon-Kenan te Seymoura Chatmana (Milutinović, 2017).

Prema Milutinoviću (2017) postklasična naratologija predstavlja detaljnu razradu klasične naratologije koja podjednako i konsolidira i preinačava osnovnu teorijsku jezgru naratologije proširujući klasičan naratološki model u metodološkom, tematskom i pogledu kontekstualnih utjecaja. Ova proširivanja dogodila su se 80-ih i 90-ih godina i Herman navodi tri velike linije kojim se te promjene kreću, a to su jačanje primjene novih tehnologija i metodologija, kretanje izvan literarnih narativa i proširivanje naratologije na nove medije i „narativne logike” (Milutinović, 2017; Herman, 1999). Jan Alber i Monika Fludernik (2010) zamjećuju četiri trenda koja se javljaju u postklasičnoj naratologiji. Prvi trend koji navode je revidiranje dostignuća i problema klasične naratologije, u smislu interdisciplinarnog proširivanja njezine paradigme fokusiranjem na teorijski slijepa mjesta, raskole i aporije stare paradigme. Zatim dolazi kako do metodološkog proširivanja starijeg modela, tako i do proširivanja na tematskoj razini pa se tako javljaju feministički, LGBT, etnički, postkolonijalni pristupi narativu. Kao posljednji trend navode primjenu postklasične naratologije i izvan romana. (Milutinović, 2017; Alber, Fludernik, 2010)

Suvremena je naratologija danas podijeljena na brojne analitičke smjerove koji su metodološki heterogeni i često pragmatični, orijentirani prvenstveno na kontekst, a ne isključivo na pripovijest kao klasična naratologija. Prefiks „post” ne predstavlja prekid nego ponovno oživljavanje i metodološku dopunu, a različiti pravce postklasične naratologije prisutni su pod

velikim brojem naziva (Peternai, 2017). Naratološki zaokret u društvenim i humanističkim znanostima uvjetovao je svijest o tome da su narativi centralni u mnogim oblastima kulture, od autobiografije, povijesti i psihologije, preko prirodnih znanosti, do bankarstva i sporta. Iz perspektive postklasične naratologije svi elementi teksta važni, a ne samo oni koji su izravno prikazani kao pripovjedni. Iz toga se može zaključiti kako se postklasična naratologija bavi i problemima narativnosti u transmedijalnim formama, tj. raznorodnim kontekstima, no najznačajniji napredak postklasične naratologije vezan je za njezin transmedijski karakter (Milutinović, 2017). Tako se mjuzikl, koji je hibridni oblik kazališta i glazbe, smatra višekanalnim medijem zbog grupiranja semiotičkih i tehnoloških dimenzija. Osnova za mjuzikl je svakako tekst pa se on može promatrati i u kontekstu klasične naratologije. No, uzmemo li u obzir i informacije koje dopiru iz vizualne i auditivne domene, kao što su primjerice kostimi ili geste likova, odnosno, glazbeni tempo ili melodija, tekstualne komponente obogaćuju se vizualnima i auditivnima. Također, upotrebom tehnologije, primjerice korištenjem pokretnog poda može se poigravati s kategorijom vremena koje više ne mora biti linearno.

Narativni zaokret u postklasičnoj naratologiji donio je značajne promjene u različitim aspektima pripovijedanja. U kontekstu transmedijske umjetnosti, ovo se odražava kroz nove koncepte vremena, likova, pripovjedača i strategija pripovijedanja. Koncept vremena postao je fluidniji, dopuštajući nelinearno pripovijedanje i manipulaciju vremenskim tijekom kako bi se stvorila slojevita složenost i interaktivnost. Likovi postaju višedimenzionalni, dubljih psiholoških profila, ambivalentno motiviranih postupaka, što pridonosi složenijem doživljaju priče. Pripovjedači često postaju subjektivni i nepouzdana, što nuka čitatelje i gledatelje da kritički preispituju događaje. Načini pripovijedanja postaju raznovrsniji, uključujući fragmentaciju, višestruke narativne perspektive te miješanje stvarnosti i fikcije. Sve te promjene dodatno su pojačane transmedijskom naracijom, gdje se priča širi preko različitih medija kao što su knjige, filmovi, igre itd. To omogućava dublje uranjanje u svijet priče i stvaranje raznovrsnijeg iskustva.

2.3. Transmedijska naratologija

Koncept transmedijalnosti uvodi američki teoretičar medija Henry Jenkins u članku *Transmedia Storytelling* (2003) te navodi kako svaki medij na jedinstven način pridonosi razvoju priče. Američka teoretičarka transmedijalnosti Marie-Laure Ryan u svojoj studiji *Narrative Across Media* (2004) također smatra da je značenje prenosivo putem raznorodnih medija, ali narativni potencijal može biti promijenjen, odnosno ograničenja medija mogu utjecati na način na koji se priča može oblikovati. Transmedijska naratologija razvija se kao smjer unutar postklasične naratologije te smatra kako priča ne ostaje potpuno nepromijenjena transponiranjem

u drugi medij, ali pretpostavlja da priče sadrže „ideje” koje mogu biti prepoznatljive u većoj ili manjoj mjeri prenošenjem u drugi medij, a njihova prepoznatljivost ovisi o semiotičkim svojstvima izvornog i ciljanog medija. Transmedijska naratologija je praksa koja koristi „kulturu konvergencije”, izraz koji je skovao Jenkins kako bi opisao kolektivno brisanje tehnoloških, kulturnih, ekonomskih i političkih iskustva koja ljudi imaju u suvremenom životu. Konvergencija je, prema Jenkinsu:

„Protok sadržaja preko više medijskih platformi, suradnja između više medijskih industrija te migracijsko ponašanje medijske publike koja će otići gotovo bilo gdje u potrazi za vrstama zabavnih iskustava koje želi... Konvergencija se odvija unutar istih uređaja, unutar iste franšize, unutar iste tvrtke, unutar mozga potrošača i unutar istog *fandoma*. Konvergencija uključuje i promjenu u načinu na koji se mediji proizvode i promjenu u načinu na koji se medijske proizvode konzumira” (Jenkins, 2006: str 2-3).

Za polje naratologije ključan je stoga problem specifičnosti medija, odnosno stupanj do kojeg narativ može biti oblikovan izražajnim sposobnostima određene semiotičke okoline (Herman, 2011: 159). Na ovaj se problem nisu osvrtni rani strukturalisti poput Gérarda Genettea, Rolanda Barthesa i Tzvetana Todorova, ali je zato postao središnjim predmetom rasprave među kasnijim pristupima u naratologiji (Herman, 2011: 159). Transmedijska naratologija, prema tome, osporava ideju da priča ostaje potpuno nepromijenjena mijenjanjem medija, ali pretpostavlja da priče sadrže „ideje” koje prenošenjem u drugi medij mogu biti više ili manje prepoznatljive, ovisno o semiotičkim svojstvima izvornoga i ciljanoga medija (Herman, 2011: 159). Širi je predmet istraživanja transmedijske naratologije prema tome i način na koji se proces remedijacije odvija u nekom slučaju, uzimajući u obzir ograničenja i mogućnosti uključenih medija (Herman, 2011: 160).

3. Prikaz povijesnog razvoja žanra mjuzikla

Mjuzikl je vrsta scenskoga glazbenog djela, najčešće zabavna značaja, s govorenim dijalozima, glazbenim točkama i plesom. U mjuziklu se zapravo prepleću elementi farse, parodije, vodvilja, operete, pantomime, showa i revije. Glazba nema dominantnu funkciju kao u opereti, nego upotpunjuje i podcrtava važnije scenske radnje; sastoji se od songova, tj. pjesama najčešće s pjevnom melodikom, zatim od vokalnih ansambla i zborskih odlomaka te baletnih ili plesnih scena revijskoga značaja.¹ Povijest mjuzikla seže unatrag do antičkih vremena, ali moderni oblik mjuzikla razvio se u 19. stoljeću. Mjuzikl kakav danas poznajemo svoje korijene pronašao je u francuskoj i bečkoj opereti iz 1800-ih. Satirična djela Jacquesa Offenbacha (Pariz) i romantične komedije Johanna Straussa II. (Beč) bili su prvi mjuzikli koji su postigli međunarodnu popularnost. Prvo trajno djelo, za koje bismo mogli reći da je imalo direktan utjecaj na stvaranje i razvoj mjuzikla, bila je *The Beggar's Opera* (1728.) Johna Gaya, balada na engleskom jeziku koja je sadržavala tekstove satiričnog i podrugljivog sadržaja o „uglednim građanima”.² U rujnu 1866. godine u New Yorku premijerno je prikazana prva glazbena komedija *The Black Crook*. Kasnije je opisana kao kombinacija francuskog romantičarskog baleta i njemačke melodrame, a privukla je pokrovitelje opere i ozbiljne drame, kao i burleske.³

U ranom 20. stoljeću, mjuzikli su se razvijali s Broadwayem kao epicentrom. Razdoblje 1920-ih do 1930-ih naziva se još i „zlatnim dobom Broadwaya” te u ovom razdoblju pod vodstvom Georgea Gershwin, Colea Portera i Richarda Rodgersa nastaju klasici kao što su *Show Boat* (1927.) i *Anything Goes* (1934.) koji se i dan danas prikazuju.⁴ Ti rani mjuzikli predstavljali su novu vrstu mjuzikla koja je povezivala priču, pjesmu i ples na organski način. Broadway je postao sinonim za velike i spektakularne produkcije, s mnogim ikoničnim mjuziklima kao što su *West Side Story* (1957.), *The Sound of Music* (1959.) i *The Phantom of the Opera* (1986.) od kojih su sva tri doživjela filmsku adaptaciju zbog svoje izrazite popularnosti.

1940-ih i 1950-ih godina, tijekom tzv. „zlatnog doba Hollywooda” snimaju se filmske adaptacije popularnih broadwayskih mjuzikala. U ovom razdoblju dolazi do prekretnice jer mjuzikli više nisu vezani isključivo uz kazalište te dolazi do pojave glazbenih filmova poput *The*

¹ Mjuzikl. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.

URL: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41330>

² Kenrick, J., Musicals on stage: A capsule History. *The cyber encyclopedia of musical theatre, film and television*. URL: <https://www.musicals101.com/stagecap.htm>

³ Bauer, P., Musical Theatre, *Britannica*.

URL: <https://www.britannica.com/art/musical>

⁴ Paige, E. 2021. *Musicals: The definitive illustrated story*. Dorling Kindersley.

Wizard of Oz (1939.), *Singin' in the Rain* (1952.) i *An American in Paris* (1951.) koji donose mjuzikl široj publici diljem svijeta.⁵

U razdoblju 1960-1970-ih mjuzikli su postali društveno relevantniji, a kreativni timovi eksperimentirali su s novim stilovima i temama. Primjeri ovih konceptualnih eksperimentalnih mjuzikala uključuju *Cabaret* (1966.) i *Hair* (1967.), koji su se bavili političkim i društvenim pitanjima vremena.⁶

U posljednjim desetljećima mjuzikl se razvio u različitim smjerovima. Pojavili su se mjuzikli s rock i pop glazbom poput *Rent* (1996.) i *Hamilton* (2015.), te adaptacije popularnih filmova i knjiga kao što su *The Lion King* (1997.) i *Wicked* (2003.).⁷

U ovom radu fokus će biti na analizi tri generacije mjuzikla koje su izvedene u razdoblju od 1975. do 2020. godine, a to su *Chicago*, *U šumi* i *Hamilton*. Iako je *Chicago* premijerno izveden 1975. godine, u režiji Boba Fosea, u analizi će fokus biti na filmskoj adaptaciji u režiji Roba Marshalla iz 2002. godine (ao što je već rečeno zbog nedostatka adekvatne snimke kazališne izvedbe). Budući da postoje kvalitetne snimke kazališnih izvedbi mjuzikla *U šumi* i *Hamiltona*, upravo one su korištene u ovoj analizi. Pri analizi kazališnog mjuzikla *U šumi* uzeta je u obzir izvedba iz 1991. godine u režiji Jamesa Lapinea, a u slučaju kazališnog mjuzikla *Hamilton* izvedba iz 2020. godine u režiji Thomasa Kaisla. Ponajprije će se naglasiti koje se pripovjedne tehnike ponajprije mogu pripisati klasičnoj naratologiji a onda i svi iskoraci transmedijskog *Storytellinga* prema postklasičnoj naratologiji. Na prvi pogled uočljivo je da svi za analizu odabrani mjuzikli transponiraju već postojeću priču. Naime, *Chicago* i *Hamilton* uzimaju istinite priče iz američke povijesti, a mjuzikl *U šumi* fokusira se na nekoliko bajki braće Grimm koje se isprepleću i smještaju u isti okvir. Nadalje, instanca pripovjedača prisutna je u sva tri mjuzikla. U mjuziklima *Hamilton* i *U šumi* u određenim pripovjednim dionicama pojavljuje se sveznajući pripovjedač u funkciji opisa onoga što se zbiva. Za razliku od njih pripovjedač u mjuziklu *Chicago* vidljiv je na drukčiji način u filmskoj fabuli zbog miješanja narativne stvarnosti i unutarnjeg svijeta likova. U tom će smislu biti osobito zanimljiva uloga nastupa vodviljskog tipa u prekidanju tijeka radnje.

⁵ Paige, E. 2021. *Musicals: The definitive illustrated story*. Dorling Kindersley.

⁶ Paige, E. 2021. *Musicals: The definitive illustrated story*. Dorling Kindersley.

⁷ Bauer, P., *Musical Theatre*, *Britannica*.

URL: <https://www.britannica.com/art/musical>

4. Pripovijedanje u mjuziklima

U ovom će poglavlju biti riječi o načinima pripovijedanja u mjuziklima, ali prije svega potrebno je detaljnije objasniti rad naracije mjuzikla i kako određena vrsta mjuzikla oblikuje daljnji pristup pripovijesti.

Mjuzikl se u žanrovskom smislu shvaća kao jedna od kategorija mnogih različitih kazališnih vrsta. Često je prilično stilski raznovrstan te se koristi raznim kazališnim tehnikama poput elemenata fizičkog kazališta, statične slike i glume ansambla. Tri su glavne sastavnice mjuzikla glazba, stihovi i *book* (knjiga). *Book* podrazumijeva radnju „predstave”, dok glazba i tekstovi zajedno tvore glazbenu cjelinu. Način na koji kreativni tim prikazuje mjuzikl jako utječe na njegovo oblikovanje. Kreativni tim uključuje redatelja, glazbenog voditelja te koreografa. Glazbenu produkciju karakteriziraju i tehnički aspekti poput scenografije, kostima, scenskih svojstava, osvjetljenja itd., koji se općenito mijenjaju od produkcije do produkcije. Ne postoji fiksna duljina trajanja mjuzikla, međutim, mjuzikl se može uobličiti u kratku zabavu od jednog čina do višesatnog djela u nekoliko činova (ili čak može biti riječ o viševečernjoj prezentaciji). Mjuzikli su danas obično predstavljeni u dva čina, s jednim prekidom u trajanju od 10 do 20 minuta. Prvi je čin gotovo uvijek nešto dulji od drugog čina i općenito predstavlja većinu glazbenog materijala. Mjuzikl se može graditi od oko četiri do šest glavnih tematskih napjeva (leitmotiva) koji se ponavljaju tijekom cijele predstave ili se sastoje od niza pjesama – songova koji nisu izravno glazbeno povezani. Govoreni dijalog obično je prošaran između glazbenih brojeva uz neke iznimke.⁸

Kao što se već dalo naslutiti, postoji nekoliko vrsta mjuzikla, no često dolazi do preklapanja pa tako neki mjuzikl može imati karakteristike druge vrste iako joj primarno ne pripada. Prva vrsta o kojoj je ovdje riječ ujedno je i najčešća na Broadwayu i West Endu, a to je tzv. *book mjuzikl*, odnosno mjuzikl temeljen na priči. *Book mjuzikl* nastoji ispričati koherentnu pripovijest kombinacijom songova i govorenih scena.⁹ Ova vrsta najčešće prati jednu fabularnu liniju koja ima uvod, razvoj i zaključak, prisutan je vremenski slijed događaja koji je vrlo često kronološki, a likovi su izgrađeni prema aktantskom modelu. Neki od najpoznatijih primjera *book mjuzikla* su: *Show Boat* (1927.), *Oklahoma!* (1943.), *South Pacific* (1949.), *Guys and Dolls* (1950.), *The King and I* (1951.), *My Fair Lady* (1956.), *West Side Story* (1957.), *The Sound of Music* (1959.), *Funny Girl* (1964.), *Fiddler on the Roof* (1964.), *Mame* (1966.), *Cabaret* (1966.).

⁸ Jelušić, L. 2021. *Mjuzikl - razvoj žanra i tehnički aspekti pjevanja (diplomski rad)*, Muzička akademija Zagreb.

⁹ Jelušić, L. 2021. *Mjuzikl - razvoj žanra i tehnički aspekti pjevanja (diplomski rad)*, Muzička akademija Zagreb.

Backstage mjuzikl (mjuzikl čija se priča događa „iza pozornice”) vrsta je mjuzikla čija je radnja smještena u kazališni kontekst i vrti se oko produkcije kazališnoga komada. Javlja se 30-ih godina 20. stoljeća, a njegovo podrijetlo proizlazi iz *revuea* (kazališne revije) koja se može opisati kao kazališna forma koja se sastoji od nekoliko zabavnih točaka koje kombiniraju glazbu, ples i skečeve.¹⁰ Neki od najpoznatijih primjera *backstage mjuzikla* su: *Show Boat* (1927.), *Kiss Me Kate* (1948.), *Gypsy* (1959.), *Cabaret* (1966.), *A Chorus Line* (1975.), *The Phantom of the Opera* (1986.), *The Producers* (2001.).

Sljedeća je vrsta mjuzikla *concept mjuzikl* (konceptualni mjuzikl) koji je svoj procvat doživio u 60-im godinama 20. stoljeća pod palicom Stephena Sondheim, Harolda Princea i Boba Fosse. *Concept musical* je mjuzikl čija se priča kroji oko središnjeg koncepta koji je pokretač radnje te se time omogućuje prepletanje više narativnih linija te svaki lik ima mogućnost ispričati svoju priču te tako prikazati novi aspekt središnje ideje, odnosno koncepta.¹¹ Neki od glavnih primjera *concept mjuzikla* su: *Cabaret* (1966.), *Hair* (1968.), *Company* (Sondheim, 1970.), *Follies* (Sondheim, 1971.), *Chicago* (1975.), *A Chorus Line* (1975.), *Pippin* (1977.), *Cats* (1981.), *Into the Woods* (Sondheim, 1985.), *The Last Five Years* (2001.) i *Avenue Q* (2003.).

Jukebox mjuzikl pojavljuje se u 60-im godinama 20. stoljeća, a za njega je specifično što nema originalnu glazbenu pozadinu nego se preuzima opus poznatog glazbenika ili benda te se na osnovu pjesama stvara originalna radnja. Najpoznatiji primjer je svakako *Mamma Mia!* (1999.) koji je osim filmske adaptacije dobio i nastavak.

Iduća vrsta mjuzikla, tzv. megamjuzikl, razvija se u 80-im godinama 20. stoljeća primarno u svrhu velike komercijalne dobiti. Takvi mjuzikli često zahtijevaju dosta složen izgled scene i uporabu scenskih efekata zbog čega se često nazivaju još i *blockbuster mjuziklima*. Postavljanje na scenu zahtijeva ogroman budžet te se iz tog razloga nastoji održati na sceni i po nekoliko godina kako bi se nadomjestili troškovi produkcije.¹² Megamjuzikli dosta nalikuju na opere jer su uglavnom u potpunosti pjevani s vrlo malo govorenih dijelova. U njima su pjesme i emocije naglašene, glasne i bombastične, likovi govore tko su više nego što to pokazuju svojim postupcima, radnja je uglavnom melodramatska, a humor vrlo često sveden na minimum.¹³ Neki

¹⁰ Jelušić, L. 2021. *Mjuzikl - razvoj žanra i tehnički aspekti pjevanja (diplomski rad)*, Muzička akademija Zagreb.

¹¹ Kenrick, J. History of the Musical Stage. The 1970s, Part II: Concept Musicals. *The cyber encyclopedia of musical theatre, film and television*. <https://www.musicals101.com/1970bway2.htm>

¹² Kenrick, J. History of the Musical Stage. 1980s III: Mega-Musicals & More. *The cyber encyclopedia of musical theatre, film and television*. URL: <https://www.musicals101.com/1980bway3.htm>

¹³ Jelušić, L. 2021. *Mjuzikl - razvoj žanra i tehnički aspekti pjevanja (diplomski rad)*, Muzička akademija Zagreb.

od najpoznatijih primjera su: *Cats* (1981.), *Les Miserables* (1985.), *Phantom of the Opera* (1986.) i *Hamilton* (2015.).

Posljednja vrsta mjuzikla na koju ćemo se osvrnuti jest *rock mjuzikl*. Njegovo ime iznjedreno je s mjuziklom *Hair* iz 1967. čiji su mu autori iz šale dali podnaslov: *The American Tribal Love Rock Musical*. Rock mjuzikli reformirali su sustav tradicionalnog američkog mjuzikla korištenjem popularne glazbe zbog koje su postali privlačni širem broju ljudi. Također, rock mjuzikli podignuli su svijest o prikazivanju društvenih problema na kazališnoj sceni i vrlo često su se zbog vjernih prikaza na sceni smatrali kontroverznima.¹⁴ Uz *Hair*, najbolji primjeri rock mjuzikla su: *Grease* (1971.), *The Rocky Horror Show* (1973.), *Little Shop of Horrors* (1982.), *Rent* (1996.) i *Spring Awakening* (2007.).

Kao što se da naslutiti, vrsta mjuzikla može uvelike utjecati na pristup pripovijesti te se uporabom glazbe, scenografije i kostimografije uz klasične narativne elemente kao što su vrijeme, karakterizacija, pripovjedač te fokalizacija može ispriповijedati složena priča. Mjuzikli koji će se obrađivati u ovom radu svakako su većim dijelom hibridni oblici jer ne pripadaju isključivo jednoj vrsti. *Chicago* je primarno konceptualni mjuzikl s elementima *backstage* mjuzikla jer je prostor vodvilja izrazito važan za kontekst pripovijesti te su songovi predstavljeni kao niz nastupa vodviljskog tipa koji prekidaju tijekom radnje kako bi se produbio prikazani trenutak u priči. *Hamilton* bi se mogao tumačiti kao megamjuzikl jer nema govorenih dijelova, no glazbena pozadina većim dijelom pripada *hip-hop* ili *rap* žanru te time izlazi iz okvira tradicionalnog megamjuzikla koji je ukorijenjen u opernoj tradiciji. Iz tog se razloga može reći kako je ovdje riječ o podvrsti *rock* mjuzikla jer preuzima popularni žanr glazbe kako bi se privukao veći broj ljudi. Iznimno je Sondheimov mjuzikl *U šumi* isključivo konceptualni mjuzikl te ne preuzima elemente ostalih vrsta mjuzikla.

Kao prvi od značajnih elemenata koje mjuzikl preuzima iz klasične naratologije je svakako vrijeme. Rimmon-Kenan definirala je vrijeme kao „odnos kronologije između priče i teksta, odnosno fabule i sižea ili priče i diskurza” (Grdešić, 2015, str 25; Rimmon-Kenan, 2002). Uzročno-posljedični slijed događaja predstavlja vrijeme priče, a to je prije svega pragmatični konstrukt čija rekonstrukcija nastaje iz procesa čitanja kada je u pitanju književno pripovijedanje. Vrijeme teksta karakterizira nemogućnost simultanog prikazivanja događaja, a Rimmon-Kenan smatra da je činjenica sukcesivnog pripovijedanja (jedno za drugim) posljedica ograničenja jezičnog medija (Grdešić, 2015; Rimmon-Kenan, 2002). Budući da je mjuzikl multimedijalni oblik naracije, puno je lakše izvesti simultano prikazivanje događaja, no ono je

¹⁴ Jelušić, L. 2021. *Mjuzikl - razvoj žanra i tehnički aspekti pjevanja (diplomski rad)*, Muzička akademija Zagreb.

najčešće rezervirano za glazbene točke zbog upotrebe različitih tehnologija na što ćemo se osvrnuti u daljnjoj analizi. „Do nepodudaranja vremena priče i teksta najčešće dolazi jer se u tekstu remeti kronološki slijed događaja, njihovo se trajanje produžuje ili skraćuje, neki se događaji u potpunosti preskaču, a neki se pripovijedaju više puta” (Grdešić, 2015: str 27). Gerard Genette istražuje odnos vremena priče i vremena teksta u tri osnovna aspekta: poredak, trajanje i učestalost. Poredak je definiran kao veza između vremenskog redoslijeda događaja u priči i pseudotemporalnog redoslijeda njihova razmještaja u samom pripovjednom tekstu. Trajanjem se smatra odnos između vremena koje je bilo potrebno da se događaji dogode u priči i količine teksta posvećenog njihovu pripovijedanju, dok se učestalost tiče toga koliko se puta neki događaj dogodio u priči, a koliko je puta ispričovijedan u samom tekstu (Grdešić, 2015: str 27-28; Genette, 1980; Rimmon-Kenan, 2002). Prilikom određivanja kronološkog redoslijeda događaja, odnosno fabule, tj. priče, potrebno je pronaći eksplicitne informacije ili neizravne indicije o poretku koje su prisutne u samom pripovjednom tekstu (Grdešić, 2015: str 30; Genette, 1980). Rimmon-Kenan navodi retrospekciju (*flashback*) i anticipaciju (*flashforward*) kao dva glavna tipa nepodudaranja poretka događaja u priči i poretka događaja u tekstu (2002), a Genette, s namjerom izbjegavanja psiholoških i vizualnih (filmskih) konotacija, tu nepodudarnost između dvaju poredaka naziva anakronijom. Kod Genettea *flashback* postaje analepsa, a *flashforward* prolepsa te se, kao anakronije, nalaze na drugoj razini pripovjednog teksta (Grdešić, 2015; str 33-34).

Analepsa predstavlja „naknadno pripovijedanje događaja koji se zbio prije događaja o kojem se upravo pripovijedalo” (Grdešić, 2015: 35), a s obzirom na doseg prema Genetteu mogu biti eksterne i interne. Kako bismo mogli odrediti koja je vrsta u pitanju, potrebno je odrediti vremensko ishodište pripovjednog teksta. Eksterna analepsa pružit će informacije o događaju koji je započeo i završio prije pripovjednog teksta, dok će s druge strane, interna opisati događaj koji se zbivao nakon početka pripovjednog teksta (Grdešić, 2015: str 35). Prolepsa nije u istoj mjeri zastupljena kao analepsa, a razlog tome „leži u privilegiranju napetosti pripovijedanja” (Grdešić, 2015: str 41). Eksterna nam „pruža informacije o događaju koji se zbio nakon završne točke” (Grdešić, 2015: 44), a interna prije završne točke pripovjednog teksta. Homodijegetičkim prolepsama iskazuju se buduće informacije o liku, radnji ili događaju o kojima se upravo pripovijeda, a heterodijegetičkim prolepsama donose se informacije o liku, događaju ili radnji o kojima se u tom trenutku teksta ne pripovijeda (Grdešić, 2015: 42). U mjuziklima ima znatno više primjera analepse u usporedbi s prolepsom čemu je vjerojatno razlog napetost pripovijedanja, no budući da je riječ o višekanalnom pripovjednom obliku, oba tipa mogu na zanimljiv način prikazati retrospekciju i anticipaciju.

„Kada je u pitanju koncepcija „vremena teksta”, Genette smatra da tu nastaje najveća poteškoća jer je vrijeme teksta pseudotemporalno te predlaže novu normu, odnosno fokus „na odnos između trajanja događaja u priči (vremenski u satima, danima, minutama...) i dužine teksta koja mu je posvećena (broj redova i stranica)” (Grdešić, 2015: str 46-47). Takav odnos nije više samo vremenski, već uključuje i prostornu dimenziju, a nova je norma kojom se mjeri stabilnost brzina, odnosno tempo. Genette dalje naglašava da tekst nepromjenjive brzine ne postoji (Grdešić, 2015: 47). „Do ubrzavanja tempa dolazi kada se kratak odsječak teksta posveti dužem vremenskom periodu priče, a suprotno tome, do usporavanja dolazi kada se kratkom vremenskom periodu priče posveti duži odsječak teksta” (Grdešić, 2015: str 47; Rimmon-Kenan, 2002). Genette analizira četiri glavna tipa odnosa između vremena priče i vremena teksta, a to su: sažetak, opisna pauza, elipsa i scena. Sažetkom se bez detaljnog prikazivanja radnji ili govora u nekoliko rečenica, odlomaka ili stranica, prikazuje nekoliko dana, mjeseci, godina. U opisnoj pauzi „vrijeme teksta traje, a vrijeme priče stoji” (Grdešić, 2015: 48) jer se tijekom trajanja opisne pauze u vremenu priče ništa ne događa. Elipsa je izostavljanje nekog događaja iz priče, a može biti eksplicitna, implicitna ili hipotetska. Scena ili prizor u pravilu podrazumijevaju dijalog i monolog te je vrijeme teksta jednako vremenu priče, ali je ta jednakost konvencionalne prirode (Grdešić, 2015: str 47-52; Genette, 1980).

Učestalost se odnosi na broj koliko se puta neki događaj dogodio u priči, a koliko je puta ispričovijedan u tekstu (Grdešić, 2015: 52). „Ovisno o tome ponavlja li se događaj ili iskaz, Genette prepoznaje četiri tipa učestalosti: u tekstu se pripovijeda jednom ono što se dogodilo jednom; u tekstu se pripovijeda n puta ono što se dogodilo n puta; u tekstu se pripovijeda jednom ono što se dogodilo n puta; u tekstu se pripovijeda n puta ono što se dogodilo jednom. Prema učestalosti, dakle, pripovijedanje može biti singularno, singulativno, iterativno, repetitivno” (Grdešić, 2015: str 53; Genette, 1980).

U književnom tekstu, za razliku od filmskog, fizički izgled lika nije moguće prikazati odjednom i u cijelosti, nego ga se opisuje samo do određene granice. I Chatman ističe da film umjesto nejasnih i često privatnih predodžbi nudi jednu, cjelovitu i nepromjenjivu sliku lika (Grdešić, 2015: str 61-62; Chatman, 1978).

„U okviru strukturalističke naratologije, likovi su, dakle, nositelji radnje ili sekvence radnji te se stoga nazivaju akterima” (Grdešić, 2015: 62). Greimasov aktantski model, koji se može primijeniti na gotovo sve pripovjedne tekstove, sastoji se od šest aktanata: subjekta i objekta, pošiljatelja i primatelja, pomoćnika i protivnika (Grdešić, 2015: str 62; Greimas, 1989). „Mnogi su likovi proturječni konstrukti, a forsiranje binarnih opreka umanjuje jedinstvenost njihovih identiteta” (Grdešić, 2015: 63). Likovi kojima je posvećena psihološka karakterizacija

zaslužuju teoriju koja će biti u stanju objasniti njihovo mjesto i funkciju u pripovjednom tekstu (Grdešić, 2015: str 63; Rimmon-Kenan, 2002).

Prema Rimmon-Kenan likove je moguće istovremeno promatrati kao „osobe” i kao dijelove strukture ako se prihvati činjenica da su te dvije ekstremne pozicije zapravo dijelovi različitih aspekata pripovjednog teksta, priče i teksta. „Kada je posrijedi tekst, likovi su čvorišta verbalne strukture i ne mogu se izlučiti iz svoje tekstualnosti. Kada je pak riječ o priči, likovi su neverbalne ili predverbalne apstrakcije koje nikako nisu „stvarni ljudi”, no jesu jednim dijelom modelirani na čitateljevoj koncepciji ljudi te na taj način podsjećaju na ljude” (Grdešić, 2015: str 64; Rimmon-Kenan, 2002). Prema tome, pri analizi priče, bavimo se likovima i njihovom klasifikacijom, a pri analizi teksta, analiziramo postupak karakterizacije (Grdešić, 2015: str 64; Rimmon-Kenan, 2002).

Rimmon-Kenan preuzima prijedlog klasifikacije Josepha Ewana prema kojemu postoje tri kriterija za klasifikaciju likova: kompleksnost, razvoj i unutarnji život (Grdešić, 2015; Rimmon-Kenan, 2002). Prema kriteriju kompleksnosti likovi mogu biti konstruirani oko jedne osobine ili jedne dominantne osobine, a razlikujemo i kompleksne likove s većim brojem svojstava, čije je često obilježje proturječnost. Prema kriteriju razvoja mogu biti statični i dinamični. „Kada je u pitanju uvid u njihov unutarnji život, svijest lika može biti prikazana iznutra, tako da su misli i osjećaji lika dostupni čitatelju, i izvana, kada nam njihove misli ostaju nepoznanica” (Grdešić, 2015: 65). Gajo Peleš u *Tumačenju romana* predlaže razlikovanje triju vrsta narativnih figura: narativnu figuru osobnosti (psihem), narativnu figuru skupnosti (sociem) i narativnu figuru opstojanja (ontem). „Sociemska narativna figura nadređena je psihemskoj te je uključuje, a ontemska narativna figura nadređena je i sociemskoj i psihemskoj te ih obje obuhvaća” (Grdešić, 2015: str 66; Peleš, 1999).

„Čitatelj nema izravan pristup likovima, već ih mora rekonstruirati pomoću raznih informacija razasutih u tekstu. Ta rekonstrukcija zapravo odgovara činu čitanja koji se sastoji od stalnog imenovanja i primenovanja elemenata teksta” (Grdešić, 2015: str 67; Rimmon-Kenan, 2002). „Kad je riječ o likovima, imenujemo karakteristike njihove osobnosti, pokušavamo uvidjeti koje su njihove osobine stalne i stabilne, a koja njihova ponašanja nisu osobine, već osjećaji, raspoloženja, misli, privremeni motivi itd. Do svojstava lika, dakle, čitatelj dolazi isključivo preko pažljivog čitanja raznih znakova u tekstu” (Grdešić, 2015: str 67-68; Chatman, 1978), a ti znakovi su elementi karakterizacije.

Rimmon-Kenan se ponovno poziva na Ewanovu teoriju karakterizacije u kojoj razlikuje dvije osnovne vrste tekstualnih indicija karaktera: izravnu definiciju i neizravnu prezentaciju. U izravnoj definiciji, pripovjedač navodi svojstva lika, pružajući čitatelju gotovu informaciju o

njegovu karakteru, a u neizravnoj prezentaciji svojstvo se ne spominje izravno, već čitatelj mora sam zaključiti o kojoj se osobini lika radi s obzirom na različite načine kojima se ona prikazuje i oprimjeruje (Grdešić, 2015: str 68; Rimmon-Kenan, 2002).

Karakterizacija pomoću izravne definicije pouzdana je isključivo u slučaju ekstradijegetičkog-heterodijegetičkog pripovjedača, koji je u pravilu sveznajući i svoje likove dobro poznaje upravo zbog toga što ih je stvorio. Ukoliko izvor nije sveznajući pripovjedač, nego neki drugi lik, ta informacija prije može poslužiti karakterizaciji onoga koji govori nego onoga o kome se govori (Grdešić 2015: str 68-69; Rimmon-Kenan 2002).

Pripovjedač može na različite načine prikazati osobine lika bez njihovog izravnog navođenja. O njegovim osobinama saznajemo iz onoga što radi, kako govori, kako izgleda i čime je okružen. Prema tome, „kakav je neki lik” čitatelj saznaje iz njegovih radnji, govora, vanjskog izgleda i okoline (Rimmon-Kenan, 2002: 61).

Radnje, odnosno činove likova, Rimmon-Kenan dijeli u dvije kategorije: nerutinske (iznimne) i rutinske (navike) radnje. Uz to, rutinske i nerutinske radnje mogu se svrstati u izvršene, neizvršene ili kontemplirane činove. Izvršeni činovi podrazumijevaju nešto što je lik napravio, neizvršeni činovi se pak odnose na nešto što bi lik trebao učiniti, ali ne čini, a kontemplirani činovi uglavnom predstavljaju nerealizirane planove ili namjere lika (Grdešić, 2015: str 71-72; Rimmon-Kenan, 2002). Bilo da je riječ o govoru izgovorenom naglas ili unutarnjem monologu, govor je u službi karakterizacije, a važni su i forma i sadržaj, odnosno stavovi lika ili ideja koju zastupa (Grdešić, 2015).

Karakterizaciji koja se temelji na kauzalnoj vezi Rimmon-Kenan pridodaje i vrstu karakterizacije koja se oslanja na prostornu bliskost, kao što je slučaj s vanjskim izgledom lika i njegovom okolinom kada, primjerice njegov zapušteni izgled može biti odraz njegovog depresivnog psihičkog stanja. Međutim, takve veze između vanjskih obilježja lika i unutarnjih osobina imale su veliku težinu u književnosti 19. stoljeća. Rimmon-Kenan nadalje razlikuje vanjska obilježja lika nad kojima on nema kontrolu, kao što je visina, boja očiju ili duljina nosa, od onih koje u nekoj mjeri može promjeniti, poput frizure ili odjeće (Grdešić, 2015: str 75-76; Rimmon-Kenan, 2002). Takve sitne informacije Barthes naziva „informantima” koji funkcioniraju kao čiste danosti, za razliku od indicija koje zahtijevaju odgonetavanje, a njima se prije svega nastoji proizvesti učinak „iluzije zbilje” pripovjednog teksta (Grdešić, 2015: str 78; Barthes, 1992). Rimmon-Kenan u okolinu osim fizičkog okruženja nekog lika ubraja i njegovo ljudsko okruženje (obitelj, klasa). „Kao što je to bio slučaj s vanjskim izgledom, tako se i odnos lika i njegove okoline često interpretira kao kauzalan premda je i ovdje veza zasnovana na prostornoj bliskosti, a ne na sličnosti” (Grdešić, 2015: str 78; Rimmon-Kenan, 2002).

Američki književni kritičar Wayne Booth (1961) prvi je napravio distinkciju između pripovjedača, autora i lika uvođenjem instancije implicitnog autora, a Chatman ovaj koncept preuzima i razvija pri ujednačavanju naratološke terminologije za analizu književnosti s onom za analizu filma. Budući da prema Chatmanu pripovjedni „glas” nije nužan preduvjet filmskog pripovijedanja, a književnog jest, time je umanjio važnost pripovjedača te tako uvećao važnost implicitnog autora (Grdešić, 2015: str 86-88). Bitnu zamjerku Chatmanovoj koncepciji implicitnog autora uputila je Rimmon-Kenan smatrajući da je taj koncept preblizak stvarnom autoru te prednost daje pripovjedaču, a implicitnog autora izuzima iz narativne komunikacije (Grdešić, 2015: 88).

Implicitni autor prema nizozemskoj kulturnoj teoretičarki Mieke Bal predstavlja rezultat istraživanja značenja teksta te se o njemu može raspravljati tek nakon interpretacije nekog teksta na temelju tekstualnog opisa. Po Bal implicitni autor prelazi granice naratoloških interesa za pripovjedne aspekte pripovjednog teksta te smatra da naratologiju treba zanimati samo pripovjedač (Grdešić, 2015: str 89). Genette ne priznaje implicitnog autora, a Rimmon-Kenan ga također uklanja iz narativne komunikacije „koja se na unutartekstualnoj razini odvija između pripovjedača kao pošiljatelja poruke i adresata kao primatelja poruke” (Grdešić, 2015: 90).

Chatman je prema kriteriju prisutnosti pripovjedača tekstove podijelio na pripovjedne tekstove bez pripovjedača, tekstove s prikrivenim pripovjedačem i tekstove s otkrivenim pripovjedačem. Rimmon-Kenan u prikrivenog pripovjedača uključuje i Chatmanova odsutnog pripovjedača i uvodi tzv. maksimalno prikrivenog pripovjedača (Grdešić, 2015: 106-107). „U pripovjednoj komunikaciji sudjeluju stvarni autor i stvarni čitatelj (izvan teksta), pripovjedač i adresat (unutar teksta) te kao posredne instancije implicitni autor i implicitni čitatelj koje Genette i Rimmon-Kenan ne uključuju u komunikacijsku situaciju” (Grdešić, 2015: 122).

„Za razliku od drame ili filma, kojima na raspolaganju stoje sredstva za izravno prikazivanje radnje, pripovjedna proza zbog ovisnosti o jezičnom mediju ne može imitirati činove, nego ih mora prepričavati, kazivati, odnosno pripovijedati” (Grdešić, 2015: str 85; Peleš, 1999). Nositelj tog kazivanja u pripovjednom tekstu je pripovjedač, a prema Genetteu on je „glas” koji u tekstu „govori” (Grdešić, 2015; Genette, 1980). Pripovjedač je književni postupak kojeg u pravilu počinjemo osviješteno zamjećivati nakon što smo prethodno savladali definiciju fabule i vrste karakterizacije likova. Pripovjedačka razina kojoj pripovjedač pripada, opseg njegova sudjelovanja u priči, stupanj perceptibilnosti njegove uloge, njegova pouzdanost ključni su faktori u čitateljevu razumijevanju i stavu spram priče te ćemo ih kasnije i dodatno obrazložiti.

Kako je pripovijedanje (naracija) događaj kao i svaki drugi, ona može biti u različitim vremenskim odnosima s događajima iz priče. Pripovjedač može neki događaj kazivati u prezentu, perfektu ili futuru, a Genette je utvrdio četiri različita odnosa vremena pripovijedanja i vremena priče, na koje se poziva i Rimmon-Kenan. Tako naracija može biti naknadna (kasnija), prethodna (ranija), istovremena (simultana) i umetnuta (interpolirana) (Grdešić, 2015: 90-93).

Genetteova je tipologija pripovjedača široko prihvaćena, a prihvatile su je i Rimmon-Kenan i Bal, dodatno ih razradivši. Podjela se vrši na temelju dvaju osnovnih kriterija: pripovjedne razine i opsega sudjelovanja u priči. Pripovjedni tekstovi unutar pripovjednih tekstova tvore stratifikaciju razina, a time je svaki unutarnji pripovjedni tekst subordiniran pripovjednom tekstu unutar kojega je umetnut. Kada je riječ o podjeli prema pripovjednoj razini, pripovjedač može biti ekstradijegetički, intradijegetički, hipodijegetički, ovisno o tome na kojoj razini pripovijeda, a kada se govori o njegovom sudjelovanju u priči, tada je ili heterodijegetički (ne sudjeluje u priči) ili homodijegetički (sudjeluje u priči). Rimmon-Kenan tvrdi da je „pripovjedač uvijek na jednoj razini iznad događaja o kojima pripovijeda” (Grdešić, 2015: 94). Genette je kombiniranjem tih dvaju kriterija došao do četiri osnovna tipa pripovjedača. Ekstradijegetički–heterodijegetički pripovjedač pripovijeda priču u kojoj ne sudjeluje, i to s prve razine, dok ekstradijegetički–homodijegetički pripovijeda priču u kojoj sudjeluje s prve razine. Intradijegetički–heterodijegetički pripovjedač pripovijeda priču u kojoj nimalo ne sudjeluje s druge razine, a intradijegetički–homodijegetički pripovijeda s druge razine priču u kojoj sudjeluje (Grdešić, 2015: 96-97).

Rimmon-Kenan preuzela je Chatmanove stupnjeve uočljivosti, odnosno perceptibilnosti pripovjedača. Chatman ih navodi šest počevši od minimalnih tragova pripovjedača u tekstu, odnosno od identifikacije mjesta radnje i identifikacije likova, pa sve do najuočljivijih znakova njegove prisutnosti: komentara radnje i likova, generalizacija i iznošenja vrijednosnih sudova, osvrtnja na vlastito pripovijedanje. Kada je u pitanju opis mjesta radnje, pripovjedač ga može samo navesti, kratko opisati, ostaviti ga neodređenog ili prikazati vrlo detaljno. U identifikaciji likova što je veća pripovjedačeva prikrivenost, to će manje informacija otkriti o svojim likovima pa će takvi pripovjedači koristiti posrednom karakterizacijom likova putem njihovih radnji, govora i misli. Suprotno tome, ako je pripovjedač otkriveniji, tada će uz identifikaciju lika najčešće navesti i njegovu izravnu definiciju. Pripovjedača se može sagledavati i prema vremenskom sažetku jer on odlučuje što se može skratiti, produljiti ili preskočiti. Definicija lika za razliku od identifikacije, upućuje na otkrivenog pripovjedača koji izravno navodi i opisuje svojstva lika, a nerijetko uključuje i interpretaciju ponašanja lika. Ako pripovjedač navodi misli i osjećaje svojih likova, ne mora biti nužno jako uočljiv, primjerice ako daje prednost perspektivi

lika putem pripovjednih tehnika pripovijedanog i unutarnjeg monologa. „No, ako inzistira na pružanju informacija o onome što lik nije mislio, nije znao da misli ili je mislio, ali nije izgovorio, tada pripovjedač pokazuje svoje „sveznanje”. Kada adresatu priopćuje ono što lik nije znao da misli, ulazi u područje njegova nesvjesnog, a kada nas informira o onome što nije rekao, razotkriva ono što je lik htio sakriti. U oba ta slučaja, pripovjedač je svojim znanjem nadređen liku” (Grdešić, 2015: 109). U komentaru pripovjedač može komentirati priču, kao i naraciju. Prva je vrsta komentara priče interpretacija, druga je vrsta pripovjedačeva komentara priče prosuđivanje, a treća je vrsta komentara priče generalizacija koja uključuje pripovjedačevo iskazivanje stavova o raznim društvenim i kulturnim pojavama. Komentar naracije, tj. samog pripovijedanja najradikalnije ukazuje na pripovjedačevo postojanje u tekstu jer svraća na činjenicu da je tekst konstruiran, sastavljen (Grdešić, 2015: 107-110).

Pripovjedni tekst može biti ispriopovijedan u prvom i trećem licu. Treće je lice pouzdanije i daleko, a prvo nepouzdanije i blisko. Bliskost je komunikacije najjača strana pripovijedanja u prvom licu, a pripovjedačeva potencijalna nepouzdanost također može biti privlačna čitateljima. Rimmon-Kenan navodi tri osnovna izvora pripovjedačeve nepouzdanosti, a to su: ograničeno znanje, osobna upletenost pripovjedača te problematičan sustav vrijednosti. (Grdešić, 2015: 118-119).

Genette je trenutak u kojem se ekstradijegetički pripovjedač otkriva kao stvoritelj likova na (intra)dijegetičkoj razini ili kada se likovi počnu obraćati svom kreatoru nazvao pripovjednom metalepsom. Metalepsu opisuje kao razotkrivanje postupka pisanja i nastanka pripovjednog teksta, kojom se naglašava njegova artifičijelnost i konvencionalnost čime je problem odnosa autora i njegovih likova u središtu promatranja, a može se, primjerice, raditi o usputnim komentarima pripovjedača koji na tren ukazuju kako je djelo koje čitamo umjetno proizvedeno. Druga je vrsta antimetalepsa, suprotna od autorove u kojoj fikcijski svijet ulazi u zbiljski svijet autora (Grdešić 2015: str 100-101; Genette 1980).

Točka gledišta obuhvaća mnogostruke aspekte, a u filmu je dvostruko važnija baš zbog svoje neodređenosti. Prema Josepu Lluisu Feceu razlikovanja između gledišta, odnosno modusa (eng. *mode*) i glasa (eng. *voice*) općeprihvaćena su u analizi pripovjednih tekstova. Modus podrazumijeva regulaciju pripovjednih podataka, a glas proučavanje narativne instancije te prvi odgovara pitanju tko vidi, a drugi pitanju tko govori (Fece, 2004: 30).

Prema Stamu (2008) gledište može upućivati na ideološko usmjerenje, emocionalni stav ili kut pod kojim se priča pripovijeda te je ono podložno utjecaju svakog pojedinačnog filmskog postupka, pa se zbog toga i o najmanjoj promjeni kuta kamere, žarišne duljine objektiva,

kostima, glumačke izvedbe i mizanscene mora dobro promisliti (Grgurić, 2016: str 49; Stam, 2008).

Seymour Chatman ističe razliku između gledišta i pripovjedačkog glasa. Za njega gledište ili perspektiva predstavlja „fizičko mjesto ili ideološku situaciju prema kojoj pripovjedni događaji stoje u relaciji” (Lovrić, 2016: 27), a glasom smatra, s druge strane, govor ili drugo otvoreno sredstvo kojim su događaji iskomunicirani publici. Gledište je stoga perspektiva prema kojoj se iskaz oblikuje, a iskaz je posljedica pripovjedačkog glasa. Prema tome, gledište pripada priči, a pripovjedački glas diskurzu (Lovrić, 2016: str 27; Chatman, 1978).

Termin fokalizacije uveo je Gerard Genette kako bi razjasnio problematiku između onoga „tko gleda” i „tko govori”. Kako bi se izbjegle nepreciznosti koje su nastale neadekvatnim terminima „perspektive” i „točke gledišta”, Genette se bavi svakim kriterijem posebno. Fokalizaciju je klasificirao u tri tipa, nultu, vanjsku i unutarnju (Grdešić, 2015: str 128-129; Genette 1992). Grdešić dalje navodi kako je Genette do te podjele došao kombinirajući „gledište” Jeana Poiullona i „aspekt” pripovjednog teksta Tzvetana Todorova (Grdešić, 2015: 129). Prvi je tip fokalizacije onaj koji Pouillon naziva „gledanjem odostraga”, a Todorov označava formulom „pripovjedač > lik”, odnosno slučaj kada pripovjedač zna više od lika ili kaže više nego što lik zna. Ovaj tip fokalizacije karakterističan je za klasični pripovjedni tekst sa sveznajućim pripovjedačem pa ga Genette naziva pripovjednim tekstom s nultom fokalizacijom, odnosno nefokaliziranim pripovjednim tekstom. Drugi tip u kojem pripovjedač kaže samo ono što određeni lik zna, u tzv. Pouillonovu „gledanju sa”, odnosno Todorovljevom formulom „pripovjedač = lik”, Genete naziva pripovjednim tekstom s unutarnjom fokalizacijom, a takva fokalizacija može biti fiksna, promjenjiva i mnogostruka (Grdešić, 2015: str 129; Genette 1992).

Treći tip fokalizacije u kojem pripovjedač kaže manje nego što lik zna, prema Poiullonovom „gledanje izvana”, koji Todorov navodi formulom „pripovjedač < lik”, Genette naziva pripovjednim tekstom s vanjskom fokalizacijom. Takva je fokalizacija vezana uz one pripovjedne tekstove u kojima se pripovjedač ponaša kao oko kamere te mu je onemogućen pristup mislima i osjećajima likova. Genetteove kategorije korisne su kad se promatra djelo u cjelini, a kao što i sam navodi, nijedna od formula fokalizacije ne mora se odnositi uvijek na čitavo djelo (Grdešić, 2015: str 130-131; Genette, 1992).

Ako kao prevladavajući tip fokalizacije u nekom pripovjednom tekstu prepoznamo, primjerice, unutarnju fokalizaciju, onda se trenutci u kojima se u tekstu javlja nulta ili vanjska fokalizacija, tumače kao privremene povrede koda (a da ne dovode u pitanje funkcioniranje cjeline). Odstupanja ovog tipa Genette naziva alteracijama i dijeli ih na dvije vrste, paralipsu i paralepsu (Grdešić, 2015: str 134; Genette, 1992). Paralipsa je slučaj u kojem pripovjedač

određenu informaciju krije od adresata, odnosno situacija koja podrazumijeva pružanje manje informacija nego što je dopušteno kodom fokalizacije koja određuje cjelinu pripovjednog teksta, dok je paralepsa obrnuti slučaj, odnosno davanje informacije koju je trebalo izostaviti s obzirom na cjelokupni kod pripovjednog teksta (Grdešić, 2015: 134).

Genetteovu tipologiju fokalizacije kritizirala je njegoa najveća kritičarka Mieke Bal (Bal, 1988; Grdešić, 2015). Bal uvodi razliku između aktera koji vidi i onoga što je viđeno, odnosno između subjekta fokalizacije, tj. fokalizatora i objekta fokalizacije. Fokalizaciju shvaća kao odnos između opažanja, odnosno percepcije, opaženih elemenata i gledišta. Bal smatra da se svaki pol tog odnosa treba proučiti. Subjekt fokalizacije označava točku u pripovjednom tekstu s koje se promatraju opaženi elementi te se može podudarati s likom ili biti izvan njega. Kada je fokalizacija vezana uz lik koji sudjeluje u priči, tada je riječ o unutarnjoj fokalizaciji, a u slučaju anonimnog aktera koji je postavljen izvan fabule te djeluje kao fokalizator u pitanju je vanjska fokalizacija. Bal tako izjednačava Genetteovu nultu i vanjsku fokalizaciju. Prema Bal, objekt fokalizacije može biti neopažljiv i opažljiv. U slučaju opažljivosti, podrazumijeva se sve ono što lik doista vidi izvan sebe, a pritom se misli na okolinu, druge likove i slično, s druge strane neopažljivost objekta fokalizacije odnosi se na unutarnji svijet lika, odnosno na misli, osjećaje, fantazije ili sjećanja (Grdešić, 2015: str 140-141; Bal, 1988).

Rimmon-Kenan također smatra Genetteov pojam fokalizacije ograničavajućim, a slijedeći Bal, smatra da fokalizirano može biti viđeno izvana ili iznutra te predlaže četiri vrste odnosa između subjekta i objekta fokalizacije. U prvom odnosu vanjski fokalizator percipira objekt izvana pa su tako prikazane samo izvanjske manifestacije predmeta, u drugom je slučaju objekt percipiran iznutra od strane vanjskog fokalizatora, a to podrazumijeva pripovjedačevo prepričavanje misli lika. U trećem slučaju unutarnji fokalizator percipira objekt izvana, a to se u pravilu odnosi na njegovu percepciju, dok je u četvrtom slučaj kada unutarnji fokalizator percipira objekt iznutra pa je tada najčešće i sam lik fokalizator i fokalizirano, a uvid u njegovu svijest omogućen je putem pripovjednih tehnika unutarnjeg monologa i pripovijedanog monologa (Grdešić, 2015: str 142-143; Rimmon-Kenan, 2002).

Važno je spomenuti da se u suvremenoj naratologiji jedni slažu sa Genetteom te smatraju da samo pripovjedači mogu biti fokalizatori, dok drugi, poput Seymoura Chatmana, tvrde da fokalizatori mogu isključivo biti likovi, a Bal i Rimmon-Kenan zauzimaju stav da i pripovjedači i likovi mogu biti fokalizatori (Grdešić, 2015: 139). Kako u filmu, za razliku od književnosti, nije moguće s preciznošću razlikovati objektivno viđenje lika i njegov unutarnji život, pojam fokalizacije može biti vrlo koristan pri proučavanju prikazivanja unutarnjeg života na filmu. Prema tome, treba uzeti u obzir razlike u koncepcijama koje su izložili navedeni autori. Fece

naglašava kako je fokalizacija pitanje odnosa modusa i regulacije narativnih podataka te da ju iz tog razloga nije praktično dijeliti na pojmove fokalizator, odnosno fokalizirano (Fece, 2004). No, svi se oni slažu oko tvrdnje da fokalizacija unutar priče može varirati, odnosno da je fokalizacija promjenjivog karaktera, ponekad i nedosljedna pa je najsigurnije pratiti njezine promjene na razini rečenice, odlomka ili dijela teksta (Fece, 2004; Grdešić, 2015).

U ovom radu će se pri analizi fokalizacija određivati prema Genetteovim terminima nulte, unutarnje i vanjske fokalizacije. Nulta je ona u kojoj je priča nefokusirana, a odnosi se na sveznajućeg pripovjedača, koji, u odnosu na lik priče, može zauzeti unutarnju ili vanjsku fokalizaciju. U slučaju unutarnje fokalizacije pripovjedač zna ono što i lik zna, dok pri vanjskoj fokalizaciji pripovjedač opisuje likove kao da ih promatra izvana i ne miješa se u njihov unutarnji život.

5. Transmedijske pripovjedne tehnike

Pojam „medij” obuhvaća različite fenomene, uključujući masovnu komunikaciju, umjetnost, jezik, pisanje i pismo. Websterov rječnik definira medij kao kanal ili sustav komunikacije, informacija ili zabave, ali i kao materijalno ili tehničko sredstvo izražavanja, uključujući umjetničko izražavanje.¹⁵ Pojam se koristi za opisivanje različitih aspekata komunikacije, informacija ili zabave, te se koristi za opisivanje različitih aspekata života.

Marie-Laure Ryan (2009) u svom članku *Narration in Various Media* navodi kako su utemeljitelji naratologije od samog početka prepoznali prirodu transmedijske naracije te da se, prema Bremondu (1973), priče mogu realizirati u medijima jednako raznolikima poput književnosti, kao što su pozornica, balet i film. Barthes (1966) proširio je popis na mit, legendu, bajku, priču, novelu, epsku povijest, dramu, mimiku, sliku, vitraje, kino, stripove, vijesti i razgovor. Međutim, naratologija se razvila prvenstveno posvećena književnoj fikciji, pri čemu su mediji koji predstavljaju mimetički modus često zanemareni. Narativni zaokret u kasnom 20. stoljeću doveo je do proučavanja neknjiževnih oblika pripovijedanja, uključujući razgovornu naraciju, film, stripove, slikarstvo, fotografiju, operu, televiziju, ples i glazbu (Ryan, 2009: 266).

U 1990-ima Bolter i Grusin uveli su koncept remedijacije kako bi objasnili odnose između različitih medija. Vjerovali su da se svaki novi medij temeljen na tehnologiji mora shvatiti kao pokušaj da se „saniraju” njihova ograničenja i postigne stvarno. Videoigre, digitalna fotografija i internet pridonose ovom procesu. Međutim, tvrdnja da je svaki novi medij bolji od starog ne može se održati iz naratološke i estetske perspektive, jer novi mediji ne proizvode nužno bolje narative od starih (Ryan, 2009: 267).

U nastavku Ryan (2009) govori o terminu intermedijalnosti za koji tvrdi da je usko usmjeren na umjetničke forme i izbjegava meliorizam svojstven ovom pojmu. Može se pojmiti u širem smislu, pokrivajući svako prekoračenje granica između različitih medija. U užem smislu, odnosi se na sudjelovanje više od jednog medija u određenom djelu. Da bi se razlikovali njegovi različiti oblici, moraju se skovati novi pojmovi, uključujući „plurimedijalnost”, „transmedijalnost”, „intermedijalnu transpoziciju” i „intermedijalnu referencu” (Ryan, 2009: 267).

Ryan (2009) dalje navodi kako su mediji raznoliki i karakterizirani svojim kodovima i osjetilnim kanalima. Semiotički pristup identificira tri široke medijske obitelji: verbalnu, vizualnu i slušnu. Ove kategorije odgovaraju vrstama umjetnosti poput književnosti, slikarstva i

¹⁵ „Medium.” *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster.
URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/medium>

glazbe. Semiotička analiza medija treba uzeti u obzir prostorno-vremenske dimenzije, kao što su vremensko i dinamično, vremensko i statičko, čisto prostorno ili prostorno-vremensko. Semiotički pristup narativnim medijima propituje mogućnosti pripovijedanja i ograničenja znakova, poput načina na koji slike sugeriraju vrijeme, geste izražavaju uzročnost i značenje grafičkog izgleda (Ryan, 2009: 268). U medijima kao što su film i mjuzikl vrlo je lako kombinirati sve tri medijske obitelji zbog njihove multimedijalne prirode. Tako je u mjuziklima, primjerice, iznimno čest slučaj uporabe gesti kako bi se produbila kategorija vremena, odnosno vrijeme se može ubrzati na način da se glumci brže kreću na sceni, no može se i usporiti ukoliko se glumci kreću usporeno.

Kako bismo dodatno poboljšali obitelji semiotičkih medija, moramo se zapitati o materijalnoj potpori svojih pojedinih članova. Materijalna potpora može biti ili sirovina, kao što je glina za keramiku, kamen za skulpturu, ljudsko tijelo za ples i ljudski glasovni aparat za pjevanje i usmeno pripovijedanje, ili tehnološki izum kao što su pisanje (podijeljeno na rukopisni, tiskani i elektronički oblik), pojedinačni glazbeni instrumenti, fotografija, film, televizija, telefon i digitalna tehnologija. Za naratologa, važnost tehnologije leži u njezinoj sposobnosti da poboljša ili modificira izražajnu snagu čisto semiotičkih medija. Prema Ongu (1982), utjecaj pisanja osjeća se u usponu i padu konture dramskog zapleta (za dramu zapadne tradicije, iako se izvodi usmeno, oslanja se na pisani tekst), u razvoj psihološki složenih likova, u epistemologijskom fokusu detektivske priče, te u autoreferencijalnosti postmodernog romana (Ryan, 2009: 268-269).

Medijske fenomene moguće je razlikovati na temelju tehnoloških i semiotičkih svojstava, poput novina i tiska. Kulturne prakse također utječu na grupiranje semiotičkih dimenzija u višekanalne medije, kao što su drama, opera, stripovi te film, televizija i računalne igre. Svojstva narativa u mediju često su pod utjecajem kulturnih, tehnoloških i semiotičkih čimbenika. Na primjer, prevlast pucanja u američkim računalnim igrama može se objasniti važnošću oružja u američkom društvu i ciljanoj publici mladih muškaraca. Semiotički čimbenici, kao što su zvučni zapisi i kontrole, također utječu na narativ. Većina medijskih studija usredotočuje se na kulturnu upotrebu narativa specifičnih za medij, kao što su retorika TV vijesti i društveni utjecaj računalnih igara, internetske pornografije i filmskog nasilja (Ryan, 2009: 269).

Iako nam nedostaju dokumenti o najranijim manifestacijama naracije među višim primatima, razumno je pretpostaviti da su jezične sposobnosti, sposobnosti pripovijedanja i ljudske kulture koevoluirale u međusobnoj simbiozi. Dautenhahn (2003) pripisuje potrebu pričanja priče složenim društvenim organizacijama ljudi, u usporedbi s onom majmuna, dok Turner (1996) tvrdi da ljudi nisu počeli pričati priče kao rezultat razvoja jezika, već je taj jezik

razvijen kao odgovor na potrebu za pričanjem priča. U tim prikazima društvenih i kognitivnih temelja pripovijedanja, prirodni jezik se predstavlja kao izvorni pripovjedni medij. Urođena srodnost naracije i jezika može se objasniti činjenicom da narativ nije nešto što se percipira osjetilima: on je konstruiran umom, bilo iz podataka koje daje život ili iz izmišljenih materijala. Slično tome, kao način reprezentacije, jezik se obraća umu, a ne osjetilima, iako se, naravno, kroz osjetila njegovi znakovi opažaju. Zahvaljujući svojoj semantičkoj prirodi i moći artikulacije, jezik je jedini semiotički sustav (uz formalne notacijske sustave) u kojima je moguće formulirati prijedloge. Priče govore o likovima smještenim u svijet koji se mijenja a pripovijedanje presudno ovisi o sposobnosti medija da ih izdvoji i pripiše im svojstva. Ni slike ni čisti zvuk ne posjeduju tu intrinzičnu sposobnost: zvuk nema značenje, a slike mogu pokazati, ali ne mogu referirati. To otežava da se u prvi plan istaknu specifična svojstva objekata izvan pozadine njihovog globalnog vizualnog izgleda (Ryan, 2009: 269-270).

Narativ je diskurs koji prenosi priču kroz četiri sastavnice: prostornu, vremensku, mentalnu i formalnu. Ovi sastavni dijelovi ne ovise o jeziku, budući da su slike učinkovitije od riječi u predstavljanju svijeta napučenog postojećim. Međutim, druga i treća značajka naracije uvelike ovise o jeziku. Jezik je u stanju učiniti uzročne odnose eksplicitnim, što ga čini učinkovitijim od riječi u predstavljanju događaja koji slijede jedan za drugim u vremenu. Narativi temeljeni na jeziku mogu biti vrlo eliptični u svojoj prezentaciji uzročnih odnosa, ali pokazuju svoju pravu narativnu superiornost u odnosu na druge semiotičke medije. Jezik dopušta nedvosmisleno izražavanje emocija i namjera, dopuštajući prevođenje privatne misli u jezik. Jezik može predstavljati najčešći tip društvene interakcije između inteligentnih agenata, verbalne razmjene, zbog svoje sposobnosti da predstavlja jezik. Narativna snaga i raznolikost filmova, drama i opera uglavnom su posljedica prisutnosti jezičnog zapisa. Ovaj je zapis tradicionalno bio ograničen na dijalog, ali fenomeni kao što su zbor grčke tragedije, epsko kazalište, odvojeni gledatelji i glasovna naracija filma pokazuju upotrebu jezika ne samo za oponašanje govora likova, već i za komentiranje akcija. Pripovjedački potencijal nekog medija izravno je proporcionalan važnosti i svestranosti njegove jezične komponente (Ryan, 2009: 270-271).

Ryan (2009) navodi kako je narativna neovisnost o jeziku pitanje stupnja. U strogim tumačenjima, „pripovijedanje bez jezika” znači da je priča koja je nepoznata onome tko ju cijeni evocirana osjetilnim, nesemantičkim resursima poput slike ili zvuka. U slabijem obliku, djelo priča priču novu za korisnika, ali koristi naslov koji se temelji na jeziku kako bi sugerirao narativnu interpretaciju. U slobodnijim tumačenjima, narativ bez jezika je djelo koje ilustrira priču već poznatu korisniku, pri čemu njegova narativnost parazitira na narativnosti izvornog

teksta. Ova ilustrativna funkcija najčešća je pojava u neverbalnom pripovijedanju. Ryan opisuje tri vrste neverbalnog pripovijedanja: slikovno, gestualno i glazbeno (Ryan, 2009: 272).

Wolf (2005) razlikuje tri tipa slikovnih narativa: monofazna djela, polifazna djela i serije slika. Jednofazna djela predstavljaju najveći narativni izazov jer moraju sabiti cijeli narativni luk u jednu scenu. Da bi slika sugerirala narativnu interpretaciju, ne samo da mora predstavljati zamrznuti trenutak u dinamičnoj radnji, već i pobuditi znatiželju o motivaciji aktera. Da bi se uzela u obzir istinski narativna slika, ona mora prikazivati jedinstvene događaje koji uzrokuju značajnu promjenu stanja sudionika. To zahtijeva postavljanje pitanja o likovima, njihovim međuljudskim odnosima, razlozima djelovanja, promjeni stanja koju će donijeti i načinu na koji reagiraju na događaj. Slike ne mogu izravno odgovoriti na ova pitanja jer su ograničene na prikaz vizualnih svojstava. Također im nedostaje vremenska dimenzija, jezik i misao, uzročno-posljedični odnosi, kontračinjeničnost i višestruke mogućnosti. Narativna nedovršenost slika snažan je generator znatiželje. Kao što je Wolf (2005) pokazao, čitanje slike narativno zahtijeva daleko razrađeniju aktivnost popunjavanja praznina nego čitanje priče koja se temelji na jeziku. Jednofazni slikovni narativi po svom sadržaju mogu biti ilustrativni ili neodređeni. Neodređena slika tehnikom pregnantnog trenutka otvara mali prozor u vremenu, ali kroz taj prozor mogu proći mnogi različiti narativni lukovi, koji odgovaraju višestrukim načinima zamišljanja dugoročne prošlosti i budućnosti koji proširuju sadržaj prozora u kompletna priča. Duhoviti crtani film s jednim kadrom i bez naslova možda je jedina vrsta monofaznih slika koja priča konačnu priču. (Ryan, 2009: str 272-273; Wolf, 2005).

Nepomične slike imaju snagu pripovijedanja u usporedbi s jezikom, poput pružanja boljeg razumijevanja prostorne konfiguracije svijeta priče, sugeriranja emocija putem izraza lica i govora tijela te izravnog prikazivanja ljepote. Nedostaju im operateri mentalne aktivnosti, ali mogu razviti vizualne konvencije, poput misaonog balona, za „derealizaciju” događaja i predstavljanje objekata kao mentalnih slika koje oblikuju likovi. Oni također mogu predložiti apstraktne ideje posredstvom konvencionalnih vizualnih simbola, kao što su ljljani za čistoću, šipak za požudu i lubanja za smrt. Kad vizualna sredstva zakažu, mogu internalizirati jezik prikazivanjem intradijegetičkih objekata koji nose natpise (Ryan, 2009: 273). Nepomične slike svojstvenije su filmskim adaptacijama mjuzikla, primjerice u *Chicagu* se produljenim prikazom kadrova može ostaviti dojam nepomične slike te se time može simbolično prikazati odnos likova. Polifazne slike imaju određeniji narativni luk, iscertan u nekoliko različitih scena unutar istog globalnog okvira. Prostor slika može se, ali i ne mora, koristiti kao pokazatelj vremenskog slijeda, ali narativni razmaci između pojedinih scena toliko su veliki da gledatelj neupoznat s biblijskom pričom ne bi mogao dekodirati njezinu narativnu logiku. Teme kao što su nagrada i

osveta uključuju mentalne konstrukte koji su previše složeni za vizualni prikaz (Ryan, 2009: 273-274).

Serijske slike mogu se koristiti za pripovijedanje priče koja je i opisna i nova za čitatelja. Serija slika Williama Hogartha *A Raisin's Progress and Marriage à la Mode* (Wolf, 2005) ilustrira prvu tehniku, koja uključuje posvećivanje svake slike jednoj epizodi iz života lika pomoću monofaznih slika. Pojedinačne slike prikazuju samostalne mini-narative odvojene značajnim vremenskim prazninama, ali povezane slabim uzročno-posljedičnim vezama. Narativni sadržaj sugerira se na razini pojedinačnih slika njihovim oslanjanjem na poznata pisma, na globalnoj razini ponavljanjem istog lika, a kronološkim slijedom naznačenim prostornim rasporedom slika. Druga tehnika, uobičajena u stripovima bez teksta, povezuje svaku sliku s jednim trenutkom u kontinuiranoj radnji kao da je zamrznut kadar u nijemom filmu. Narativni sadržaj postoji i na makro i na mikrorazini, ali je ograničen na makrorazinu. Pojedinačne slike razdvojene su manjim vremenskim rasponima, ali su međusobno povezane jačim uzročno-posljedičnim vezama. Primjer ove tehnike je crtačka knjiga Jean-Jacquesa Sempéa „Pipe Dreams”, koja govori o lavu koji mašta da voli jednoroga, ali se oženi kobilom pa ju bezuspješno pokušava pretvoriti u jednoroga. Lavlja priča je kronološki poremećena govornim i misaonim balonima, dopuštajući da čin pripovijedanja nestane iz vida i vrati čitatelja u vrijeme ispričanih događaja. Vizualne konvencije modernog stripa otklanjaju mnoga ograničenja čisto mimetičke slike bez upotrebe ijedne riječi (Ryan, 2009: str 274-275; Wolf, 2005).

Balet, pantomima i nijemi filmovi pokazuju sposobnost pričanja priča pomoću kinetičkih gesta i izraza lica. Balet ima ilustrativnu funkciju ili se oslanja na sažetak u programu, dok nijemi filmovi glazbom i titlovima sugeriraju narativnu interpretaciju. Pokreti tijela mogu ispričati priču bez vanjske pomoći, ali je repertoar ograničen. Narativ govori o razvoju mreža ljudskih odnosa, a geste i pokreti mogu predstavljati evoluciju međuljudskih odnosa sve dok se mentalni život može prevesti u vidljivi govor tijela. Međutim, gestualno je pripovijedanje teže pripovijedati kontinuiranim gestama nego diskretnim okvirima slika. Djeluje u simulakrumu¹⁶ stvarnog vremena, ograničavajući pripovijedano vrijeme na vrijeme pripovijedanja (Ryan, 2009: 275). Ova dimenzija u stvarnom vremenu predisponira gestualno pripovijedanje prikazivanju kratkih skica, dok serijske slike razbijaju kontinuitet radnje u različite okvire odvojene promjenjivim vremenskim rasponima. Gestualno pripovijedanje moglo bi signalizirati pauze između epizoda navodeći glumce da nestanu s pozornice i ponovno se pojave. Za razliku od

¹⁶ Naziv se vrlo često upotrebljava u kritici postmoderne kulture u kojoj nestaje jasna granica između stvarnosti i njezinih kopija, tj. reprezentacija. Simulakrum obuhvaća različite pojave, od zabavnih parkova preko povijesnih rekonstrukcija do virtualne stvarnosti i umjetnoga života. Mnogi su postmoderni teoretičari pisali o simulakrumu, npr. Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Giles Deleuze itd. (<http://struna.ihjj.hr/naziv/simulakrum/21097/>)

nepokretnih slika, jezika i filma, gestualno pripovijedanje ne može preskočiti umjereno vremensko razdoblje. Tek kada se geste zabilježe kroz film i snimka spoji kroz montažu, postaje moguće stvoriti elipse bilo koje duljine u razvoju narativne radnje (Ryan, 2009: 275-276). U mjuziklima je gestualno pripovijedanje vrlo česta pripovjedna tehnika zbog velike uključenosti domene plesa te se u gotovo svakom mjuziklu može pojaviti barem jedna instancija ovog tipa. Primjerice, apstraktni se koncept može prikazati spletom kretnji koje simboliziraju konkretni predmet s kojim se taj apstraktni koncept može dovesti u vezu unutar samog mjuzikla, kao što je to slučaj u *Hamiltonu*.

Glazba ima dugu povijest spajanja s jezikom za narativne efekte, kao što je pjevana poezija, „tekstualna” glazba, opera, filmski zvučni zapisi i računalne igre. Međutim, može se činiti paradoksalnim spomenuti mogućnost pričanja priča putem čistih zvukova. Kao semiotička supstanca, zvuk ne posjeduje ni konvencionalno značenje ni ikoničku vrijednost koja dopušta riječima i slikama da stvore konkretan svijet i dovedu u svijest pojedinačne likove. Glazba ne može oponašati govor, predstavljati misli, pripovijedati radnje ili izražavati uzročne odnose. Međutim, skladatelji su često pokušavali ispričati priče glazbom oblikujući svoja djela prema onome što muzikolozi nazivaju „narativnim programom”. Ti programi, izraženi riječima, upućuju slušateljevu maštu da u svakom dijelu skladbe traži točno određenu temu. U međuvremenu, škola muzikologije postulirala je postojanje „duboke narativnosti” svojstvene cjelokupnoj glazbi (ili barem svoj glazbi klasične zapadne tradicije) (Ryan, 2009: 276). Znanstvenici su koristili dobro poznate naratološke modele kao što su Greimasov semiotički kvadrat i Proppove funkcije (Tarasti, 2004), Ricoeurovu teoriju narativne temporalnosti (Grabócz, 1999) ili klasičnu shemu zapleta ravnoteže, sukoba i razrješenja (Seaton, 2005). Također su napravljene usporedbe s dijegetičkim i mimetičkim načinima pripovijedanja (Abbate, 1989), što dovodi do zaključka da je glazba mimetički način kada stoji sama po sebi, ali ispunjava dijegetičku funkciju kada se koristi u plurimedijalnim djelima kao što su film i mjuzikli. (Rabinowitz, 2004) (Ryan, 2009: 276).

Privlačnost koncepta narativa i skladateljima i glazbenicima može se objasniti vremenskom dimenzijom glazbe. Narativ živi od niza događaja koji donose transformacije u stanje svijeta priče, dok glazba živi od niza zvukova koji stvaraju melodiju i harmoniju transformacijama visine, ritma i glasnoće. Izraz „linija” koristi se za opisivanje razvoja i zapleta i melodije, a u svakom slučaju, ova linija kontrolira pozornost, gradi očekivanja i stvara efekte neizvjesnosti, znatiželje i iznenađenja (Sternberg, 1992) (Ryan, 2009: 277).

Za razliku od verbalnog narativa, glazba ne sugerira prolaznost vremena pokazujući njegove učinke na konkretne egzistencije. U glazbi kao i u pripovijedanju, onaj koji cijeni može

imati snažan osjećaj da je rasplet neizbježan (možda i više u glazbi, jer u književnosti nadolazeći kraj često nije signaliziran narativnim sredstvima, već brojem stranica koje treba pročitati). Zbog svojih skromnih deskriptivnih sposobnosti glazba tek ponekad može skicirati okruženje, a što se svodi na stvaranje vlastitog konvencionalnog „jezika”, može razlikovati likove povezujući ih s određenim instrumentom ili lajtmotivom. Također posjeduje sposobnost bez premca među semiotičkim medijima da predstavlja i izaziva emocije (Ryan, 2009: 277). Upotreba je lajtmotiva u mjuziklima izrazito česta pripovjedna tehnika, a njima se može ili suptilno najavljivati koji će se likovi pojaviti na sceni sviranjem prepoznatljive melodije kao primjerice u mjuziklu *U šumi*, no mogu se i ulančavati u različitim kontekstima te tako utjecati na tvorbu identiteta kao u *Hamiltonu*.

Sa stajališta muzikologa koji koriste naratološke modele za analizu pojedinih skladbi, navodna narativnost glazbe proizvod je metafore koja se temelji na strukturnoj analogiji. Glazba i priče temeljene na jeziku predstavljaju slične formalne obrasce, ali ti su obrasci ispunjeni znatno različitom supstancom: intrinzično besmislenim zvukom u slučaju glazbe, konkretnim semantičkim sadržajem u slučaju priča utemeljenih na jeziku. Kao fokus znanstvenog pristupa, narativnost glazbe je čisto analitički konstrukt koji se kognitivno nalazi na vrlo različitoj razini od narativnosti jezika, filma ili čak slika jer može koristiti svoju moć, a da nije svjesno prepoznata (Ryan, 2009: 277-278).

Ogromna superiornost jezika u pripovijedanju može objasniti zašto je čovječanstvo razvilo druge narativne medije. Međutim, neverbalni mediji ipak mogu pridonijeti oblikovanju narativnog značenja. Jezik, slike, pokret i glazba međusobno se nadopunjuju stvarajući različite aspekte ukupnog maštovitog doživljaja. Konačni cilj umjetnosti je uključiti cijeli utjelovljeni um, intelekt i osjetila. Senzorne umjetničke forme moraju se nagovoriti da prenesu poruke, dok se jezične umjetničke forme moraju naučiti da privuku osjetila. Senzorne umjetnosti dobivaju oštriju mentalnu dimenziju, dok narativ utemeljen na jeziku omogućuje potpuniji doživljaj svijeta priče. Višekanalni mediji omogućuju publici da izravno vidi, čuje i komunicira s objektima, dopuštajući mašti da uroni u priču. Međutim, višekanalni mediji nisu automatski superiorni književnosti u narativnoj snazi, budući da svaki napredak u vizualnoj, zvučnoj ili interaktivnoj domeni može dovesti do gubitka pozornosti na jezičnom kanalu (Ryan, 2009: 278).

Budući da svi predlošci adaptiraju već postojeće priče, važno se zapitati kako je adaptirati medijem različitim od originalnog, i zadržava li se njezina autentičnost ili nastaje nova pripovijest. Linda Hutcheon (2006) razmatra kako način na koji se prenosi narativ utječe na publiku te navodi da, budući da publika adaptaciju doživljava u određenom materijalnom obliku, za nju se narativ ne može promatrati odvojeno od njezinoga materijalnoga načina medijalizacije

(2006: 10). Međutim, ona ipak napominje da se razni elementi priče mogu razmatrati odvojeno, posebice stoga što će tehnička ograničenja različitih medija neizbježno naglasiti različite aspekte te priče (Hutcheon, 2006: 10). Budući da je narativ ono što se najčešće prenosi iz medija u medij, u adaptiranju se traže „ekvivalenti” u različitim znakovnim sustavima za mnoge sastavnice priče: teme, događaje, svijet, likove, motivacije, kontekste, simbole itd. (Hutcheon, 2006: 10). Naime, u vezi s prijenosom narativa kroz različite medije postoje dva suprotna teorijska smjera: ili narativ može postojati neovisno o utjelovljenju u bilo kojemu znakovnu sustavu, odnosno mediju, ili se, s druge strane, ne može smatrati odvojenim od njegova materijalnoga načina medijacije (Hutcheon, 2006: 10).

Elementi narativa koje je najlakše prenositi s medija na medij, ali i od žanra do žanra, su teme (Hutcheon, 2006: 10). Ipak, imajući na umu stajališta transmedijske naratologije, nužno je napomenuti da način na koji će se tema nekoga djela prenijeti u novi medij ovisi o specifičnim svojstvima medija. Primjerice, iako teme imaju veliku ulogu u romanima i dramama, u filmu one uvijek služe radnji priče, pojačavajući ili dimenzionalizirajući ju, jer je priča superiornija nad ostalim sastavnicama filma (Hutcheon, 2006: 10). I likovi se mogu prenositi s jednog medija na drugi, kao i odvojene jedinice priče, odnosno fabula. Odvojene jedinice priče mogu se prenijeti s jednog medija na drugi, ali se često mijenjaju u procesu adaptacije. Najočitija promjena je u njihovom poretku, ali transformirati se može i ritam, pa vrijeme može biti zgusnuto ili prošireno. U adaptaciji mogu biti preoblikovane ili pak dodane i nove jedinice priče, dok pojedine jedinice iz predloška često ni nisu adaptirane. (Hutcheon, 2006: 11-13). Budući da su ponekad u originalnom predlošku likovi jednodimenzionalni, pri adaptaciji u mjuzikl, koji zahtjeva visoku razinu emotivnosti posebice u glazbenim dionicama koje u pravilu nastaju kada su emocije presnažne za govor, likovi ne moraju ostati dosljedni originalu. Takav je slučaj, primjerice u mjuziklu *U šumi* u kojem su likovi mnogo razrađeniji nego što su prvotno prikazani u Grimmovim bajkama o čemu će se podrobnije govoriti u samoj analizi.

Prema Hutcheon, način uključivanja i povezivanja adaptacije i publike može biti kazivački (*telling*), prikazivački (*showing*) i participativni (*interacting*), ovisno o mediju (2006: str 22-27). Kod svakog od tih načina ono što se adaptira je drugačije, a drugačiji je i način na koji se adaptira (Hutcheon, 2006: 12). Kazivački način, kakav je u romanima, podrazumijeva opisivanje, objašnjavanje, sažimanje i proširivanje, dok pripovjedač ima sposobnost gledišta i kretanja kroz vrijeme i prostor te prikazivanja unutarnjega svijeta likova (Hutcheon, 2006: 13). Kazivački način stoga imaginacijom uranja u drugi svijet. S druge strane, film kao prikazivački način uživljava nas u taj svijet direktnim auditivnim i vizualnim izvođenjem, dok nas treći, participativni način (primjerice, videoigre), uvlači i fizički i kinestetički. Bitno je

napomenuti da ni kazivački ni prikazivački način povezivanja publike i adaptacije nisu pasivni činovi jer i jedan i drugi podrazumijevaju imaginativnu, kognitivnu i emocionalnu aktivnost, samo što je ta aktivnost publike drugačija od one koju zahtijeva participativni način (Hutcheon, 2006: 23).

Kad se adaptacije premjeste s jednog načina povezivanja u drugi, i to najčešće iz jednog medija u drugi, postavljaju se pitanja o tome što jedan medij može, a drugi ne može. Naime, svaki medij ima svoje sastavnice i svoje konvencije, čak i svoju gramatiku i sintaksu koji zajedno operiraju kako bi konstruirali značenje za publiku (Hutcheon, 2006: 35). Priče prikazane u jednom izvedbenom mediju mogu se adaptirati u drugi izvedbeni medij. Tako filmovi i filmske adaptacije mogu biti adaptirani u primjerice, televizijske serije, opere i mjuzikle. Proces može biti i obrnut, pa se televizijske serije, opere i mjuzikli mogu adaptirati u film (Hutcheon, 2006: 46-50).

6. Transmedijska analiza tri generacije mjuzikla

U ovom dijelu rada analizirat ćemo tri generacije mjuzikla s obzirom na četiri elementa koja mjuzikl nasljeđuje iz klasične naratologije (vrijeme, likovi, pripovjedač, fokalizacija) da bismo analizirali pripovjedne tehnike korištene u navedenim razdobljima razvoja mjuzikla te ispitali u kojoj su mjeri varirale ovisno o žanru mjuzikla. Budući da je ovdje riječ o snimljenim kazališnim izvedbama i filmskoj adaptaciji, pri analizi svi će se mjuzikli promatrati kao filmske adaptacije zbog korištenja tehnika snimanja koje su karakteristične za filmove, što će se naknadno objasniti na primjerima. U tom smislu već je vidljiv utjecaj filmske umjetnosti zbog njezine imerzivnosti a najistaknutije razlike su u perspektivi scene. U kazalištu gledatelj tijekom mjuzikla u vidokrugu ima cijelu scenu te ju uvijek percipira u njezinoj cijelosti, dok se u filmovima izmjenom različitih kadrova nastoji uvući gledatelja što više u priču te skrenuti fokus na samo jednu stvar što je jako teško izvesti na kazališnoj sceni.

6.1. *Chicago*

Predstavnik prve generacije kojeg ćemo analizirati u ovom radu je *Chicago* koji na scenu premijerno stupa 3. lipnja 1975. godine u režiji Boba Fosea. U ovom će se radu, kako je već ranije naglašeno, analizirati filmska adaptacija redatelja Roba Marshalla iz 2002. godine koja je premijerno prikazana 27. prosinca 2002. godine. Film Roba Marshalla u cijelosti je dostupan na streaming platformi *Netflix*. Mjuzikl je utemeljen na istoimenoj drami reporterke i dramaturginje Maurine Dallas Watkins koja je pisala o suđenjima optuženih ubojica Beulah Annan i Belvi Gaertner iz 1924. za *Chicago Tribune*. Početkom drugog desetljeća 20. stoljeća čikaški tisak i javnost zaintrigirani su temom ubojstava koja su počinile žene. Pojavilo se nekoliko slučajeva visokog profila, koji su uglavnom uključivali žene koje su ubile svoje ljubavnike ili muževe. Ovi su slučajevi vođeni u kontekstu promjene pogleda na žene u „jazz eri” i dugog niza oslobađajućih presuda koje su donijele porote okruga Cook za žene ubojice (porote su u to vrijeme bile muške, a osuđeni ubojice općenito su se suočavali sa smrću vješanjem). U vezi s tim događajima nastala je legenda da se u Chicagu ženstvene ili privlačne žene ne mogu osuditi. *Chicago Tribune* uglavnom je bio naklonjen tezi tužiteljstva, ali je i dalje iznosio detalje života ovih žena. Iz suparničkog *Hearst Pressa* bili su više naklonjeni optuženicama i zapošljavali su novinarke koje su se fokusirale na stanje, privlačnost, iskupljenje ili dražesnost optuženica pa zu

ih zato naknadno podrugljivo prozvali „plačljivim sestrama”. Bez obzira na stav, tisak je nekoliko od tih žena opisao kao slavne osobe.¹⁷

Annan, model za lik Roxie Hart, imala je 23 godine kada je optužena za ubojstvo Harryja Kalstedta 3. travnja 1924. a Harry Kalstedt poslužio kao prototip za lik Freda Caselyja. *Tribune* je izvijestio da je Annan dva sata iznova puštala fokstrot ploču *Hula Lou* prije nego što je nazvala svog muža i rekla da je ubila čovjeka koji je „pokušao voditi ljubav s njom”. Njezin suprug Albert Annan inspirirao je lik Amosa Harta. Albert je bio automehaničar koji je bankrotirao kako bi obranio svoju ženu da bi ga ona javno napustila dan nakon što je oslobođena. Lik Velme Kelly povezuje se s kabaretskom pjevačicom Gaertner. Tijelo Waltera Lawa otkriveno je prevaljeno preko volana napuštenog automobila pjevačice Gaertner 12. ožujka 1924. Dva policajca posvjedočila su da su vidjeli ženu kako ulazi u auto i nedugo nakon toga čuli pucnjeve. Na podu automobila pronađena je boca džina i automatski pištolj. Odvjetnike Williama Scotta Stewarta i W. W. O'Briena Watkins je stopila u lika odvjetnika, Billyja Flynnna. U razmaku od samo nekoliko dana, odvojene porote oslobodile su obje žene. Watkinsine senzacionalne kolumne koje dokumentiraju ta suđenja pokazale su se toliko popularnima da je napisala dramu utemeljenu na njima. Predstava je dobila i dobru prodaju na blagajnama i pozornost medija te je postavljena na Broadwayu 1926. i imala je 172 izvedbe.

U 60-ima dvadesetog stoljeća Gwen Verdon pročitala je dramu i pitala svog supruga Boba Fosse o mogućnosti stvaranja glazbene adaptacije. Fosse (koji je i sam rodom iz Chicaga) obratio se dramaturginji Watkins mnogo puta da kupi prava, ali je ona više puta odbila. Do tada je možda požalila što je stvarnim osobama Annan i Gaertner dopušteno slobodno šetati i što njezino postupanje prema njima ne bi trebalo biti predstavljeno glamurozno. Unatoč tome, nakon njezine smrti 1969. producenti Richard Fryer, Verdon i Fosse dobili su prava. John Kander i Fred Ebb započeli su rad na glazbenoj partituri, modelirajući svaki broj prema tradicionalnoj vodviljskoj točki ili vodviljskom izvođaču. Ovaj je format jasno prikazao poveznicu između „pravde”, „*show-businessa*” i suvremenog društva.¹⁸

Glavni lik kojeg pratimo je Roxie Hart, kućanica koja sanja o vodviljskoj sceni 20-ih prošlog stoljeća i nezadovoljna je svojom svakodnevicom. Udana je za automehaničara Amosa kojeg smatra priglupim i osjeća se zarobljeno u braku jer joj muž ne može pružiti život kakav smatra da zaslužuje. Zato utjehu traži u Fredu Caselyju koji joj obećava da će ju učiniti

¹⁷ *The Women Who Inspired „Chicago.”* Northumberland Players.
URL: <https://northumberlandplayers.ca/the-women-who-inspired-chicago/>

¹⁸ *The Women Who Inspired „Chicago.”* Northumberland Players.
URL: <https://northumberlandplayers.ca/the-women-who-inspired-chicago/>

zvijezdom. Chatman (1978) nas podsjeća da kad su u pitanju likovi, imenujemo karakteristike njihove osobnosti, nastojimo uvidjeti koje su njihove osobine stalne i stabilne, a koja njihova ponašanja nisu osobine, nego osjećaji, raspoloženja, misli, privremeni motivi itd. To znači da do navedenih svojstava lika čitatelj dolazi isključivo pažljivim čitanjem raznih znakova u tekstu, a ti znakovi su elementi karakterizacije (Grdešić, 2015: str 67-68; Chatman, 1978). Na samom početku mjuzikla ona je okarakterizirana kao egocentrična, arogantna i samodopadna, koja doduše dobro skriva taj dio sebe od svijeta iza fasade plahosti i krhkosti. No, pred sam kraj mjuzikla ona je stilizirana tako da se prestaje skrivati iza te fasade te svima otkriva svoje pravo lice. U odnosu na druge likove karakter Roxie krasi naivnost, ona slijepo vjeruje ljubavniku da će ju proslaviti, no nakon što joj on prizna da se to neće dogoditi, ona ga ubija muževim pištoljem. Nakon toga pokušava prebaciti krivicu na muža te ga nagovara da preuzme krivicu jer on neće završiti u zatvoru ako kaže da je branio ženu od provalnika. Policija dolazi u njihov stan te Amos daje izjavu da je on ustrijelio provalnika pri čemu policajac osvjetli i Roxie svjetiljkom pomno prateći njezino ponašanje. Budući da ne može fizički reagirati, premješta se u svoj unutrašnji svijet koji joj je način da lakše podnese traumatičnu, nepredvidivu i rizičnu situaciju. Ovdje radnju prekida interpoliran Roxin nastup u vodvilju, njezin prvijenac „Funny Honey”, koji je te najava i početak cijelog niza nastupa pomoću kojih se Roxie lakše nosi sa novonastalom situacijom. Protagonistica u bijeloj haljini pjeva o tome kako ima dobrog muža, no ne ističe njegove kvalitete kao pozitivan aspekt braka. Scenski se nastup može tumačiti kao fikcija u fikciji u kojoj vodviljske pripovjedne dionice funkcioniraju kao komentari same naracije mjuzikla jer glazbena dionica na trenutke biva prekinuta nastavkom Amosova iskaza. Iz vodviljskog dijela se doznaje da ga ne želi ostaviti jer joj se sviđa koliko ju on obožava, iako je ljubav jednosmjerna. Roxie taj dio pjeva nježno i sretno, no ton se mijenja naglo čim se otkrije identitet ubijenog provalnika. Roxie ljutito pjeva prema Amosu koji se odjednom pojavljuje na sceni i tako narušava do sada samo njezinu intimnu „sigurnu kuću”. Ona je obasjana rožim reflektorima, dok je on plavim u trenutku kada shvaća što je učinila. Roza boja simbolizira njezin bijes, a njegova plava razočarenje. Viče na njega u vodviljskoj dionici mjuzikla jer se smatra izdanom što ju nije do kraja podržao. Međutim činjenica da ga je varala bila je previše bolna za njega te priznaje policiji kako ga je nagovorila da preuzme odgovornost. Očito je da je pripovjedna stvarnost mjuzikla vrlo usko ispremrežena s vodviljskim dionicama koje se mogu protumačiti kao mentalne projekcije protagonistice.

Kao što je na početku poglavlja spomenuto, likovi su inspirirani stvarnim osobama od kojih su pojedine kriminalci. Pjesma „Funny Honey” konstruirana je na način da se Roxie hvali gledateljima kako je muž spreman sve napraviti za nju. Ipak čim muž počne razmišljati svojom

glavom i odbija ju štiti, protagonistica ga nastoji ocrniti i okrenuti publiku protiv njega. Ovdje se nameće pitanje posljedica preseljenja stvarnih likova u novi kontekst mjuzikla: Roxie, tj. protagonistica mjuzikla nastoji opravdati svoj zločin da bi gledatelji suosjećali s njom, a okriviti muža koji ju je strpao u zatvor svojim iskazom. Tijekom cijelog mjuzikla nastoje se opravdati ubojstva koja su počinile žene, primjerice, pjesma „Cell Block Tango” govori o tragičnoj sudbini šest žena koje su ubile svoje muževe ili ljubavnike. Glavni cilj pjesme je da prikaže ubojstvo kao nešto što su žene jednostavno morale uraditi te da njihovi postupci nisu zločini jer su one spletom okolnosti jednostavno bile primorane učiniti to što su učinile. Problem nastaje kada se gledatelj počne identificirati s njima i počne sumnjati u vlastiti moralni kompas. Rita Felski (2019) u poglavlju knjige *Character* nastoji obraniti identifikacije s likovima, no ona pak ne zagovara vulkansko spajanje uma s likom pri čemu gubimo svaki osjećaj sebe ili sposobnost neovisnog mišljenja te u tom slučaju ne dopušta umerziju, odnosno prepuštanje senzornim podražajima koji nam omogućuju da na primjer kao u videoigrama fiktivni svijet zamijenimo stvarnim. (Felski, 2019 prema Žužul, 2023:55). Dakle, s protagonisticom ne bi se trebalo identificirati do mjere da podržavamo svaki aspekt njezina lika jer bi to onda dovelo u pitanje naša vlastita moralna načela. Felski smatra kako naziranje aspekata sebe u fiktivnim bićima uključuje nestalnu mješavinu poznatog i drukčijeg, te prepoznavanjem u drugome, učimo nešto o sebi i kad smo iznenađeni ili zbunjeni onim što vidimo (Felski prema Žužul 2023: 63), no identifikacija može biti i ironijska, koju Felski opisuje kao „način na koji se čitatelji vežu za antiherojske protagoniste poput Camusova Meursaulta, gdje afinitet prema liku može biti zajamčen njegovim alteritetom, konfliktnošću, ili ambivalentnošću afekata.” (Žužul, 2023: 57) Za Felski biti poput lika, u ovom slučaju biti poput Roxie Hart ili Velme Kelly, ne znači da nam se njihovi načini mišljenja ili postupci uvijek i nužno sviđaju, no ponekad, baš zbog toga što su neapologetski svoji, u njima uviđamo osobine kojima stremimo. Likovi nam u tom trenutku postaju simpatični jer u njima pronalazimo neke pozitivne osobine koje bismo i sami željeli posjedovati, primjerice zasigurno bismo voljeli biti rječiti i oštroumni poput Billyja Flynna, no ne bismo se željeli baviti njegovim poslom u kojem mu je cilj osloboditi osobu koja je zapravo počinila zločin.

Osim Roxie, istaknutiji likovi su Velma Kelly i Billy Flynn, dok su ostali likovi grubo skicirani jer Roxie nema intenzivnu interakciju s njima. Velma Kelly ujedno je njezin idol i najveća prijateljica. Velma Kelly poznata je izvođačica u Onix klubu gdje je nastupala zajedno sa sestrom Veronicom. No, nakon što je zatekla Veronicu u krevetu sa svojim mužem, oboje ih ubija na licu mjesta. Nakon toga ima jednu solo točku na iznenađenje svih zaposlenika kluba te odmah nakon izvođenja biva uhićena za dvostruko ubojstvo. Budući da je bila poznata osoba u

gradu, mediji su odmah nasrnuli na nju. Angažirala je najboljeg odvjetnika u gradu, Billyja Flynnna, kako bi se uz njegovu pomoć mogla vrlo brzo izići na slobodu. U pjesmi „Cell Block Tango” može se uočiti gestualno i slikovno pripovijedanje, ponajviše na primjeru lika Mađarice koja, u nemogućnosti da govorom dokaže svoju nevinost, odlučuje plesati drukčiji ples. U odnosu na agresivni, presenzualni tango koji plešu njezinih pet preostalih zatvorenica, Mađarica izvodi nježan i graciozan balet te se na taj način kreira opreka između krivice i nevinosti. Njezina nevinost naglašava se i na vizualnoj razini izvlačenjem bijele marame umjesto crvene koja simbolizira čistoću. Još jedan primjer gestualnog pripovijedanja može se zamijetiti uoči Mađaričina smaknuća kada se odjevena kao balerina s omčom oko struka penje na postolje koje sugerira vješala. Ponovno se u okviru domene plesa potvrđuje njezina nevinost, a zadržavanjem gracioznih gesta balerine izgrađuje se njezin nepokolebljiv stav, odnosno osobni odabir da ne poklekne pod pritiskom sustava te ostane dostojna svoje istine.

Ryan (2009) navodi kako je zahtjevnije pripovijedati kontinuiranim gestama, no u mjuziklima ovaj je oblik češći zbog kombinacije jezične domene i domene plesa. Naime, obje domene mogu pripovijedati zaseban, pa čak i međusobno suprotan sadržaj, no ako se jezični sadržaj popratni kinestetikom može doći do drastične promjene na semiotičkoj razini. Ovo se može uočiti na primjeru Velme Kelly. Ona je prema Roxie bila arogantna i rezervirana, no čim je Velmi popularnost počela opadati, preklinjala je Roxie da se nakon izlaska iz zatvora udruže i zajedno nastupaju u klubovima. Pjesmu „I Can't Do It Alone” najavljuje pijanist kao „čin očaja”, u tom smislu je razvidno da i Roxie na taj način razumijeva prijedlog Velme Kelly za suradnju. Iako Velmi domena plesa nije strana, ona u ovoj sceni pleše izvan zone komfora jer će Roxie s obzirom na kvalitetu njezina nastupa odlučiti želi li se udružiti s njom. Zbog te je činjenice Velma izrazito nervozna, a ta nervoza dolazi do izražaja kada mora otplesati i svoj i sestrin dio koreografije. Te plesno/pripovjedne dionice više nalikuju na manično trčanje po sceni. Velma pokušava od Roxie sakriti svoju slabost te posredstvom verbalnih zapisa nastoji ostati pribrana konstantno se opravdavajući da koreografija bolje izgleda kada nastupaju dvije osobe simultano.

Lik Billyja Flynnna stiliziran je kao oštrouman odvjetnik koji manipulira publikom, odnosno porotom i novinarima, a preko njih i masom. U pjesmi „All I Care About” saznajemo nešto više o Billyju Flynnnu, najtraženijem odvjetniku u gradu. Pjesma započinje karakterističnom najavom nastupa kojom se osigurava Roxina točka gledišta, odnosno što ona zna o njemu i kako ga zamišlja. Budući da o njemu zna izrazito malo, Roxie ga isprva zamišlja kao nesebičnog spasitelja koji će ju izbaviti omče, no vrlo ubrzo postaje svjesna da njega zanima samo novac te da će ju napustiti čim mu slučaj više ne bude isplativ.

Nepomične, odnosno tzv. Wolfove (2005) monofazne slike prisutne su u pojedinim kadrovima na početku pjesme „They Both Reached For The Gun” kad Billy Flynn daje iskaz umjesto Roxie jer se boji da će ugroziti dogovorenu priču koja bi joj osigurala podršku medija. Pozivajući se na Wolfovu podjelu slikovnih narativa, Ryan (2009) komentira kako nepomične slike za razliku od jezika mogu pružiti bolje razumijevanje prostorne konfiguracije svijeta priče, sugerirati emocije putem izraza lica i govora tijela te izravnog prikazivanja ljepote. Iako im nedostaju operateri mentalne aktivnosti, mogu razviti vizualne konvencije, poput predstavljanja objekata kao mentalnih slika koje oblikuju likovi te mogu predložiti apstraktne ideje kroz konvencionalne vizualne simbole (Ryan, 2009: 273). Ova scena komično prikazuje Flynnu kao trbuhozborca koji govori umjesto Roxie koja je prikazana kao lutka. Novinari u pozadini prikazani su kao marionete kojima Flynn upravlja. Dakle ponovno je riječ o Roxi i njezinu viđenje situacije u kojoj sebe percipira kao izmanipuliranu lutku koja nema mogućnost dati izjavu. Autopercepcija Roxi obilježena je njezinom perspektivom u kojoj nema svoj glas već treba glasnogovornika kako bi pridobila medije.

Billy Flynn tijekom naracije cijelog mjuzikla pokazuje da je *showman*, ponajviše činjenicom u kojoj ga mjeri uzbuđuje planiranje suđenja, izjave za medije, te na koncu i samo suđenje. Prikazano je kako je namjerno sabotirao Roxie time što je iza njezinih leđa dopisao rečenice u njezin dnevnik te anonimno natuknuo nadzornici kako sadrži inkriminirajuće dokaze da je Roxie kriva. Spletom okolnosti, Velma Kelly svjedoči protiv Roxie te slijedi unakrsno ispitivanje u kojem je glavni akter Billy Flynn. Napetost situacije reprezentirana je plesanjem stepa, dinamičnom vrstom plesa koja zahtijeva preciznost, dobre reflekse i izvanrednu kondiciju. Stepom se odlično dočarava njegova oštroumnost i dovitljivost. A kako pitanja napreduju, glazbeni tempo se ubrzava, do se tempo pripovijedanja usporava. Ovu neusaglašenost glazbenog i pripovjednog tempa objašnjava Rimmon-Kenan (2002) ističući kako „do ubrzavanja tempa dolazi kada se kratak odsječak teksta posveti dužem vremenskom periodu priče, a suprotno tome, do usporavanja dolazi kada se kratkom vremenskom periodu priče posveti duži odsječak teksta” (Grdešić, 2015: str 47; Rimmon-Kenan, 2002). Dakle, budući da se ovom trenutku u mjuziklu posvetila duža minutaža, odnosno kraćem se vremenskom periodu produljilo trajanje, step ovdje ima funkciju usporavanja vremena, a svojim glazbenim tempom osigurava napetost, u kojoj Flynn vidljivo uživa. Iako se poslije iz naracije saznaje da je Flynn namjerno to uradio kako bi pokazao svoje odvjjetničko umijeće. Likovi su kompleksni, iako su pojedini reprezentirani statično, a drugima je svojstven dinamičan razvoj. Primjerice Billy Flynn, isti je i na početku i na kraju mjuzikla, dok se Roxie i, i u manjoj mjeri, Velma mijenjaju i prilagođavaju kontekstima;

npr. uviđaju kako funkcionira moderno društvo te se udružuju kako bi iskoristile prijašnju slavu za izgradnju karijere.

Pripovijedanje događaja je singularno, no u glazbenim pripovjednim dionicama dolazi do miješanja stvarnog i fikcionalnog unutarnjeg svijeta likova te se dijalog prekida pjesmom i obrnuto. Instanca pripovjedača u većem je dijelu odsutna te je iz tog razloga u većem dijelu mjuzikla riječ o vanjskoj fokalizaciji. Međutim, u glazbenim točkama pripovjedač se otkriva te događaje iz stvarnosti pripovijeda u vodviljskoj sferi. U trenutcima otkrivanja riječ je o intradijegetički-homodijegetičkom pripovjedaču¹⁹ jer tada Roxie interpretira vanjske događaje, no ona nije sveznajući pripovjedač. Budući da gledatelj percipira radnju iz perspektive Roxie te ima uvid u njezin unutrašnji svijet, zna o radnji koliko i lik, riječ je o unutarnjoj fokalizaciji.

Postoji nekoliko mogućnosti kojima se može opravdati prepletanje vodviljskog unutarnjeg svijeta i stvarnosti mjuzikla, a sve se vezuju uz lik Roxie budući da fluktuacija svjetova počinje pjesmom „Funny Honey”. Iako nije prva pjesma u mjuziklu, tijekom nje se tek zalazi u unutrašnji svijet glavnog lika, a uvodna je pjesma ispevana na realnoj pozornici u Onix klubu. Prva je mogućnost da se na taj način Roxie nosi s činjenicom da je zbog svojih impulzivnih postupaka završila u zatvoru pa nove informacije i osobe filtrira kroz domenu poznatog – vodvilja. Tako sebe i zatvorenice zamišlja kao izvođače u Onix klubu gdje je vidjela nastup Velme Kelly netom što je uhićena zbog dvostrukog ubojstva. Jasno je da je u pitanju baš ovaj klub jer se pijanist koji najavljuje Velmu Kelly pojavljuje prije svake pjesme koju Roxie zamisli.

Druga mogućnost je pak da ona odlazak u zatvor smatra svojim putem k zvijezdama jer se u tom razdoblju o ženama ubojicama stalno pisalo u novinama. A i same okolnosti suđenja su svi građani pratili preko radija. U nadi da će joj se, bude li oslobođena, otvoriti prilike u klubovima diljem Chicaga, odlučuje se prepustiti odlukama Billyja Flynna kako bi što brže i bezbolnije izašla van. Na taj način ona svoj zatvorski život čini glamuroznim zamišljajući ga kao odskočnu dasku prema njezinu idealnom životu.

Još jedna mogućnost otvara se ako se uzme u obzir konceptualnost samog mjuzikla. Budući da je u pitanju konceptualni mjuzikl s elementima backstage mjuzikla, nastoji se određeni koncept pretočiti u smislenu pripovijest te se priča formira oko njega. Koncept oko kojeg se gradi cijeli mjuzikl jest da se život poistovjećuje sa show-businessom. Prema tom konceptu jedina vrijednosna paradigma u takvom svijetu je da prodaš priču o sebi ili uopće performativnu pripovijest. Manje je važno što je pritom istina a što laž, i tko je u etičnom smislu

¹⁹ „Intradijegetički–homodijegetički pripovijeda s druge razine priču u kojoj sudjeluje” (Grdešić, 2015: 96-97).

odgovoran za pripovijest. Dakle, bitno je imati novce ili dobre veze i, sve je moguće: ako imaš dobru priču i prikažeš se u *pravom* svjetlu, možeš se izvući i od odgovornosti za ubojstvo. Naglasak se tijekom cijelog mjuzikla stavlja na uvježbavanje suđenja koje se tretira kao performans. Svaki Roxin korak pomno je isplanirao odvjetnik koji je na sebe preuzeo ulogu redatelja. Ipak, Roxie na nesvjesnoj razini ukazuje na to da mora glumiti ulogu kako bi izbjegla smrtnu kaznu. Međutim i ona tu glumu doživljava kao nastup života pripremajući se za njega nizom vodviljskih nastupa preko kojih percipira događaje iz stvarnosti. Ovdje treba napomenuti da su vodviljski nastupi bili dominantan oblik zabave 1920. za posjetitelji noćnih klubova. Kao istaknuta ličnost vodviljske scene, Velma Kelly na samom početku mjuzikla izvodi točku „All That Jazz” u kojoj ukratko opisuje što je sve podrazumijevalo dobru zabavu u tom razdoblju. Kao netko tko je dio scene i tko vrlo dobro poznaje posao i kako izgleda klijentela koja posjećuje noćne klubove, može se reći kako ona na ontenskoj razini nositeljica ideje *flapperice* koji je bio u punom mahu dvadesetih godina 20. stoljeća. Prema Pelešu (1999) ontenska narativna figura najviša je semantička jedinica pripovjednog teksta te podrazumijeva „opću temu djela” ili „konkretnu univerzalije” (Grdešić, 2015: 66). Velma ima sve karakteristike fizičkog izgleda *flapperice*: nosi kratke haljine „A-kroja”, kosa joj je ošišana na karakterističnu „bob” frizuru, šminka intenzivna. Osim načina odijevanja kod Velme se može uočiti i dekadentnost *flapperice*: ona pije, puši, pleše na način koji je društveno neprihvatljiv. Dakle, Velma je presonificirana ideja ženske raskalašenosti koja je nastala kao reakcija na položaj žena prije i tijekom Prvog svjetskog rata.

Pri analizi najveća pažnja posvećena je kategoriji likova. Osobito o problemu identifikacije gledatelja s moralno dvojbeno stiliziranim likovima. Također je bilo riječi o primjerima gestualnog pripovijedanja koji se najviše manifestirali u plesnim pripovjedinim dionicama koje su prepoznatljive za žanr mjuzikla. No na nekoliko se mjesta mogu uočiti primjeri slikovnih narativa. Prikazana je i instancija pripovjedača, i to intradijegetičkog-homodijegetičkog pripovjedača tamo gdje je bila uočljiva. Fokalizacija je u većoj mjeri vanjska zbog filmičnosti adaptacije jer pripovjedač djeluje kao oko kamere. Dok je u vodviljskim glazbenim dionicama riječ o unutarnjoj fokalizaciji jer tada protagonistica dopušta gledatelju ulaz u njezin unutarnji svijet i gledatelj o situaciji zna koliko i lik.

6.2. *U šumi*

Mjuzikl *U šumi* radnju i likove preuzima iz raznih bajki braće Grimm (*Crvenkapica*, *Matovilka*) i iz narodnih bajki (*Jack i stabljika graha*). James Lapine i Stephen Sondheim bili su nadahnuti moralom glavnih likova ovih priča. Međutim, otkrili su da su sve priče vrlo kratke i,

umjesto da stvaraju potpuno novu priču ili pokušavaju proširiti materijal za samo jednu priču, stvorili su likove pekara i njegove žene. Cilj im je bio prvi čin oblikovati kao pojedinačnu potragu svakog lika, a drugi čin kao analizu posljedica njihovih postupaka i finalnog stvaranja odabrane obitelji. Sondheim također tvrdi da je u priču unosio autobiografske dijelove problematičnog djetinjstva, a likove poput Pekara i Jackove majke utemeljio je prema roditeljima.

Tijekom svoje povijesti, scenarij je dotjerivan za određene produkcije. Izvorna produkcija iz San Diega uključivala je priču o *Tri prašćića* i na kraju je prekinuta, ali je potom ponovno vraćena u produkciju na Broadwayu 2002. godine. Izvorna londonska produkcija dodala je *Our Little World*, duet između Vještice i Matovilke, koji je bio uključen u mnoge iduće produkcije. Nedavna produkcija Public Theatre uklonila je lik Pepeljugin oca. Mjuzikl *U šumi* premijerno je izveden na Broadwayu 5. studenog 1987. godine u Martin Beck Theatreu u režiji Jamesa Lapinea, gotovo godinu dana nakon premijere u San Diegu.²⁰ U ovom će se radu analizirati snimljena kazališna izvedba iz 1991. godine u režiji Jamesa Lapinea koja se sastoji od snimaka tri izvedbe iz 1989. godine. Snimka je preuzeta s medijske platforme YouTube.

Posrijedi je konceptualni mjuzikl, odnosno mjuzikl koji uzima jedan centralni koncept te oko njega gradi pripovijest. Ovdje je Stephen Sondheim kao središnji narativ odabrao koncept bajki, odnosno htio se poigrati sa svrhom bajki u djetetovu životu. Bajkama roditelji uče djecu životnim lekcijama na zanimljiv i slikovit način koji dijete može percipirati. Koriste se jednostavnim likovima bez pretjerano detaljne ili složene karakterizacije, jasne su granice između dobrih i loših likova te dobro uvijek pobjeđuje zlo.²¹ No, u životu nije uvijek sve tako bajkovito ili crno-bijelo kao u bajkama. U stvarnom životu često se ne može egzaktno odrediti položaj nekog čovjeka između dobrog i lošeg, i on će uvelike ovisiti o nečijoj točki gledišta. Heroj u jednoj priči jako brzo može postati zlikovac u drugoj tako da Sondheim odlučio prikazati stvarni život u bajkovitim situacijama. Tipičan sretan kraj iz bajki u mjuziklu se događa na kraju prvoga čina kako bi se pokazalo da sreća u životu nije dugotrajna te da nikoga ne zaobilazi nesreća. Nadalje, mjuzikl ostaje vjeran originalnom književnom predlošku te ne uljepšava mračne detalje nego ih produbljuje te pojašnjava način strukturiranja bajke u mjuziklu iza

²⁰*Show History*. Musical Theatre International.

URL: <https://www.mtishows.com/show-history/1041>

²¹ Vladimir Propp ruski je književni teoretičar i folklorist. Najpoznatiji je po proučavanju kompozicije i podrijetla bajki. Njegova studija *Morfologija bajke (Morfologija skazki, 1928)* zbog restriktivne (staljinističke) kulturne politike ponovno je bila objavljena tek 1969. Propp je na temelju čitanja određenoga broja ruskih bajki pokušao izdvojiti njihove zajedničke kompozicijske elemente. Riječ je o 31 funkciji na koju se svaka bajka može rastaviti (odlazak, povratak, kušnja, stjecanje čarobnoga sredstva, kazna), a usko su povezane s ulogama nositelja radnji (junak, protivnik, pomagač). Premda je ta koncepcija tek potkraj 1950-ih doživjela međunarodnu recepciju (i prijevode), snažno je utjecala na strukturalističku teoriju pripovijedanja (Tz. Todorov, H. Bremond). (Hrvatska enciklopedija)

njihova nastanka. Primjerice, iza nastanka *Crvenkapice* kristalizira se funkcija žanra bajke u pjesmi *Crvenkapice* nakon što biva spašena iz vukove utrobe. Ako se njezin iskaz shvati kao alegorija, da se naslutiti kako je bajka nastala da se djecu zaštiti od svih vrsta predatora pa tako i onih koji nisu toliko očiti. Ako tumačimo riječi lika kroz leću današnjeg vremena, tekst pjesme poprima mnogo mračniju notu. Naime, pjesma se može interpretirati kao upozorenje na opasnosti *groomanja*. Nadalje, iako se na prvi pogled čini da se poštuje aktantski model koji je karakterističan za bajke, on se vrlo brzo pokaže nepouzdanim jer ovisi o točki gledišta. Vladimir Propp (1982) u *Morfologiji bajke* opisuje „aktantski” model u kojem je grupirao likove, ovisno o tome koje konkretne funkcije bajke izvršavaju, u sedam djelokruga ili sedam sfera djelovanja: zlikovac, davatelj, pomoćnik, princeza (tražena osoba) i njezin otac, pošiljatelj, junak i lažni junak. (Grdešić, 2015: 62). Prema Proppovoj podjeli u mjuziklu funkciju zlikovca u prvom činu ima Vještica, no ona je ujedno i pošiljatelj jer od Pekara i Pekarice zahtijeva četiri stvari kako bi poništila kletvu. Pekarica je pomoćnik Pekaru, no i zlikovac u Jackovim očima jer ga je na prevaru nagovorila da proda kravu koju voli više od samog sebe. A i u Matovilkinim jer joj je Pekarica iščupala dio kose dok se pretvarala da je princ kako bi skupila posljednju stvar za skidanje kletve. Ulogu zlikovca u drugom činu uzima Divova žena jer napada kraljevstvo dok je u potrazi za Jackom. No uzmemo li u obzir njezinu perspektivu Jack je zlikovac jer je ubio njezina muža koji ga je htio spriječiti u krađi. Svaki lik u mjuziklu ima veći broj funkcija koji varira s obzirom na interakcije s ostalim likovima.

Odmicanjem od aktantskih modela nastoji se prikazati da je život kompliciran te da nije moguće uvijek postupiti ispravno te da je ljudski griješiti. Likovi su tu shvaćeni prema konceptu postklasične naratologije gdje se relativizira stroga karakterna i moralna polarizacija karaktera u klasičnoj naraciji bajke. Dakle, likovi su reprezentirani višedimenzionalno, s dubljim psihološkim profilima a motivacije za njihove činove su različite. Likovi nisu ograničeni na jedinstven i nepromjenjiv način razmišljanja te su moralno ambivalentni. Primjerice, Pekarica iako je načelno na strani „dobra”, ima izrazito makijavelistički pristup prema drugim likovima jer očajno želi roditi dijete. A to može postići jedino ako prikupi sve čarobne predmete do kojih je teško doći. Svoj pristup obrazlaže u pjesmi „Maybe They’re Magic” kada ju muž napadne kako je imala srca prevariti jadnog dečka koji je povjerovao u priču o čarobnom grahu. Međutim, ona svoj postupak ne percipira kao lošu stvar jer je njezin cilj pozitivan. Pekarica u jednom času i eksplicitno navodi kako je u ovakvim situacijama iznimno teško ostati moralno neiskvaren jer time nećeš dobiti ono što želiš. Oprimjerit ćemo to igrom riječima u posljednjem stihu pjesme „the end justifies the means” kojom se aludira na Machiavellijevu izreku „cilj opravdava sredstvo - the end justifies the means”.

Na samom početku mjuzikla naznačeno je kako će radnja teći simultano time što su tri perspektive prikazane u isto vrijeme. Simultanost se naglašava i pjevanjem uglasa te uporabom svjetslosnih efekata, tj. osvjetljivanjem onog dijela scene na koji se gledatelj treba fokusirati, a ostatak ostaje u mraku zamrznut u vremenu. Budući da je analizirana verzija snimana u svrhu arhiviranja te koristi filmske tehnike pri snimanju,²² ovaj detalj ne dolazi do izražaja jer su te smjene svjetla i tame zamijenjene krupnim planovima određenog dijela scene. Nadalje, radnja je dinamična i retrospekcija izostaje. U pjesmi „On the Steps of the Palace” jedan je trenutak produljen, odnosno, usporava se tempo pripovijedanja, kako bi se naglasila Pepeljugin neodlučnost i rezigniranost jer odlučivanje prepušta sudbini kako bi izbjegla posljedice loše odluke. Također ovdje se brzim izmjenama misli nastoji prikazati zbrka u njezinoj glavi i njezina nesigurnost jer zapravo ne zna želi li toliko drastičnu promjenu života. Jedino u što je sigurna je da se ne želi vratiti u očevu kuću, a ondje uopće nema pravo glasa pa se ni ne bi ni našla u srodnoj situaciji. Pepeljuga je izgubljena jer je u položaju neznanja i jer nikad nije razmišljala o tome što bi htjela biti. No, evidentno je njezin identitet definira okolina, odnosno ljudi koji donose odluke umjesto nje, a ona im se pokorava. Opet s druge strane zna da ne želi ostati vječno sluškinja u očevoj kući.

Pekar i Pekarica zapravo provociraju susrete s bajkovitim likovima. Oni žele dijete, ali im se ta želja ne može ostvariti zbog kletve koju je na Pekarova oca bacila Vještica iz susjedne kuće. Vještica pristaje skinuti kletvu ako skupe četiri predmeta, i to u tri dana: kravu bijelu kao mlijeko, plašt crven kao krv, kosu žutu kao kukuruz i cipelicu čistu kao zlato. U šumi se svi likovi susreću, a svaki lik iz bajke ima jedan od predmeta koje Pekar i Pekarica moraju prikupiti. Pekarica u nekoliko navrata sreće Pepeljugu koja bježi od princa kako bi joj uzela zlatnu cipelicu, dok Pekar pokušava od Crvenkapice oteti crveni plašt, a od Jacka na prevaru kupiti bijelu kravu. Jacka prevare te za pet zrna graha proda kravu. Taj grah izraste u veliku stabljiku te se Jack penje gore. Nakon što je vidio što je sve na vrhu graha, ide nekoliko puta i krade od divova. Jednom ga divovi uhvate te se on brzo krene spuštati i sasječe stabljiku nakon što se spustio, a div pada mrtav. Na kraju prvog čina svi likovi dobivaju ono što su tražili na početku mjuzikla, no u drugom činu moraju se nositi s posljedicama svojih postupaka.

Naime, Divova žena hara kraljevstvom u potrazi za Jackom jer je ubio njezina muža. Vještica postupa racionalno jer traži dječaka pomoću kojega može osigurati mir u kraljevstvu. Međutim, ostali likovi ga ne žele predati. Niti itko na sebe hoće preuzeti krivicu. Vještica ih

²² Upotreba različitih filmskih planova koji nisu karakteristični za kazališnu izvedbu, kao što su detalj (manji dio nekog lika ili ambijenta zauzima cijeli izrez), krupni plan (čovjekova glava u izrezu), blizu (čovjekovo poprsje), polublizu (čovjek od glave do pojasa), američki plan (čovjek od glave do koljena), srednji plan (cijeli čovjek u izrezu). Total (cjelina nekog ambijenta u izrezu) je plan karakterističan za kazalište, no nije rezerviran samo za ambijent kao u filmu.

upozorava ta takvim ponašanjem ne pomažu u borbi protiv diva. Vještica većinom djeluje kao glas razuma i realistično gleda na svijet oko sebe. Naravno, želi se pomladiti i za to joj trebaju četiri predmeta koja joj u roku od tri dana moraju dostaviti Pekar i Pekarica. No kako nije opterećena time da stalno čini pravu stvar, može vidjeti širu sliku i mogućnosti, i uzroka događaja. Svjesna je toga kako je predstavljena kao zlikovac, iako nije ništa gora od ostalih likova i odgovorno preuzima krivicu na sebe kako bi drugim likovima dokazala da traženjem krivca neće postići ništa. Zatim izvršava samoubojstvo tako što se ponovo proklinje gubljenjem graha kao na početku mjuzikla.

Pekar se pokušava svojim društvenim ulogama dokazati kao dobar muž i otac jer je opterećen činjenicom da ga je otac napustio. Iz tog razloga ne želi raditi pogreške, ali svejedno ne uspijeva i svaki neuspjeh preozbiljno shvaća. Njegova žena, Pekarica, funkcionira kao podrška ga nastoji naučiti pragmatičnosti, jer drži da je u redu katkad postupiti nepošteno ako ćeš profitirati od toga. Gotovo svi likovi susreću se s gubitkom voljene osobe. Jacku i Crvenkapici koji su prvi put suočili s takvom situacijom Pekar i Pepeljuga olakšavaju jer su oboje gubitak već ranije iskusili. Tješe i uče Jacka i Crvenkapicu kako se nositi s nepredvidivim životnim situacijama. Prema Rimmon-Kenan (2002) tri su kriterija za klasifikaciju likova: kompleksnost, razvoj i unutarnji život. Likovi su u ovom mjuziklu kompleksni s dinamičnim razvojem te u tom smislu izlaze izvanokvira žanra bajke, što je čest slučaj u Sondheimovu stvaralaštvu. Nisu niti dobri niti zli. Zbog toga djeluju puno uvjerljivije i životnije nego likovi u bajkama. Kao *čitatelji* imamo uvid u njihov unutarnji svijet te uviđamo kako se nose s problemima.

Instancija pripovjedača je ekstradijegetički-heterodijegetička, odnosno pripovjedač nije jedan od likova u mjuziklu već je zaseban entitet koji postoji izvan svijeta bajki te djeluje kao premosnica između stvarnog svijeta i svijeta bajki. Fokalizacija je u većem dijelu *U šumi* (1991) nulta jer pripovjedač zna sve informacije o likovima i ima uvid i u njihove misli. Od ostalih likova razlikuje se po tome što je odjeven u moderno odijelo čime se dodatno ističe da ne pripada tom svijetu.

U mjuziklu *U šumi* (1991) postoji i primjer metalepse. Kao što je ranije navedeno metalepsa je u naratologiji postupak prekoračenja između dvaju svjetova, na primjer onoga o kojemu pričamo i onoga u kojem pričamo: književnoga i izvanknjiževnoga, kazališne pozornice i publike. Genette metalepsu kao narativni postupak uvodi u knjizi *Figure III* (1972) a razrađuje ga u knjizi *Metalepsa: od figure do fikcije* (2004). U ovom mjuziklu riječ je o metalepsi čitatelja: uvlačenjem čitatelja u fiksijski svijet izravnim obraćanjem pripovjedača. Primjerice u trenutku kada Divova žena traži Jacka da mu se osveti, a pripovjedač prenosi situaciju publici. U tom trenutku neki od likova čuju nepoznati glas te se okreću u smjeru pripovjedača. Likovi napokon

zamjećuju pripovjedača te postaju svjesni njegove uloge i odlučuju ga žrtvovati Divovoj ženi jer pojedini nisu bili zadovoljni načinima na koje ih je prikazivao.

Nadalje, pripovjedač zna tijek bajke te se njegovom smrću u drugom činu unosi nestabilnost i neizvjesnost u pripovjedni svijet u kojem više nije zajamčen sretan kraj. Uslijed kaotičnosti likovi uspijevaju vratiti ravnotežu u svijet, no tek u tom trenutku dolaze do zaključka da u životu ništa nije zajamčeno i savršeno ako činiš dobre stvari. Nepredvidive stvari poput smrti bliske osobe ili prirodne katastrofe mogu narušiti bajkovitu idilu, no to ne znači da treba odustati od potrage za njom. Posljednjom pjesmom naglašava se kako je važno djecu naučiti svemu što život donosi.

Za razliku od mjuzikla *Chicago* (2002), *U šumi* (1991) se dosta u semiotičkom smislu poigrava melodijama pa tako svaki lik ima prepoznatljivu melodiju ili tzv. lajtmotiv kojom ga orkestar najavljuje. Ovo je prisutno i u interakcijama likova, u njihovoj međusobnoj komunikaciji u ponavljanju vlastitih melodija. Tempo je izrazito brz, što je čest slučaj u Sondheimovu stvaralaštvu te se često koristi aliteracijom i ulančavanjem dugačkih rečenica kako bi prenio određenu melodiju. Primjerice, Pepeljulina pjesma izrazito je brza i nema pauza između dugih rečenica kako bi se bolje dočarao kaos u njezinoj glavi u trenutku donošenja odluke.

Analiza mjuzikla *U šumi* (1991) ponajviše je bila usmjerena na dekonstrukciju kategorije likova. Iako su likovi transponirani predlošci bajke, oni se odmiču od aktanskih modela karakterističnih za bajke. Likovi su znatno kompleksniji i nisu svedeni na obnašanje jedne funkcije. Također je važno reći kako funkcije likova variraju ovisno o tome s kojim likom stupaju u interakciju pa je tako, primjerice Pekarica u interakciji s Pekarom pomagač, dok je u interakciji s Matovilkom zlikovac. Instancija pripovjedača je ekstradijegetički-heterodijegetička te se on nalazi na rubu scene kao zasebni entitet koji nije dio svijeta bajki, no u jednom trenutku granica između dva svijeta nestaje i likovi percipiraju svog stvaratelja, no odlučuju ga žrtvovati za dobrobit ostalih likova jer se držao samo jedne točke gledišta. Pripovijedanje je u *U šumi* simultano te se uporabom scenskih tehnologija ta simultanost naglašava na primjeru prikaza triju istodobnih perspektiva u uvodnim pjesmama oba čina. Također se može uočiti i usporavanje pripovjednog tempa kada Pepeljuga kontemplira što će napraviti jer je princ spriječio njezin bijeg. Trenutku je posvećena duža minutaža kako bi se naglasila njezina neodlučnost, koju također pojačava upotreba dugih rečenica koje se izmjenjuju velikom brzinom. U mjuziklu je također važno glazbeno pripovijedanje te svaki od likova ima prepoznatljivu glazbenu melodiju, odnosno lajtmotiv te se glazbom može najaviti dolazak određenog lika na scenu prije no što se to dogodi.

6.3. *Hamilton*

Predstavnik najmlađe generacije mjuzikla nastao je pod palicom američkog skladatelja i glumca Lin-Manuela Mirande, a premijerno je izveden na Broadwayu 6. kolovoza 2015. godine u Richard Rogers Theatreu. *Hamilton* je utemeljen na životu Alexandera Hamilltona,²³ čiju je biografiju objavio Ron Chernow 2004. godine. Nakon čitanja biografije, Miranda je bio inspiriran Hamiltonovim životom, od njegova teškog djetinjstva na karipskom otoku do preseljenja u New York i uloge koju je odigrao u Američkoj revoluciji, da bi na kraju postao američki ministar financija, a njegovu priču usporedio je s jednostavnim počecima mnogih slavni repera. To ga je inspiriralo da napiše rap o Alexanderu Hamiltonu. 2009. godine izveo ga je za „Večer poezije, glazbe i izgovorene riječi” u Bijeloj kući pred predsjednikom Barackom Obamom.²⁴

Godine 2016. *Hamilton* je nagrađen Pulitzerovom nagradom za dramu i dobio je neviđenih 16 nominacija za Tonyja — Miranda je zaradio nekoliko priznanja, uključujući i nagradu za najboljeg glumca u glavnoj ulozi u mjuziklu. Produkcija je na kraju osvojila 11 Tonyja (jedan manje od rekorda). *Hamilton* je proglašen najboljim mjuziklom, a Miranda je osvojio nagradu za najbolji *book* i najbolju originalnu glazbu. U srpnju te godine posljednji put se pojavio na sceni. Sljedeće godine mjuzikl je prikazan na londonskom West Endu, gdje je doživio kritički i komercijalni uspjeh. Osvojio je sedam Olivier nagrada, uključujući i najbolju novu predstavu. Osim toga, Miranda je osvojio nagradu za izvanredna postignuća u glazbi. *Hamilton* je od tada izveden u brojnim drugim gradovima izvan Sjedinjenih Država i diljem svijeta. Snimljena izvedba mjuzikla emitirana je na televiziji 2020. godine.²⁵

U ovom će se radu analizirati snimljena kazališna izvedba iz 2020. godine koja je nastala u režiji Thomasa Kaila koja se sastoji od snimaka triju zasebnih izvedbi (dvije pred publikom i jedna u praznom kazalištu). Snimljena kazališna izvedba postavljena je na platformu *Disney+* 3. srpnja 2020. godine te je od tada dostupna za gledanje uz pretplatu. Snimljena izvedba mjuzikla ima namjeru uvući gledatelja što više u priču preuzimajući tehnike karakteristične za film, primjerice naglu i brzu promjenu kutova snimanja, što pogoduje *Hamiltonovoj* dinamičnoj glazbenoj pozadini. Kategorija vremena izrazito je važna pri interpretaciji analiziranog mjuzikla.

²³Alexander Hamilton (11. siječnja 1755. ili 1757. - 12. srpnja 1804.) bio je američki vojni časnik, državnik i Otac osnivač koji je služio kao prvi ministar financija od 1789. do 1795. tijekom predsjedničkog mandata Georgea Washingtona. Po njegovoj zamisli je sazvana Philadelphijska konvencija, a kao pionir američkog ustavnog prava bio je suautor Federalističkih spisa, djela koje se smatra glavnim izvorom za tumačenje Ustava SAD. (Britannica)

²⁴ *Lin-Manuel Miranda and the Making of Hamilton*. Bedtime History.

URL: <https://bedtimehistorystories.com/the-story-of-lin-manuel-miranda-and-the-making-of-hamilton/>

²⁵ *Hamilton*. 2023. Britannica.

URL: <https://www.britannica.com/topic/Hamilton-musical>

Radnja pripovijesti teče većim dijelom singularno, no prisutno je i nekoliko primjera analepse i prolepse. Primjer prolepse može se uočiti u pjesmi „Alexander Hamilton” na samom početku prvog čina kada Aaron Burr najavljuje o čemu će biti riječ u mjuziklu. U jednoj dionici pjesme svi likovi govore u kakvom su odnosu bili s Hamiltonom te gledateljima ove informacije postaju dostupne puno ranije nego što su se zbile na sceni. Tako se Lafayette i Mulligan otkrivaju kao suborci, saznaje se kako Laurens u Hamiltonovo ime umire (Washington ga je cijenio, sestre Anjelica i Eliza Schuyler su ga obje voljele, iako je samo jedna bila njegova žena), no najšokantniji detalj koji se otkriva jest taj o načinu Hamiltonove smrti. Naime, sam pripovjedač Aaron Burr otkriva gledateljstvu kako je usmrtio Hamiltona, i to vatrenim oružjem. Iako je dokinuta neizvjesnost, ovaj detalj ne umanjuje napetost radnje time što se ishod mjuzikla zna od samog početka. Naprotiv, poznavanje ovakvog detalja samo pojačava iščekivanje njegova prikaza. Genette (1980) prolepsu povezuje s fenomenom „pripovjedne nestrpljivosti” odnosno „situacije u kojoj pripovjedač pripovijeda neki događaj prije vremena jer ne može dočekati da na njega dođe red” (Grdešić, 2015: 41-42). Prema Genetteu (1980), budući da prolepse napetost tipa „Što će se dogoditi dalje?” zamjenjuju tipom napetosti „Kako će se to dogoditi?”, „svoje logično okruženje dobivaju unutar retrospektivnog pripovijedanja u prvom licu koje dopušta pripovjedaču da slobodnije aludira na vlastitu ‘budućnost’, a osobito na svoju sadašnju situaciju” (Grdešić, 2015: 41). Upravo je takva situacija prikazana u uvodnoj pjesmi jer pripovjedač, Aaron Burr, aludira na događaje koje još nije ispričavao, ali ih je proživio te retrospektivno pripovijeda o životu Alexandera Hamiltona.

Primjeri analepse znatno su češći i njihova je svrha ulazak u unutarnji svijet likova, primjerice tijekom pjesme „Satisfied” koju pjeva Anjelica Schuyler, Elizina sestra. Nakon vjenčanja Elize i Hamiltona Anjelica kao vjenčana kuma održi prigodni govor mladencima, no pri samom kraju govora nakon što izgovara riječi „May you always be satisfied” vraća se u prošlost kad shvaća da ona nije zadovoljna spletom okolnosti što će se i obrazložiti daljnjom naracijom. U tom času u pozadini se čuje uzvik „rewind” odnosno „premotaj” te se ponovi nekoliko puta. Potom se oponašanjem govora unatrag stvara efekt premotavanja ploče. Zvučni efekti popraćeni su zrcalnom koreografijom iz prethodne pjesme kojom se stvara učinak vraćanja unatrag te je fizička zrcalnost prisutna za vrijeme cijele scene do trenutka kad se vraća u sadašnjost ponavljanjem govora s početka pjesme. Ovdje se Anjelica prisjeća bala na kojem je prvi put upoznala Hamiltona, a sestra Eliza joj povjerila da joj je Hamilton privlačan. Iako je i Anjelica gajila osjećaje prema njemu, ponajviše jer ju je zadivio intelektom i direktnošću pri komunikaciji, odlučila ga je ipak upoznati s Elizom iz tri razloga. Prvi razlog bio je taj da je ona najstarija od tri sestre te da bi se ona trebala prva penjati na društvenoj ljestvici. Usto Hamilton

je bio pridošlica koji nije imao primanja pa je sebe htjela pošteđjeti rizika da ju društveni krug osudi zbog njezina izbora. Drugi razlog bio je taj da ona potječe iz ugledne obitelji Schuyler te da se ženidbom želi popeti na društvenoj ljestvici. Kao treći i posljednji razlog navodi Anjelicinu narav. Zbog nje je Eliza odlučila prepustiti Hamiltona sestri iako je nesretna zbog te odluke. Nakon toga vraća se u sadašnjost ubrzanim ponavljanjem koreografije iz prethodne pjesme „Helpless” i izgovara kako će Eliza biti sretna s njim. Ali dodaje i kako on neće biti zadovoljan aludirajući na preljub u drugom činu, a ni Eliza jer će čeznuti za drugom osobom.

Sljedeći primjer analepse pojavljuje se u drugom činu tijekom pjesme „Hurricane” nakon što su Burr, Jefferson i Madison optužili Hamiltona za pronevjeru. Kako bi zaštitio politički ugled, Hamilton im odlučuje priznati preljub jer bi radije bio stigmatiziran kao nevjeran muž nego izdajnik države. Nakon što oni odlaze sa scene imamo uvid u Hamiltonov unutrašnji svijet. U tom času on se prisjeća uragana koji je zahvatio njegovo mjesto te se emotivno vraća baš u tadašnji trenutak. Uragan se spominje u uvodnoj pjesmi, no detalji ovog događaja ispušteni su jer nisu bili relevantni za radnju do tada. Ovo je bio presudan trenutak u Hamiltonovu životu jer su se njegovi sugrađani odlučili udružiti te skupiti novce kako bi ga mogli poslati u New York na školovanje te mu osigurati bolji život. Htjeli su honorirati njegovu oštroumnost i inteligenciju, a ta je situacija izrazito važna za daljnji tijek događaja. Osobito zato jer Hamilton smatra da se iz nove situacije može izvući na isti način na koji je izbjegao bijedu na Karibima odlaskom u New York. To mu je pošlo za rukom putem pisanja kojim je uspio dokazati da zaslužuje bolji život od onog koji je vodio. Pri odluci javlja mu se u podsvijesti misao „Wait!” no on ju odbija slušati jer bi tako postupio kao Burr kojem oštro zamjera oklijevanje i neutralnost. Na koncu ta će se nepromišljenost strašno odraziti na njegov obiteljski i politički život te će indirektno izazvati ranu smrt njegova sina Philipa.

U mjuziklu je također prisutna filmska tehnika usporavanja vremena koja se pojavljuje u dva navrata. Prvi put u prikazu smrti Hamiltonova sina Phillipa na način da se vrijeme usporava u trenutku u kojem je ustrijeljen te on pada sve dok ga ne unesu u Hamiltonovu kuću. Drugi put pojavljuje se tijekom klimaksa pri samom kraju drugog čina u Hamiltonovu duelu s Burrom koji se iščekuje od samog početka mjuzikla i gledatelj je svjestan da će Burr ubiti Hamiltona. Burr ispaljuje metak i vrijeme staje te slijedi Hamiltonov monolog u kojem osvješčuje neminovnu smrt te mu cijeli život prolazi pred očima. Tijekom monologa na sceni ponavljaju se fragmenti koreografije koji su bile od izrazite važnosti za njega te mu se prikazuju važne osobe iz njegova života. Najemotivniji trenutak slijedi kad mu se ukazuje žena Eliza te se on oprašta od nje posljednji put jer odlučuje ne uzvratiti paljbom.

Dva najistaknutija lika u mjuziklu zacijelo su Alexander Hamilton i Aaron Burr. Obojica su vrsni odvjetnici koji su se borili za osamostaljenje kolonija te su sudjelovali u stvaranju temelja Sjedinjenih Američkih Država. Kao pripadnici iste profesije imaju isti cilj, no dolaze iz različitih društvenih sfera koje su uvelike utjecale na njihov pogled na svijet. Hamilton odrasta u bijedi i siromaštvu te se za svaku priliku morao boriti, dok Burr odrasta u dobrostojećoj obitelji gdje neke ponude može i preskočiti bez da one utječu na njegov život. Obojica ostaju bez roditelja te se s nedaćama moraju nositi sami, no Hamilton grabi svaku moguću priliku, a Burr, u strahu da će okaljati obiteljski ugled, pomno bira riječi i ljude u svojem društvenom krugu. Oba lika su kompleksna dinamičnog razvoja. Njihove osobine prikazane su s naglaskom na njihovim unutarnjim svjetovima. Motivacije i glavne osobine likova iskazane su i u reprezentativnim pjesmama „My Shot” i „Wait for It”. Iz pjesme „My Shot” o Hamiltonu se može zaključiti sljedeće: on je nestrpljiv, impulzivan, svjestan svojih mana, no i svojih vrlina, ne boji se neuspjeha. Uz sve navedeno krasi ga ambicija i inteligencija zbog kojih se i uspio probiti do mjesta Washingtonove desne ruke. S druge strane, iz pjesme „Wait for It” o Burru stječemo suprotan dojam: on je proračunat, pasivan, boji se neuspjeha, čeka savršenu priliku. Poput Hamiltona, posjeduje veliku ambiciju za rad u politici i iznimno je inteligentan. Uz Hamiltona pak ne uspijeva se probiti jer je Hamilton direktniji i ima jasnije definirane ciljeve i stavove. Hamilton izrazito poštuje Burra, no zamjera mu pasivnost i neutralnost te propituje njegovu odanost koja je varljiva jer nema ideala iza kojih će stajati do samog kraja. Burr postaje jako ljubomoran na Hamiltona do te mjere da ga pri svakom sljedećem predstavljanju melodijom iz „Alexander Hamilton” ogorčeno najavljuje sve gorim izrazima. Ljubomora kulminira sve do trenutka kada izaziva Hamiltona na dvoboj jer je podržao svog najvećeg protivnika, Thomasa Jeffersona pri kandidaturi za predsjednika. Iako se Hamilton ne slaže sa Jeffersonovim idealima, onih barem ima. Burr postaje impulzivan, a Hamilton dosta rezigniran nakon sinove smrti za koju sebe krivi. Slijedi dvoboj i Burr ubija Hamiltona jer je u bijesu pogrešno procijenio situaciju i bojao se da će ga ubiti pa se u strahu odlučio pucati prvi. Na Burrovo iznenađenje, Hamilton puca u zrak jer mu ne želi smrt. Ali u tom času Hamilton već pada mrtav. Pri samom klimaksu radnje Burr i Hamilton rotiraju, tj. zamjenjuju glavne osobine: Burr sad aktivno i impulzivno djeluje, a Hamilton promišlja, razmatra i predaje se, odnosno propušta priliku.

Instancija pripovjedača nije vidljiva tijekom cijelog mjuzikla, no može se uočiti na nekim mjestima. Prema Genetteovoj klasifikaciji u *Hamiltonu* možemo zamijetiti intradijegetičkog-homodijegetičkog pripovjedača u liku Aarona Burra koji pripovijeda Hamiltonovu pripovijest nakon što zna ishod duela i sve informacije o ostalim likovima. Ako bi se mogao odrediti jedan lik iz čije se perspektive može tumačiti mjuzikl, to bi zacijelo bio Aaron Burr, Hamiltonov prvi

prijatelj i najveći neprijatelj. Burr se postavlja kao osoba kojoj su poznate sve informacije pa tako i završetak pripovijesti koji obznanjuje na samom početku provoga čina u uvodnoj pjesmi „Alexander Hamilton”. U njoj zajedno s ostatkom likova najavljuje protagonista, ali kako on započinje pjesmu i jedini je obučen u odjeću svojeg lika može mu se dati veći kredibilitet naspram drugih likova koji sudjeluju u pjesmi. Ponavljanjem spomenute motivske strukture iz uvodne pjesme „Alexander Hamilton” najavljuje njega i ostale likove nekoliko puta tijekom mjuzikla te se iz tog razloga njegova perspektiva ističe. Što se tiče tipa fokalizacije, u *Hamiltonu* pronalazimo Genetteov tip nulte fokalizacije jer pripovjedač zna više od lika jer Burr, koji kao jedan od likova preuzima na sebe odgovornost prepričavanja njemu već poznate priče. Ako se uzme u obzir da je Mieke Bal kao najveća Genetteova kritičarka odbacila koncept nulte i svoju tipologiju utemeljila na opreci unutarnje i vanjske fokalizacije, riječ je o vanjskoj fokalizaciji. Teoretičarka shvaća fokalizaciju kao pitanje gledanja a razliku između nulte i unutarnje fokalizacije vidi u onom tko gleda; u nultoj pripovjedač vidi sve, u unutarnjoj vidi samo ono što lik vidi. Razlika pak između unutarnje i vanjske sastoji se u položaju subjekta (u unutarnjoj lik je taj koji gleda a u vanjskoj je gledan). Srodno tome, Rimmon-Kenan ta dva tipa fokalizacije objašnjava na temelju njihova položaja u odnosu na priču, fabulu. Tako je za nju vanjska fokalizacija bliža instanciji koja pripovijeda te je njezin nositelj pripovjedač-fokalizator, a pojavljuje se u djelima sa sveznajućim pripovjedačem. Unutarnja fokalizacija bliža je samoj priči, njezin je nositelj najčešće jedan od likova, a prisutna je i u pripovjednim tekstovima u prvom licu kada je pripovijedanje bliže pripovjednom ja. Prema Rimmon-Kenan, oba se tipa fokalizacije mogu dijeliti prema stupnju postojanosti na fiksnu, promjenjivu i mnogostruku.

U mjuziklu se na nekoliko mjesta može uočiti gestualno pripovijedanje. Jedan značajan primjer je kad se u prvom činu plesom prikazuje prva žrtva Rata za nezavisnost koja od tog trenutka postaje utjelovljenje smrti. Uvijek je ista osoba u pitanju, a svaki lik koji s njom bude u kontaktu umre. Obožavatelji mjuzikla često ovu ulogu zovu „The Bullet”, odnosno antropomorfizirani metak koji uzima Hamiltonov život. Kao što je više puta rečeno u jednoj sceni u prvom činu najavljuje se njegova smrt. I iako je već poznato kako će poginuti, plesačica to demonstrira držeći jednu ruku ispruženu malo iznad visine Hamiltonove glave i pritom spaja kažiprst i palac kao da drži nešto. Metak se pojavljuje na isti način i u trenutku Hamiltonove smrti na samom kraju mjuzikla.

Slično kao i *U šumi* (1991), i u *Hamiltonu* (2020) svaki lik ima svoj pjevni ili instrumentalni lajtmotiv, koji se tijekom mjuzikla ponavljaju u svrhu osnaživanja i povezivanja emocija do klimaksa. Postojeći motivi recikliraju se ali stavljeni u novi kontekst na sebe preuzimaju nadograđeno značenje u odnosu na prvotno. U *Hamiltonu* (2020) Burrov lajtmotiv

najviše utječe na razvoj likova. Na samom početku u Burrovoj pjesmi „Wait for It” označava rezigniranost, zatim fasciniranost i Burrovu ljubomoru u „Non-Stop”, potom zabrinutost za Hamiltona u pjesmi „Hurricane”, nakon toga sram kada ga Hamilton otvoreo ismijava zbog rezigniranosti i na koncu žaljenje nakon što ubija Hamiltona.

U *Hamiltonu* (2020) se može zamijetiti kako niti jedan od glumaca ne izgleda kao stvarne osobe iz američke povijesti. Najuočljiviji razlog neusklađenosti jest rasa glumaca. U slučaju *Hamiltona* riječ je o svjesnoj odluci gdje je posrijedi bio tip *color-blind castinga*. Elisa Latora (2022) definira ga kao netradicionalni oblik *castinga* gdje su prioritet sposobnosti izvođača kako bi najbolje interpretirali likove, bez obzira na rasu i etničku pripadnost lika ili izvođača. Shodno tome, mjuzikl je imao vrlo raznoliku glumačku postavu te su i ostale produkcije diljem svijeta nastojale zadržati njegovu autentičnost. Cilj je bio sačuvati isti pojačani osjećaj kulturalne frikcije kao u originalu, a pritom otvarati mjesta za PoC izvođače u industriji u kojoj bijeli glavni likovi još uvijek imaju prevlast. Na taj način mjuzikl postaje slojevita mreža dvostrukih značenja analizirajući moderne Sjedinjene Države iz premisa njezina utemeljenja. Raznolikost postaje namjerna tehnika koja se koristi za isticanje temeljnih sukoba u sadašnjosti, povećavajući relevantnost referenci u tekstu na današnju policijsku brutalnost, imigraciju i rasnu nejednakost (Latora, 2022). Alex Sowa (2020) navodi još jedan legitiman razlog tomu referirajući se na *Hamiltonov* glazbeni podtekst. Budući da je Mirandina inspiracija ukorijenjena u hip-hopu, glazbenom žanru koji su razvili crnački i latinoamerički umjetnici, bilo bi neuvjerljivo kad bi se u ovom mjuziklu angažirali bijeli glumci zbog „povijesne točnosti”. Sowa navodi kako je prema riječima autora mjuzikla, „hip-hop narativ” o Hamiltonu također povezan s imigrantovim putovanjem dolaska u novu zemlju kako bi sebi stvorio život. Hamilton je došao ni iz čega i uzdignuo se do ministra financija Sjedinjenih Američkih Država, zemlje u čijem je stvaranju pomogao. Sowa (2020) naglašava kako se tijekom mjuzikla naglašava njegova želja da ostavi trag u povijesti i da ga povijest ne zaboravi stihovima poput „history has its eyes on you” i „I am not throwing away my shot”.

Pri analizi *Hamiltona* (2020) velika se pozornost posvetila kategoriji vremena s kojom se Lin-Manuel Miranda poigrao uporabom modernih tehnologija u scenografiji te pozajmljivanjem zvučnih efekata iz moderne glazbene opreme, kao što su zvuk premotavanja ploče. Instancija pripovjedača i fokalizacija pokazale su se problematičnima jer se Burr kao intradijegetički-homodijegetički pripovjedač otkriva u određenim trenucima te je jasno da je u tim pripovjednim dionicama nametnuta njegova perspektiva, no problem nastaje pri određivanju terminologije fokalizacije jer je Burr istovremeno i lik u mjuziklu i sveznajući pripovjedač, no nije glavni protagonist mjuzikla. Također jako veliku ulogu ima i gestualno pripovijedanje kojim se

utjelovljuju apstraktni pojmovi kao što su smrt. S glazbene strane svaki lik ima svoj lajtmotiv koji se ponavlja u određenim situacijama s različitim emotivnim predznakom te ovaj tip gomilanja motiva služi oblikovanju Hamiltonova i Burrova identiteta.

7. Zaključak

Analiza tri mjuzikla *Chicago* (2002), *U šumi* (1991) i *Hamiltona* (2020) pokazala je kako se u različitim razdobljima fokus premještao na pojedine naratološke kategorije (likovi pripovjedač, vrijeme, itd.) te da su tehnike pripovijedanja uvelike oblikovane vrstom mjuzikla te medijskim specifičnostima njihove izvedbe. U konceptualnim mjuziklima *Chicago* (2002) i *U šumi* (1991) najveća pozornost posvećena je kategoriji likova te se u *Chicago* (2002) ponajviše govorilo o problematici identifikacije gledatelja s moralno ambivalentnim likovima. *U šumi* (1991) je u središtu analize dekonstrukcija kategorije likova svojstvena bajci i udaljavanje od aktantskih modela klasične naratologije. S druge strane, u *Hamiltonu* (2020) naglasak je stavljen na kategoriju vremena. Ona se iščitavala na temelju upotrebe modernih scenografskih rekvizita i zvučnih efekata inovativne glazbene tehnologije koji su u funkciji analepse. Iako u *Chicago* (2002) i *U šumi* (1991) nema primjera analepsi i prolepsi, može se zamijetiti usporavanje pripovjednog tempa jer je trenutku posvećena duža minutaža kako bi se naglasile osobine likova koji su u fokusu.

Što se tiče instancije pripovjedača, u svim analiziranim mjuziklima u nekoj je mjeri vidljiva. Na primjer u *Chicago* (2002) možemo govoriti intradijegetičko-homodijegetičkom pripovjedaču, ali vanjskoj fokalizaciji zbog filmičnosti adaptacije (pripovjedač funkcionira kao oko kamere). Dok je u vodviljskim glazbenim dionicama riječ o unutarnjoj fokalizaciji jer nam je kao gledateljima omogućen uvid u unutarnji svijet protagonistice i istoa znanje kao i liku. Instancija pripovjedača u mjuziklu *U šumi* (1991) je ekstradijegetički-heterodijegetička jer se nalazi na rubu scene kao zasebni entitet koji nije dio svijeta bajki. No, u jednom trenutku likovi iz bajke ga fizički unose u njihov svijet te ga zbog pristranosti ostavljaju na milost i nemilost Divove žene. Pripovijedanje je u *U šumi* (1991) simultano te se uporabom scenskih tehnologija ta simultanost naglašava na primjeru prikaza triju istodobnih perspektiva u uvodnim pjesmama oba čina. Međutim, instancija pripovjedača i fokalizacija u *Hamiltonu* (2020) pokazale su se problematičnima jer se Burr kao intradijegetički-homodijegetički pripovjedač otkriva u određenim trenutcima te je jasno da je riječ o njegovoj točki gledišta. Međutim, problem nastaje zbog neujednačene terminologije tipova fokalizacije jer je Burr istovremeno i lik u mjuziklu i sveznajući pripovjedač, no nije glavni protagonist mjuzikla.

Kad je riječ o transmedijskim pripovjednim tehnikama, u *Chicago* (2002) su vidljivi primjeri gestualnog pripovijedanja koje se najviše odražava u plesnim dionicama koje su konstitutivne za žanr mjuzikla. Na nekoliko mjesta mogu se uočiti i primjeri slikovnih narativa. U mjuziklu *U šumi* (1991) glazbeno pripovijedanje funkcionira tako da svaki od likova ima prepoznatljivu glazbenu melodiju, odnosno lajtmotiv te se glazbom najavljuje dolazak određenog

lika na scenu prije no što se to dogodi. Slično kao u *Chicagu* (2002), i u *Hamiltonu* (2020) jako veliku ulogu ima gestualno pripovijedanje kojim se utjelovljuju apstraktni pojmovi kao što su smrt. S glazbene strane, kao i u *U šumi* (1991), svaki lik ima svoj lajtmotiv koji se ponavlja u određenim situacijama s različitim emotivnim predznakom te ovaj tip gomilanja motiva ima ulogu u tvorbi identiteta Hamiltona i Burra.

8. Literatura

1. Abbate, C. (1989). „What the Sorcerer Said.” *19th-Century Music* 12, str. 221–30.
2. Alber, J., Fludernik, M. 2010. *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Ohio State University Press.
3. Anderson, A.; Felski, R.; Moi, T. (2019). *Character. Three inquires in literary studies*, The University of Chicago Press: Chicago, London.
4. Ball, M. (1988). „Fokalizacija”. *Putevi*, br. 2, str. 61-73. Preveo Davor Beganović.
5. Barthes, R. ([1966] 1977). „Introduction to the Structural Analysis of Narrative.” *Image Music Text*. New York: Hill & Wang, 79–124. – ([1980] 1981). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill & Wang.
6. Barthes, R. (1992). „Uvod u strukturalnu analizu pripovijednih tekstova”. u: Biti, V. (ur.). *Suveremena teorija pripovijedanja*. Zagreb Globus, str. 47-78. Prevela Dubravka Celebrini.
7. Bauer, P. Musical Theatre, *Britannica*. <https://www.britannica.com/art/musical> (23.lipnja 2023.)
8. Booth, W. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
9. Bremond, C. (1973). *Logique du récit*. Paris: Seuil.
10. Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
11. *Chicago*. (2002). U režiji Roba Marshalla. Dostupno na: Netflix. (11. kolovoza 2023.)
12. Dautenhahn, K. (2003). „Stories of lemurs and robots: The social origin of story-telling”. M. Mateas & P. Sengers (ur.), *Narrative intelligence*, John Benjamins Publishing Company, str. 63–90. . <https://doi.org/10.1075/aicr.46.05dau> (23. kolovoza 2023.)
13. Fece, J. L. (2004). *Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu*. Hrvatski filmski ljetopis, br. 37, str. 29-34.
14. Genette, G. (1972). „Discours du récit”.U: *Figures II*. Paris: Seuil, str.65-282.
15. Genette, G. (1980). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca & London: Cornell University Press. Prevela Jane E. Lewin.
16. Genette, G. (1992). „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost”. u: Biti, V. (ur.). *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, str. 96-115. Prevela Dubravka Celebrini.
17. Grdešić, M. (2015). *Uvod u naratologiju*. Zagreb, Leykam international d.o.o.
18. Grabóczy, M. (1999). „Paul Ricœur’s Theories of Narrative and Their Relevance for Musical Narrativity.” *Indiana Theory Review* 20, str. 19–40.

19. Greimas, A.J. (1989). „Refleksije o aktantskim modelima”. *Republika*, br. 5-6, str. 32-49. Preveo Ivan Katić.
20. Grgurić, D. (2016). *Intermedijalnost: film, strip i roman (diplomski rad)*. Filozofski fakultet u Rijeci.
21. *Hamilton*. (2023). Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Hamilton-musical> (22. kolovoza 2023.)
22. *Hamilton*. (2020). U režiji Thomasa Kaila. Dostupno na: Disney+. (10. kolovoza 2023.)
23. Herman, D. (1999). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ohio: State University Press.
24. Herman, D. (2011). „Storyworld/Umwelt: Nonhuman Experiences in Graphic Narratives.” *SubStance*, 40(1), str. 156–181. <http://www.jstor.org/stable/41300193> (24. kolovoza 2023.)
25. Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge: New York.
26. *Into The Woods*. (1991). U režiji Jamesa Lapinea. Dostupno na: YouTube. (9. kolovoza 2023.)
27. Jelušić, L. (2021). *Mjuzikl - razvoj žanra i tehnički aspekti pjevanja (diplomski rad)*, Muzička akademija Zagreb.
28. Jenkins, H. (2003). *Transmedia Storytelling*. University of Florida, <https://www.researchgate.net/publication/304415307/download> (28. lipnja 2023.)
29. Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NYU Press.
30. Kenrick, J. Musicals on stage: A capsule History. *The cyber encyclopedia of musical theatre, film and television*. <https://www.musicals101.com/stagecap.htm> (20. lipnja 2023.)
31. Kenrick, J. History of the Musical Stage. 1980s III: Mega-Musicals & More. *The cyber encyclopedia of musical theatre, film and television*. <https://www.musicals101.com/1980bway3.htm> (20. lipnja 2023.)
32. Kenrick, J. History of the Musical Stage. The 1970s, Part II: Concept Musicals *The cyber encyclopedia of musical theatre, film and television*. <https://www.musicals101.com/1970bway2.htm> (20. lipnja 2023.)
33. Latora, E. (2022). *A Flickering Golden Ticket: the „color-blind” Casting of Hamilton: An American Musical*. Tra i Leoni, <https://traileoni.it/2022/04/a-flickering-golden-ticket-the-color-blind-casting-of-hamilton-an-american-musical/> (22. kolovoza 2023.)
34. *Lin-Manuel Miranda and the Making of Hamilton*. Bedtime History, <https://bedtimehistorystories.com/the-story-of-lin-manuel-miranda-and-the-making-of-hamilton/> (22. kolovoza 2023.)

35. Lovrić, S. (2016). *Filmska adaptacija književnog djela: uvod u teorijsku raspravu*. Filozoski fakultet Sveučilišta u Zagrebu <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/8636/1/Adaptacija%20kao%20adaptacija8.pdf> (19.kolovoza 2023.)
36. Milutinović, D. (2017). *Postklasična naratologija*. Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet https://izdanja.filak.ni.ac.rs/zbornici/2014/download/912_bc6ca1944001ca6f7ae905cf9fbc5bd1 (15.lipnja 2023.)
37. *Medium*. Merriam-Webster. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/medium> (26. kolovoza 2023.)
38. *Mjuzikl*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=41330> (23. lipnja 2023.)
39. Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
40. Paige, E. (2021). *Musicals: The definitive illustrated story*. Dorling Kindersley.
41. Peleš, G. (1999). *Tumačenje romana*. Zagreb: ArTresor Naklada.
42. Peternai Andrić, K. 2017. *Djelokrug kognitivne naratologije*. Anafora, vol.4 <https://hrcak.srce.hr/file/272473> (20.lipnja 2023.)
43. Prop, V. (1982). *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta
44. Rabinowitz, P. (2004). „Music, Genre, and Narrative Theory.” u: Ryan, M.-L.(ur). *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: U of Nebraska P, str. 305–28.
45. Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction*. Routledge, New York & London.
46. Ryan, M.L. (2009). *Narration in Various Media*, u: Hühn, P. (ur.) *Handbook of Narratology*, Walter de Gruyter, Berlin & New York, str. 253-281.
47. Ryan, M.L. (2004). *Narrative across Media*. Lincoln, University of Nebraska <https://pdfs.semanticscholar.org/d33f/8718f06db8e85e293e3d03df83933598f273.pdf> (28.lipnja 2023.)
48. Seaton, D. (2005). „Narrative in Music: The Case of Beethoven’s ‘Tempest’ Sonata.” u: Meister, J. Ch. (ur). *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter, str. 65–82.
49. Sowa, A. (2020). *Hamilton: The Musical's Color-Conscious Casting Should Be a Model*. CBR. <https://www.cbr.com/hamilton-color-conscious-casting-should-be-model/> (22. kolovoza 2023.)
50. Stam, R. (2008). „Teorija i praksa filmske ekranizacije”, u *Književnost i film*. preveo Željko Uvanović, str. 279-405, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek.

51. Sternberg, M. (1992) „Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity.” *Poetics Today* 13, str. 463–541.
52. *Show History*. Musical Theatre International. <https://www.mtishows.com/show-history/1041> (22. kolovoza 2023.)
53. Tarasti, E. (2004). „Music as Narrative Art.” Ryan, M.-L. (ur.). *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: U of Nebraska P, str. 283–304.
54. *The Women Who Inspired „Chicago.”* Northumberland Players. <https://northumberlandplayers.ca/the-women-who-inspired-chicago/> (22. kolovoza 2023.)
55. Turner, M. (1996). *The Literary Mind*. New York: Oxford UP.
56. Wolf, W. (2005). „Intermediality”; „Music and Narrative”; and „Pictorial Narrativity.” D. Herman et al. (eds). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 252–56, 324–29, and 431–35. – (2008). „The Relevance of ‘Mediality’ and ‘Intermediality’ to Academic Studies of English Literature.” M. Heusser et al. (eds). *Mediality / Intermediality*. Göttingen: Narr, 15–43.
57. Žužul, I. (2023). „Tko se boji lika još? Ekonomija lika u romanu Kiklop.” u: M. Petranović, ed., *10. Dani Ranka Marinkovića*. Komiža, Zagreb: Grad Komiža, HAZU, str. 44–69.