

ŠEKSPIR I TRANSMEDIJALNOST

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

ŠEKSPIR I TRANSMEDIJALNOST

Urednici

Nevena Daković
Ivan Medenica
Ksenija Radulović



Beograd, 2017.

ŠEKSPIR I TRANSMEDIJALNOST

Urednici

dr Nevena Daković, dr Ivan Medenica, dr Ksenija Radulović

PROGRAMSKI ODBOR

Nevena Daković, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Ivan Medenica, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Ljiljana Bogoeva Sedlar, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Felicity Colman, Metropolitan University, Manchester

Aleksandra Jovićević, La Sapienza University, Roma

Silvija Jestrović, University of Warwick

Zoran Milutinović, University College, London

Recenzenti

dr Zoran Milutinović, University College, London

dr Aleksandra Jovićević, La Sapienza University, Roma

dr Snežana Milosavljević-Milić, Filozofski fakultet, Univerzitet u Nišu

Izdavanje Zbornika izabranih radova sa Naučnog skupa *Šekspir i transmedijalnost* finansijski je podržalo Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Sadržaj

<i>Nevena Daković, Ivan Medenica, Ksenija Radulović</i> UVOD.....	9
--	---

I

ŠEKSPIR I EKRAanske UMETNOSTI

<i>Nevena Daković</i> ANONYMOUS STORYWORLD: TRANSMEDIJALNO PRIPOVEDANJE ŠEKSPIRA I NJEGOVOG DOBA	17
<i>Nevena Daković</i> ANONYMOUS STORYWORLD: TRANSMEDIA STORYTELLING OF SHAKESPEARE AND HIS TIME	30
<i>Zorica Bečanović Nikolić</i> TRANSMEDIJALNO PUTOVANJE RIČARDA TREĆEG NA KRAJU DVADESETOG VEKA.....	31
<i>Zorica Bečanović Nikolić</i> RICHARD III'S TRANSMEDIA JOURNEY AT THE END OF THE 20TH CENTURY	43
<i>Radmila Nastić</i> RENEsANSNA FILOZOFIJA ČOVEKA U EKRAANIZACIJAMA ŠEKSPIROVIH DRAMA.....	45
<i>Radmila Nastić</i> RENAISSANCE PHILOSOPHY OF MAN IN THE SCREEN VERSIONS OF SHAKESPEARE'S PLAYS	54
<i>Biljana Mitrović</i> ŠEKSPIR I VIDEO-IGRE	55
<i>Biljana Mitrović</i> SHAKESPEARE AND VIDEO GAMES.....	70

II
ŠEKSPIR NA POZORNICAMA I U
PROSTORIMA IZVOĐENJA

<i>Светозар Панажућ</i>	
ШЕКСПИР У МУЗИЧКОМ ПОЗОРИШТУ: СЛУЧАЈ РОМЕА И ЈУЛИЈЕ.....	73
<i>Svetozar Rapajić</i>	
SHAKESPEARE IN MUSIC THEATRE: ROMEO AND JULIET	96
<i>Ivan Medenica</i>	
HAMLETOVA TELA: OD ZNAČENJA DO ZRAČENJA	97
<i>Ivan Medenica</i>	
ALL HAMLET'S BODIES: FROM DIFFERENT MEANINGS TO PURE EMANATION	108
<i>Ksenija Radulović</i>	
ASPEKTI DRUGOG/DRUGOSTI U PREDSTAVI MLETAČKI TRGOVAC (režija Egon Savin, Jugoslovensko dramsko pozorište).....	109
<i>Ksenija Radulović</i>	
THE ASPECTS OF OTHER/OTHERNESS IN THE STAGING OF <i>THE MERCHANT OF VENICE</i> (director Egon Savin, Yugoslav Drama Theatre).....	122
<i>Mirjana Nikolić</i>	
ŠEKSPIROVA DELA NA PROGRAMIMA RADIO BEOGRADA.....	123
<i>Mirjana Nikolić</i>	
SHAKESPEARE'S DRAMAS ON RADIO BELGRADE PROGRAMS	137

III
ŠEKSPIR U MULTIKULTURNIM
PROSTORIMA

<i>Milena Dragičević Šešić, Rada Drezgić</i>	
ŠEKSPIR U KULTURNIM POLITIKAMA.....	141
<i>Milena Dragičević Šešić, Rada Drezgić</i>	
WILLIAM SHAKESPEARE IN CULTURAL POLICIES.....	163

<i>Александра Манчић</i>	
МИГЕЛ ДЕ СЕРВАНТЕС И ВИЉЕМ ШЕКСПИР У ТРАНСМЕДИЈАЛНИМ ПРЕОБЛИКОВАЊИМА	165
<i>Aleksandra Mančić</i>	
MIGUEL DE CERVANTES AND WILLIAM SHAKESPEARE IN TRANSMEDIAL TRANSFORMATIONS	186
<i>Ениса Успенски</i>	
„ХАМЛЕТОВ ТЕКСТ“ У РУСКОЈ УМЕТНОСТИ И КУЛТУРИ XX ВЕКА	187
<i>Enisa Uspenski</i>	
“HAMLET’S TEXT” IN THE RUSSIAN ART AND CULTURE OF XX CENTURY	206
Biographies.....	207

Nevena Daković
Ivan Medenica
Ksenija Radulović

Uvod

Monografija *Šekspir i transmedijalnost* obuhvata izbor iz radova izložених на Naučnom skupu *Šekspir i transmedijalnost*, održаном 1. i 2. decembra 2016. godine na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Neobičnim tematskim spojem Šekspira i pojma transmedijalnosti – koji nije primeren njegovom dobu, ali u koji se on, zahvaljujući kreativnom vizionarstvu, na idealan način „retroaktivno“ uklapa – Fakultet dramskih umetnosti je dao unikatan doprinos nizu manifestacija kojima je obeleženo 400 godina od smrti Viljema Šekspira. Ispunio je, na taj način, težak zadatak pronalaženja nove i drugačije tematsko analitičke perspektive. Zahvaljujući beskrajnoj stvaralačkoj imaginalnosti i visokoj produktivnosti, Šekspir ne samo da je jedan od najvećih dramskih stvaralaca u istoriji, čiji su komadi stožer repertoara pozorišta širom sveta, već je njegovo celokupno delo imalo snažan odjek i u drugim umetnostima, od muzike i slikarstva do filma, elektronskih i novih medija. To je upravo i razlog novog interdisciplinarnog i multiperspektivnog pristupa stvaralaštvu Viljema Šekspira u modernoj teorijskoj optici. Skup *Šekspir i transmedijalnost* prepoznat je kao mogućnost za inovativne, inter- i trans-disciplinarne susrete teoretičara i istraživača, od filologa do teatrologa i teoretičara filma, medija i kulture sa Šekspirovim delom, životom kao i raznovrsnim medijskim reprezentacijama, narativizacijama, adaptacijama na pozorišnim scenama, u filmovima, na televiziji i radiju, ali i novim medijima poput video igara, veb-sajtova ili drugih interaktivnih formata. Spoj Šekspira kao centralne teme i studije slučaja, i teorija i metoda transmedijalnog pripovedanja – mapiranih i predočenih u teorijama Meri-Lor Rajan (Marie-Laure Ryan) i Henrija Dženkinsa (Henry Jenkins), a kao medijski svesne naratologije – upućuje na proširenje tema u različite domene van samog teksta: u područja filma, radija, televizije, digitalnih medija. Izbor teme *Šekspir i transmedijalnost* upravo otelotvoruje spoj proučavanja lika

i dela ovog velikog stvaraoca i savremenog teorijskog i istraživačkog okruženja određenog kao transmedijalnost ili transmedijalno pripovedanje.

Transmedijalnost – preciznije pojmljena kao transmedijalno pripovedanje – obuhvata niz inovativnih narativizacija različitih, klasičnih, poznatih i korišćenih tema prenosom na druge ili nove medijske platforme. Tradicionalni termini poput adaptacije ili hipo/hipertekstualnae transformacijae samo delimično obuhvataju sve što označava ovaj termin koji omogućava poimanje stvaranja i nadgradnje novog proširenog dijegetičkog sveta. Tradicionalne inscenacije „slažu se“ sa klasičnim filmskim adaptacijama Lorensa Olivijea, Akira Kurosava ili Keneta Brane, ali i sa Šekspirovim biopicima Džona Madena, prostorima Glob teatra ili Stratforda na Ejvonu, emisijama *History Channel*, radio adaptacijama, ali i sa video igrama, kvizovima i sajtovima izrastajući u virtuelni i sveobuhvatni Šekspirov svet.

Uporedo i podjednako važno polje obuhvaćeno ovim novim pojmom jeste oblast pojmovno-teorijskog dualizma „inscenacija“ (ili scenski tekst) i „izvođenje“ (izvedba) na kojem se zasnivaju savremene studije pozorišta i izvođenja (a u ovakvoj postavci se prevashodno referišemo na radove Erike Fišer Lih-te). Razlikovanje inscenacije (sveukupnost scenskih znakovnih sistema koje su projektovali reditelj, glumci i drugi autori predstave) i izvođenja (realizacija inscenacije u telesnoj, energetskejoj, emocionalnoj i drugim razmenama s publikom) omogućava nam da scenski čin posmatramo kao stalnu oscilaciju između reprezentacije/označavanja i prezentacije/čulnog dejstva, te da ga simultano analiziramo i sa semiotičke i sa fenomenološke pozicije. Na ovaj način se potvrđuje proširivanje pojma pozorišta na pojam izvođačkih umetnosti, ali se ujedno ističe da nije reč o istovetnosti koncepata/pojmova, nego o složenim, dijalektičkim tačkama njihovog ukrštanja. Ovako pojmljeno delo Viljema Šekspira podjednako temeljno analiziramo u različitim izvođačkim oblicima, u rasponu od dramskog pozorišta do umetnosti performansa.

Knjiga *Šekspir i transmedijalnost* sadrži jedanaest tekstova. Raznovrsnost pristupa i pluralitet obuhvaćenih domena u tako postavljenoj teorijskoj vizuri, nameću strukturu knjige podeljene u tri tematske podoblasti: *Šekspir i ekran-ske umetnosti*, *Šekspir na pozornicama* i *u prostorima izvođenja* i *Šekspir u multikulturalnim prostorima*.

Prvu tematsku celinu otvara tekst Nevene Daković *„Anonymous Storyworld“: Transmedijalno pripovedanje Šekspira i njegovog doba*, zasnovan na analizi procesa transmedijalnog pripovedanja i konstruisanih, mapiranih svetova priče u holivudskom filmu *Anonimus (Anonymous)*, Ronald Emmerich, 2012) koji gledaocima „nudi drugačiju priču“ o Šekspirovom identitetu, delima i dobu,

utemeljenu na *Oksfordskoj teoriji*. Polazeći od tri kriterijuma transmedijalnog pripovedanja, predloženih teorijama Meri-Lor Rajan, rad ukazuje na tvorbu multiverzuma priče nizom pripovedačkih prekoračenja, odnosno transgresija medija (nesumnjivo najbitnijih): prostora, vremena, žanrova, identiteta stvarnih i mogućih, realnih i virtuelnih svetova, stvarnosti i umetnosti, koje se međusobno ogledaju i „potkazuju“. Scenarističko prožimanje istorije/teorije, fikcije/Šekspirovih dela, svetova na pozornici i van nje – uz novu ontološku dubinu podarenu transmedijalnim pripovedanjem – modeluje metaslojeve, približavajući film obrascu historiografske metafikcije. Sistem (pod)svetova priče stvoren oko Šekspira kao centralnog i odabranog lika obezbeđuje beskonačno prenošenje i trajanje *duše vremena* i duha doba do novih generacija. Zorica Bečanović Nikolić u tekstu *Transmedijalno putovanje ‚Ričarda Trećeg‘ na kraju dvadesetog veka* ispituje transmedijalni pristup političkim pitanjima iz Šekspirove istorijske drame *Ričard Treći* (*King Richard the Third*) u filmovima *Ričard Treći* Ričarda Lonkrejna iz 1995. godine i *U traganju za Ričardom* (*Looking for Richard*) Al Pačina iz 1996. Transponujući Šekspirov tekst u filmski narativ, oba reditelja primenjuju različite dekonstruktivne strategije. U radu se istražuju načini na koji se politički sadržaji iz Šekspirove istorijske drame, simbolički posredovani jezikom filmske naracije, poput strategija kolaboracije među političkim saveznicima i protivnicima, strategija političke komunikacije i političkog marketinga, mistifikacije i demistifikacije političkih činova, nameću kao provokativni prezentistički argumenti u prilog potrebi za dijalozima sa Šekspirovom. Tekst Radmile Nastić *Renesansna filozofija čoveka u ekranizacijama Šekspirovih drama* pruža komparativni uvid u dve ekranizacije Šekspirovih žanrovski oprečnih drama: *Kako vam drago* u produkciji BBC i režiji Bazila Kolmana iz 1978. i *Hamlet* Franka Zefirelija iz 1990. Iako pomenuta dramska dela na prvi pogled deluju kao antipodi, dublji uvid u njihovu strukturu, kao i njihove kinematografske verzije, otkrivaju njihovu komplementarnost, posebno značajnu u pogledu Šekspirove vizije savremenog sveta.

Prva tematska celina završava se prilogom Biljane Mitrović o odjecima Šekspirovog dela u novomedijalnim praksama, i to kroz brojne oblike u kojima se javljaju u interaktivnom formatu video-igara. Autorka analizira postupke kojima se elementi svetova priča (Meri-Lor Rajan) Šekspirovih dramskih tekstova transmedijalno primenjuju u različitim žanrovima video-igara: platformama, avanturama, *puzzle* igrama, igrama uloga (*role playing games*).

Na početku druge tematske celine *Šekspir na pozornicama i u prostorima izvođenja*, Svetozar Rapajić piše o muzičkoj dramaturgiji zasnovanoj na Šekspirovim dramskim delima, naglašavajući da nijedan dramski autor nije bio toliko inspirativan za muzičko pozorište kao Šekspir. S obzirom da su u ope-

ri, baletu i mjuziklu posebno indikativne muzičke adaptacije *Romea i Julije*, Rapajić istražuje obrade ovog dela u oblasti muzike, s posebnim fokusom na Bernstejnovoj *Priči iz zapadnog kvarta* (*West Side Story*). Pošavši od pretpostavke da se, u proučavanju dramske umetnosti, studije pozorišta i izvođenja razlikuju od srodnih naučnih disciplina pre svega zato što naglasak stavljaju na telo izvođača u scenskom prostoru, Ivan Medenica ispituje različite aspekte/funkcije glumačkih tela koja inkarniraju lik Hamleta. Izabran je baš Hamlet zato što su ovaj lik u istoriji pozorišta oteľovljavala sasvim različita tela: stara, gola, ženska, bulimična, autistična... . Autor ne razvija istorijski pregled tih raznorodnih Hamletovih tela, nego bira nekoliko amblematičnih slučajeva s jasnim teorijsko-metodološkim razlogom. S jedne strane, da bi, u teorijskom okviru koji pruža Erika Fišer Lihte, pokazao da telo na sceni uvek oscilira između označavajuće prakse („telo koje znači“) i „čistog“ prisustva, odnosno energetske, emocionalne i spiritualne emanacije („telo koje zrači“). S druge strane, i ovakva analiza doprinosi tumačenju lika danskog kraljevića. Tematska celina nastavlja se tekstem Ksenije Radulović u kojem autorka istražuje aspekte *drugog/drugosti* u predstavi *Mletački trgovac* u režiji Egona Savina (Jugoslovensko dramsko pozorište, 2004). U scenskoj interpretaciji jednog od najznačajnijih reditelja regiona, koncept *drugog* u Šekspirovom delu se proširuje sa ideje verske različitosti (lik Šajloka) i na druge vrste alteriteta: rodni, polni, seksualni. Mirjana Nikolić piše o fenomenu radio drame sa aspekta postklasične naratologije i teorije transmedijalnog pripovedanja sa ciljem da utvrdi potencijale za izgradnju novih narativa i umetničkih dela koji su namenjeni emitovanju na radio talasima, ali imaju mogućost distribucije i putem drugih platformi. Analiza studije slučaja zasnovana je na delima Šekspira koja su realizvana kao deo programske produkcije Radio Beograda od 20-ih godina prošlog veka do danas. Ovakav pristup pored ostalog ukazuje da radio drama poseduje potencijal transmedijalnog pripovedanje i multiplatformnosti, što bi trebalo da budu imperativi njenog budućeg razvoja u novomedijskom okruženju.

Poslednja tematska celina *Šekspir u multikulturnim prostorima* počinje tekstem Milene Dragičević Šešić i Rade Drezgić (*Šekspir u kulturnim politikama*). Autorke preispituju mogućnost čitanja Šekspira iz ugla kulturne politike, polazeći od hipoteze da upotreba i instrumentalizacija Šekspirovog dela omogućava jasnoću i komunikativni kvalitet kulturnoj politici koja se re-definiše u vremenima velikih društvenih previranja, pa i programskoj politici festivala i ustanova kulture, koje se u savremenim okolnostima moraju jasno pozicionirati na tržištu. Rad se bavi analizom mesta Šekspira i njegovih dela u kulturnim politikama različitih zemalja sveta, u periodima društveno-političkih i/ili kulturnih previranja od tridesetih godina XX veka do danas. U nastavku pu-

blikacije, tekst Aleksandre Mančić *Migel de Servantes i Viljem Šekspir u transmedijalnim preoblikovanjima* istražuje paralele između transpozicija koje je Tom Stopard na osnovu Šekspirovih komada izveo u drami i na filmu i mjuzikla *Čovek od La Manče* Dejvida Vasermana, inspirisanog Servantesom. Rad prati *medijamorfoze* u kojima književni izvori imaju naročitu ulogu, i postavlja pitanja prevođenja iz književnog u pozorišni i filmski izraz. Najzad, knjiga *Šekspir i transmedijalnost* završava se prilogom Enise Uspenske, „*Hamletov tekst u ruskoj kulturi i umetnosti 20. veka*“. Polazeći od hipoteze da je „Hamletov tekst“ u ruskoj kulturi prošlog veka završena naratološka celina, autorka se bavi pojedinačnim ostvarenjima iz pozorišne i filmske umetnosti, kao i poetskim i likovnim delima u kojima se intepretira Šekspirova tragedija, njen glavni lik ili sama ideja dela.

Pregledno segmentirana u ove tri celine, monografija *Šekspir i transmedijalnost* ostvaruje, nadamo se, više ciljeva. Pored toga što dokazuje mogućnost proučavanja Šekspirovog lika i dela u jednom od najsavremenijih teorijsko-metodoloških okvira, u kontekstu teorije transmedijalnog pripovedanja, ova knjiga potvrđuje ili otkriva i širok dijapazon drugih mogućih pristupa u izučavanju Šekspira, u rasponu od studija izvođenja do teorije kulturne politike, a koji se svi izučavaju upravo na Fakultetu dramskih umetnosti.

I

ŠEKSPIR I EKRANSKE UMETNOSTI

Nevena Daković¹

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

***Anonymous Storyworld:* Transmedijalno pripovedanje Šekspira i njegovog doba**

Uranjanje zahteva vreme; no, kada se nova zbivanja pripovedaju transmedijalnim pripovedanjem, serijalima i transfiktionalnošću, mi već bivamo 'uronjeni', jer je naša mašta do tada sagradila sigurni dom u svetu priče.

(Ryan 2013: 385)

Mogući poetski naslov ovog rada bio bi, zapravo, replika koju sa puno žara, gotovo kao mističnu inkantaciju, izgovara Derek Džekobi (Derek Jacobi)², u filmu *Anonimus*³ (*Anonymous*, Ronald Emmerich, 2012), *Naš Šekspire, pokaži se!* (*Our Shakespeare, Rise!*) izmenjena kao *Transmedijalni Šekspire, pokaži se!* Prizivajući tajanstvenu i neuhvatljivu figuru Barda da nam dopusti da prođemo kroz vekove i saznamo njegov život, te time naslutimo rešenje zagonetki koje ga okružuju, anonimni gospodar sveta priče nagoveštava niz transgresija. Iako je izraz „transgresija“ lako prevodiv i zamenljiv izrazima „prekoračenje“, „prelaženje“ ili čak „prevazilaženje“, dopustiću sebi slobodu

¹ n.m.dakovic@gmail.com

Rad je nastao u okviru projekta Ministarstva za prosvetu, nauku i tehnološki razvoj br. 178012, *Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)*.

² Džekobi tumači velikog majstora scene, neimenovanog glumca/reditelja, koji nas prologom/epilogom uvodi/izvodi iz priče/sveta priče. Bezimena ali bitna figura u tom smislu može da bude anonimni ili nepoznati iz naslova.

³ Opredelila sam se za navođenje naslova filma u transkribovanom obliku originalnog naslova – *Anonimus*, jer adekvatni prevodi *Bezimeni/Nepoznati/Neznani* onemogućavaju poigravanje izmenljivim značenjima koja se odnose na figure, svet priče i autore.

da povremeno koristim originalne termine, radi poigravanja sa univerzalnim prefiksom trans- kao isticanjem vaskolike transgresije medija, prostora, vremena, identiteta, žanrova... Invokacija transmedijalnog Šekspira je, naime, nadasve, otkrivanje stalnog iskoračenja iz sveta filma u stvarni svet, ili prelaska od jedne do druge figure koja se krije, istovremeno, iza Šekspira, imena i naslova predstave na panou iznad ulaza u pozorište (verovatno pozorište *Broadhurst*) – *Anonimus*.

Tema ovog eseja je analiza sveta priče –*storyworld*, filma Ronalda Emeriha *Anonimus* (2012), iz optika određenih samom definicijom pojma⁴ – kroz oblike i modalitete transmedijalnosti i kroz „kartografsko“ mapiranje svet(ov) a priče, saglasno okvirima kognitivne naratologije koja promišlja stvarnost spajajući *svet-ka-o-priču i priču-ka-o-svet*. S obzirom da „svaki narativ projektuje univerzum sastavljen od mnoštva svetova“ (Ryan 2006: 644), dvostrukost teme može se identifikovati pitanjima *Kako?* i *Koje?*, to jest, kako su konstruisani svetovi priče (dekonstrukcija procesa transmedijalnog pripovedanja) i koje projektovane svetove priče (virtuelne, realne, moguće sa distinktivnim hronotopima, ontološki različite) ekstrahujemo iz narativa/teksta⁵ *Anonimusa*. *Transmedijalno pripovedanje*, kao drugi osnovni pojam rada, najjednostavnije je pojmljeno kao prenos narativa s jedne na drugu medijsku platformu, kao isprepletani niz prelazaka preko raznorodnih granica, te kao osnovni proces tvorbe svet(ov) a priče. Poslednje određenje analitički „povlači“ pojmove virtuelnog narativa, mogućih svetova, podsvetova i multiverzuma prevashodno preko gledalačkog *uranjanja (immersion)* kao glavnog pojma savremenih teorija recepcije (Alber and Fludernik 2010; Margolin 1999; Ryan 2001). U najširem smislu, rad je pokušaj „provlačenja“ analize multidimenzionalnog narativa o Šekspiru kroz aktuelnu, *en vogue*, teorijsku optiku, u opsegu od mapiranja svet(ov) a priče, do tokova transmedijalnog pripovedanja.

Dejvid Herman (David Herman 2004) predlaže definiciju sveta priče nastalu razradom koncepcije Meri-Lor Rajan (Marie-Laure Ryan):

⁴ Neologizam *storyworld* koristim u jednini, ali podrazumevajući množinu, pa je stoga i prevodni oblik *svet(ovi) priče*.

⁵ Teorija sveta priče podrazumeva ekstenzivno bavljenje virtuelnim svetovima koji su definisani u domenu alternativnih svetova priče i nekih podtipova tekstualnih svetova. Svet priče upućuje na teorije tekstualnih svetova (Gavins 2007) vezanih za analizu diskursa. Precizno razgraničenje svih „umešanih“ pojmova – priče, narativa, teksta, diskursa – veoma je osetljivo i uslovljeno vrstom naratoloških teorija koje koristimo.

Svetovi priče su, tako, mentalni modeli, u smislu – ko je šta i kome učinio, kada, gde, zašto i na koji način, u svetu u koji se *recipijenti*⁶ izmeštaju (Ryan 1991) dok rade na razumevanju narativa.

Razvijajući pojam svet(ov)a priče, Rajanova objašnjava da je reč o „konceptu zavisnom od medija“, te koji, logično, nastaje kao rezultat transmedijalnog pripovedanja „objedinjujući elemente transmedijalnih sistema“ (Ryan 2005). U konciznoj enciklopedijskoj odrednici, Herman (2010) dalje ukazuje kako

Pokušavajući da razumeju, recipijenti nastoje da rekonstruišu ne samo šta se dogodilo, već i u kom kontekstu ili okolini (po)stoje konstituenti sveta priče, njihovi atributi i dela, kao i zbivanja u koja su umešani. Zaista, utemeljenje priča u svetovima priča dovodi nas blizu objašnjenja narativnog uranjanja [...] Recipijenti [...] maštovito i zamišljeno (emotivno, visceralno) nastanjuju svet u kome su ove stvari bitne, u kome deluju, uzbuđuju, odbijaju, pružaju povod za smeh i tugu, itd. kako učesnicima narativa, tako i recipijentima priča. [...] Svetovi priče su mentalno i emocionalno projektovana okruženja u koja su recipijenti pozvani da (pro)žive složenu mešavinu kognitivnih i zamišljenih odgovora.

Pojmove *emocionalni* i *visceralni* iz originalne definicije zamenjujem za potrebe ovog razmatranja pogodnijim, objedinjujućim pojmom *afektivno*. Stoga, modifikovana definicija, koju ću koristiti u analizi, tvrdi da recipijenti, zajedno sa likovima unutar sveta, obuhvatno rekonstruišu svet(ove) priče da bi ga/ih proživljavali i doživljavali, ili u njemu/njima živeli u svom afektivnom bogatstvu.

Konstituenti svet(ov)a priče *apriori* su definisani u Bibliji sveta priče. U produkcijom žargonu, po analogiji sa Biblijom serije (mini Biblijom) – koja uključuje scenosled i detaljne opise propisanog obima, ali bez dijaloga – Biblija sveta priče navodi, opisuje i pozicionira svaki element i svako pravilo zbivanja unutar sveta. Za likove, motivacije, njihovu prošlost, poreklo, scenografiju, prostor-vreme, međusobne odnose, mape puteva i globalni sistem sveta pravila postavljena u Bibliji sveta priče su „Božije zapovesti“. Unutar Biblije, elementi koalesciraju na dva nivoa: mikrodizajna – „kao grupisanja tekstualnih informacija u stanja, događaje, akcije [...] prepoznavanje različitih uloga koje junaci imaju unutar zbivanja“ (Herman cit. prema Milosavljević Milić, 2016: 13) (tj. vezanih za priču o identitetu, vlasti, moći elizabetanskog doba) i ma-

⁶ U originalu je korišćen termin *interpreters*, koji upućuje na one koji dođu do nivoa tumačenja (a ne samo „čitanja“ teksta). Prevod recipijent, koji koristi i Snežana Milosavljević Milić, više odgovara mom konceptu, podrazumevajući kako čitaoca i gledaoca, tako i one koji i čitaju i tumače tekst.

krodizajna – koji upućuje na recipijentovu prostornu i vremensku konceptualizaciju narativa, te na kontekstualizaciju sveta priče (tumačenja mikrodizajna (pod)svetova kroz različite hronotope i medijske slojeve).

S druge strane, Meri-Lor Rajan ukazuje kako svetove i podsvetove priče, virtualne i moguće (o čemu će kasnije biti reći), kreiraju likovi i recipijenti. U prvom slučaju, svet pripada liku, a u drugom, nastaje kroz apriorno *uranjanje* u svetove koji nastaju kao „mentalna simulacija“.

U meri u kojoj su fikcionalni svetovi, objektivno govoreći, neaktuelni mogući svetovi, recentriranje omogućava da se oni dožive kao aktuelni. Upravo je takav doživljaj osnovni preduslov čitanja-kao-uranjanja.

(Ryan 2001: 103)

Fikcionalni svetovi mapirani su, zapravo, dvostrukim ‘putovanjima’: likova kroz prostor-vreme, medije, žanrove, posledično ispisujući intertekstualne relacije; i gledalačkim uranjanjem kao osobenim prostornim, vremenskim i emocionalnim izmeštanjima koja otkrivaju narativni multiverzum *Anonimusa*.

Transmedijalni (pod)svetovi *Anonimusa* ispunjavaju određenoje historiografske metafikcije (Hačion 1996: 154–208) nudeći alternativnu verziju (i)storije o životu Šekspira/Sedamnaestog erla od Oksforda/*Anonimusa* i onoga što uslovno možemo označiti kao istoriju elizabetanske Engleske, ugneždene u slojeve samopromišljanja fikcije. Ponovo napisana (i)storija kao historiografska komponenta obavijena je metafikcionim i metamedijskim slojevima i samosvesnim promišljanjima transmedijalnog pripovedanja, tj. dekonstrukcije i rekonstrukcije priče i svetova postmodernog duha i strukture. Priča je utemeljena na Oksfordskoj teoriji⁷, koja tvrdi da je pravi autor drama i poezije koje

⁷ Populistička i senzacionalistička Oksfordska, ili „antistratfordska“, teorija dovodi u pitanje Šekspirovo autorstvo nad korpusom dela koje mu pripisujemo. Tvrdnja o skrivenom autoru uobličena je još krajem 18. veka (1780), ali je popularnu, pisanu formu dobila tek 1920. godine, u knjizi Tomasa Lunija (John Thomas Looney), koji identitet pravog autora pripisuje Sedamnaestom erlu od Oksforda, Edvardu de Viru. Glavni argument osporavanja Šekspira je sumnja u njegovu pismenost – koja je bila na jedva elementarnom nivou – a još više u Šekspirovo poznavanje prava, društva, drugih jezika, pozorišta itd. prikazanih u literarnom opusu. Figura nepoznatog erudite, aristokrate bliskog krugovima visoke političke moći sa očiglednim talentom za književno stvaralaštvo, uvek fantomski prisutna u teatru je, dakle, najverovatnije De Vir. Nasuprot tome, druga grupa dokaza izvedenih iz hronologije objavljivanja i izvođenja Šekspirovih dela, te na osnovu citiranja tekstova nepoznatih za De Virova života itd. logično odbacuje Erla od Oksforda kao pravog autora. Uzbudljiva i neobična „teorija zavere“ poslužila je kao dobar sinopsis za Emerihov planirani (ali ne i ostvareni) *blockbuster*.

U detaljnoj analizi scenarističkih preinačavanja Oksfordske teorije – posebno linije vezane za „princa Tjudora“, prema kojoj su ne samo de Vir i Erl od Sautempton vanbrač-

pripisujemo Viljemu Šekspiru – Edvard de Vir – Sedamnaesti ert od Oksforda. Teoriju sa margina ozbiljnog i relevantnog naučnog diskursa scenarista Džon Orlof (John Orloff) pretvara u šesnaestovekovnu melodramu, politički triler uz obilje maštovitih spekulacija o incestu, dvorskim spletkama i borbi za vlast, koliko „orkestriranim“, toliko i reflektovanim u pozorišnim predstavama. Film se udaljava od problematičnog autorstva, koje je „pre pozadina nego glavna tema. Za njega [Orlofa] film je o moći pisane reči i, preciznije, o moći ideja“ (Orloff 2011) i njihovom „radu“ diseminiranom i popularisanom kroz spektar medijskih priča.

„Kontrolisani“ rast sveta priče razvija se transmedijalnim pripovedanjem skiciranim već u prvoj sceni filma, koju brojni kritičari sa pravom ocenjuju kao momenat kada se film „udavio u sopstvenoj ekspoziciji“. Dugačka sekvenca počinje prizorom zvezdanih prostranstava, odakle kamera silazi na ulice Menhetna i „nalazi“ Džekobija, koji izlazi iz taksija i ulazi u pozorište u kome se prikazuje *Anonimus*. On prolazi iza bine, kroz vrevu priprema glumaca, tehnike (koja se stapa sa vrevom ulica i spoljnog sveta kao prehodne faze) i na znak izlazi na proscenijum izgovarajući monolog/prolog priče o Šekspirovom identitetu, dok kamera prolazi u dubinu pozorišne bine i hronotop Londona 1604. godine.⁸ Umnoženi gledalački krugovi, u „nastupu“ prepoznaju *scene a clef* ili složeniji *mise en abîme*. Potonji, inicijano Židov (Gide) „heraldički“ termin označava strukturu priče-unutar-priče; citat ugnežden u neki drugi tekst; manju sliku nalik na veću sliku u okviru koje se nalazi, kao način na koji autor može da promišlja o sopstvenom delu. Mike Bal (Mieke Bal) termin prevodi metaforički kao tekst-ogledalo.⁹

ni sinovi kraljice Elizabete, već je potonji izdanak incestuozne veze De Vira i Elizabete – Dejvid Katman (Kathman 2012) iznosi različite primere. Tako, otkrivajući identitet De Virove majke, film ide korak dalje, nagoveštavajući da je Sesil zapravo biološki otac Erla od Oksforda.

⁸ London, 1604. godina. Kraljevske trupe spaljuju *Gloub* i hapse Bena Džonsona (Sebastian Armesto). Robert Sesil (Edward Hogg) ga podvrgava mučenju i ispitivanju da bi potvrdio sumnje da se iza Viljema Šekspira kao pravi autor krije Edvard de Vir (Rhys Ifans). Niz flešbekova otkriva De Virovu prošlost – ljubavnu aferu sa kraljicom Elizabetom I (Vanessa Redgrave); nesrećni brak i uspehu karijeru dramskog pisca, zauvek skrivenog iza velikog barda. U vremenskoj ravni kraja 16. i početka 17. veka, odigravaju se zavere i borbe za nasleđivanje prestola, koje kulminiraju neuspehom Erla od Esekse (Sebastian Reid). *Coup d'état inspirisan je i podstaknut pozorišnim izvođenjima Šekspirovih komada Henri V (Henry V) i Ričard III (Richard III)*.

⁹ Ili šire „umetnuti pripovedni tekst“, „odnos primarne fabule i umetnutog teksta“, „odnos između primarne i umetnute fabule“, „umetnuta fabula objašnjava primarnu fabulu“ (Bal 2000: 40-46).

Kada primarna fabula i umetnuta fabula mogu biti opisane tako da oba opisa imaju jedan ili više zajedničkih elemenata, tada je subfabula znak primarne fabule. Mesto na kome se umetnuti tekst nalazi u fabuli – *mise en abyme* ili *tekst ogledalo* – određuje njegovu funkciju za čitaoca.¹⁰

(Bal 2000: 44)

Od brojnih funkcija za ovu analizu može se izdvojiti samo funkcija „uputstva za upotrebu“ odnosno *scène à clef* koja daje ključ razumevanja celog teksta. Džekobijev prolog je tekst ogledalo, u kome je odraz svih drugih priča unutar priča i svetova unutar svetova, „šifra“ razumevanja priče o Šekspirovom identitetu i dobu kao materijalizaciji čuvenog stiha *Ceo svet je pozornica* (*The whole world is a stage...*). Konstrukcija teksta-ogledala, u terminologiji Rajanove, ukazuje i na obrnuti proces otvaranja mnoštva malih prozora unutra narativa, odnosno unutar jednog okvira mnoštva manjih otvora (unutar grada otvaranje filmskog, a unutar njega pozorišnog prozora, unutra kojeg se otvaraju novi pozorišni i gradski (londonski) prozori, pri čemu svaki prozor podrazumeva i medijski pomeraj) kroz koji „prolaze“ i likovi i recipijenti, a koji simuliraju koliko split screen toliko i proces filmske montaže.¹¹

Multiverzum „prozorâ“ i prizorâ određen je odnosom tekst(ov)a i svet(ov)a priče; prekoračenjem granica i naznačenim mogućim/virtuelnim svetovima gledalačkog uranjanja. Ukupnost relacija unutar referentnog sveta teksta moguća je kao odnos „jedan svet – mnoštvo tekstova“, ili „jedan tekst – mnoštvo svetova“ (Ryan 2013: 365). Prvi upućuje na relacije svet(ov)a priče *Anonimusa* u filmu, pozorištu, dramskom tekstu; dok drugi referira na veze filmskog teksta sa skupom svetova koji pripadaju Šekspiru, De Viru, Džonsonu, *Anonimusu*, elizabetanskom pozorištu i savremenim medijima.

Od različitih prekoračenja, na prvom mestu po važnosti su, nesumnjivo, kretanja od jednog do drugog medija. Posle špice *filma* stižemo do ulaza u savremeno, *brodvejsko pozorište*, na njegovu pozornicu, odakle ulazimo dalje u *londonska pozorišta*. Objašnjenje autora potkrepljuje postojanje dodatnog pokreta, od interneta – koji je doprineo popularizaciji teorija zavere – i virtuelnog, do stvarnog sveta kamerom koja se iz etra spušta na ulice Njujorka. Transgresija medija nastavlja se „prolaskom“ iz stvarnosti u fikciju; ulaskom sa ulica Njujorka u prostor pozorišta, „dolaskom“ iz istorije u istorijsku fikciju kakvu prepoznamo u Šekspirovim komadima. Listi se može dodati i vožnja taksijem, jer je automobil – „rođen“ iste godine kada i kinematograf – medij

¹⁰ Italik N.D.

¹¹ Upor. Milosavljević Milić, 2016: 30-31.

komunikacije sa liste „proširenih medija“.¹² Geografske i prostorne promene predočene su prebacivanjem narativa duž „horizontalnih“ linija London–Nju-jork, Evropa–SAD, ali i duž „vertikale“ nebo–zemlja kada zajedno sa kamerom „slećemo“ iz oblaka na Brodvej. Česti temporalni prelasci ispisuju komplikovanu kartu analepsi i prolepsi. Priča „preskače“ iz sadašnjosti u 1604. godinu i dalje nizom skokova u bližu/dalju prošlost, otkrivajući zbivanja koja su se odigrala u periodu od pre pet do pre četrdeset godina u odnosu na pripovedni trenutak. Neka od mesta „flešbeka-unutar-flešbeka“ ili „relativnog flešforvarda“, uočljiva samo sagledavanjem celine narativno-temporalne strukture, predstavljaju odnos prelaska iz 2011. u 1604. pa u 1599. (u vreme identitetskih i političkih zavera), odnosno 1559. (praizvedba *Sna letnje noći* [*A Midsummer Night's Dream*]) i povratak u 1601. godinu (Eseksova pobuna), kada je poslednji korak indikovani i kao flešbek i kao flešforvard.

Dugim švenkovima, naglim rezovima i pažljivo izgrađenim zapletom narativ „prelazi“ od jednog do drugog iz mnoštva likova, nudeći smeđe hipoteze o njihovim identitetima: Ko je „pravi“ Šekspir? Ko je otac, a ko sin? Ko ponavlja Edipovu tragediju u mreži incesta koju likovi nehotice pletu? Određenje značenjskih relacija lingvistički je pojmljivo kao „ogled zamene“, kada procenjujemo da li lik odgovara ili ne odgovara/da li stoji smisleno ili ne u identitetskoj jednačini. Da li je narativno smisleno i verovatno postavljeno De Virovo roditeljstvo, Sesilovo očinstvo itd. Izmenom javnih i privatnih identiteta, skidajući i stavljajući masku, likovi do nerazaznatljivosti mešaju realni i pozorišni život u jedinstveni karnevalski prizor istorije. Uporediva spajanja žanrovskih formula – saglasna kontaminiranom konceptu, kako transmedijalnog pripovedanja tako i postmoderne – ispisana su hibridizacijom tragedije, komedije, melodrame, političkog trilera i drame na oba nivoa priče. Na nivou okvirne filmske priče, autori govore o mešavini „mnogih stvari: to je istorijski triler jer govori o tome ko će naslediti kraljicu Elizabetu, te o borbi ljudi koji žele da u tome učestvuju. Na jednoj strani su Tjudori; na drugoj je Sesil, a između je Kraljica. Kroz ovu priču pripovedamo kako su komadi koje je napisao Erl od Oksforda završili pod imenom Viljema Šekspira“ (De Semlyen 2010). Niz „predstava-u-predstavi“ primarno je određen žanrovima Šekspirovih komada *per se*, a potom rekodiranim pozorišnim i medijskim (u „ugneždenim“ pričama) izvođenjima.

¹² Termin „prošireni mediji“ u klasičnom smislu podrazumeva inovativne koncepte umetničkog izražavanja koji prevazilaze granice i mogućnosti jednog medija naglašavajući interdisciplinarnost, multimedijalnost, tehnološku raznovrsnost. U našem slučaju, pak, termin podjednako podrazumeva i proširenu listu medija.

Transfiktionalni¹³ i transtekstualni lukovi pružaju se ka svetovima filмова *Elizabeta* (*Elizabeth*, 1998, Shekhar Kapur), *Elizabeta: Zlatno doba* (*Elizabeth: the Golden Age*, 2007, Shekhar Kapur) i *Zaljubljeni Šekspir* (*Shakespeare in Love*, 1998, John Madden) argumentujući transfiktionalni identitet glavnih junaka; ili od Oksfordske teorije, do sveta priče *Anonimusa*. U „unutrašnjoj“ sferi, povezuju „svetove priča“ Šekspirovih komada, dok se tekstovi i njihove inscenacije najpre umrežavaju međusobno, a potom se „uvezuju“ sa tekstovima života – istorijskim zbivanjima, zbivanjima u privatnim životima junaka, ili van i iza pozorišne scene. Montažna sekvenca na sceni *Glouba* vrsta je počasti „Šekspirovom kanonu“, komprimujući – iako bez poštovanja istorijske hronologije – prepoznatljive scene njegovih dela. U drugim trenucima, ekspanzija svet(ov)a priče posledica je inoviranih prototipskih zbivanja. Praizvedba raskošne igre vila, vilenjakâ i ljudi, kada je Puka tumačio devetogodišnji De Vir, prvi je susret sa Elizabetom kojoj je, u tim trenucima više nego ikad, odgovarala titula Kraljice Majke. U uzaludnom pokušaju pribavljanja Elizabetine milosti i pomilovanja, u filmu – u još jednom krivotvorenju (književne) istorije – De Vir joj šalje poemu *Venera i Adonis* (*Venus and Adonis*). Scena ubistva Polonija je narativizacija incidenta i akcidenta, kada De Vir ubija slugu skrivenog iza zastora. Najvažnije, prekrajanjem istorije radi uklapanja sa filmom, lik Ričarda III, kao i istoimena tragedija, puka su fiktionalizacija manihejskih političkih igara i predložak pobune protiv tvorca svih zavera i spletki stvarnog „grbavca“, Roberta Sesila. Izvedba *Ričarda II* iz 1601. godine svesno je zamenjena izvedbom *Ričarda III*, povinujući istoriju fikciji prema načelu *post hoc, ergo propter hoc* (ili *posle toga, znači zbog toga*, pa je pobuna koja sledi izvođenju *Ričarda III* uzrokovana i potpirena predstavom).

Ultimativna transgresija je ona između stvarnih i mogućih svetova, naznačenih kao virtuelni narativ markiran različitim sintaksičkim i lingvističkim konstrukcijama u književnom delu (negacija, poređenje itd.). Mogući svet ostaje nerealizovani potencijal (Lewis 1973, 1986; Rescher 1999; Ryan 2013), nekoherentna, neostvorena struktura – upisana i „ispitana“ u tekstu fikcije – nastala recipijentovom osobenom i dinamičkom recepcijom. *Anonimus*, dakle, jeste „prevođenje“ mogućeg sveta Oksfordske teorije u stvarni svet (filmske) priče; dok svaki gledalac ponuđenu kontrapriповest – legitimnoj Stratfordskoj teoriji – može da prihvata ili odbaci prema sopstvenom čitanju i tumačenju. Stoga,

¹³ Transfiktionalnost označava migraciju elemenata fikcije kroz niz tekstova koji uglavnom pripadaju istom mediju – književnosti. Transmedijalno pripovedanje je onda poseban slučaj tranfiktionalnosti kada tekstovi pripadaju različitim medijima. Transtekstualnost referira na klasične definicije Barta (Barthes), Kristeve (Kristeva) i Ženeta (Genette) kao prenošenje delova jednog teksta u drugi tekst, ili na različite načine povezivanja dva teksta *en general*.

mogući svet *Anonimusa* ne mora da ostane virtuelni (umetni) narativ pozicioniran, kako ukazuje Rajanova, u svesti junaka i reprodukovano čitaočevom mentalnom aktivnošću, obuhvatajući „nerealizovane želje, planove ili namere junaka i njihove pogrešne retrospektivne interpretacije zbivanja“ (Milosavljević Milić 2016:39), već je filmom privremeno preoblikovan u stvarni svet.

Prizori na elizabetanskim pozornicama jasna su s(t)imulacija stvarnosti i stvarnih političkih zbivanja. Igra reči simulacija/stimulacija odnosi se na koncept prema kome pozorište – konkretno predstave *Henri V* i „pogrešni“ *Ričard (III)* prikazane u filmu – ne samo stimuliše lanac istorijskih zbivanja, već i simulira mogući razvoj zbivanja koji proizvodi moguće (pod)svetove i virtuelne narative. Izvođenje *Ričarda III* je varnica neuspele pobune Erla od Eseksa i kratka naznaka virtuelnog i mogućeg sveta. Prizori na teatarskoj sceni su simulacija stvarnosti i alternativna verzija nikada ostvarene istorije, tj. višestruka simulacija višestruko mogućeg i virtuelnog sveta. Film *Anonimus* je virtuelna verifikacija mogućeg sveta prošlosti, ojačana spekulativnim teatarskim prizorima koji realizuju alternativne svetove teorije i moguće svetove istorije.

Film „slaže“ nekoliko intradijegetičkih pozorišnih publika pozicioniranih kao kineske kutije i u međusobno relativnim ekstradijegetičkim odnosima, tj. kao pripadajuće relativizovanim „spoljnim“ pričama. Publika u njujorškom pozorištu je intradijegetička u filmu, ali ekstradijegetička za predstavu *Anonimus*. Publika pozorišta elizabetanskog Londona je intradijegetička za film i „okvirnu“ pozorišnu predstavu, ali je ekstradijegetička za scenske postavke Šekspirovih komada.¹⁴

Transmedijalnost – kao „izvedena“ iz transfiktionalnosti – odvija se kroz tri procesa: proširivanje, modifikaciju i transpoziciju (Ryan 2013: 361), koji obezbeđuju ekspanziju sveta priče preko medijskih platformi. Proširivanje originalnog sveta priča odigrava se pretvaranjem sporednih, sekundarnih likova u glavne, primarne likove sa novostvorenim pričama pridodatim osnovnom svetu. Emerih je izjavio da se srce filma krije u prvobitnom naslovu *Duša vremena/The Soul of the Age*, što su i prve reči koje izgovara Džekobi i koje Džonson upućuje De Viru u filmu. Reči su istovremeno Džonsonova posveta prvom *Folio* izdanju Šekspirovih dela i označavaju tri glavna lika: Viljema Šekspira, Erla od Oksforda i Bena Džonsona. Ukoliko film prioriteto pripoveda njihove identitete, onda su sekundarni likovi naknadno pridruženih (mikro)svetova kraljica Elizabeta, Erl od Sautemptonu i Erl od Eseksa. Drugo moguće razumevanje procesa počiva na problematizovanju originalnog sveta.

¹⁴ Niz publika na poseban način ilustruje tvrdnju o participatornoj kulturi koja modifikuje odnos publike, stvaraoca i sveta priče.

Ako je originalni svet elizabetansko „zmijsko leglo“, onda homogena grupa likova – gde ne razdvajamo glavne od sporednih – razvija svoje svetove priče s obe strane najšire postavljenih granica. Možda je neutemeljena drskost (ali to ipak činim), predložiti da osnovnim svetom smatramo svet pozorišnog komada *Anonimus*, koji se intervencijama različitih demijurga, auditorijuma i likova širi do neslućenih medijskih prostranstava. Modifikacija ili preoblikovanje je ponovno izmišljanje priče; njena „obnova“ kroz traganje za odgovorima na pitanja – „Šta ako...“ ili „Šta bi bilo...“ – potvrđuje suštinski različiti (proto)svet. Šta ako je De Vir zapravo ime iznad i iza slavni naslova poznatih pozorišnih komada? Ako je Oksfordska teorija protozbivanje, onda film nudi pravi svet (istoriografske meta)fikcije koja modifikuje istoriju, teoriju i prethodne fikcije. Konačno, transpozicija ili (re)lociranje iskustva u različite i nove hronotope tumači se kao „šetanje“ narativa među različitim prostor-vremenima, medijima i žanrovima uz šekspirovske (nad)tonove.

Nizom „putovanja“ i izmeštanja, svetovi stvarnosti i pozorišta, prošlosti i sadašnjosti, prostora scene i van nje stapaju se u svet (i)storije kao političkog *theatrum mundi*. Pozorišne komade nalazimo u istoriji, a istoriju u dramskim tekstovima, dok zavere i tajni planovi sežu do naših dana. Elizabetanski komadi izmeštaju italijanske mitove, pastore ili englesku recentnu prošlost na pozornice *Glouba* i *Rouza*; odakle se dalje prelivaju na ulice šesnaestovekovnog Londona i, u manjoj meri, na evropska bojišta. Status demijurga elizabetanskog sveta (kraljica), političke scene (Sesil i De Vir na različite načine), Londona kao političkog fenomena *theatrum mundi* (De Vir u finalu filma), teatarskog sveta (niz pisaca koji se bore za ovu „titulu“) markiran je distinktivnim (na)stupanjem vladara u prostore koji se, na nivou filma, sažimaju u jedinstveno glumište svetske istorije. De Vir i Šekspir „ustoličeni su“ na suprotnim krajevima *Glouba* (simboličkog prostora borbe za vlast) i društva, povlačeći liniju podele manifestne i latentne, istinske i prividne, plemićke i pučke vlasti. Kraljica Elizabeta (i)stupa iz dubine privatnih odaja, ulazeći – kroz niz vrata – u javni prostor, „pozornicu“ vlasti, omeđen improvizovanom scenom na kojoj se odigrava predstava *San letnje noći*. Naravno, treba pomenuti i veličanstvenu pojavu Džekobija – na proscenijumu Broadhursta – kao gospodara vremena, priča iz davnina i gospodara teatra, kao prostora izvođenja i predstavljanja istorije.

Konačno, treba objasniti delovanje transmedijalnog pripovedanja na, do sada nepomenutoj, „industrijskoj strani“, kada obezbeđuje konzumiranje Šekspira kroz različite medijske i kreativne industrije. Rečima produkcije, Emerih je „pičovao“ Šekspira kao lik – sa stvarnim i transfiktionalnim nasleđem – koji može da podrži umnožene medije, svetove, priče, ekonomske tokove i postavi

granice „franšize“¹⁵, tj. komercijalnog korišćenja Šekspira i njegovog sveta u različitim medijskim i industrijskim formatima. Od početka filma, zajedno sa delima funkcioniše kao amblem kvaliteta pozorišta, filmova, knjiga i novih medija; inicijacijski faktor nastanka transtekstualnosti slavni. Puko prisustvo (kao mesto transtekstualnosti ili „citatnosti“) glumca u određenom mediju označava upis starog – prethodnih uloga, reputacije itd. – u novi tekst, te se Džekobi, sa aurom jednog od najboljih „Šekspirovih glumaca“, pojavljuje u novom transmedijalnom tekstu pred multimedijalnim auditorijumima. Nalazi se u centru „pozorišne industrije“ Njujorka, ali nas uvodi i u svet mehanike i tehnike iza scene, u industrije medijskih, teorijskih i istorijskih sukoba i ratova.

Na početku filma postoji mesto na kome kreće lagani far do krupnog plana lica Džekobija, koji se izmiče da bi u dubini tame pozornice otkrio krupan plan lica progonjenog Bena Džonsona u mraku kišnih ulica. „Prelazak“ sa scene brodvejskog *Broadhursta* u London 1604. godine prate stihovi:

Dozvolite mi da vam pokažem drugačiju priču	<i>So let me offer you a different story</i>
Mračniju priču o perima i mačevima	<i>A darker tale of quills and swords</i>
O moći i izdaji	<i>Of power and betrayal</i>
O osvojenoj pozornici i izgubljenom prestolu	<i>Of a stage conquered and throne lost</i>

Reči odjekuju poput tradicionalnih udaraca štapom, označavajući početak druge, *drugačije* pozorišne predstave čija je tema lik Šekspira, politike, teatra i istorije. Pokret kamere sa proscenijuma na i u scenu premošćava vekove i prostore priče/kontra pripovesti, u kojoj svi svetovi – fikcionalni, mogući, virtualni – dobijaju novu ontološku dubinu podarenu transmedijalnim pripovedanjem. Intenzivno gledalačko *uranjanje* u kompleksne narativne strukture odvija se interakcijom sa multiverzumom poredbenih svetova (van/unutar raznovrsnih granica) sačinjenim od medijskih, istorijskih, fikcionih, mogućih i stvarnih podsvetova. Parafrazirajući kraj epiloga – kao što je učinjeno i sa početkom prologa – može se reći da Šekspirovo *osvajanje* pozornice i transmedijalnih svetova relativizuje *izgubljeni* presto. Moć ideja, reči i vlasti povezuje istoriju, politiku i teatar, pa vladanje pozornicom znači osvajanje prestola mogućih svetova.

Stapanje svet(ov) a priče zapečaćeno je izlaskom iz „priče-u-priči“ na kraju filma. U scenu izvođenja Šekspirovog komada pred novim britanskim suverenom, Džejsom I, sa desne strane – sa iste na koju je izašao – prirodno ulazi

¹⁵ Rast franšize je skokovit i disperzivan, u funkciji maksimalizacije marketinškog i komercijalnog efekta primerenog Emerihovim filmovima. Rediteljev opus čine uglavnom avanturistički i akcioni *blockbuster* naslovi, poput: *2012* (2009); *Dan posle sutra* (*Day After Tomorrow*, 2000); *Godzila* (*Godzilla*, 1996); *Dan nezavisnosti* (*Independence Day*, 1994).

Džekobi i započinje epilog. Kada završi rečima da je naša priča završena, ali pesnikova nije, jer će trajati beskrajno

Sačinjena od reči	<i>as the words are made of breath</i>
A reči su sačinjene od daha	<i>and breath of life</i>

vidimo spuštanje zavese dok kamera ostaje unutar scene. Rez nas uvodi u salu pozorišta u kojoj se pale svetla, a publika počinje da izlazi nagoveštavajući sopstveni status „pozorišnog prizora“ koji posmatra neka druga publika; i kraj te druge predstave/filmske projekcije i izlazak filmske publike/iz bioskopske sale. Stihovi o dahu i rečima zatvaraju krug prvih stihova o *duši vremena*, koja traje u dahu života Šekspirovih dela, lebdeći nad spretno složenim i neraskidivo vezanim svetovima, pričama i medijima.

Literatura:

- Alber, Ian and Monika Fludernik (eds.) (2010) *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, Ohio: Ohio State University Press.
- Bal, Mike (2000) *Naratologija*, Beograd:Narodna knjiga.
- Hačion, Linda (1996) *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.
- Herman, David (2004) *Story Logic, Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Herman, David and Marie-Laure Ryan (eds.) (2010) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Taylor & Francis e-Library, [Routledge%20Encyclopedia%20of%20Narrative%20Theory-%20Nieizv_/index.html](http://www.routledge.com/encyclopedia/narrative-theory/index.html)
- Kathman, David (2013) *Anonymous* (Directed by Roland Emmerich, written by John Orloff), <http://shakespeareauthorship.com/anonymous.html>, pristupljeno sajtu 7. aprila 2017.
- Lewis, David K. (1973) *Counterfactuals*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Lewis, David K. (1986) *On The Plurality of Worlds*, Oxford: Blackwell.
- Margolin, Uri (1999) “Of What Is Past, Is Passing or to Come: Temporality, Aspectuality and the Nature of Literary Narrative”. In David Herman (ed.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Ohio: Ohio State University Press.
- Milosavljević Milić, Snežana (2016), *Virtuelni narativ. Ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš/Sremski Karlovci, Novi Sad: Filozofski fakultet/Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

- Orloff, John (2011) "Interview: John Orloff on writing 'Anonymous' and controversy over Shakespearean authorship", <http://uproxx.com/hitfix/interview-john-orloff-talks-writing-anonymous-and-controversy-over-shakespearean-authorship/>, pristupljeno sajtu 5. aprila 2017.
- Rescher, Nicholas (1999) "How Many Possible Worlds Are There?", *Philosophy and Phenomenological Research*, 59, pp. 403-420.
- Ryan, Marie-Laure (2001), *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic media*. Baltimore and London: The John Hopkins UP.
- Ryan, Marie-Laure (2006) *Avatars of the Story*, Minnesota:University of Minnesota Press.
- Ryan, Marie-Laure (2013) "Transmedia Storytelling and Transfictionality", *Poetics Today* 34(3): 361-388.
- Semlyen, Phil de (2010). "Exclusive: Emmerich On Anonymous". *Empire*, 25 February, <http://www.empireonline.com/movies/news/exclusive-emmerich-anonymous>, pristupljeno: sajtu 9. aprila 2017

Nevena Daković

Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

ANONYMOUS STORYWORLD:

TRANSMEDIA STORYTELLING OF SHAKESPEARE AND HIS TIME

Summary

This paper analyses the process of transmedia storytelling, that is, constructed and mapped-out storyworlds of the Hollywood film spectacle *Anonymous* (Ronald Emmerich, 2012). The film offers a “different story” about Shakespeare’s life, work, epoch and identity based upon the Oxfordian theory. The analysis is founded upon three criteria of the transmedia storytelling defined by the theories of Marie-Laure Ryan, revealing the building of the story’s multiverse through diversified transgressions in the storytelling. Beside transmediality (undoubtedly the key transgression), the process develops across spatial, temporal, genre, identity borders or the borders of real and possible, virtual or alternative worlds; art and real world that mimic and foretell each other. The script – intertwining history/theory, fiction/Shakespeare’s oeuvre, worlds off-and-on the stage and with anew ontological depth provided by transmedia storytelling – shapes the complex structure of meta-layers (meta-media, metafiction, metatheory, metahistory), approaching the definition of *historiographic metafiction*. The system of the storyworlds and subworlds created around Shakespeare as central and chosen (pitched) element assures the endless mediation of the “Soul of the Age” and spirit of the epoch that reach and last till our times.

Keywords: Shakespeare, *Anonymous*, transmedia storytelling, Oxfordian theory, possible worlds

Zorica Bečanović Nikolić¹
Filološki fakultet, Beograd

Transmedijalno putovanje *Ričarda Trećeg* na kraju dvadesetog veka

Postoji kod Šekspira jedno metateatralno mesto kojim elizabetinski Bard iskazuje fantazam o dugom trajanju svoje umetnosti. U prvoj sceni trećeg čina tragedije *Julije Cezar*, pred samo Cezarovo ubistvo, Kasije kaže:

Kroz koliko li će vekova odsada	<i>How many ages hence</i>
Ovaj naš prizor uzvišeni biti	<i>Shall this our lofty scene be acted over,</i>
Igran u zemljama nerođnim još	<i>In states unborn, and accents yet unknown!</i>
Na jezicima sada nepoznatim!	(Shakespeare 1995: 69)
(Šekspir 1978: 608)	

Šekspir je, reklo bi se, slutio trajanje svoje drame u drugim kulturama i na drugim jezicima, ali nije imao naučno-fantastičnih slutnji o medijima tada „nerođenim još“, koji će, međutim, u najvećoj meri omogućiti prisutnost njegovih dela u svesti gledalaca u dvadesetom i dvadesetprvom veku. I ne samo što će filmski autori u Šekspiru prepoznati pisca koji, pored svoje poslovične univerzalnosti, može da bude i „lak za oko i sladak za uho („easy on the eye, sweet to the ear“), kao što kaže Entoni Lejn (Anthony Lane), filmski kritičar časopisa *Njujorker*, (Lane 2003: 576), te stoga pogodan za popularnu kulturu, filmske i televizijske ekranizacije, a potom i za digitalne medije, već će posredstvom adaptacija i aproprijacija Bardovih tekstova prilaziti i aktuelnim problemima svoga doba. Nije, stoga, nemoguće, savremenu transmedijalnu sferu svrstati u Šekspirove naslućene nepoznate „jezike“, koji obuhvataju široki registar smisla i svrhovitosti poduhvata, baš kao što je i sam Šekspir velikim opsegom mogućih značenja nastojao da zainteresuje publiku u rasponu od na-

¹ z.b.nikolic@fil.bg.ac.rs

Rad je nastao u toku istraživanja na projektu Ministarstva za prosvetu, nauku i tehnološki razvoj br. 178029.

vijača u borbama petlova i draženju medveda do sofisticiranih diplomaca sa Oksforda i Kembridža, koji su poznavali antičku književnost i čitali italijanske i francuske savremenike.

Među aktuelnim problemima modernog i postmodernog doba u filmovima autora koji uporište nalaze u Šekspirovim delima, kao posebna oblast izdvajaju se pitanja političke komunikacije. Već je Lorens Olivije (Laurence Olivier) u svom *Henriju Petom* iz 1944. našao izvor koji je odigrao ne malu ulogu u bodrenju britanskih vojnika pred sam kraj Drugog svetskog rata, dok je Kenet Brana (Kenneth Branagh) istu dramu pretočio u film 1989, sa razaznatljivom antiratnom porukom. Za razliku od aproprijacija zapleta, motiva i tematike iz diptiha istorijskih drama *Prvi i Drugi deo Henrija Četvrtog* u filmovima *Zvona u ponoć* (*Chimes at Midnight*) Orsona Velsa (Orson Welles) iz 1965. godine i *Moj lični privatni Ajdaho* (*My own private Idaho*) Gasa van Santa (Gus van Sant) iz 1991, koji akcenat delimično stavljaju na politička pitanja, ali u većoj meri na lične odnose raspusnog viteza Falstafa i prestolonaslednika Hala, budućeg kralja Henrija Petog, u filmskim verzijama istorijske drame *Ričard Treći* dominiraju politički fenomeni i strategije političke komunikacije. Ovaj rad bi trebalo da pokaže na koji način se transmedijskom transformacijom i dekonstrukcijom Šekspirovog teksta u filmovima *Ričard Treći* (*Richard III*) Ričarda Lonkrejna (Richard Loncraine) iz 1995. godine i *U traganju za Ričardom* (*Looking for Richard*) Al Pačina (Al Pacino) iz 1996, savremeni gledalac, posredstvom teksta iz ranog modernog doba, suočava s političkim pitanjima modernog i postmodernog doba.

Šekspirov prvi „veliki hit“, istorijska drama *Kralj Ričard Treći*, bila je ne samo, kako bi se danas reklo, *blockbuster*, već, kao što biva, i *bestseller*. Kada je pozorišna trupa tekst ustupila izdavaču, drama je objavljena čak šest puta u kvarto izdanjima, pre čuvenog Prvog folija iz 1623. godine (Костић 1994: 175). *Ričard Treći* u sebi sadrži dramski oblikovano razumevanje političkih fenomena, moglo bi se reći i neku vrstu „bukvara političke pismenosti“ i veoma je zanimljivo da se u politički turbulentnim trenucima u mnogim kulturama poseže za ovom dramom. U Srbiji su devedesetih godina dvadesetog veka u medijima bile česte aluzije na *Ričarda Trećeg*. U jeku američke predizborne kampanje 2016, Stiven Grinblat (Stephen Greenblatt), profesor na Univerzitetu Harvard i jedan od najuticajnijih svetskih proučavalaca Šekspira, objavio je u Njujork Tajmsu tekst „Šekspir objašnjava izbore u Americi 2016“ i posvetio ga upravo *Ričardu Trećem* (Greenblatt 2016). Tekst je započeo pitanjem „Kako je moguće da velika zemlja dobije sociopatu za vladara?“ i usledili su odgovori koji istovremeno opisuju likove iz *Ričarda Trećeg* i kategorije savremenih američkih birača: 1. one koji veruju da će sve u svakom slučaju biti isto i da

će se ključne državne ustanove očuvati u svakom slučaju; 2. one koji ne mogu da shvate da je Ričard onoliko rđav koliko zbilja jeste; 3. one koji su uplašeni i nemoćni pred verbalnim nasiljem i pretnjama; 4. one koji žive u ubeđenju da iz Ričardovog uspona mogu izvući korist za sebe; 5. one koji indirektno uživaju u oslobađanju skrivene agresije, u crnom humoru, u otvorenom iskazivanju onoga što se inače ne govori. U dokumentarno-igranom filmu glumca i reditelja Al Pačina *U traganju za Ričardom* dobijamo još sažetije objašnjenje u vezi sa stavom građana u trenucima kada postoji mogućnost promene vlasti: „svaki put kad se odigravaju izbori u ovoj zemlji², bez obzira na to da li se bira gradonačelnik, predsednik ili gradsko veće, građani su prezasićeni postojećim stanjem, umorni su od toga i samo žele promenu“ (*Looking for Richard* 01.13.40 – 01.13.55). Kada je pak reč o iskrenosti namera onih koji se građanstvu preporučuju za lidere, precizno objašnjenje nalazimo u iskazu intervjuisane Vanese Redgrejv (Venessa Redgrave): „u središtu svih tih plemenitih pojmova, rasprava i diplomatskih saveza, govori nam Šekspir, leži istina da je sve potpuno suprotno od onoga što se saopštava, istina je da se moćnici s potpunim prezirom oglašuju o sve što obećavaju, o sve u šta se zaklinju, i Šekspirova velika drama je zapravo o tome“ (Ibid. 01.15.56 – 01.16.18).

Šekspir je istorijskom dramom *Ričard Treći* demistifikovao nekoliko političkih mehanizama i u tom demistifikovanju s kraja šesnaestog veka (1592/93) veoma naliči Makijaveliju, koji je iste te i druge političke mehanizme teorijski demistifikovao raspravom *Vladalac* na početku šesnaestog veka (1513). Šekspir, po svemu što je poznato, najverovatnije nije čitao *Vladaoca* direktno, ali su mu sve ključne poente tog teksta mogle biti poznate, i po svemu sudeći jesu bile, preko protestantske kritike Inoesena Žentijea (Innocent Gentillet) naslovljene *Anti-Makijaveli*, prevedene na engleski 1577, kao i preko sveprisutnih odjeka te, s jedne strane jednostavne i transparentne, a s druge, opasne i razorne knjige, bez obzira na to da li se čita kao „priručnik za tirane“ ili pak kao otrežnjujuća demistifikacija vlasti, pa time i kao duboko subverzivna knjiga. (Campbell 1977: 321; Sanders, W. 1968: 62-70; Greenblatt 1988: 21-65; Dollimore 1989: passim; Holderness 1988: 13-82; Bečanović Nikolić 2007: 160-161; 186-187; 208-210; 287-294). Šekspir je – s Makijavelijem u svojoj lektiri, ili bez njega – u istorijskim dramama ostavio u ljudske likove i njihove međudnose uprizorene slične političke uvide: o zadobijanju vlasti s podrškom velikaša ili s podrškom građana; o svojstvima vladara koji istovremeno treba da bude i lav i lisica; o odsustvu obaveze vladara da drži zadatu reč kada su se okolnosti koje u kojima ju je dao promenile; o neophodnosti da vladar bude pritvoran i dvoličan, da spomenemo samo neke. Nalazimo ih u svim istorijskim dramama,

² Misli se na Sjedinjene Američke Države, gde je film snimljen.

a koncentrovano u *Ričardu Trećem*. Osim što su živeli na početku i na kraju istog veka, i razumeli iste političke mehanizme, Šekspir i Makijaveli su slični i po trajnoj relevantnosti za političku pismenost zapadnog čoveka. Makijavelijev *Vladalac* je, po mnogima, jedna od ključnih knjiga takozvanog „zapadnog kanona”. I u postupcima dvojice autora čije filmove ovde razmatramo, može se pratiti linija političke pronicljivosti koja vodi od Šekspira, a može biti i od Makijavelija, premda se oni, kao ni Šekspir, na Makijavelija ne pozivaju eksplisicito.

Dve filmske verzije *Ričarda Trećeg* iz poslednje decenije dvadesetog veka na različite načine transponuju političku problematiku drame u filmski jezik i filmskim postupcima različito dekonstruišu Šekspirovu dramsku kompoziciju. U filmu *Ričarda Lonkrejna*, snimljenom po scenariju Ijana Makelena (Ian Mckellen), koji i glumi Ričarda, uz impresivno učešće najboljih engleskih glumaca u drugim ulogama – kao što su Megi Smit (Maggie Smith) u ulozi Ričardove majke, Anet Bening (Annette Benning) u ulozi kraljice Elizabete, supruge njegovog brata kralja Edvarda Četvrtog, ili pak Kristin Skot Tomas (Kristin Scott Thomas) kao Lejdi Ana i Najdžel Hotorn (Nigel Hawthorne) kao vojvoda Klarens – elizabetinska istorijska drama pretvorena je u politički triler koji se odigrava pred Drugi svetski rat. Drama je s jedne strane poznata po političkim uvidima, a s druge, po psihološkoj percepciji paradoksalne privlačnosti vojvode Ričarda Glostera, potom kralja Ričarda III (Milošević 1965: 37-78), koji je amoralni zlikovac, a istovremeno poseduje briljantnu inteligenciju, neodoljivi magnetizam i šarm, sposobnost da zavodi i manipuliše, da se okruži saučesnicima koje potom pretvara u žrtve, i koji se, na kraju, u jednoj od poslednjih scena, pred svoj poraz u bici kod Bosvortskeg polja, suočava sa sopstvenom savešću „s hiljadu jezika“, što ga donekle približava i nerazrešivom unutrašnjem sukobu tragičkog junaka. Ričardov prvi monolog uspostavlja kvazi-konspirativni odnos sa publikom, tako što protagonista, u poverenju, sam na sceni, lice-u-lice s publikom, najpre komentariše stanje u državi, a potom publici otkriva najintimnije tajne o sopstvenim hendikepima. Lonkrejn i Makelen koriste filmski medij da bi taj monolog dekonstruisali u dva toka: jedan javni i politički, a drugi intimni i psihološki, što je moguće samo posredstvom filmskog izraza. Na pozorišnoj sceni to razdvajanje ne može biti izvodljivo ako se monolog izgovara odjednom, u celini, pred publikom, u istoj sceni. Film, međutim, tu scenu pretvara u dve: najpre u jednu veliku ritualno-ceremonijalnu scenu dvorske svečanosti, a potom u najintimniji prizor Ričardovog samosagledavanja u ogledalu muškog toaleta. U frivolnoj atmosferi poznih tridesetih godina dvadesetog veka, uz swing muziku big benda, monolog počinje kao javni politički nastup na dvorskom balu:

Jorkovo je Sunce našeg jada stud U divno leto pretvorilo sad, I mrgodni nam oblaci nad domom Utonuše u nedra okeana. Pobedni nam venci krase čela sad;	<i>Now is the winter of our discontent Made glorious summer by this son of York; And all the clouds that lou'rd upon our House In the deep bosom of the ocean buried. Now are our brows bound with victorious wreaths,</i>
Rad spomena visi slupano oružje; Uzbune su strašne veseli skupovi,	<i>Our bruised arms hung up for monuments, Our stern alarums chang'd to merry meetings,</i>
A marševi teški radosne igranke; Namršteni ratnik razvedrio lik,	<i>Our dreadful marches to delightful measures. Grim-visag'd War hath smooth'd his wrinkled front:</i>
I mesto da jaše svog konja za boj I dušmanima da uliva strah, On u gospinoj sobi skakuće Po sladostrasnoj čudi laute. (Šekspir 1978b: 95-96)	<i>And now, instead of mounting barbed steeds To fright the souls of fearful adversaries, He capers nimbly in a lady's chamber, To the lascivious pleasing of a lute. (Shakespeare 1994: 125-127)</i>

Dok se ova scena odigrava, poznavalac Šekspirovog teksta pita se šta će reditelj učiniti s ostatkom monologa, posle smisaone prekretnice koja počinje sa „Ali ja...“ („But I,“), kad Ričard publici treba da poveri toliko toga što je nespojivo s političkim nastupom na dvorskom balu. Rešenje za koje su se opredelili autori filma predstavlja nagli prelaz na Ričardovo unutrašnje samosagledavanje, koje je smešteno u prostor muškog toaleta.

Ali ja, što nisam za ljubavne igre,	<i>But I, that am not shap'd for sportive tricks,</i>
Da zaljubljeno ogledalo dvorim;	<i>Nor made to court an amorous looking glass;</i>
Ja, sakato sazdan, što nemam ljubavnog	<i>I, that am rudely stamp'd, and want of love's majesty</i>
Dostojanstva da se šepurim pred bludnom	<i>To strut before a wanton ambling nymph:</i>
Skakutavom nimfom; ja što sam rovašen,	<i>I, that am curtail'd of this fair proportion,</i>
Koga je dvolična priroda lišila	<i>Cheated of feature by dissembling Nature,</i>
Lepote; ja ružan, gadan, nedočet,	<i>Deform'd, unfinish'd, sent before my time</i>
Prerano donet u taj živi svet,	<i>Into this breathing world scarce half made up –</i>
Upola završen, pa još tako loše	<i>And that so lamely and unfashionable</i>

Da psi laju kada kraj njih prođem hrom;	<i>That dogs bark at me, as I halt by them –</i>
Ja u ovo nežno doba frule, mira,	<i>Why, I, in this weak piping time of peace,</i>
Zabave druge nemam do da krâdom	<i>Have no delight to pass away the time,</i>
Posmatram na suncu za mnom svoju sen	<i>Unless to spy my shadow in the sun,</i>
I da ružim svoju sopstvenu rugobu.	<i>And descant on mine own deformity.</i>
Pa kad ne mogu da budem ljubavnik	<i>And therefore, since I cannot prove a lover</i>
Da provodim lepo slatkoreke dane,	<i>To entertain these fair well-spoken days,</i>
Odlučio sam da budem zlikovac...	<i>I am determined to prove a villain...</i>

Makelen monolog izgovara ponad pisoara, a potom pred ogledalom iznad lavaboja. Filmska montaža je, dakle, omogućila dekonstrukciju Šekspirovog teksta i podelila monolog na jedan deo upućen javnosti i drugi – najprivatniji, introspektivni. Kadar u kojem se publika suočava sa samorazumevajućim pogledom Ijana Makelena u ogledalo, a potom direktno u kameru, filmski nadomešta Ričardovo poveravanje pozorišnoj publici, njegov zavodljivi i kvazi-konspirativni odnos s gledaocima.

Makelen kao scenarista izostavlja Ričardova bravurozna poigravanja rečima, baš kao i neke od njegovih iskaza „za sebe“, budući da i jedno i drugo pripadaju pozorišnom modusu i asociranju Ričardovog lika sa srednjovekovnim Porokom (Vice), tipskim likom iz moraliteta. Pojedine likove, poput kraljice Margarete, koja, iako je kod Šekspira predstavljena kao živo inteligentna i rečita protivteža Ričardu, u sebi nosi elemente alegorijske Osvete, Mekelen i Lonkrejn takođe izostavljaju, da ne bi modernost engleske aristokratije iz tridesetih godina dvadesetog veka opteretili arhaičnošću. One Margaretine replike koje su im, međutim, potrebne, pripisuju Ričardovoj majci. Filmom dominira kombinacija kvazinacističke ikonografije i prepoznatljivo engleske *posh* otmenosti kraljevskog okruženja. Čovek „za vezu“ s građanstvom je Bakingam, koji je prikazan kao Ričardov „spin doktor“. Teatralnost politike je i samom Šekspiru bila očigledna, tako da je Bakingamovo ubeđivanje Ričarda da tobož teška srca prihvati kraljevsko breme i u tekstu drame prikazano kao pozorišni čin. U filmu je pak teatralna laž političkog čina dodatno naglašena. Prostorija u kojoj se pred susret sa gradonačelnikom Londona i njegovom delegacijom nalazi Ričard, za koga veruju da u tom trenutku meditira i moli se Bogu, zapravo je šminkernica u kojoj ga pripremaju za veliki politički nastup. „Biblija“ koju Ričard drži u ruci glumeći pobožnost zapravo je knjiga crnih korica sa koje je skinut šareni omot i koja se slučajno zatekla u šminkernici.

Završnica Lonkrejnovog filma predstavlja postmodernu prezentističku prečicu do gledalaca naviklih na konačne obračune sa zlikovcima u političkim trilerima. Nakon što izgovori čuveno „Konja, konja, kraljevstvo za konja“, Ričard se s Ričmondom – kod Šekspira budućim kraljem Henrijem Sedmim

i osnivačem dinastije Tjudor, a u filmu aristokratom iz suparničkog tabora, koji oličava poštenje i pravdu – sukobljava na vrtoglavim visinama građevine s koje, pogođen metkom iz Ričmondovog pištolja pada u ambis.

Po klasifikaciji Džuli Sanders (Julie Sanders) iz studije *Adaptacija i apropijacija* (Sanders, J. 2015), Lonkrejnova verzija bi bila *adaptacija*: scenario preuzima originalni tekst i prati sadržaj, uz minimalne intervencije, kakvo je izostavljanje pojedinih likova ili stapanje više likova u jedan, a u produkciji se koriste prednosti, kao što smo videli, kinematografske tehnologije. Verzija koju je već sledeće 1996. godine snimio Al Paćino pod naslovom *U traganju za Ričardom*, po Džuli Sanders, bila bi *aproprijacija*, što će reći da scenario uzima Šekspirov tekst za polazište i dodaje drugi tematski, motivski, semantički materijal. Dok Lonkrejn i Makelen strukturalno razvijaju Šekspirov zaplet poput filmova o Džejmsu Bondu, ili ekranizovanih romana Džona Le Karea (John Le Caree), na koje podsećaju i koje bez sumnje hotimično prizivaju poslednje scene filma, a autori očigledno ne strepe da će se suočiti s gledalačkim nerazumevanjem, već računaju na prepoznavanje tipskih postupaka, Al Paćino i njegov kolega glumac i producent Frederik Kimbal (Frederic Kimball) polaze od pretpostavke da mnoge stvari moraju da razjasne: sebi samima, svojim kolegama američkim glumcima, publici. Njihov film, stoga, zadobija strukturalno složenu dokumentarno-igranu kompoziciju, koja takođe dekonstruiše Šekspirov tekst, ali na drugi način. U njihovoj dekonstrukciji uočavamo metadramske i metafilske nivoe koji proizvode svojevrsni stvaralačko-receptivni *mise-en-abyme*. Rediteljski postupci podrazumevaju sagledavanje Šekspirovih dramaturških i sopstvenih rediteljskih postupaka, a publiku navode na sagledavanje brojnih slojeva poigravanja sa Šekspirovom. Paćinov film istovremeno edukuje publiku, demistifikuje Šekspira kao klasika svetske književnosti koji pripada „visokoj kulturi“ i objašnjava da se sa Šekspirovom može biti „na ti“, te da takvo zblizavanje svakom ljudskom biću može mnogo da donese. To je učinjeno tako što i američki glumci okupljeni oko ovog projekta otkrivaju svoje nepoznavanje Šekspira i svoj strah da mu se približe jer ne pripadaju britanskoj tradiciji. Paralelni tok dokumentarnih sekvenci čine i razgovori sa šekspirovskim glumcima, poput Džona Gilguda (John Guilgood), Dereka Džekobija (Derek Jacobi), Keneta Brane, Vanese Redgrejv, Džejmsa Erl Džonsa (James Earl Jones, s rediteljima, poput Pitera Bruka (Peter Brook), i sa šekspirolozima, poput Barbare Everet (Barbara Everett).

Metadramska dekonstrukcija podrazumeva snimanje filma koji dokumentaristički prati pripremanje pozorišne predstave. Metadramsko je, najpre, direktno snimljeno čitanje samog teksta na probama, na kojima se vidi zbunjenost glumaca u prvom susretu sa tekstom, jer, između ostalog, podrazumeva i

komplikovanu istorijsku situaciju i još komplikovanije rođačke i političke odnose među likovima, koje im valja razumeti. Metadramska je i detaljna analiza zvuka i smisla Šekspirovog stiha – jampskog pentametra, koji glumica Penelopi Alen (Penelope Allen) u jednom trenutku naglašeno skandira, da bi se čuo raspored naglašanih i nenaglašanih slogova. Metadramske su, potom, glumačke analize ključnih scena kao što je Ričardovo zavodenje Ledi Ane, potom ubistvo Klarena i Hejstingsa, Bakingamovi politički „spinovi“, ubistvo sinova Edvarda Četvrtog, te bitka u kojoj Ričard gubi kraljevstvo. Metakinematografski momenat predstavljaju Paćinovi i Kimbalovi dogovori o izboru glumaca, o intervjuima za dokumentarne segmente, o kretanju kamere, o montiranju već snimljenog materijala. Razabire se čak i jedan metaprodukcionni momenat jer Paćino i Kimbal diskutuju i o tome da li uopšte ima smisla snimati film po Šekspirovoj drami, odnosno o Šekspirovoj drami; dvoume se oko toga kome će biti upućen, ko će platiti da ga gleda. U tu svrhu, oni postavljaju pitanja slučajnim prolaznicima na njujorškim ulicama, i dobijaju neke veoma zanimljive odgovore. U većini su oni koji priznaju da im je Šekspir uvek bio stran i dosadan, zapamćen samo kao obavezna školska lektira koju niko ne razume, ili se pak sećaju nerazumljive pozorišne predstave na koju su otišli „sa školom“, ali ima i onih koji, poput jednog Afroameriknca (čiji izgled svedoči o sveukupnom marginalnom statusu), uprkos skromnom društvenom položaju, razumeju da Šekspira treba čitati da bismo razvili, negovali i razumeli – ljudska *osećanja*, te da nas Šekspir uči da *osećamo*.

Mogao bi neko pomisliti da ishod ovakvog pristupa ne mora biti zanimljiv kao filmsko ostvarenje, te da će njihov film ličiti na kakvu televizijsku emisiju iz kulture, ali autori na kraju pred nas iznose ostvarenje ispunjeno stvaralačkom energijom i entuzijazmom, koji dekonstruktivne strategije samo osnažuju i obogaćuju. Transmedijalni prelazi predočeni su gledaocima i dosta dug segment posvećen uvodnom monologu ilustruje kako ovaj rediteljski i produkcionni koncept funkcioniše. Ubrzo shvatamo da nas ovaj film podjednako uspešno uvlači u krivudave puteve politike Ratova ruža i Ričardove zlokobne ali opčinjavajuće ličnosti kao i Lonkrejnova verzija. Neformalno, u dokumentarnom maniru, ali iskreno i sa puno strasti, dovode nas do kostimiranih segmenata, koji deluju kao prirodan ishod prethodne kompozicije.

Dok je Makelen odlučio da izbacij Margaretu, ženu svrgnutoga kralja Henrija Šestog iz dinastije Lankaster, koja se pojavljuje kao kakav duh osвете iz prošlosti i često je upoređivana s antičkim erinijama, Paćino je zadržava da bi naglasio efekat političke demistifikacije prisutan i kod Šekspira. Često duboko zapretani odnosi između političkih suparnika, koji u kritičnim trenucima mogu postati i saveznici, ovde su jasno prikazani: zajednički neprijatelj, a

to je u ovom slučaju kraljica Margareta, ujedinjuje one koji su u međusobnom sukobu: „Pre nego što sam došla / svi ste režali i bili gotovi / da se uhvatite za guše, a sad / Okrenuste mržnju protiv mene svi.“ (Šekspir 1978b: 117).

Za savremene gledaoce možda su najzanimljivije Šekspirove scene posvećene javnim komunikacijama u sferi politike. Može se iz njih iščitati čitava jedna prototeorija medija masovne komunikacije (Bečanović Nikolić 2007: 336-342), s posebnim akcentom na dekonstrukciji obmanjivanja javnosti koje se danas naziva političkim „spinom“.

Al Paćino i Kevin Spejsi (Kevin Spacey) komentarišu Bakingamovu ulogu u Ričardovom kretanju do trona: „Bez Bakingama, Ričard ne bi mogao da postane kralj“, kaže Paćino. Oni naglašavaju Bakingamov lični interes, njegov položaj pored s pozicijom državnog sekretara, ali i sa „prljavim poslovima“, navodeći kao primer i konkretan američki skandal „Orangejt“ ili „Iran-kontra“ iz osamdesetih godina. Takav interpretativni postupak danas bi se, u proučavanjima Šekspira, smatrao prezentističkim, jer se aktivno povezivanje realne savremenosti gledalaca i čitalaca sa Šekspirovim tekstom nalazi u središtu interesovanja pristupa poznatog pod nazivom *prezentizam* (Hawkes 2002; Fernie 2005; Grady and Hawkes 2007; Di Pietro and Grady 2013). Ni taj pristup, kao ni ovaj film, ne potvrđuju „transcendentnu bezvremenost“ Šekspirovog teksta, već, kao što kaže Terens Hoks (Terence Hawkes), prepoznaju *dejstvo* koje dijalog između prošlosti i sadašnjosti podrazumeva. Taj dijalog će, kaže Hoks, često isprovocirati „političko nesvesno“, pa ćemo Šekspira razumeti u sadejstvu sa znanjima koje savremeni svet baštini od modernih mislilaca, poput Marksa, Frojda, Lakana, Altisera, Fukoa, kao i u sadejstvu s egzistencijalnim iskustvima iz sopstvene sadašnjosti ili pak bliže prošlosti. (Hawkes 2011: xi-xii). I intervjuisani šekspirolozi skloni su da Ričarda i Bakingama okarakterišu kao „gangstere visoke klase“, a filmski kritičar Entoni Lejn smatra da je Paćinov Ričard uverljiviji od onog Ijana Makelena zahvaljujući Paćinovim ulogama Majkla Korleonea u tri nastavka Kopolinog *Kuma* (Lane 2003: 582). Filmski prezentistički dijalog nastavlja se i tokom analize scene u kojoj lord Hejstings, najpre tretiran kao Ričardov saveznik, a potom prepoznat kao nepoželjan, treba da bude eliminisan. Paćino i Kimbal tu scenu pored s sastancima šefova mafije koji odlučuju o odstrelu jednoga od njih.

Posle ubistva Hejstingsa, Paćino kao narator najavljuje da je Ričardu i Bakingamu sada preostalo da ubede građane da kralj mora biti Ričard, a ne njegov sinovac, legitimni prestolonaslednik, i na scenu stupa Bakingam. Prizori sa njujorških ulica s kraja devedesetih godina dvadesetog veka asociraju na već pomenutu predizbornu atmosferu, u kojoj se poseže za najnižim, danas bi se reklo tabloidnim, lažima: Bakingam ispreda klevete o tome da je Edvard

Četvrti, preminuli kralj, morao biti začet u vreme kad je Edvardov i Ričardov otac bio u ratu, i stoga nije bio legitimni sin svoga oca, te da ni mladi princ koji treba da nasledi presto nije legitiman, jer je rođen pre roditeljskog venčanja. One koji su nedužni, Bakingam uspeva da oblati i predstavi kao grešne i moralno problematične, dok amoralnog Ričarda, podjednako bezočno, za javnost stilizuje kao pobožnog čoveka koji se ne odvaja od Svetog pisma. Šekspir pruža demistifikaciju političkog baratanja neistinama iz ranog modernog doba, a Paćino je razvija tako što ukazuje na istovetne pojave u postmodernom dobu, potkrepljujući svoju nameru dokumentarnim snimcima savremenih građana Njujorka, koje političari, partije i mediji obmanjuju isto kao Bakingam građane Londona u Šekspirovoj drami. Medij dokumentarnog filma tako se nadovezuje na Šekspirov medij dramske fikcije, delimično zasnovane na istorijskim činjenicama.

Relevantnost drame i filma za formiranje gledalaca kao samosvesnih kritičkih subjekata i učesnika u političkom životu, kao što je pokazano na početku, kod Al Paćina je na više mesta otvoreno naglašena, dok je kod Lonkrejna ona implicitna i proizlazi iz samog toka radnje. Filmska produkcija i dekonstrukcija Šekspirovog teksta obezbeđuju demistifikaciju ondašnjih i sadašnjih strategija manipulacije.

Na početku Svetskog kongresa o Šekspiru održanog četiristo godina posle Šekspirove smrti, 2016. godine u Stratfordu na Ejvonu, Gregori Doran (Gregory Doran), umetnički direktor pozorišta Kraljevske Šekspirove družine (Royal Shakespeare Company), govorio je o filmskim zapisima iz bogatog arhiva tog pozorišta. Neki predstavljaju snimke predstava, a neki, iz novijeg vremena, predstavljaju samostalne filmske projekte. Svoje izlaganje ja naslovio "Think when we talk of horses"... što je aluzija na čuveni metadramski prolog za dramu *Henri Peti*, u kojem se od gledalaca traži da, kad glumci govore o konjima, zamisle njihova hola kopita koja u zemlji ostavljaju trag, i da veliku vojsku sagledaju tako što će u hiljadu delova podeliti jednog čoveka sa scene. U tom prologu pridaje se veliki značaj *imaginaciji* gledalaca, čije misli treba da opreme Šekspirove kraljeve i prate ih tamo-amo, u prostoru i u vremenu (Šekspir 1978a: 310). Reč je, dakle, o receptivnoj važnosti publike, o tome da pozorišne predstave, kao esteskog objekta i kao esteskog performativnog čina, nema bez pogleda i imaginacije gledalaca; pa ipak, Gregori Doran je tako naslovio izlaganje o – *filmu*. U tom slučaju, nisu naše, gledalačke misli ono što oprema Šekspirove kraljeve, što „preskače vreme i zbija dela godina mnogih u peščani sat“, već pogled, imaginacija, i vizuelni izraz filmskih umetnika koji se pojavljuju kao kreativni posrednici – medijatori i transmedijatori – između Šekspira i nas. U lûk koji spaja Šekspira i gledaoce, pored glumaca, savremeni

mediji umeću i niz drugih stvaralaca, te medijalizovani dijalog postaje složeniji i zanimljiviji.

Transmedijalno putovanje *Ričarda Trećeg* na kraju dvadesetog veka svedoči o vitalnosti Šekspirovog teksta, koji zahvaljujući postupcima preoblikovanja pozorišnog komada u filmski scenario ili pak u dokumentarno-igrani eksperiment, dobija na komunikativnosti, ali istovremeno dokazuje da ima šta da ponudi receptivnoj svesti gledalaca s kraja dvadesetog i na početku dvadeset prvog veka, i to ne najmanje u osetljivoj sferi političkih pitanja. Bez obzira na značajne razlike u modelima državnog uređenja i ideološkim faktorima koji oblikuju svest vladara i građanstva, politička sfera sadrži prepoznatljive konstante, naročito u oblasti komunikacije između vlasti i podanika, odnosno građana, a brojni slojevi smisla što nastaju u susretu Šekspirovog teksta iz ranog modernog doba i savremenog iskustva modernog i postmodernog doba gledaoce čine političkim subjektima koji su srazmerno manje naivni i manje podložni manipulaciji.

Literatura:

- Bečanović Nikolić, Zorica (2007), *Šekspir iza ogledala. Sukob interpretacija u recepciji Šekspirovih istorijskih drama u dvadesetom veku*, Beograd: Geopoetika.
- Campbell, Lily B.(1977), *Shakespeare's »Histories«, Mirrors of Elizabethan Policy*. Methuen, London (1947.)
- DiPietro, Cary and Grady, Hugh, eds. (2013) *Shakespeare and the Urgency of Now. Criticism and Theory in the 21st Century*, London and New York: Palgrave Macmillan.
- Dollimore, Jonathan (1989) *Radical Tragedy*, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo: Harvester Wheatsheaf (1984).
- Fernie, Ewan. (2005) "Shakespeare and the Prospect of Presentism." *Shakespeare Survey* Volume 58: Writing about Shakespeare. Ed. Peter Holland. Cambridge University Press. 169-184. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press. Pristupljeno sajtu 27 novembra 2010.
- Grady, Hugh. Hawkes, Terrence, eds. (2007) *Presentist Shakespeares*, London and New York: Routledge.
- Greenblatt, Stephen (1988), *Shakespearean Negotiations*, Los Angeles: University of California Press, Berkeley.
- Greenblatt, Stephen (2016) "Shakespeare explains the 2016 Election", *The New York Times*, Oct 8 2016. <https://www.nytimes.com/2016/10/09/opinion/>

- sunday/shakespeare-explains-the-2016-election.html?src=me&_r=1, pristupljeno sajtu 3. aprila 2017.
- Hawkes, Terence, (2002) *Shakespeare in the Present*, London and New York: Routledge.
- Hawkes, Terence (2011) "Foreword: A Bigger Splash", *Shakespeare and the Urgency of Now. Criticism and Theory in the 21st Century*, ed. by Cary DiPietro and Hugh Grady, London and New York: Palgrave Macmillan.
- Holderness, Graham (1988), "Theatres of History: Chronicle Plays", u: Holderness, Graham, Nick Potter, John Turner, *Shakespeare: The Play of History*, Houndmills, Basingstoke – London: Macmillan, 13- 82.
- Костић, Веселин (1994), *Стваралаштво Виљема Шекспира I*, Београд: СКЗ.
- Lane, Anthony (2003), *Nobody's Perfect*, London, Basingstoke and Oxford: Picador.
- Milošević, Nikola (1965), Beograd: Vuk Karadžić.
- Sanders, Julie (2015), *Adaptation and Appropriation*, London and New York: Taylor and Francis.
- Sanders, Wilbur (1968), *The Dramatist and the Received Idea*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespeare, William (1994), *King Richard III*, The Arden Shakespeare, ed. by Antony Hammond, London and York: Routledge.
- Shakespeare, William (1995) *Julius Caesar*, The Arden Shakespeare, ed. by T. S. Dorsch, London and New York: Routledge (1955).
- Šekspir, Viljem (1978) „Juije Cezar“, prev. Živojin Simić i Sima Pandurović, *Celokupna dela*, Knjiga treća, Beograd: BIGZ, Narodna knjiga, NOLIT, RAD.
- Šekspir, Viljem (1978a) „Henri Peti“, prev. Živojin Simić i Trifun Đukić, *Celokupna dela*, Knjiga peta, Beograd: BIGZ, Narodna knjiga, NOLIT, RAD.
- Šekspir, Viljem (1978b) „Richard Treći“, prev. Živojin Simić i Sima Pandurović, *Celokupna dela*, Knjiga šesta, Beograd: BIGZ, Narodna knjiga, NOLIT, RAD.

Zorica Bečanović Nikolić

Faculty of Philology, Belgrade

RICHARD III'S TRANSMEDIA JOURNEY

AT THE END OF THE 20TH CENTURY

Summary

This paper examines trans-media treatment of the political issues from Shakespeare's history play *King Richard III* in the films directed by Richard Loncraine (*Richard III*, 1995) and Al Pacino (*Looking for Richard*, 1996). While Loncraine's film is based on a screenplay adaptation and directed as a political thriller, Al Pacino's film is a meta-dramatic and meta-cinematic composition which includes documentary segments on preparation of a theatre performance and a specific search for the channels of communication between the Elizabethan Bard and the late 20th century audience. Both productions manifest deconstructive strategies in the cinematic transposition of Shakespeare's play. The contention of this paper is that the political issues present in Shakespeare's text and symbolically mediated by the means of film narrative, such as strategies of collaboration among political allies and adversaries, strategies of political communication and political marketing, mystification and demystification of political acts, stand out as provocative presentist arguments for the need of recurrent dialogues with Shakespeare, which can play an important role in the formation of spectators as critically aware social subjects.

Keywords: Shakespeare on film, Richard III, deconstruction, politics, presentism

Radmila Nastic¹

Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac

Renesansna filozofija čoveka u ekranizacijama Šekspirovih drama

Kako vam drago predstavlja varijaciju na temu mogućnosti utopije kao refleksije prastarih reprezentacija zlatnog doba, jedne oaze nade u surovom svetu, kako je to formulisao Bogdan Suhodolski (Suhodolski 1972: 588), i za tu svrhu Šekspir je upotrebio ritualno-mitološki dramski obrazac. U *Hamletu* se, pak, Šekspir bavi posledicama rastuće duhovne krize na smeni vekova koja se u literaturi i teatru očitovala kroz sve veću zaokupljenost nastankom i bujanjem zla u javnom i privatnom životu. Jedan vid bavljenja pesimističnim vizijama bila je i zaokupljenost problemom melanholije koja je čoveku šesnaestog veka već bila poznata, pre svega iz Direrovih (Dührer) gravira. Kao što svet Ardenske šume nije sasvim savršen, jer i on ima svog melanholika Žaka, tako i *Hamletov* svet povremeno osvetljavaju dosetke glavnog junaka i grobarev crni humor, što ilustruje napred spomenutu komplementarnost dve drame. Ovi suprotstavljeni aspekti Šekspirove filozofije relativno uspešno su predstavljani u filmskim adaptacijama koje doprinose poniranju u tragiku Šekspirove poetike, usmerene ka spasavanju dostojanstva čoveka u svetu bez boga.

Poznato je da je Šekspirova komedija *Kako vam drago* bila adaptacija proznog dela Tomasa Lodža *Rosalind* (Thomas Lodge, *Rosalynde*), a izmene koje je Šekspir uveo, kao i u njegovim ostalim dramama, ukazuju na pravu prirodu njegove vizije koja je sentimentalnu srednjovekovnu priču pretvorila u renesansno pozorje. Lodžovo delo nastalo je oko 1590, a njegov puni naziv bio je *Rosalind: Jufuizovo zlatno nasleđe* (Rosalynde: *Euphues Golden Legacy*). Očigledna je aluzija na čuveno delo Džona Lilija *Jufuiz* (John Lyly, *Euphues: The Anatomy of Wit*, 1578), čiji je stil Lodž imitirao. Lilijevo delo bilo je za jedne uzor savršeno učenog proznog stila, a za druge primer isprazne pompeznosti. Šekspir je spadao u ove druge sudeći prema mnogim primerima iz

¹ rnastic@gmail.com

njegovih drama u kojima se ovakvom stilu podsmevao. Šekspir je pozajmio mnoge elemente iz Lodžovog romana, kako su ga mnogi nazivali, ali ponešto je i izmenio. Lodžova priča počinje u Bordou blizu Ardena (Ardenne, nasuprot Šekspirovom Arden – the Forest of Arden) i govori o tri sina lokalnog plemića Ser Džona (Lodge, <http://archive.org/stream/rosalynde17181gut/17181.txt>). Motivi koje je Šekspir preuzeo su: brat uzurpator i prognani brat, kao i kralj uzurpator i njegov prognani brat. Kod Šekspira su to Oliver Deboa i njegov brat Orlando, i Vojvoda Frederik i njegov prognani brat, Stari Vojvoda (Duke Senior). Šekspir je izmenio skoro sva imena osim Rozalind, koja se kao i kod Lodža prerušava u Ganimeda, i pastirice Febe (Phoebe). Lodžova Alinda postaje Šekspirova Aliena; kod Lodža, nema Šekspirovih ključnih likova Žaka (Jacques) i Kremena (Touchstone), koji su, uz Rozalind, glavni kreatori duha renesanse u drami. Lodžov stil je manje razigran i patetičniji je, a uzurpatori su znatno maligniji nego kod Šekspira, pa se, na primer, između njegovih kraljevskih suparnika vodi prava bitka na bojnom polju. Lodžovo prozno delo se završava u duhu srednjevekovnog viteškog romana, sa nabranjem svih pobjedničkih likova i njihovih počasti i nagrada. Ženski likovi, uključujući Rosalind, nisu u podjednako meri dominantni kao u Šekspirovoj drami u smislu odlučujućeg uticaja na ishod. Dok kod Šekspira Rozalind drži završnu reč, kod Lodža je to sam autor koji se u svom govoru poziva na Lilija i njegov poučni stil.

Za razliku od jednostavnosti Lodžove naracije, Šekspirova drama se bavi mnogim temama karakterističnim za duh kraja veka. Osim vizije zlatnog doba, Šekspir uvodi i motiv melanholije, kao i satiričnu verziju pastorale, ali i romantičnu komediju „zelenog sveta“, koju je Nortrop Fraj (Northrop Frye) video kao alegorijsku predstavu života iz komičke perspektive, u tipičnom kretanju od nevolje i smrti ka obnavljanju i ponovnom rađanju prirode, odnosno života. U terminima renesansne filozofije, ovakva struktura drame simbolizuje čovekovo kretanje između grada (ili dvora) i sela (ili šume), odnosno između prirode i kulture (Frye 1957: 182-184). Bogdan Suhodolski u svojoj humanistički nadahnutoj *Modernoj filozofiji čoveka*, Šekspira (kao i Servantesa) naziva vrhunskim filozofom renesanse, jer se hrabro suočio sa problemom sudbine autentičnog čoveka u ljudskom svetu maski. Suhodolski ukazuje na značaj komedije *Kako vam drago*, u kojoj je Šekspir konflikt između dvora i šume predstavio objektivno, ne opredeljujući se, jer je po svemu sudeći verovao da je pravo mesto čoveka u stalnom kretanju između ova dva prostora kao dve ljudske mogućnosti, što je najduhovitije predstavljeno u Kremenovim paradoksalnim opaskama. Šekspir je po Suhodolskom, imao kritički odnos prema „šumi“ zato što je suviše utopijska, ali je istovremeno kritikovao i „dvor“ zbog nedostatka utopijske vizije (Suhodolski 589).

Glavni fokus ovog filozofa je drama *Hamlet* i pitanje „Šta je čovek?“, kojim žive, iako neizgovorenim, sve ličnosti Šekspirovih drama, a što je bio jedan od ključnih problema zrele renesanse u kojoj se, posle početnih oduševljenja novim otkrićima, idejama i mogućnostima, javljaju i sumnja i preispitivanje (Suhodolski 565). Hamlet, protagonist, ovim pitanjem bavi se u više navrata, ali najtipičnije u drugoj sceni drugog čina kada konstatuje da je čovek remek-delo, plemenit umom, neograničen u sposobnostima, u obliku i pokretu celis hodan, izrazom sličan anđelu, razumom nalik Bogu, ukras sveta i svega živog. Na kraju tog govora, međutim, Hamlet kaže kako je čovek takođe samo kvintesencija prašine, i da mu se uopšte ne mili (Suhodolski, 565, citira *Hamlet*, II, 2, prev. Ž. Simić i S. Pandurović, Beograd, 1963). Prema mnogim tumačima, Šekspir je poznao Montenja i njegove oglede o raznim nivoima svesnosti i samosvesti, što se ogleda i u Hamletovoj filozofiji (Suhodolski 564, Thompson & Taylor, 73), a po nekima i druge savremene autore koji su se bavili sličnim pitanjima (Isto). Hamlet još kaže da je vreme „iskočilo iz zgloba“, da je „Danska tamnica“, kao i ceo svet. On govori o jednakosti svih ljudi pred licem smrti. On se pomalo posprдно izražava i o starosti kada opisuje Polonija, što se može porediti sa Žakovim govorom o sedam čovekovih doba. Osim tuge i melanholije zbog smrti oca i onog što smatra izdajom majke i strica, Hamleta kao obrazovanu osobu odlikuje melanholija kao bolest njegovog doba, suočenog sa sve izraženijom duhovnom krizom. U članku objavljenom pre nekoliko godina Džonatan Džons (Jonathan Jones) tvrdio je kako je Direrova slika melanholije bila dijagnoza jedne bolesti koju danas nazivamo depresijom. Dok je po srednjevekovnom shvatanju ona bila smatrana posledicom viška crne žuči, Direr je predstavljao kao dušu opterećenu sopstvenim intelektom. U izvesnom smislu, ovo se odnosi i na Žaka iz *Kako vam drago*, putnika koji je stekao veliko iskustvo koje ga je učinilo tužnim, te ga ne može oduševiti ni život u šumi, ni život na dvoru (Jonathan Jones, *The Guardian*, 18 mart, 2011). Ovaj lik je jedan od primera Šekspirovog predstavljanja nelagode intelektualca šesnaestog veka koju je najbolje izrazio u svom govoru o sedam čovekovih doba. U filmu ga igra dobro izabran glumac koji je verna slika stanja depresije. Žakova je melanholija, kako sam kaže, rezultanta širokog raspona životnih iskustava kroz koje je prošao na svojim mnogobrojnim putovanjima. On je video i grad i selo, i dvor i šumu, i ništa ga od toga nije preterano oduševilo. U svom čuvenom govoru, on opisuje razne vrste melanholije koje se razlikuju od njegove, a na kraju vlastitu melanholiju karakteriše kao posledicu prevelikog znanja na način sličan Direrovom:

Moja melanholija nije ni učenjačka, koja je surevnjiva;
Ni muzičarska, koja je zamračena; ni dvorjanska, koja je

nadmena; ni vojnička, koja je slavloljubiva; ni advokatska, koja je prepredena; ni ženska, koja je mazna; ni ljubavnička, koja je sve to – već je to melanholija na moju ruku, sastavljena iz mnogih sastojaka, iscedena iz mnogih stvari i, uistinu, plod razmatranja s mojih putovanja, koja su me, čestim ponovnim preživljavanjem, obavila veoma ćudljivom tugom. (*Kako vam drago*, IV, i, u Šekspir, *Celokupna dela*, 181)

O Zefirelijevom filmu može se govoriti pre u smislu načina na koji je uspeo da izrazi Šekspirovu filozofiju, nego o verziji koja je to uspela na najbolji način. I sve druge nedavno ili nešto ranije odgledane verzije imaju u tom pogledu svoje dobre i svoje loše strane. Ova se, kao što je već rečeno, odlikuje obimnim skraćivanjem teksta, a to u jednom smislu nosi određene prednosti, utoliko što se u prvi plan ističu neki bitniji elementi, i što ih na prijemčiviji način približava mladom gledaocu. Osim relativno uspešne reprezentacije lika Hamleta, u filmu se uočavaju dodatni elementi, koje je Suhodolski istakao kao odliku renesansne filozofije čoveka kod Šekspira, i koji su uspešno ostvareni kroz izuzetnu glumačku ekipu. Na prvom mestu, kontrast između autentičnog čoveka i maske. Vanserijski glumci – Alan Bejts (Alan Bates) i Glen Klouz (Glen Close), igraju kralja i kraljicu, a Ian Houms (Ian Holms) – Polonija; to su akteri zamaskiranog sveta Elsinora, lažne pompe i raskalašnosti, nasuprot nemaskiranom i pometenom Hamletu Mela Gibsona (Mel Gibson), čiji izraz lica odražava unutrašnju muku i otpor meditativnog čoveka energičnom delovanju. S druge strane, postoje i suprotna mišljenja – da je izbor Mela Gibsona, akcionog junaka iz mnogih filmova, umanjio efekat oklevanja, po kome je ovaj protagonist postao poznat (Buhler 2002: 78). Gibsonov Hamlet je, kako je rekao Niče, čovek koji misli suviše duboko jer zna mnogo, što ubija njegovu volju za akcijom (Niče 1983: 64-5). Gibsonov stil je stišan; njegov Hamlet je zbog nedoumica i zavrzlama najčešće smušen, zarozan, sapliće se, zamuckuje – onakav je kakvim delimično Hamlet sam sebe opisuje i kako ga opisuje Ofelija. Najzad, lik duha Hamletovog oca igra veliki šekspirovski glumac Pol Skofild (Paul Scofield) koji je u mladosti i sam glumio Hamleta. On i Gibson, u sceni susreta, skoro licem-u-lice, čak i liče jedan na drugog, po stanju duha koje izrazi njihovih lica odaju. I Skofildova gluma je u prigušenom tonu. Reditelj naglašava fizikalnost ovog dramskog lika, nasuprot nekim mističnijim reprezentacijama duha kao bića s onog sveta: kao što je Olivijeov koji se pojavljuje u magli, i kome se skoro ne vidi lice, ili Gilgudov (Gielgud) čiji se samo glas čuje iza scene, što je takođe u duhu renesanse koja se opirala misticizmu.

Što se tiče Kolmanovog filma po Šekspirovoj komediji *Kako vam drago*, on je bezmalo pre verno prevođenje Šekspirovog teksta i ideja, nego što je

njegova adaptacija. Odnedavno za to postoji termin „tradaptacija“ (Cameron 2014: 17). Drama kao i film mogu istovremeno da se posmatraju u kontekstu arhetipske teorije Nortropa Fraja i filozofije renesanse Bogdana Suhodolskog. Fraj smatra da ova komedija pripada tradiciji elizabetanske drame koju se uspostavili Šekspirovi savremenici Grin (Greene) i Lili (lilly), a koja podseća na srednjovekovne ritualne drame. On je naziva dramom „zelenog sveta“, a nje-nu temu opisuje kao pobedu života i ljubavi nad pustom zemljom, ili pobedu leta nad zimom. Ta ritualna osnova prisutna je u nekoliko Šekspirovih drama: *Dva Džentlmena iz Verone* (The Two Gentlemen of Verona), *San letnje noći* (A Midsummer Night's Dream), *Vesele žene vindzorske* (The Merry Wives of Windsor), *Izgubljeni ljubavni trud* (Love's Labour's Lost), i delimično u dramama *Mletački trgovac* (The Merchant of Venice), *Mnogo buke ni oko čega* (Much Ado About Nothing), i, dodala bih, *Bogojavljenka noć* (Twelfth Night), kao i u romansama *Perikle* (Pericles), *Simbelin* (Cymbeline) i *Zimska bajka* (The Winter's Tale) (Frye 182-183). Ona je, međutim, najizraženija u komediji *Kako vam drago*. Radnja takve drame, piše Fraj, počinje u takozvanom normalnom svetu, premešta se u „zeleni svet“ gde doživljava transformaciju kroz koju se ostvaruje komički rasplet, a zatim vraća u normalni svet (182). Pomenuta transformacija se obično ostvaruje posredstvom ženskog protagoniste ekvivalentnog ženskoj figuri u ritualu i mitu koji simbolizuje zemlju koja omogućava neprekidno obnavljanje prirode. Taj „zeleni svet“ analogan je svetu naših snova kojeg stvaramo iz svojih želja, i suprotan je svetu iskustva i ludosti kakav je svet dvora vojvode Frederika u *Kako vam drago*. Pri tom, svet želje nije beg od stvarnosti, već nepatvorena forma sveta kojeg ljudski život pokušava da imitira (184). Sličan ovome je opis koji Suhodolski daje o renesansnim predstavama zlatnog doba, pogotovo u 16. veku, pre svega kod Rablea i Šekspira. U poglavlju posvećenom ovom veku, on poredi ovakve slike sa slikama sve ispoljenije krize, sukoba i netrpeljivosti iz kojih su proistekle neke Šekspirove mračnije vizije u istorijskim dramama i tragedijama.

Film *Kako vam drago* počinje scenom u jednoj bašti, i to bašti jednog od dva dvora punih zavisti („envious courts“), starijeg sina Rolana Deboa, što jasno simbolizuje da „bašta“ zlatnog doba, i u Šekspirovoj i u filmskoj verziji, nije fizički već mentalni prostor. Odmah čujemo o sukobima i spletkama, a pre svega o progonstvu legalnog Vojvode koji sa svojom veselom pratnjom boravi u Ardenskoj šumi, u kojoj žive kao Robin Hud u stara vremena, i gde ka njemu hrle mnogi mladi ljudi (Šekspir *Kako vam drago* u *Celokupna dela* 1978:138-139). Tu se prvi put spominje utopijski svet koji datira iz prastarih vremena u mitološkim, a kasnije raznim umetničkim predstavljanjima. Film mnogim svojim sredstvima uspeva da predstavi osećaj tegobe i tereta koji nose skoro svi članovi

Frederikovog dvora, počevši od glomaznih haljina i kapa koje nose Rosalind i Silija, čija će transformacija u slobodna bića u šumi postati očiglednija kada se sebe skinu teret svoje formalne odežde. Prelomna scena u filmu je takmičenje u rvanju, u kojem Orlando iznenada pobeđuje. Dok Vojvoda javno izražava svoj gnev kada čuje da je Orlando sin njegovog starog neprijatelja, on istovremeno baca pogled na Rozalindu koja je u tom trenutku uzdahnula i spustila pogled, pa je potom i ona prognana kao ćerka svoga oca, prognanog Vojvode, očigledno zaljubljena u Orlanda. Njoj se pridružuje i vojvodina ćerka Silija, uz uzvik „slobodu a ne progonstvo“ (Isto 137), kao i vesela luda Kremen. Tako se svi pozitivni likovi koncentrišu u Ardenskoj šumi koju prvi put upoznajemo kroz razgovor njenih stanovnika koji svoj život opisuju kao lišen veštačke pompe („painted pomp“), i slobodniji od života na zavidnom dvoru (Isto 138)). Ove reči izgovara glumac koji smojim manirima i izgledom simbolizuje šarm i širinu renesansnog uma. Uskoro, međutim, imamo nagoveštaje da „zeleni svet“ nije po sebi savršen osim u glavama zaljubljenih sanjača. Tu je prvo melanholični Žak, koji u filmskoj verziji izgleda kao savremeni neurotik sa tamnim podočnjacima. U filmu je više nego u drami naglašeno kako stari Vojvoda i njegovi ljudi uopšte nisu zahvaćeni Žakovom tamom, već prihvataju njegove šale na svoj račun i umeću ih u pesmu koju pevaju. S druge strane, u šumi već žive pastiri i ona za njih nema nikakvu posebnu čar. Kremen, u čijem govoru Suhodolski nalazi Šekspirov karakteristični odnos i prema „šumi“ i prema „dvoru“, izražava svoje osećanje promenjene životne sredine konstatacijom da mu se sviđa jer je u prirodi, ali mu se ne sviđa jer nije na dvoru. Dok nekoliko likova ilustruju najbolje strane života u šumi, poput šarmantnog Orlanda i nasmejanog Korina, Kremen i njegova pastirica Odri ilustruju najgore aspekte i dvora i šume čije su vrline i poroci podjednako raspoređeni na razne likove u filmu, kao i u drami, u demokratskom duhu koji ovu dramu prožima. U tom smislu, ilustrativni su i pastiri Silvije i Feba, komična paralela glavnim ljubavnicima Orlandu i Rozalindi. Iako Silvije nema veliko formalno obrazovanje, on je dovoljno obrazovan kad su u pitanju romantične ljubavi. Feba je u početku komična u razgovoru sa Rozalindom prurušenom u muškarca, i taj razgovor je parodičan, sve dok spontano ne izgovori često citirane reči o tome da je prava ljubav uvek ljubav na prvi pogled („Whoever lov'd that lov'd not at first sight,“ *As You Like It*, 80), čime stiže pravo na mesto u simboličnom „zelenom svetu“. Završna pesma koja prati pojavu Himena zavodljivo je lepa kao što su i Rozalinda i Silija u svojim venčanim belim haljinama i cvetnim vencima u kosi, koje se pojavljuju kao da sleću na prostor gde su okupljeni svi stanovnici šume, kako bi u sceni venčanja bili upareni onako kako treba, odnosno kako su želeli. To se odnosi i na Kremena i Odri, čije je sjedinjavanje opisano kao spoj zime i ružnog vremena, ne zbog njihovog inferiornog statusa, već zbog

sirovosti njihovih svetonazora. Rozalindu koja drži konce raspleta u svojim rukama, koja je Orlanda naučila kako da je voli, i koja je režirala završni spektakl, izuzetno glumi mlada Helen Miren. Kako se približava kraj filma, postepeno smo pripremljeni za naizbežni povratak u onaj „drugi svet“. Nema sumnje da će upravo venčani parovi Rozalind i Orlando, i preobraženi Oliver i Silija tamo imati glavnu reč. Hijerarhija je, međutim, u ovom trenutku, ponovo uspostavljena i to je obeleženo scenom u kojoj svi kleče pred starim Vojvodom i njegovom povraćenom srećom. Čarolija je razbijena i mi smo spremni da se vratimo u „stvarni svet“.

Ova filmska verzija Šekspirove komedije je, iz razloga napred navedenih, više prevođenje nego adaptacija (ili bi se mogla nazvati *tradaptacijom*, kako sam ranije navela). Marta Minie je određene stavove Romana Jakobsona o lingvističkim aspektima prevođenja, koje je dalje razvio Patrik Katris (Patrick Catrysse) prilagodila za potrebe svoje teorije o diskursu prevođenja i adaptacije, označivši ovakvu vrstu prevođenja, kakvu srećemo kod Kolmana, *intersemiotičkim prevodom*; u pitanju je prevođenje verbalnih znakova u neverbalni sistem (Minier 2013: 20, quoting Catrysse 1992: 145). Prema Lindi Konstanco Kahir (Linda Constanzo Cahir), koju takođe citira Minie (Minier ibid, Cahir 2006:14), *adaptacija* obuhvata promenu strukture ili funkcije celine, što ovde nije slučaj. S druge strane, prevođenje zadržava strukturu originala, iako je novi entitet popuno nezavisan od originala, tako da o prevodu možemo u potpunosti da donesemo sud bez čitanja originala. Pošto je u filmu očuvan kostur Šekspirove originalne dramaturgije, nju karakteriše vernost prevoda duha originala, kako je formulisao Dadli Endru (Andrew 1984: 100-101), njegovog tona, vrednosti koje zastupa, slika, i ritma, jer je pronalazjenje stilističkih ekvivalenata u filmu za ove nematerijalne aspekte suprotno pukom mehaničkom procesu (Minier, 25-26). Uspeh filmskog prevoda Šekspirovog komada *Kako vam drago* leži na prvom mestu u prepoznatljivosti njegove metaforičke strukture, a zatim i u relativnoj jednostavnosti i logičnosti drame kao celine, kao i logičnosti brojnih komičnih rasprava karakterističnih za ovaj komad, prema formulaciji Lin Magnuson (Magnuson 2004).

Za razliku od Kolmanove filmske verzije Šekspirove komedije koja ne pretenduje na originalnost, avangardnost niti izuzetnu umetničku vrednost, kad je u pitanju Zefirelija verzija *Hamleta* itekako se može govoriti i o aspektima u kojima ona nije u potpunosti prenela renesansni duh, što je skoro normalno za ovu vrstu medijuma, za razliku od pozorišnog, i što uostalom karakteriše i ostale filmske verzije *Hamleta*, neke manje, neke više. Dva elementa renesansnosti nisu našla dostojan izraz u filmu: aristotelovski pojam tragičke drame, i montenjevski moderni individualizam u svojim suptilnijim nijansama. Ovaj

prvi podrazumeva ritualno-mitološku potku *Hamleta* koja ga povezuje s antičkom dramom, a pre svega sa Sofoklovom tragedijom *Car Edip*, i njen izostanak se reflektuje u nemogućnosti kompleksnije reprezentacije geneze zla koja je bitan deo Šekspirove filozofije čoveka. Ovaj elemenat je na lucidan način razvijen kroz teoriju o tragičkom ritmu radnje kako je Frensis Fergason (Francis Fergusson), oslanjajući se na stavove i termine još nekih svojih kolega, označio putanju pada tragičkog protagonista, sa suštinski optimističkim ishodom u posebnom znanju do kojeg dolazi kroz patnju koju je delimično sam prouzokovao. Fergason genezu zla poistovećuje s tajnom bolešću, čije otkrivanje čini sadržaj radnje. U *Edipu*, bolest je kuga, u *Hamletu* je Fergason opisuje kao veliki čir koji polako narasta, dok najzad Hamletovim delovanjem u sceni „Mišolovke“ ne pukne i omogući ozdravljenje organizma države. Jasno je da je ishod ovih tragedija kako ih Fergason vidi, verzija aristotelovskog anagnorisisa i katarze. Ovaj teoretičar, međutim, pravi i distinkciju između dve velike tragedije. U *Kralju Edipu*, imamo jednog tragača za istinom kao lekom protiv bolesti, a u *Hamletu* u početku izgleda da imamo dva: Klaudija i Hamleta. Od scene predstave-u-predstavi ostaje samo jedan: Hamlet. Deo Hamletove drame je samo njegov, i po tome je Šekspirova tragedija istovremeno poslednji izdanak velike tragedije u antičkom stilu, i prvi primer moderne tragedije individualnog (Fergason 1979: 49-55, 141-156). U ovom smislu, uočen je uticaj Montenja u Hamletovim solilokvijima i raspravama o čoveku i njegovoj sudbini. Te mediacije, široko poznate svima, nisu naravno izostale ni iz filma, samo što je u njemu bilo teško osvetliti sve njihove nijanse.

Na osnovu svega iznetog, možemo izvesti zaključak – da je u svom celokupnom delu, iz kojeg su izabrane dve drame kao reprezentativne, Šekspir izložio osobenu filozofiju čoveka kroz ljudsku komediju, kao odgovor na Danteovu *Božanstvenu komediju*; pri tom je Raj, Pakao i Čistilište spustio na zemlju, kako bi predstavio čovekovu borbu u savremenom svetu zrele renesanse. Takođe, Šekspir je svoje drame izvodio u elizabetanskom pozorištu koje je nosilo simboličan naziv „Glob(us)“ (The Globe), a dve krajnosti njegove filozofije sadržane su u dve pomenute drame (Suhodolski, 564), kao i u njihovim filmskim verzijama.

Literatura:

- Andrew, Dudley (1984), *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press.
As You Like It (1978), dir. Basil Coleman, London: BBC.

- Buhler, Stephen M. (2002) „To Challenge Ghostly Fathers: Teaching Hamlet and Its Interpretations through Film and Video“, in Kliman, Bernice W. (ed.), *Approaches to Teaching Shakespeare's Hamlet*, New York: The Modern Language Association of America, pp. 77-85.
- Cahir, Linda Costanzo (2006), *Literature Into Film: Theory and Practical Approaches*, Jefferson, NC: McFarland.
- Cameron, Derek (2014), „Tradaptation, Cultural Exchange and Black British Theatre“, in Carole-Ann Upton, *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, London and New York: Routledge, pp. 17-25.
- Cattrysse, Patrick. 1992. „Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals“, *Target*, 4:1, pp. 53–70.
- Ferguson, Frensis (1979), *Pojam pozorišta*, Beograd: Nolit.
- Frye, Northrop (1990), *Anatomy of Criticism*, London: Penguin Books.
- Jakobson, Roman [1959] 1992, 'On Linguistic Aspects of Translation'. In: Rainier Schulte and John Biguenet (eds.), *Theories of Translation*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 144–151.
- Jones, Jonathan, „Dürer's Melancholia I – a masterpiece and a diagnosis“, *The Guardian*, March 18, 2011.
- Lodge, Thomas (1590), *Rosalynde: Euphues Golden Legacy*, <http://archive.org/stream/rosalynde17181gut/17181.tx/15/08/2016>.
- Magnusson, Lynn (2004), „Language and Comedy“, in A. Leggatt, ed., *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Minier, Marta (2013), „Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse“, in Krebs, Katja ed., *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, London and New York: Routledge.
- (de) Montenj, Mišel (1999), *Ogledi*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad“.
- Niče, Fidrih (1983), *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ.
- Shakespeare, William (1994), *As You Like It*, London: Penguin Books.
- Sofokle (1964), *Car Edip, Antigona*, Beograd: Reč i misao.
- Suhodolski, Bogdan (1972), *Moderna filozofija čoveka*, Beograd: Nolit.
- Thompson, Ann, Taylor, Neil (2006), „The Challenges of *Hamlet*“, Introduction to *Arden Shakespeare Hamlet*, London.
- Šekspir, Viljem (1978), *Celokupna dela*, knjiga druga (*Kako vam drago*) i četvrta (*Hamlet*), Beograd: BIGZ, Nolit, Rad.
- Zefirelli, Franco, *Hamlet*.

Radmila Nastić

Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

RENAISSANCE PHILOSOPHY OF MAN IN THE SCREEN VERSIONS
OF SHAKESPEARE'S PLAYS

Summary

Two older film versions of Shakespeare's two generically different plays provide a complementary picture of Shakespeare's vision of the contemporary world, also present in the plays themselves. These are the BBC production of *As You Like It* directed by Basil Coleman from 1978, and Frank Zeffirelli's *Hamlet* from 1990. Both screen versions were in a way meant to serve educational purposes and are thus on the one side pretty faithful to Shakespeare's original texts (the latter one only in a relative sense since the director made considerable cuts and chronological alterations of scenes), while on the other hand they offer modernized and intelligible representations of Shakespeare's complex vision. The two dramas seem at first sight as antithetical ones, but a closer insight into their structures, as well as their cinematic versions, uncover their complementarity.

Keywords: Shakespeare, Renaissance philosophy, screen versions, adaptation.

Biljana Mitrović¹

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Šekspir i video-igre

1. Uvod: medijski, narativni i tekstualni aspekti

Cilj ovog rada je analiza i prezentacija praksi i tendencija digitalnih medija u prenošenju, adaptaciji, širenju svetova priča i transformaciji Šekspirovog dela, ali i lika u interaktivnom formatu video-igara. Mapiranje strategija pristupa dramskim tekstovima u izabranoj studiji slučaja, na novomedijskoj platformi, pre svega zahteva razmatranje i definisanje teorijskih pojmova i medijskih, tekstualnih i kulturnih praksi korišćenih u ovom procesu, kao i osvrt na specifičnosti samih video-igara kao interaktivnog i ludičkog medija.

1.1. Transmedijalna adaptacija

Najuticajnije određenje *transmedijlanosti* dao je Henri Dženkins (Henry Jenkins), koji ovaj pojam definiše kao reprezentaciju jednog sveta priče kroz više medija, povezujući ovu pojavu sa kulturnom praksom konvergencije medija, narativnim praksama transmedijalnog pripovedanja (transmedia storytelling) i fenomenom transmedijalnih svetova (Henry Jenkins 2006, 2011). Dženkinsovo određenje podrazumeva da su delovi fikcije rasuti kroz više kanala, stvarajući koordinirano iskustvo, gde svaki medij donosi jedinstven doprinos razvoju priče (Jenkins 2007). Dženkins takođe ukazuje da transmedijalno produžavanje (extension) podrazumeva „dodavanje nečega postojećoj priči tokom njenog kretanja iz jednog u drugi medij“ (Jenkins 2011). Na osnovu ovog određenja, transmedijalno širenje može se smatrati širim pojmom od transmedijalnog pripovedanja, i pogodnijim za odabranu studiju slučaja. Druga tekstualno-medijska praksa koju Dženkins posebno definiše je *adaptacija*: prebacivanje priče iz jednog medija u drugi, što može da predstavlja duboko

¹ biljanavmitrovic@gmail.com

transformativan proces, pre svega zbog specifičnosti medija iz koga tekst potiče i medija za koji se adaptira (Jenkins 2011).

1.2. Svet priče (*storyworld*)

Drugi važan fenomen u ovom kontekstu predstavlja pojam *svet priče* (*storyworld*) prema određenju Meri Lor Rajan (Marie-Laure Ryan). Koncept sveta priče, prema Rajanovoj, predstavlja pomak u naratologiji ka fenomenološkom pristupu koji se odnosi na imaginaciju čitaoca/gledaoca/igrača, imajući u vidu i odlike konkretnog medija. U tom procesu, transmedijalni elementi mogu da prošire svet priče, sledeći prethodno postojeći sadržaj, ili da stvore drugi svet priče putem modifikacija i transpozicija (Ryan 2014: 42-43). Autorka navodi sledeće elemente sadržaja sveta priče: postojanje likova i objekata koji imaju ulogu u zapletu, pri čemu recipijent ili korisnik svojim znanjima i zamišljanjima dopunjuje elemente sveta priče koji nisu eksplicitno navedeni; zatim prostor; fizički zakoni; društvena pravila i vrednosti; radnja, odnosno događaji; mentalni događaji – motivacija i reakcije likova na stanja ili radnje (Ryan 2014: 34-37).

Na specifičnosti sveta priče dramskih dela ukazuje Patrik Hogan (Patrick Colm Hogan), ističući da drama ne obuhvata samo svet priče – ono šta je prikazano, već i diskurs – sredstvo predstavljanja sveta priče, odnosno kako je on prikazan. Na primeru *Hamleta* autor pokazuje tehnike transformisanja sveta priče u zaplet drame (autor mora da se opredeli koje će aspekte sveta priče uključiti u građenje zapleta) koje je primenjivao Šekspir, ukazujući na diskurzivne strategije zasnovane na izboru, organizaciji i interpretaciji. Koristeći ovakav metodološki okvir, Hogan odnos sveta priče i građenja zapleta analizira kroz poznate Šekspirove postupke kao što su: promena tačke gledanja; postojanje za zaplet važnih delova sveta priče koje gledalac mora sam da rekonstruiše, dok druge prepričavaju likovi; predstavljanje segmenata koji daju kontekst, poreklo i okolnosti na sceni prikazanih radnji, te osobina i postupaka likova; prekidanje i nastavljanje određenih tokova radnje; specifično postupanje sa vremenom (vreme u svetu priče i vreme zapleta nisu jednaki, suprotno mimetičkom očekivanju); primena kondenzovanog predstavljanja vremena u svetu priče ili samih događaja; kompleksan izbor prikazanih elemenata sveta priče, primena paralelnih sekvenci (scena)... (Hogan 2014: 51-63).

U kontekstu ovog rada, pomenuta analiza je važna jer ukazuje na nastanak i vrste lakuna, zamagljenih, nepotpunih ili kontradiktornih aspekata sveta priče (pre svega u *Hamletu*), otvarajući mogućnost (re)interpretacije i različitih

tekstualnih transformacija i transpozicija, koje se uklapaju u svet priče drame, ili na osnovu njih grade povezane svetove u novim medijima.

1.3. Hipertekstualne transpozicije Žerara Ženet

U studiji *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1997), Žerar Ženet (Gerard Genette)² kao najvažniju hipertekstualnu praksu navodi *transpoziciju*, zbog istorijske i umetničke važnosti dela koja su nastala ovim postupkom, kao i zbog obima i reznovrsnosti procedura koje obuhvata (Genette, 1997: 212). U ovoj kategoriji, pored tematskih transformacija, u kojima se javljaju „pomeranja“ značenja, autor navodi i druge prakse koje se mogu uočiti i u sferi promene medija. U kontekstu transmedijalnosti, već pomenuto produžavanje (extension), kao (hiper)tekstualna praksa za posledicu ima i kontaminaciju, mešanje dva teksta. Ostali u ovom kontekstu značajni postupci su: proširenje (expansion), pojačavanje (amplification) – tematsko i stilsko produžavanje; promene motivacije (transmotivacija, demotivacije i remotivacije), približavanje (proximization, promena na nacionalnom nivou, naturalizacija, približavanje u prostoru i vremenu novoj publici, transvaluacija (operacija aksiološke prirode koja se odnosi na stavove, osećanja, delovanje, koji određuju književni lik), anahronizam i modernizacija (na tematskom i stilskom planu); transformacija narativnog oblika (promena vremenskog redosleda, dužine i učestalosti, načina, perspektive, fokalizacije, pozicije pripovedača i transvokalizacija).

Razmatrajući pitanje dijegetičke transpozicije, Ženet najpre razlikuje tematsku i semantičku transformaciju, a zatim i dijegetičku i pragmatičnu (promene događaja i radnje u zapletu), pri čemu premeštanje priče u drugi svet – transdijegetizacija neminovno ima uticaj i na radnju. Autor zatim ističe homodijegetičke transformacije, koje zadržavaju imena i identitete i naglašavaju tematsku analogiju, i heterodijegetičke transformacije, koje podrazumevaju menjanje vremena, mesta i okruženja, a neizmenjen ostaje samo zaplet, podvlačeći tematsku analogiju.

1.4. Video-igre kao medij i njihov odnos prema narativu

Osnovnu medijsko-narativnu specifičnost video-igrara predstavlja interaktivnost. Korisnici, odnosno učesnici, umesto da budu pasivni primaoci izabranih elemenata sveta priče ili radnje dela, predstavljenih nepromenljivim redosledom,

² Ženet *hipertekstualnost* definiše kao odnos dva teksta, odnosno proces transformacije i ugrađivanja prethodno postojećih tekstova (hipotekstova) u nove tekstove (hipertekst) (Genette 1997).

u igrama su postavljeni u (manje ili više) delatnu poziciju, koja podrazumeva mogućnost interakcije sa sadržajem igre. Iako igrač ne može da u svetu igre uradi nešto što nije predviđeno ili omogućeno predefinisanim programskim kodom, u zavisnosti od složenosti, cilja i žanra igrač ima na raspolaganju, veći ili manji, repertoar radnji koje može da preduzme, odnosno izvesnu slobodu izbora, npr. kretanja, ili, često, redosleda pristupa određenim delovima priče ili perspektive, odnosno pozicije kamere. Druga važna odlika (i/ili ograničenje) video-igara kao medijske i narativne platforme jeste postojanje i sprovođenje pravila, kao glavne odrednice ludičkog aspekta. Hans Joakim Bake (Hans-Joachim Backe), pozicionirajući video-igre u kontekstu transmedijalnog pripovedanja, sažeto navodi osnovne distingtivne odlike igara: mogućnost varijacija – određeni nivo neizvesnosti i „otvorenosti“ radnje, aktivnosti kroz interakciju, učenje i usavršavanje delovanja, cilj ili pobedu (Backe 2015: 92).

Priča i pravila u video-igramama nalaze se u različitim međuosobnostima kako bi s jedne strane omogućili igranje, odnosno „igrivost“ igre, a s druge, smeštanje igre u određeni fikcionalni svet, kontekst okruženja i zapleta. Jasper Jul (Jasper Juul) ističe da u međuosobnosti fikcije i pravila nastaje izvesni nivo apstrakcije, koji određeni fikcionalni svet svodi na set radnji koje igrač može da izvede (Juul 2014: 179). Žanrovsko određenje video-igara i klasifikacija igara prema žanrovima je pitanje koje znatno prevazilazi temu i obim ovog rada, posebno zato što ni u teorijskim izučavanjima (studije video-igara) ni u praksi (industrija, odnosno autori igara i igrači, kojima u ovom kontekstu pridružujem novinare i kritičare) ne postoji konsenzus o ovim pitanjima. Međutim, za prezentovanu studiju slučaja važno je istaći da se žanr video-igara, najšire pojmljeno, zasniva na konvencijama koje proizilaze iz pravila, ciljeva i načina igranja igre (tzv. mehanika igre i *game play*) i da određuju horizont očekivanja sa kojim igrač, s jedne strane pristupa fikcionalnom svetu igre (znajući koji su ciljevi i pravila postavljeni u igri) ili, s druge strane, kako Jul ističe, ako „igrač nema iskustva sa određenim žanrom, mora da se okrene fikciji da bi razumeo koje vrste radnji su moguće u igri.“ (isto. 185).

2. Studija slučaja: Šekspirovo delo i lik u video-igramama

U obimnoj građi video-igara koje su raznim hipertekstualnim (u Ženetrovom shvatanju termina) relacijama povezane sa Šekspirovim delom, mogu se uočiti određene tendencije, od kojih će u ovoj studiji slučaja biti predstavljene tek reprezentativni primeri koji ilustruju glavne strategije inkorporiranja izvornih tekstova u igre različitih namena i žanrova.

U ovom razmatranju, može se početi od jednostavne, platformske igre *Romeo Wherefore Art Thou?* (Koko Digital, 2009). Igra, koja je, prema navodima izdavača, u prvoj godini igrana oko 20 miliona puta³, bila je deo internet prezentacije turističke organizacije Shakespeare Country, u okviru promocije turizma Šekspirovog rodnog kraja (i uključivala potencijalne nagrade u vidu turističkog putovanja/obilaska Stratforda na Ejvonu za igrače koji postignu najbolje rezultate u igri i hiperlinkove ka drugim delovima sajta organizacije).

Ova platformska igra prema načinu upravljanja, ciljevima i grafičkoj organizaciji preuzima formu čuvene igre početka osamedestih godina 20. veka (*Super Mario Bros.*, Nitendo, 1985). Igra se može smatrati dvostrukom adaptacijom: iz sveta priče drame *Romeo i Julija* slobodno su ekstrahovani elementi: likovi i motivi (Romeo, savladavajući brojne prepreke, treba da stigne do Julije) koje je putem specifične homodijegetičke transformacije bilo moguće uklopiti u mehaniku (pravila, način kretanja, ciljeve, opasnosti koje treba zaobići) platformske igre. Igrač kontroliše lik Romea, koji treba da skupi predmete (ruže) za Juliju i dodatne artefakte (delove tekstova Šekspirovih dela) krećući se po platformama, s leve na desnu stranu ekrana, izbegavajući opasnosti, dok primenjuje u platformskim igrama standardni repertoar skokova, preskakanja, prolaska kroz lavirinte, upotrebe površina koje se periodično podižu i spuštaju, te sprava za odbacivanje i povećavanje skoka (nalik trambulini), izbegavanje opasnih površina i padova sa velike visine. Dodatna kontekstualizacija izvedena je prikazom idiličnog seoskog ambijenta, sa kućama, dvorištima i vrtovima koji treba da podsete na Šekspirov rodni kraj (i turističku lokaciju čijoj promociji je igra namenjena). Igra je zapravo dizajnirana na taj način da igrači koji imaju iskustva sa ovom vrstom igara – žanrom platformi odmah prepoznaju ciljeve i pravila, a likovi i predmeti koji se skupljaju ili prepreke koje se savladavaju su potpuno zamenljive sa onima u minimalističkom dizajnu originalnih *Super Mario* igara (Romeo je vizuelna zamena za poznati lik Marija, agilnog čovečuljka u radničkom odelu), te motivi, zaplet i likovi Šekspirove tragedije nemaju nikakav uticaj na igranje igre. S druge strane, igrači koji nisu upoznati sa konvencijama ovakvih igara dobijaju uputstva u vidu poruka i obraćanja likova (Romeo se direktno obraća igraču, destabilišući tako zatvorenu strukturu sveta priče i četvrti zid).

U svetu priče, pojavljuje se i sam Šekspir kao lik, koji na kraju svakog nivoa usmerava Romea, odnosno daje instrukcije igraču šta je potrebno uraditi da bi se prešlo na sledeći od 10 nivoa koji vode do Julije. Ovo je jedan od primera,

³ Izvor: BBC veb prezentacija, *Koko Digital hype Shakespeare with Romeo computer game*, 4 February 2010. http://news.bbc.co.uk/local/stoke/hi/people_and_places/arts_and_culture/newsid_8498000/8498497.stm, poslednji put pristupljeno 8. aprila 2017.

kako će biti pokazano, često korišćene prakse pojavljivanja Šekspira kao lika u svetovima igara (i priče), gde autor egzistira u istoj dijegetičkoj ravni sa junacima svojih dela (doduše, posedujući više znanje u odnosu na lika i igrača, postavljajući se u poziciju rezonera).

Ipak, treba imati u vidu da se radi o promotivnom turističkom materijalu, te da su svi zahtevi u igri i karakteristike sveta priče drame svedeni na minimum kako bi se igra približila što širem krugu recipijenata, koji ne mora biti upućen ni u Šekspirovo delo ni u video-igre.

S druge strane, igra *Hamlet* (Denis Galanin/mif2000, 2010) zanimljiva je u kontekstu ovog razmatranja ne samo zato što je dizajnirana za različite operativne sisteme i prilagođena igranju na različitim uređajima i veličinama ekrana, od računara do mobilnih telefona, već i kao zapaženi, nagrađivani nezavisni projekat u žanrovima avanturističkih igara (adventure games) i rešavanja zagonetki (puzzles). Igra obuhvata slobodne asocijacije bazirane više na likovima nego na zapletu Šekspirove tragedije, sa izrazito specifičnim grafičkim rešenjima. Igrač usmerava putnika kroz vreme koji je otputovao u prošlost (svet priče Hamleta ovde pripada stvarnom, istorijskom vremenu), i slučajno pada na Hamleta u trenutku u kome on pokušava da osveti smrt svojih roditelja i spase Ofeliju (zaplet je modifikovan na taj način da je Klaudije ubio i kralja i kraljicu i rešen je da se oženi Ofelijom). U nizu bizarnih izazova i likova transformisanih slobodnim asocijacijama (uključujući vanzemaljca Polonija; rok-zvezdu željnu slave – Klaudija; morsku neman – hobotnicu koja proždire gusare Rozenkranca i Gildenstena; džina Laerta, koji brani Elsinor...), putnik kroz vreme, Junak (Hero) treba da osveti smrt Hamletovih roditelja, spase Ofeliju i obezbedi njen ponovni susreti sa Hamletom. Mehanika igre se svodi na otkrivanje objekata u svetu igre, rešavanje zagonetki i slagalica klikom na određeni deo ekrana, što omogućava napredovanje kroz svet igre savladavanjem prepreka i protivnika.

Iako je igra pre svega bazirana na pojednostavljenju i oneobičavanju zapleta, motiva i likova drame kao i funkcionalnom svođenju aktivnosti na postupke takozvanih *point and click* igara kako bi se prilagodile ne samo mediju video-igara, već i veoma ograničenom repertoaru radnji i mogućnosti interakcije na mobilnim uređajima, mogu se uočiti i tendencije apropijacije šireg kulturnog i teorijskog konteksta koji prati Šekspirovo delo. Konačni obračun Junaka (Hero – posveta opštem imenovanju epskih likova) i Klaudija odigrava se posredstvom tajnog oružja kralja uzurpatora, zastrašujuće mašine – mehanizma, koji je lajtmotiv u više scena u igri. Iako bez sigurnog utemeljenja, može se pretpostaviti da se radi o aluziji na *Veliki mehanizam* Jana Kota (Jan Kott), koji pretili da uništi Junaka, ali jednako može biti preokrenut, upotrebljen

u borbi sa antagonistima, što na kraju u igri razrešava sukob i donosi pobjedu (oslobađanje Ofelije).

Tekstualni zahvat igre širi se i na druga Šekspirova dela. Na kraju igre, posle srećnog razrešenja, najavljuje se (nerealizovani) nastavak, koji se odigrava „za to vreme, u drugom kraljevstvu“ – tragedija Romea i Julije, koju bi, verovatno, igrač, posredstvom Junaka mogao da srećno razreši. Istovremeno, putovanje glavnog lika, igračevog predstavnika u svetu priče, evocira *Hamleta u holodeku*⁴, metaforu koju je Dženet Mari (Janet Murray) upotrebila u istoimenoj studiji (*Hamlet on the Holodeck, The Future of Narrative in Cyberspace*, 1997) u ispitivanju mogućnosti i specifičnosti naracije u digitalnom okruženju, posebno imajući u vidu video-igre (koje autorka uključuje u kategoriju *sajberdrama*).

Takođe, autor igre je već punim, opisnim nazivom igre, paratekstualno i u vidu komentara, ukazao na „program“ i stilsko opredeljenje svog dela: *Hamlet or the Last Game without MMORPG Features, Shaders and Product Placement*, direktno, ironično se osvrćući na kreativne i tržišne tendencije same industrije video-igara (aktuelne igre namenjene velikom broju igrača koji istovremeno pristupaju svetu igre na mreži – MMORPG; popularna tehnička – rešenja, odnosno grafički efekti u igrama; i ekonomsko-marketinški modeli reklamiranja i promovisanja proizvoda).

Igra se tako, i pored bizarnih i banalizovanih transkodiranja teksta Hamleta (izmenjenih mrežom postmodernih zahvata – od transmotivacije, kontaminacije, tematske i stilske transformacije, do radikalnih homodijegetičkih i heterodijegetičkih transformacija), poigrava širim kontekstom medija video-igara i Šekspirovog dela, zauzvrat ne zadržavajući gotovo nijedan element originalnog sveta priče prema iznetim kriterijumima koje navodi Rajanova (Ryan 2014).

Još jedna igra zasnovana na *Hamletu, Elsinor* (Golden Glitch Studios), čije je izdavanje najavljeno za početak 2017. godine, ali do ovog trenutka (maj 2017) nije dovršena, indikativna je za tendencije u pristupu građi Šekspirovih dela. Prema najavljenom i do sada prikazanom sadržaju, igra pripada žanru avanture – igrač kontroliše lik Ofelije, koja tokom četiri dana pokušava da reši porodično-političke odnose u zamku tako da niko ne strada. Igrač otkriva događaje, odnose i motive likova, donosi zaključke u detektivskom maniru i bira između ponuđenih rešenja na svakom koraku, kao u knjigama sa više završe-

⁴ U TV seriji *Star Trek*, holodek je fiktionalni uređaj, odnosno sistem koji proizvodi virtuelno okruženje na bazi holograma i omogućava korisnicima da „putuju“ u druga prostorna, vremenska, istorijska ili fiktionalna okruženja.

taka, dok samo jedna kombinacija dovodi do srećnog kraja, odnosno promene ili „ispravljanja“ događaja i njihovih posledica u drami. Kada se napravi „pogrešan“ izbor, koji dovodi do tragičnog kraja, igrač mora da se vrati na početak ili bar korak unazad, te se igra svodi na sistem „vremenske petlje“ (time-loop) stalnog povratka u prošlost i ponavljanja istog trenutka i pravljenja ponovnih izbora.

Ovakav koncept zanimljiv je za ilustraciju tendencija transfokalizacije i drugih dijegetičkih transpozicija (Genette 1997) u novijim izdanjima igara nezavisne produkcije: sporedni lik postaje glavni, te je uloga Ofelije (koja je u igri prikazana kao crnkinja), postala delatna i presudna. Postavljanje ženskog lika i to, u odnosu na originalni tekst, druge rase, u centralnu poziciju predstavlja pokušaj aktuelizacije i afirmacije rodno i rasno marginalizovanih grupa, kroz intervencije u vidu transmotivacije, približavanja i anahronizama (rasni i socijalni odmak, savremeni govor, dok se zadržavaju druga obeležja vremena i prostora Šekspirovog dela – kostimi i scenografija).

S druge strane, u pogledu narativa, kompleksnosti sveta priče i grafičkih rešenja složenije igre obuhvataju i složenije strategije postupanja sa tekstem Šekspirovih dela. Jedan od primera je apropijacija motiva tragedije *Romeo i Julija* u okviru franšize *Ratovi zvezda (Star Wars)* u najuspešnijoj video-igri koja je ovaj svet priče prevela u novi medij – *Knights of the Old Republic* (BioWare 2003). Igrač upravlja likom džadaja koji u okviru sporedne epizode-zadatka *The Matala and Sandral Affair* na planeti Dantoin nailazi na konflikt između dve porodice i ljubavnu priču njihovih potomaka i može da se umeša i utiče, po svom izboru, na nekoliko varijanti raspleta: pomirenje, kompromisno rešenje ili podsticanje sukoba i tragedije mladog para i njihovih porodica (još jedan slučaj „ispravljanja“ Šekspirovskih zapleta). Oba narativa, tako, donose svoje karakteristike: mesto radnje je planeta Dantoin, prema svetu priče *Ratova zvezda*, lik kojim upravlja igrač, u skladu sa postupcima i izborima koje napravi, opredeljuje se ili da čini dobro – odlučuje se za *silu* (u ovom slučaju, razrešenje konflikta i uspostavljanje mira i harmonije) ili da podstrekne razdor, sa krvavim ishodom i tragičnijim krajem, napredujući na *tamnoj strani sile*. Na taj način su elementi jednog sveta priče prilagođeni drugom, kontekstualizujući zaplet i likove u drugi dijegetički svet posredstvom heterodijegetičke transformacije, koja zahvata promene mesta, vremena i imena likova, dok nepromenjen ostaje samo zaplet (Genette 1997).

Drugi vid transmedijalnog ukrštanja svetova priča, ali i transmedijalnog pripovedanja u okviru jednog sveta priče, primenjen je u igri *The Simpsons Game* (EA Redwood Shores, Rebellion Developments, Griptonite Games, 2007), koja reflektuje satiričan ton animirane serije i sadrži autoreference i po-

stomodernu strategiju ukrštanja i preklapanja ravni autorstva, istorije i fikcije. U igri se pojavljuje lik Šekspira kao čuvar vrata raja, u kome Bard obitava sa drugim slavnim istorijskim ličnostima i bogovima. U konačnoj borbi porodice Simpson za opstanak sveta priče, Šekspir se javlja kao jedan od najjačih neprijatelja, koji se prema konvencijama video-igara pojavljuju na kraju igre i za čije savladavanje je neophodno upotrebiti znanje, veštine i sredstva akumulirana tokom cele igre. Postavljanje Šekspira na istaknuto mesto zapravo je autoreferenca i konačna posveta stvaraocu, čiji su lik i delo često korišćeni u vidu direktnih ili indirektnih motiva i aluzija u animiranoj seriji, u vidu parodije, travestije ili karikature, pretežno u funkciji komentara.

U domenu virtuelnih svetova namenjenih velikom broju igrača koji istovremeno pristupaju svetu igre (MMORPG – massively multiplayer online role-playing games), zbog obima svetova priča i njihove otvorenosti za apropijaciju drugih, autonomnih tekstova, transtekstualne i transmedijalne veze, citati i aluzije na umetnička dela i dela popularne kulture predstavljaju jednu od dominantnih tekstualno-medijskih praksi. Za ove igre karakteristično je slobodno korišćenje delova zapleta, imena likova i lokacija iz drugih tekstova u vidu aluzija i citata uklopljenih u svetove priča virtuelnih svetova, pri čemu se aprorpijacija kreće od citata teksta, korišćenja imena, motiva do delova zapleta ili, u ovom slučaju, transmedijalne adaptacije celih drama.

U minimalnom obimu i formi, inkorporirani elementi (citati, motivi, aluzije na likove) najčešće nisu direktno vezani za glavne ciljeve i narativ igre, već sporedne, opcionalne zadatke, zatim za imenovanje ili postupke, ciljeve, osobine likova koje ne kontrolišu igrači (tzv. NPC, non-player character) u svetu igre. Za ilustraciju ovog postupka, mogu se navesti primeri iz najmasovnije MMORPG igre, *World of Warcraft* (Blizzard Entertainment, 2004).⁵ Na primer, u jednoj od opcionalnih avantura, igrači imaju priliku da se timski, u grupi bore sa kompjuterski generisanim neprijateljima Romuliom i Džulien (Julianne). Osim imena, nazivi njihovih veština i čarobnih moći (*Eternal Affection, Powerful Attraction, Blinding Passion, Devotion, odnosno Poisoned Thrust, Daring...*) predstavljaju aluzije na osobine likova i motive Šekspirove tragedije; zatim, NPC po imenu Ofelija Montagi, koji se javlja kao duh, žrtva kuge (aluzija na dve Šekspirove drame, tragično stradale likove i pojavu duhova, te kuge koju Merkucio priziva zavađenim porodicama (*Romeo i Julija*); zatim citati („Full of Sound and Fury“/„prepuna buke, pomame i besa“, *Makbet*,

⁵ Igra je u 2010. godini imala preko 12 miliona igrača (izvor: Blizzard Entertainment Press Releases, „World Of Warcraft® Subscriber Base Reaches 12 Million Worldwide“ <http://us.blizzard.com/en-us/company/press%20/pressreleases.html?id=2847881> Poslednji put pristupljeno: 3. januara 2017.

V čin, 5. scena) ili aluzije („Covered in blood that doesn't seem to wash away“, inspirisana epizodom ludila i nečiste savesti Ledi Makbet) za opise predmeta, zadataka ili dostignuća u svetu igre, koji osim imenovanja nemaju druge veze sa Šekspirovim delom. Na nivou sporednih zapleta, opcionalnih zadataka, citati mogu biti povezani sa zapletom i likovima sveta igara ili slobodno korišćeni u drugim kontekstima: „More than a Pound of Flesh“ – naziv zadatka koji i prema zahtevima i ciljevima poseduje određene veze sa motivom funte mesa iz *Mletačkog trgovca*, dok je naziv sporednog zadatka – epizode „O Brave New World The Tempest“ u igri *Guild Wars* (ArenaNet, 2005), citat je iz *Bure* (V čin, 1. scena).

Još jedan način korišćenja Šekspirovog teksta je upotreba naslova drama za nazive epizode u igri, čime se od igrača može očekivati poznavanje sadržaja imenovanog dela kako bi shvatio paralele ili sadržaj postavljenog zadatka; „All's Well That Ends Well“ (*Sve je dobro što se dobro svrši*) ili svojstva predmeta „Measure for Measure“ (*Mera za meru*) (oba primera iz igre *Guild Wars*).

Među često korišćenim citatima u govoru NPC likova u virtuelnim svetovima, karakteristične su tekstualne i paratekstualne aluzije i posvete u funkciji komentara ili karikature, koje pozivaju na poređenje likova, motiva i zapleta oba dela, na primer u igri *Guild Wars* novom kontekstu prilagođeni citat iz drame *Henri V* izgovara NPC po imenu Norgu posle pobeđe u borbi, naglašavajući paralelu govorne situacije i radnje: „We few, we happy few! We band of heroes! For he today who sheds his blood with me shall be forever remembered a hero on Nightfall Day!“ („Nekolicina nas, koji smo srećno/na ovom mestu združeni ko braća/ jer onaj koji krv prolije svoju sa mnom taj će odsad biti i brat moj“⁶ V čin, 4. scena), zamenjujući u slobodnoj lokalizaciji i rekontekstualizaciji u nastavku monologa Dan svetog Krispina motivom iz sveta priče igre – Nightfall Day.

Kao izrazit primer primene strategije aproprijacije zapleta, motiva i likova u širem zahvatu, treba istaći i igre *Final Fantasy* franšize (Square, Square Enix, od 1987), koja je do sada objavila 15 igara (iako, osim jedne, sada neaktivne igre, ne pripadaju MMORPG igrama), u kojima su brojne aluzije: od česte pojave imena ili samih likova, do direktne posvete u vidu citata u najavama igara i sličnosti i paralela glavnih elemenata zapleta.

Među MMORPG igrama, pak, najopsežniji omaž Šekspiru i njegovim delima donosi igra *Mabinogi* (devCAT, 2004), koja sadrži vrtuelnu geografsku regiju Stratforda na Ejvonu, Gloub teatar, Šekspira kao kompjuterski generi-

⁶ Prevod: Živojin Simić i Trifun Đukić u Šekspir, Vilijam 2011. *Sabrana dela*. Beograd: Zavod za udžbenike

sani lik (NPC), koji komunicira sa igračevim likom – predstavnikom u svetu igre, dajući mu uputstva i zadatke i tako usmeravajući dalje aktivnosti. Igrač u virtuelnom Gloub teatru prisustvuje prikazivanju kratkih animiranih scena iz Šekspirovih dela – *Hamleta*, *Makbeta*, *Romea i Julije* i *Mletačkog trgovca* (u višeznačnim, umnoženim medijskim varijacijama predstave-u-predstavi, odnosno animiranog filma koji označava „fiksiranu“ predstavu unutar interaktivne forme, gde je lik koji kontroliše igrač gledalac u pozorištu, prikazan na kompjuterskom ekranu, interfejsu video-igre). Igra, dalje, omogućava igraču da u svetovima priča ovih dela učestvuje u borbama i događajima direktno ili indirekto povezanim sa Šekspirovim tekstom, dolazi u posjedstvo predmeta i stupa u interakciju sa likovima koji pripadaju ovim svetovima priča. Istovremeno se nalazeći u istoj dijegetičkoj ravni sa likovima drama i samim Šekspirovom, igračev lik predstavlja i delatnu figuru u zapletu i gledaoca u Gloub teatru čiji je cilj da, otkrivajući detalje zapleta i delovanjem u svetu priče kompletira znanje o Bardovim delima, popunjavajući „knjige rukopisa“ drama – podeljene po činovima i scenama.

Konačno, treba pomenuti i opsežan, mada nedovršen i otkazan projekat virtuelnog sveta u potpunosti zasnovanog na Šekspirovim delima – *Arden: The World of Shakespeare* (2006), koji je trebalo da, osim zabave, takmičenja, komunikacije i virtuelne trgovine među igračima, pre svega služi u edukativne svrhe, kako bi se korisnici-igrači upoznali sa Šekspirovim delom (dolazeći u susret i komunicirajući sa likovima iz svetova priča, učestvujući ili prisustvujući delovima zapleta drama i na razne načine stupajući u interakciju sa odgovarajućim citatima) i kao „laboratorija“ za akademska istraživanja ekonomije, komunikacije, socijalne strukture i odnosa, te tehnoloških aspekata virtuelnih svetova. Autor projekta, profesor Edvard Kastronova (Edward Castronova) razvijao je projekat na Univerzitetu Indijana kao svojevrstnu „praktičnu nastavu“ i studentski rad. Objlašnjavajući razloge izbora teme i motiva okruženja virtuelnog sveta, Kastronova je istakao veze Šekspirovog dela sa pojmom virtuelnosti, imajući u vidu motive lažnih i umnoženih identiteta, paralelnog sopstva i maskiranja⁷ (upravo naziv igre, *Arden*, aludira na šumu u kojoj se odigravaju virtuelna preklapanja u komediji *San letnje noći*). Takođe, autor je najavio da je u prvoj fazi bilo planirano da virtuelni svet bude baziran na svetu priče *Ričarda III*, zbog aspekata koji su pogodni za građenje mehanike

⁷ Intervju sa Edvardom Kastronomom, Research & Creative Activity, Indiana University „All the (Synthetic) World's a Stage“, Fall 2006. <http://www.indiana.edu/~rcapub/v29n1/synthetic.shtml> Poslednji put pristupljeno: 15. aprila 2017.

igre – istorijski kontekst, rat, političke intrige, pregovori...⁸ Objavljeni uzroci neuspeha projekta kreću se od nedostatka finansijskih sredstava, nemogućnosti realizovanja projekta isključivo od strane studenata zbog vremenskih i tehničkih organičenja, ali i nedostatka kompetencije, do neuspeha u kreiranju igre koja bi bila dovoljno zanimljiva za igrače, koji bi trebalo da u velikom broju istovremeno učestvuju u virtuelnom kruženju.⁹ Navedeni razlozi više ukazuju na specifičnosti realizacije video-igara, posebno onih namenjenih za veliki broj umreženih igrača (MMO) i zahteve ove industrije i stanje tržišta, te na preširoko postavljene ciljeve *Ardena* (edukativna igra, socijalni i ekonomski eksperiment, zabava i komercijalni uspeh) nego na nespojivost virtuelnih svetova i Šekspirovih svetova priča ili drugih svetova priča nastalih u domenu književnosti i drugih umetnosti.

3. Otvoreni zaključak

Izneti vidovi aproprijacije – način i vrste postupanja sa Šekspirovim delom i likom, uspesi i neuspesi određenih video-igara, kao fenomena popularne kulture i proizvoda kulturne industrije, ukazuju i na određene tržišne zahteve, odnosno na to šta konzument dobija ili može da primi od Šekspirovih dela kroz video-igre. U tom smislu, uočljiva je težnja ka „ispravljanju“, odnosno menjanju radnje i ishoda u drami, stavljanje u fokus ljubavnih zapleta, te zanemarivanje ključnih psiholoških, filozofskih i estetskih aspekata svetova priča. Ovo ne znači da su video-igre platforma na kojoj nije moguće realizovati umetničke radove. Video-igre su pretežno fenomen zabave i masovne proizvodnje, te je zastupljenost i realizacija dela značajnijeg umetničkog i idejnog zahvata manje zastupljena i nedovoljno eksponirana, ali ne i nepostojeća. U tom kontekstu, uočljiva tendencija izbegavanja tragičnog ishoda može se dvostruko tumačiti. S jedne strane, može se pripisati duhu vremena, pojednostavljivanju i banalizovanju dramskog potencijala i idejnog zamaha koje sadrže drame kao i konformističkom imperativu *happy end*-a. S druge strane, radi se o prilagođavanju nameni i okolnostima igranja, odnosno zahtevu interakcije i (pseudo)demijurškoj poziciji igrača koji deluje u okviru specifičnog seta pravila i konvencija žanrova video-igara.

⁸ Izjava Edvarda Kastronove citirana u članku „Shakespeare coming to a virtual world“ October 2006. <https://www.cnet.com/news/shakespeare-coming-to-a-virtual-world/> Poslednji put pristupljeno: 15. aprila 2017.

⁹ MIT Technology review, „Virtual Labor Lost, The failure of a highly anticipated, multiplayer game shows the limits of academic virtual worlds“. December 5, 2007 <https://www.technologyreview.com/s/409147/virtual-labor-lost/>. Pristupljeno 15. aprila 2017.

Zahvaljujući ovim zahvatima, kriterijumi za identifikovanje jedinstvenog sveta priče koje iznosi Rajanova tek su delimično ispunjeni, pa se u najvećem broju slučajeva tek marginalno može govoriti o adaptaciji i širenju svetova priča Šekspirovih dela, a hipertekst pokazuje veliku nezavisnost od hipoteksta, pa u skladu sa Ženetovim zapažanjem neobaveštenom recipijentu hipertekstualni sadržaj može da izgleda zaokružen i dovoljan za razumevanje i razmatranje.

S druge strane, ostaje otvoreno i dostupno ženetovsko zadovoljstvo u otkrivanju hipertekstualnih veza i mreža značenja, koje se može, zatvarajući krug tekstualnih i medijskih veza i odnosa, susresti sa zahtevom koji Dženet Mari stavlja pred novomedijsko okruženje – ponovno otkrivanje pripovedanja za digitalni medij i otvoreno pitanje da li će u njemu u budućnosti (možda u nekom novom, virtuelnom svetu) moći da se uspešno iskaže „nešto tako istinito za ljudsko stanje, iskazano na jednako divan način kao što je Šekspir reflektovao život na elizabetanskoj pozornici“ (Murray 1997: 274).

Literatura:

- Backe, Hans-Joachim. 2015. „Between „One for All“ and „Free for All“ Transmedia Storytelling“ u *Films and Games, Interactions* (ur. Eva Lenhardt, Andreas Rauscher). Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum
- Genette. Gerard 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln: University of Nebraska Press
- Hogan, Patrick Colm 2014. „Emplotting a Storyworld in Drama: Selection, Time, and Construal in the Discourse of Hamlet“ u *Storyworlds across Media Toward a Media-Conscious Narratology* (ur. Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon). Lincoln and London: University of Nebraska Press
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York and London: New York University Press, 2006.
- Jenkins, Henry. 2011. *Transmedia 202: Further Reflections*, http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html, poslednji put pristupljeno 16. aprila 2017.
- Juul, Jasper. 2014. „On Absent Carrot Sticks: The Level of Abstraction in Video Games“ u: *Storyworlds across Media Toward a Media-Conscious Narratology* (ur. Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon). Lincoln and London: University of Nebraska Press
- Kot, Jan. 1963. *Šekspir naš savremenik*. Beograd: SKZ
- Murray, Janet. 1997. *Hamlet on the Holodeck, The Future of Narrative in Cyberspace*, New York [etc.]: The Free Press

- Ryan, Marie-Laure 2014. „Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology“ u: *Storyworlds across Media Toward a Media-Conscious Narratology* (ur. Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon). Lincoln and London: University of Nebraska Press
- Šekspir, Vilijam 2011. *Sabrana dela*. Beograd: Zavod za udžbenike

Izvori preuzeti sa interneta:

- BBC, *Koko Digital hype Shakespeare with Romeo computer game*, 4 February 2010. http://news.bbc.co.uk/local/stoke/hi/people_and_places/arts_and_culture/newsid_8498000/8498497.stm. Poslednji put pristupljeno 8. aprila 2017.
- Blizzard Entertainment Press Releases, „World Of Warcraft® Subscriber Base Reaches 12 Million Worldwide“ <http://us.blizzard.com/en-us/company/press%20/pressreleases.html?id=2847881> Poslednji put pristupljeno: 3. januara 2017.
- CNET, „Shakespeare coming to a virtual world“, October 2006. <https://www.cnet.com/news/shakespeare-coming-to-a-virtual-world/> Poslednji put pristupljeno 15. aprila 2017.
- MIT Technology review, „Virtual Labor Lost The failure of a highly anticipated, multiplayer game shows the limits of academic virtual worlds“. December 5, 2007 <https://www.technologyreview.com/s/409147/virtual-labor-lost/>, pristupljeno 15. aprila 2017.
- Research & Creative Activity, Indiana University „All the (Synthetic) World’s a Stage“, Fall 2006. <http://www.indiana.edu/~rcapub/v29n1/synthetic.shtml>. Poslednji put pristupljeno: 15. aprila 2017.

Popis video-igara

- Arden: The World of Shakespeare* (Indiana University, nedovršeni projekat, 2006)
- Elsinor* (Golden Glitch Studios, nedovršeno)
- Final Fantasy* serija igara (Square, Square Enix, od 1987)
- Guild Wars* (ArenaNet, 2005)
- Hamlet or the Last Game without MMORPG Features, Shaders and Product Placement* (Denis Galanin/mif2000, 2010)
- Knights of the Old Republic* (BioWare 2003)
- Mabinogi* (devCAT, 2004)

Mabinogi (devCAT, 2004)

Romeo Wherefore Art Thou? (Koko Digital, 2009)

Super Mario Bros. (Nitendo, 1985)

The Simpsons Game (EA Redwood Shores, Rebellion Developments, Griptonite Games, 2007)

World of Warcraft (Blizzard Entertainment, 2004)

Biljana Mitrović

Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

SHAKESPEARE AND VIDEO GAMES

Summary

Echoes of Shakespeare's works in new media practices can be analyzed through multitudes of forms in the interactive format of video games. Processes of adaptation and hypertextual transformations and transpositions (Genette) of Shakespeare's plays are applied using transmedial practices in a variety of video game genres: platforms, adventures, puzzle games, role playing games, etc. In addition to the plot and content, character and place names, play titles and quotes are used. Also, Shakespeare himself appears as a fictional character in the game worlds. Using these examples, we can mark transmedial and transtextual tendencies and applications of Shakespeare's work in digital environment, the purpose of such games (education, culture, advertising and entertainment), as well as characteristics of the virtual environment as a medium and a specific space for the creation and development of narratives.

Keywords: Shakespeare, video games, transmediality, storyworld, diegetic transposition

II

ŠEKSPIR NA POZORNICAMA I U PROSTORIMA IZVOĐENJA

Светозар Рапајић¹

Факултет драмских уметности, Београд

Шекспир у музичком позоришту: случај Ромеа и Јулије

У свом чувеном есеју *Поезија и драма* Т. С. Елиот (*Poetry and Drama*, Thomas Stearns Eliot) потврђује своју преференцију за драмску поезију; упоређује је са музиком и супротставља прозној драми: „Чини ми се да иза именованих, класификованих емоција и мотива нашег свесног живота, усмерених на радњу – део живота који прозна драма адекватно изражава – постоји руб осећања недефинисаног досега, који можемо открити такорећи само углом ока и никад га потпуно фокусирати; осећања којих смо свесни само у некој врсти привременог одвајања од радње... Ово особено подручје осећајности може се изразити кроз драмску поезију, у тренуцима њеног највишег интензитета. У тим тренуцима додирујемо границе оних осећања које само музика може да изрази.” (Kerman 1989: 5)

Другим речима, драмска поезија обогаћује драмску радњу значењима, емоцијама и подсвесним слојевима који не би могли бити потпуно изражени друкчије, нарочито не логичном, веристичком прозом. По свом достизању до неизговоривих дубина, функција драмске поезије слична је дејству музике: дотаћи ирационално, емоционално својство гледалишта артизмом артикулисане форме, ритмом, версификацијом, акцентима, динамиком, мелодијом, репетитивношћу, контрастима, симболизацијом и сличним поступцима, који су још у древно доба били интегрални део првобитних ритуала.

С друге стране, сви ти поетски, музички, ирационални и чак апстрактни квалитети морају бити органски преплетени са основним драмским

¹ svrapajic@gmail.com

Рад је настао у оквиру пројекта Министарства за просвету, науку и технолошки развој бр. 178012, *Идентитет и сећање: транскултурални текстови драмских уметности и медија (Србија 1989-2014)*.

елементима, радњом, заплетом и развојношћу ликова. Елиот обе стране ове комплексне позоришности налази у Шекспировим комадима: „Када Шекспир, у једном од својих комада зрелог доба, уводи нешто што може изгледати као поетска линија или пасаж, то никад не прекида радњу, или излази из лика, већ напротив, на неки тајанствени начин, подржава и радњу и ликове.” (Eliot 1951: 34)

Према томе, није изненађујуће што је Шекспирова драмска поезија, коју Елиот упоређује са музиком, постала инспирација многим оперским композиторима. Многобројни истраживачи се такмиче око утврђивања тачног броја оперских шекспиријанских дела, па различити спискови варирају наводећи од 180 до 300 наслова. Али масовна фасцинација музичара Шекспировом поезијом догодила се тек појавом романтизма крајем 18. и почетком 19. века. До тада је доминантни облик била барокна опера (италијанска опера *seria* која је владала оперским позорницама широм Европе и француска *tragédie lyrique*), која је корене налазила у грчкој античкој митологији, историји и псеудоисторији декаденције Римског царства, или легендама о средњовековном витештву. Једини изузеци су била Перселова сценска дела *Вилинска краљица* (Henry Purcell, *The Fairy Queen*, 1692), настала по мотивима *Сна летње ноћи* (*The Midsummer Night's Dream*)², и *Олуја* (*The Tempest*, 1692). Ова дела извођена су као екстравагантни спектакли који су користили традицију популарних енглеских маскарада (*masque*), са много сценских чуда и плесних и певаних атракција. Нису настала као имитација италијанских оперских модела, а притом су се главни ликови изражавали говором, а музичке сегменте су изводили споредни ликови, виле, божанства, жетеоци, пастири, свештеници, често као декоративне дигресије које нису имале много везе са главном радњом. Зато су ова дела најчешће називана „полуопере” (*semi-operas*).

Али када је романтизам успоставио култ Шекспира, поново откривајући величину његових дела и дивећи се његовом понирању у тамне дубине људске душе и одбацивању прописаних конвенција, што је било сродно романтичарским идеалима, постало је јасно да су Шекспирове драме податне за трансформације у романтичне опере, односно драмско-музичка остварења. Прва шекспиријанска опера вредна спомена је *Falstaff ossia Le tre burle* (*Фалстаф или Три поруге*, 1799), опера буфа Антонија Салијерија (Antonio Salieri), у своје доба славног мајстора опере,

² Мада можда ближа Спенсеровом епу *Вилинска краљица* (Edmund Spenser, *The Fairy Queen*), који је претходио Шекспировој комедији.

а данас најпознатијег по легенди о смртоносном ривалству са великим Моцартом (Wolfgang Amadeus Mozart).

Велики композитори италијанских романтичарских опера били су привучени сликовитим темама и личностима британске историје, династичким сукобима и крвавим грађанским ратовима, као и снагом Шекспирове драмске поезије, која се показала захвалном за музичке адаптације. Тако су настале опере које су доживеле огроман успех и које су још увек део оперских репертоара данашњег доба, као што је *Otello ossia Il Moro di Venezia* Росинија (Gioachino Rossini, *Отело или Млетачки Мавар*, 1816). За ову оперу се може ипак рећи да представља осиромашење Шекспировог дела, између осталог и зато што је у њој радња смештена искључиво у Венецију, што одстрањује сва она многострука значења која доноси кипарска димензија. Данас се понекад изводи и опера *I Capuleti e I Montecchi* Белинија (Vincenzo Bellini, *Капулети и Монтеки*, 1830), која причу о Ромеу и Јулији премешта у време борбе до истребљења између гвелфа и гибелина у средњовековној Италији, што даје политички мотив за омразу двеју породица на супротним зарађеним странама. У исто време, Никола Вакаи компоује данас заборављену оперу *Giulietta e Romeo* (Nicola Vaccai, *Ђулијета и Ромео*, 1825), а под истим насловом даје допринос шекспиријанском оперском позоришту позно-романтичарски италијански композитор Франческо Зандонаи, данас познат једино по својој опери *Francesca da Rimini* (Francesco Zandonai, *Франческа да Римиџи*, 1913), насталој по Дантеовој епизоди и према Д'Анунцијевој трагедији (Dante Alighieri, Gabriele D'Annunzio).

Верди (Giuseppe Verdi), који је врло брижљиво бирао литерарне изворе за своје опере, био је често инспириран великим делима романтичарске драме (Шилер, Виктор Иго, Александар Дима, Friedrich Schiller, Victor Hugo, Alexandre Dumas). Целог живота је посвећено проучавао Шекспирову драматургију и био је први италијански композитор који је за оперску транспозицију користио Шекспиров аутентични текст, чак и у доба када је Шекспир веома ретко извођен и превођен у Италији. Једна од најпознатијих опера из Вердијевог ранијег периода је *Macbeth* (1847), за кога је он, као и за многе друге своје опере, сачинио синопсис, који је либретиста Франческо Марија Пјаве (Francesco Maria Piave) само требало да преточи у стихове. И у току изградње либрета, Верди је постављао веома конкретне захтеве и прецизно налагао одређене корекције, а за неке сцене је чак сам написао стихове. Извршио је и неопходна скраћења, с обзиром да певани текст траје око три пута дуже него изговорени текст.

Колико је Верди суштински разумевао драмски аспект вокалне интерпретације, и то у доба превласти белканта, сведочи писмо које је 1848. године упутио једном од својих либретиста, Салватору Камерану (Salvatore Cammerano), тада концертмајстору напуљског Театра Сан Карло. У пост-скриптуму Верди додаје: „Разумео сам да пробате *Магбета*, и како ме та опера интересује више него иједна друга, молим вас да ми дозволите неколико речи о томе. Госпођа Тадолини ће, чини ми се, певати Леди Магбет, а ја се чудим да је она преузела ову улогу. Ви знате колико ја високо мислим о Гђи Тадолини, а и она то зна; али мислим да је у општем интересу да приметим да она има сувише квалитета за ову улогу!... То вам се може чинити апсурдним! Гђа Тадолини пева савршено, а ја не бих волео да Леди Магбет уопште пева. Гђа Тадолини има диван глас, јасан, течан и снажан, а глас Леди Магбет треба да буде тврд, пригушен и таман. Глас гђе Тадолини је глас анђела, а Леди Магбет би требало да има глас ђавола.” (Hussey 1974: 54)

Вердијев зрели геније очитује се у тестаментарним ремек-делима *Отелу* и *Фалстафу*, насталим у сарадњи са прворазредним либретистом Аригом Боитом, песником и композитором (Arrigo Boito, *Otello*, 1887, *Falstaff*, 1893). Занимљиво је да се Верди у дугом периоду заносио идејом да оперски транспонује *Краља Лира* (*King Lear*), више пута се током живота враћао тој идеји, мењао је либретисте и постављао им високе захтеве, али до остварења те идеје ипак није дошло, јер је Верди сматрао да ниједан од понуђених либрета не одговара величини теме.

Иако учени шекспиролози, често с добрим разлогом, немају високо мишљење о оперским транспозицијама Шекспира, сматра се да су три Вердијеве опере најверније и најдостојније генијалног претходника. У својој књизи *Смрт трагедије* Георг Штајнер (George Steiner, *The Death of Tragedy*), истражујући могућности трагедије у модерним временима, закључује да се после раног романтизма једино опери може приписати веза са наслеђем велике трагедије: „Онај романтичарски Шекспир, стога, није био примарно елизабетински пјесник са средњовјековним традицијама у својој умјетности и свјетоназору. Био је то мајстор пјесничке узвишености и вулканске страсти, објавитељ романтичне љубави и сјете, радикал који пише мелодраме. Разлика између лажне и тачне предодбе јасно се очитује у Вердијевим операма. *Магбет* је драматизација романтичког читања Шекспира. Супротно тому *Отело* и *Фалстаф* одају преобразен увид у збиљско значење тих двију Шекспирових драма.” (Steiner 1979: 112)

Штајнер поставља питање: „Би ли опера могла остварити дуго тражени спој класичке и шекспировске драме стварањем тоталног драмског рада, тзв. *Gesamtkunstwerk*?“ (Steiner 1979: 194) Мало даље, Штајнер нуди и одговор: „Ипак,... *Тристан и Изолда*³ ближе је савршеној трагедији него све друго што је створено тијekom драматског мртвила које дијели Гетеа од Ибзена. А готово се слично може утврдити за друге двије опере из касних година деветнаестог стољећа, Мусоргскијева *Бориса Годунова* и Вердијева *Отела*.“ (Steiner 1979: 196) Из овога следи Штајнеров дефинитивни закључак: „Верди и Вагнер главни су трагичари свога доба.“ (Steiner 1979: 194)

Француски романтичарски композитори су такође налазили извор инспирације у Шекспировим драмама. Неке од тих опера, као *Беатриса и Бенедикт*, опера-комик Берлиоза (Hector Berlioz, *Béatrix et Bénédict*, 1862), на основу комедије *Много вике ни око чега* (*Much Ado About Nothing*), и *Хамлет* Амброаза Томе (Ambroise Thomas, *Hamlet*, 1868), и данас се понекад оживљавају на европским позорницама. У опери *Беатриса и Бенедикт* главни, мелодрамски заплет Шекспирове комедије скоро потпуно је изостављен, док је највећи део радње концентрисан на секундарни, комедијски Шекспиров заплет, на развој контроверзног љубавног односа између насловних јунака опере. Што се тиче опере *Хамлет*, данашњи редитељи имају велики проблем како да сценски реше бесмислени срећни завршетак у коме се Хамлет венчава са Офелијом. На сличан начин су у осамнаестовековним француским извођењима разрешавани завршеци и других Шекспирових трагедија. Верди, који је доследно инсистирао на верности Шекспиру, поводом Томаовог *Хамлета* је узвикнуо: „Јадни Шекспир! Како га злостављају!“ (Wills 2011: 1) За разлику од ових примера, најзначајнија шекспировска опера француског романтизма *Ромео и Јулија* Шарла Гуноа (Charles Gounod, *Roméo et Juliette*, 1867) данас се често изводи у најзначајнијим оперским кућама, популарна је код гледалаца, а насловне улоге певају највеће оперске звезде.

Романтичарски култ Шекспира у немачким земљама почео је с Гетемом (Johann Wolfgang von Goethe), врховним и неоспорним ауторитетом немачке књижевности и уметности, аутором есеја о Шекспиру и преводиоцем *Ромеа и Јулије*, као и са младим бунтовницима покрета *Sturm und Drang*. Један од главних теоретичара немачког романтизма Георг Вилхелм Шлегел (Georg Wilhelm Schlegel) превео је 17 Шекспирових драма, које су посвећено проучаване, обожаване, имитиране и наравно адаптиране у

³ *Tristan und Isolde* Рихарда Вагнера

опере, а ти преводи се и данас у немачкој култури сматрају узорним. И Вагнер, који је целог живота проучавао Шекспира и сматрао га недостижним драматуршким узором, за једно од својих првих младалачких дела, оперу *Забрана љубави или Искушеница из Палерма* (Richard Wagner, *Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo*, 1836) извор је нашао у Шекспировој *Мери за меру* (*Measure for Measure*). Међутим, опера је на премијери доживела громогласни неуспех и изведена је само једном, што је навело Вагнера да напусти ангажман у позоришту у Магдебургу и да крене у потрагу за средином која би разумела његова реформска тражења.

Из немачког романтичарског одушевљења Шекспиром проистекло је и неколико релативно успешних, мада данас скоро потпуно заборављених опера, као што су *Укроћена горонад* Хермана Геца (Hermann Goetz, *Der Widerspenstigen Zähmung*, 1874) и *Магбет* Ернеста Блоха (Ernest Bloch, *Macbeth*, 1910). Најдуговечнија од њих је опера Ота Николаја *Веселе жене виндзорске* (Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, 1849), која је до данас остала популарна.

У 20. веку, композитори различитог усмерења откривали су да Шекспирова драмска поезија може бити инспирација и за модерне приступе опери. Спектар таквих подухвата је богат и шаролик: од оних који се могу обележити као варијанте неоромантизма и еклектицизма, до оних насталих под утицајем популарне музике или цеза, као и оних произашлих из радикално авангардног и експерименталног музичког театра. Међу њима су: *Јулије Цезар* Ђан Франческа Малипјера (Gian Francesco Malipiero, *Giulio Cesare*, 1936); *Ромео и Јулија* Хајнриха Сутермајстера (Heinrich Sutermeister, *Romeo und Julia*, 1940); *Олуја* Франка Мартина (Frank Martin, *Der Sturm*, 1956); радикални авангардиста Гизелхер Клебе и његово *Убиство Цезара* (Giselher Klebe, *Die Ermordung des Cäsar*, 1959), опера у једном чину базирана на трећем чину Шекспирове трагедије; *Антоније и Клеопатра*, опера Семјуела Барбера (Samuel Barber, *Anthony and Cleopatra*, 1966), у адаптацији и режији Франка Зефирелија (Franco Zeffirelli), отворила је нову зграду Метрополитен Опере у Њујорку; *Лир* Ариберта Рајмана (Aribert Reiman, *Lear*, 1978) једно је од најцењенијих дела модерног немачког музичког позоришта; *Ромео и Јулија* Паскала Дизапена (Pascal Dusapin, *Roméo et Juliette*, 1989); *Тимон Атињанин* Стивена Оливера (Stephen Oliver, *Timon of Athens*, 1991). Ипак, дело које се најдуже, све до данас, задржава на репертоарима широм света, најпопуларнија и најцењенија модерна оперска адаптација Шекспира, свакако је *Сан летње ноћи* Бенџамина Бритна (Benjamin Britten, *A Midsummer Night's Dream*, 1960), једно од најзначајнијих дела оперске литературе у

периоду после Другог светског рата. Не треба заборавити да је истакнути хрватски композитор Стјепан Шулек компоновао оперу *Кориолан* (1958), која се сматра за једно од најзначајнијих оперских дела у претходној Југославији.

Најновији светски успех постигла је *Олуја* британског композитора Томаса Адиса (Thomas Adès, *The Tempest*, 2004), која је стекла статус најуспешнијег оперског дела садашњег доба, а сам композитор проглашен је за достојног наследника Бенџамина Бритна. Опера је препуна екстравагантних, али фасцинантних музичких, пре свега вокалних решења, која проистичу из бизарне поетике и гротескности основне приче. Либрето је написала аустралијска песникиња и драмски писац Мередит Оукс (Meredith Oakes) углавном следећи догађаје Шекспирове приче, али уз превођење Шекспирових стихова у римоване куплете налик на стиховани језик популарног енглеског позоришта 19. века. Нарочито је одјекнула поставка ове опере у њујоршкој Метрополитен опери, коју је 2012. године режирао Роберт Лепаж (Robert Lepage). Његову представу карактерише наглашени театрализам: радња је ситуирана око и унутар реплике миланске Скале, коју је Просперо, будући љубитељ опере, подигао на зачараном острву, као што то чини Фицкаралдо успред амазонске џунгле у филму Вернера Херцога (Werner Herzog, *Fitzcarraldo*). Тако је Лепажова визија *Олује* на најбољи могући начин спојила Шекспира, музичку авангарду, барокну ексцентричност, постмодернистичку цитатност, популарно позориште и савремени колонијални контекст.

И многи кореографи били су привучени Шекспировим темама, ликовима, драмским ситуацијама или поезијом. Неколико балетских трансформација Шекспирових драмских дела настало је поставком кореографа отворених за многоструке интерпретације, користећи притом програмску музику великих композитора, која није наменски писана за балет. Тако на пример, Роберт Хелпман (Robert Helpmann) је 1942. године креирао према музици Чајковског (Петр Ильич Чайковский) *Фантазију на тему Хамлета*, у којој су он и Маргот Фонтејн (Margot Fonteyn) играли Хамлета и Офелију. Жорж Баланшин (Georges Balanchine) је 1962. поставио неокласичну балетску верзију *Сна летње ноћи*, на музику популарних композиција Менделсона (Felix Mendelssohn Bartholdy), намењених за сценску музику унутар говорног извођења Шекспирове комедије.⁴

⁴ Све до увођења магнетофона у позоришну праксу, сценска музика је била уживо извођена, а ефекти су били стварани путем механичких направа. Велики композитори су за поједине представе писали пратеће оркестарске нумере, које су понекад наставиле да живе на концертима, или у балетским реинтерпретацијама и после

Разне балетске трупе и данас често постављају своје сценско виђење овог балета.

Један од култних кореографа новог доба Морис Бежар осмислио је своју балетску визију приче о Ромеу и Јулији 1966. године у Бриселу, у оквиру своје чувене трупе „Балет 20. века”, на основу истоимене драмске симфоније Хектора Берлиоза за солисте, хор и оркестар (Maurice Béjart, *Roméo et Juliette*), а затим је ту поставку више пута обнављао у разним градовима. Године 1972, снимљена је филмска верзија овог балета, одиграног у природном амфитеатру величанственог ренесансног парка Giardino Boboli у Фиренци. Овај балет завршава се, после трагичне смрти Ромеа и Јулије, апотеозом љубави, у којој се сви учесници приче, живи и мртви, у претходном животу смртно завађени, удружују у ритуалној свечаности свеопште љубави и одавању поште мртвим љубавницима.

Ипак, од свих слободних балетских интерпретација Шекспира постављених на претходно постојећу музику, најзанимљивија и најоригиналнија, а уједно сматрана за изванредан домет у историји савремене игре, вероватно је *Маварска павана* америчког кореографа Хозе Лимона (José Limon, *The Moor's Pavane*, 1949), базирана на трагичној судбини Отела и на музици Хенрија Персела. Амерички театролог и позоришни критичар Хенри Хјуз (Henry Hewes) је чак устврдио: „*Маварска павана* је испричала причу о Отелу са суптилношћу, економичношћу и лепотом, коју ниједна поставка Шекспировог комада никада није могла да достигне.” (Hewes 1976: 16)

Наравно, иако мање бројни, постоје и шекспировски балети који нису постављани на претходно постојећу небалетску музику, него су настали на основу партитуре директно намењене за кореографску варијацију појединих Шекспирових дела. Међу њима, најцењенији, најпопуларнији и најизвођенији је чувени балет *Ромео и Јулија* Сергеја Прокофјева (Сергей Прокофьев, *Ромео и Джуљетта*, 1938). Нема балетске трупе, нити балетске звезде, која држи до своје репутације, а да није у свој репертоар укључила овај балет, као кључни доказ своје изврности.

Није чудо што чак и амерички мјузикл, мада специфичан жанр дуго намењен првенствено за разоноду, није остао неосетљив на Шекспирово наслеђе. Амерички мјузикл је настао трансформацијама више претход-

првобитних представа. Зато је свако, па и најмање позориште морало имати макар мали оркестар, као и неку варијанту оркестарске трупе.

них музичко-сценских облика, као својеврсни „melting-pot”⁵. Неки од тих претходника увезени су из Европе, а други од облика који су претходили мјузиклу били су америчког порекла, обрађивали су често америчке теме и ситуације и понекад чак користили аутентичне америчке музичке мотиве.⁶ Постепено, ове разнородне традиције првобитног америчког музичког позоришта довеле су, уз допринос образованих композитора увезених из Европе, до стварања новог специфичног облика, па је у првим деценијама двадесетог века ушао у употребу нови термин: *мјузикл* (musical). Али тај термин је у ствари био механичка скраћеница од појма *музичка комедија* (musical comedy). То указује да је мјузикл у својим раним данима био превасходно комедијског карактера, да су његови ствараоци избегавали или сводили на најмању меру сваку референцу на социјалне или било какве друге озбиљне теме, да су користили упрошћену драматургију лишена било каквог интелектуализма и испуњену стереотипима, као и да је било пожељно да се музички ток састоји од нумера које је било лако запамтити, или чак одзвједати. Изузеци од тих конвенција су били веома ретки. Из тога се да закључити да је велика литература била непожељни материјал, сем ако није била предмет трагедије или изругивања, као што су биле пародије Хамлета у минстрел-шоуу или у једној од фабулозних Зигфелдових ревија.

Неочекиване промене су се догодиле током тридесетих година, у доба велике депресије и стрепњи изазваних предвиђањима претеће ратне опасности. Доба велике кризе и немаштине променило је и естетику мјузикла и његову значењску основу. Уместо сценског обиља и раскошног спектакла, представе су постављене уз много сиромашнија средства, тако да је запањујуће богате декорације заменила сценска условност, која је просторна решења сводила на означавање. Појављивали су се мјузикли који су се бавили комплексним проблемима савременог света, често уз радикално сатирични приступ, исмејавајући и дотад недодирљиве стубове америчког друштва, као што су на пример функција председника, демократске институције, или светост породице, понекад огољено експлицитно, или чак безобразно. У том периоду, ствараоци мјузикла, али и публика, почели су више да брину и о литерарној и музичкој вредности нових продукција. Понекад су чак и дела литерарне класике адаптирана

⁵ Израз који је првобитно означавао лонац за топљење различитих метала, којим се добијала њихова легура. Касније се овим изразом метафорично означава настанак америчке нације претпањем више разнородних народности у нови идентитет.

⁶ Више у тексту Светозара Рапајића „Од балад-опере до модерног мјузикла”, *Сцена* бр. 2-3, Стеријино позорје, Нови Сад 2013

за музичку позорницу. Тако је термин „book musical”, који се раније односио на мјузикл са посебно амбициозним либретом, почео да означава мјузикл заснован на причама изведеним из дела велике литературе.

Чак и нека Шекспирова дела послужила су као извор инспирације за мјузикле овог типа, од којих су неки били прилично успешни. Међу њима су били *Момци из Сиракузе*, са музиком легендарног Ричарда Роџерса и либретом тада реномираног драмског писца Џорџа Ебота (Richard Rogers, George Abbott, *The Boys from Syracuse*, 1938), према *Комедији забуна* (*The Comedy of Errors*), као и мјузикл *Љубљашка сна* Џими ван Хојзена (Jimmy van Heusen, *Swingin' the Dream*, 1939), према *Сну летње ноћи*. Чињеница да су аутори сматрали Шекспирове комедије прикладним за музичку адаптацију, казује да је и у то време преовлађивала концепција мјузикла као комедијског жанра. Такође, приметно је да нису коришћени оригинални наслови Шекспирових комедија. Ово говори о унапред смишљеној тактици неутралисања евентуалних каснијих критичких замерки што се велика класика своди на лаку забаву.⁷ Ипак, остало је забележено да је мјузикл *Момци из Сиракузе* створен „са духовитошћу и ерудицијом којима се препознаје софистицираност потенцијалног гледалишта. Изнад свега то доказује да драма високе литературе може бити преведена у елегантну музичку комедију, што је поставило основ за *Пољуби ме*, *Кети Кола* Портера деценију касније и *Причу са западне стране* 1957. године, између осталог.” (Riddle 2003: 69)

Пољуби ме, *Кети*, са музиком Кола Портера и либретом стваралаца холивудских и бродвејских хитова Семјуела и Беле Спевак (Cole Porter, Samuel and Bella Spewack, *Kiss me, Kate*, 1948), представља један од врхунаца у историји америчког мјузикла. То је, у ствари, смело осавремењавање *Укроћене горонади* (*The Taming of the Shrew*), стављено у амбијент савремене америчке позоришне трупе која припрема и изводи музичку верзију Шекспирове комедије, тако што се извођење сцена са Шекспировим заплетом преплиће са призорима закулиских позоришних интрига. Овакво позориште-у-позоришту производи експлицитни комични

⁷ Може се наћи паралела са случајем *Фауста* Шарла Гуноа (*Faust*), једне од најпопуларнијих и најизвођенијих француских романтичарских опера. Она се често поставља у Немачкој, али не под оригиналним насловом. За Немце, Гетеа, а нарочито његов *Фауст*, представљају светињу: било би светогрђе поједноставити или сентиментализовати Гетеово филозофско ремек-дело концентрисањем на љубавну причу. Зато се у земљама немачког говорног подручја Гуноов *Фауст* изводи под насловом *Маргарета* (*Margarethe*), и тиме означава да је ова опера на нижем нивоу него дело великог Гетеа. То такође подразумева да женски принцип љубави, тако важан у овој опери, мање вреди од мушког принципа мишљења.

паралелизам између живота Шекспирових ликова и приватних живота чланова труппе, комичних згода и незгода позоришног фолклора и закулисних зађевица и интрига међу главним глумцима. Паралелни заплет је зачињен изненадним упадом два неспретна мафијаша, са задатком да изнуде коцкарски дуг главног глумца. Њихова кабаретска нумера „Brush up Your Shakespeare” представља пародију којом се препоручује како се поуке из делања Шекспирових ликова могу користити у свакодневном животу. Та бравура је тако неодољиво луцкаста и духовита да је, упркос својој намерној будаластости, до данас остала популарна.

Права трансформација америчког мјузикла се дешавала за време и после Другог светског рата. Она је била узрокована општом променом сензибилитета, боље образованим гледалиштем које је постављало софистицираније захтеве у погледу уметничке и друштвене релевантности, обликовања драмске приче и музичког тока, као и доприносом уметника емиграната из окупиране Европе који су успоставили спој између европских авангардних покрета и америчке популарне уметности. Међу њима је нарочито високе домете постигао ранији Брехтов композитор Курт Вајл (Bertolt Brecht, Kurt Weill). Најамбициознији од тих нових мјузикала обрађивали су теме дотад незамисливе у индустрији забаве: савремене или историјске друштвене проблеме, психоанализу, ратне суровости, неке од старих рана и неправди америчког друштва, као што су расизам и друштвена неједнакост, а понекад чак и естетичку или филозофску проблематику.

Софистицирани захтеви новог времена и новог гледалишта довели су и до пораста броја литерарних мјузикала (book musical) инспирисаних делима аутора велике класичне или савремене литературе, као што су на пример Сервантес (Miguel de Cervantes Saavedra), Волтер (Voltaire), Виктор Иго (Victor Hugo), Дикенс (Charles Dickens), Роберт Луис Стивенсон (Robert Louis Stevenson), Ростан (Edmond Rostand), Марк Твен (Mark Twain), Бернард Шо (Bernard Shaw), Џон Милингтон Синг (John Millington Synge), Максвел Андерсон (Maxwell Anderson), Т. С. Елиот (Thomas Stearnes Eliot), Шолем Алејхем (Sholem Aleichem), Торнтон Вајлдер (Thornton Wilder), Лилијан Хелман (Lillian Hellman), Алан Патон (Alan Paton). И наравно Шекспир. То је довело до промене читавог концепта мјузикла. Термин *musical*, који је раније био коришћен као скраћеница од *musical comedy*, што је подразумевало причу пуну хумора, смешне ликове и срећни завршетак, добио је ново значење. Од тада, мјузикл се подразумева као *musical play* (музички комад, музичка драма), што између осталог подразумева и музичке адаптације озбиљних драмских

жанрова, укључујући трагедију. Неки од тих литерарних мјузикала, као што је *Lost in the Stars* (*Изгубљен међу звездама*) Курта Вајла, према роману *Cry, Beloved Country* (*Плачи, вољена земљо*) Алана Патона, носили су поднаслов музичка трагедија.

Ромео и Јулија је била прва, и колико је нама познато, једина Шекспирова трагедија која је послужила као извор за мјузикл. Тако је настала *Прича са западне стране* Леонарда Бернстејна (Leonard Bernstein, *West Side Story*, 1957), која представља гранични камен у развоју жанра и од многих је сматрана за највиши врх у историји мјузикла. Она је дефинитивно уздигла профил америчког музичког позоришта или бар стандарде којима је мјузикл вреднован. Била је истовремено музичка драма (musical play), супротно концепту музичке комедије, – литерарни мјузикл (book musical), настао на основу класичне литературе, са чврстом наративном структуром – и плесни мјузикл (dance musical), у коме је огромну улогу играо балет, кроз који се развијао заплет и сукоб, што је представљало прекид са конвенцијом према којој у мјузиклу балет има само декоративну функцију, или представља само илустрацију амбијента или визуелну атракцију као прелаз између појединих сцена.

Причу са западне стране је конципирао и реализовао ауторски тим високих креативних потенцијала. Либрето је написао Артур Лорентс (Arthur Laurents), успешни бродвејски драмски писац, а аутор стихова је био Стивен Сондхејм (Stephen Sondheim), који данас као композитор представља врх америчког музичког позоришта. Музику је компоновао Леонард Бернстејн (Leonard Bernstein), један од универзалних музичких генија послератне епохе, једнако успешан као диригент, композитор озбиљне музике и мјузикала, музички писац и педагог. Пре *Приче са западне стране* он је већ компоновао неколико успешних мјузикала. Игре је поставио један од највећих модерних кореографа Џером Робинс (Jerome Robbins), који је такође био редитељ првог извођења и коредитељ касније филмске адаптације.

Заправо је првобитна идеја потекла од Робинса. Он се о томе поверио Бернстејну, који се одмах одушевио. Њихова намера је била да створе модерни мјузикл који ће имати уметничку вредност, дубину, емоцију и друштвену релевантност и који ће се уздићи изнад медиокритета многих бродвејских мјузикала тога доба. Првобитна идеја је била да се мјузикл назове *Прича са источне стране* (*East Side Story*) и да се класична прича о љубави и мржњи смести у јеврејски квартал модерног Њујорка, са главним нагласком на етничке и верске предрасуде, које доводе до трагичног исхода љубави између јеврејске девојке и католичког младића. Међутим,

ускоро су Робинс и Бернстејн напустили овај пројекат, изгледало је заувек.

Неколико година касније, тачније 1957. године, вратили су се овом концепту, потакнути скорашњим друштвеним феноменом младалачких криминогених банди и раширеним конфликтом између староседелачког становништва и недавно приспелих имиграната. Тих година неки крајеви Њујорка, посебно Западни кварт (West Side), били су преплављени досељеницима из Порторика.⁸ То је подстакло напетости и непријатељство староседелаца према дошљацима, нарочито међу младима који су се осетили у опасности од друкчијег идентитета, а пре свега од економске конкуренције.

У новом мјузиклу, уместо Шекспирове феудалне омразе између две аристократске породице, покретач радње је културни и етнички судар две младалачке банде које се боре за територију, обе обесправљене и из ниског, бесперспективног друштвеног слоја. С једне стране је банда тинејџера рођених у Америци, који себе називају „Млазњаци” (Jets), већином европског порекла, односно „Caucasians” речником данашње политичке коректности (Тони-Ромео је пољског порекла). Они себе сматрају јединим правим Американцима, и зато јединима који легитимно имају право на место у друштву. Они гаје анимозитет према Порториканцима, оптужујући их да су бесправни уљези који не припадају америчком друштву, а претендују на повољности које припадају само онима који су рођени у Америци. Насупрот њих је банда Порториканаца (Латиноса), који се називају „Ајкуле” (Sharks), и који се осећају перманентно пониженима и боре се за свој простор у непријатељском окружењу. Обе банде су одлучне да елиминишу једна другу. („Свако од вас мрзи свакога од нас, а ми вас мрзимо истом мером!”)

Основни заплет *Приче са западне стране* прилично верно следи Шекспира, и поред промене епохе, места догађања и класног статуса. Тако је ренесансна Верона постала савремена Западна страна, Риф, вођа Млазњака, је пандан Меркуцију, Бернардо, вођа Ајкула, замењује Тибалта. Тони (Ромео) је Рифов побратим и ради у локалном драгстору. Марија (Јулија) је Бернардова сестра и доведена је из Порторика да се уда за Чина, који

⁸ Порторико (Puerto Rico) је раније био шпанска колонија, па је и данас водећи језик на острву шпански. После шпанско-америчког рата 1898. године, Порторико је припао Сједињеним Државама, а данас има статус аутономне придружене територије, чији грађани имају америчко држављанство, мада немају право да гласају на америчким изборима. Због тога, они могу да се легално досељавају у САД, па је велики прилив Латиноса почео са Порториканцима.

је нова верзија грофа Париса. Анита, Бернардова девојка, замењује Јулијину дадиљу. Док, власник драгстора, који је за Тонија добронамерна очинска личност, одговара Шекспировом оцу Лоренсу. Структура власти, коју у *Ромеу и Јулији* оличава кнез Ескалус, у *Причи са западне стране* представљена је, као и све друго, на свом најнижем нивоу, арогантним и неефикасним локалним полицајцима и неспретним социјалним радником који на карикатуралан начин покушава да промовише оно што се данас назива „интеркултурални дијалог”, наравно неуспешно.

Иако паралелан са Шекспировом драмом, заплет *Приче са западне стране* је приближен реалним, могућим околностима аутентичног савременог амбијента. Нема тајног венчања. Марија ради у радњи са венчаницама, у којој, понесени амбијентом, она и Тони одигравају ироничну свадбену церемонију, знајући да она није стварна, али осећајући је као такву. Коначни обрачун две банде, чији исход су убиства Рифа и Бернарда, није ни случајан, ни спонтан. Млазњаци и Ајкуле су уговорили тучу која треба једном за свагда да поравна рачуне, као што то данас раде фудбалски хулигани. Нема куте, па нема ни санитарног карантина због кога Ромео не сазнаје вест о Јулијиној наводној смрти, нема чудотворног напитка ни отрова, нема самоубиства.

Али има љубави, мржње и освете. Највеће одступање од првобитне приче је расплет. После убиства Бернарда, Тони се крије у Доковом подруму (није прогнан у други град) и ишчекује Марију да би заједно побегли. Марија шаље Аниту у драгстор да пренесе Тонију поруку о њиховом бекству. Али драгстор је главна база Млазњака, који Аниту дочекују као непријатељску курву, сурово је понижавају и покушавају да је силују. Док спасава Аниту, а она обузета бесом, саопштава лажну поруку, да је Чино (Маријин порторикански вереник) убио Марију, да би осветио Бернардову смрт и њену издају. Изван себе од очајања, Тони напушта своје скровиште и излаже се Чиновом метку. За разлику од Јулије, Марија остаје у животу и у очајању и бесу, изнад Тонијевог тела, окривљује обе супротстављене банде да су убиле Тонија својом узајамном мржњом. Ова оптужба је имплицитно усмерена на друштво у целини („Ви сте га сви убиле!”)⁹

Брук Аткинсон (Brook Atkinson), деценијама водећи бродвејски критичар, тврдио је да је *Прича са западне стране* револуционарно дело које је променило ток мјузикла: „Уместо гламура, понудило нам је сиромаштвом погођен живот порториканских уличних банди, а и не завр-

⁹ Више у тексту Светозара Рапајића „Од балад-опере до модерног мјузикла“

шава се романтиком и клишеом о будућем срећном животу. Завршава се насилном смрћу главне мушке личности.“ (Atkinson 1971: 446) У свом приказу Аткинсон такође описује овај мјузикл као „дубоко потресну представу, која је исто тако ружна као градска џунгла и исто тако потресна, нежна, опраштајућа. *Прича са западне стране* је ужарено дело које проналази распарене парчиће стварности усред уличног ђубрета.” (Lewis 2002: 86)

У својој књизи *Бродвејски мјузикли*, Дејвид Х. Луис указује на дубинско дејство ове музичке драме, или чак музичке трагедије: „*Прича са западне стране* је ископала тамне реалности уличног живота урлајућом театралношћу – громовитом партитуром која вози кроз џез и латино ритмове као сулуда симфонија на ивици експлодирања. И потресла нас је речитом тужаљком младих протагониста који се на крају заветују да ће помоћи да овај свет постане подношљивије место.” (Lewis 2002: 84) Упркос тога, или управо због тога, пропао је план да се мјузикл изведе на Светској изложби у Бриселу и у Совјетском Савезу, због противљења високих америчких владиних бироа да се страном гледалишту представи тако прљав и реалистичан портрет америчког живота. (Ewen 1970: 557)¹⁰

У стандардну праксу америчке филмске индустрије спада и филмско адаптирање мјузикала – највећих хитова који су постигли рекорде по дужини играња и по постигнутом профиту. После успешног и дуготрајног приказивања на Бродвеју и турнеје по целој држави, филмски продуценти су 1961. године пустили у дистрибуцију филм *Прича са западне стране*, који је постао један од најпрофитабилнијих подухвата у историји америчког филмског мјузикла. Филм је већином, мада са одређеним драматуршким пермутацијама, заснован на позоришној верзији мјузикла, али је посебно хваљен као врхунско кинематографско достигнуће. Исте године, филм је покупио десет Оскара, укључујући и награду за најбољи филм. Ко-редитељи Роберт Вајз и Џером Робинс (Robert Wise) добили су Оскара за најбољу режију, а Рита Морено (Анита) и Џорџ Чакирис (Бернардо) награђени су за најбољу женску, односно мушку споредну улогу (Rita Moreno, George Chakiris).¹¹

¹⁰ Ипак, поставка *Приче са Западне стране*, 1969. године у Београду у Савременом позоришту (данашњем Позоришту на Теразијама), реализована је уз подршку америчке амбасаде.

¹¹ Име Џерома Робинса је често било изостављано, јер је у току снимања филма био отпуштен. Продуценти су сматрали да су његови перфекционистички захтеви губљење времена, а самим тим и новца. Срећом, он је пре тога већ био поставио

Бернстејну је понекад замерано што је у истом делу извршио стилско стапање озбиљне и популарне уметности. С друге стране, Кенет Тајнан (Kenneth Tynan), један од најпоштованијих позоришних критичара свог времена, описао је Бернстејнове и Сондхејмове певане нумере као „тако глатке и дивље, као што је кобра; звучи као да су се Пучини и Стравински (Giacomo Puccini, Игоръ Федорович Стравинский) сјурили низ тобоган“ (Lewis 2002: 86) Али зар нису и Шекспирови комади у својој епохи истовремено припадали и озбиљном и популарном позоришту?

Питер Брук (Peter Brook), један од најмудријих модерних истраживача позоришног феномена, класификујући позоришне облике у својој чувеној књизи *Празан простор (The Empty Space)*, закључује да је Шекспир пронашао модел позоришта у коме „преко непомирљиве супротности између Грубог и Посвећеног, преко атоналне неспојивости, добијамо узнемирујуће и незаборавне утиске о његовим комадима.” (Брук 1995: 98). Брук такође додаје да је елизабетанско позориште „највећи груби театар свих времена”. (Брук 1995: 77). *Прича са западне стране* је непорециви доказ који потврђује Брукове тезе о могућем развоју мјузикла: „У ретким тренуцима када испуњава своје обећање, амерички мјузикл, а не опера, представља право место сусрета америчких уметности. Амерички песници, кореографи и композитори хрле на Бродвеј. Занимљив пример је кореограф Цером Робинс, који је од чистог и апстрактног театра Баланшина и Марте Греем (George Balanchine, Martha Graham) направио помак ка грубости пучке забаве.” (Брук 1995: 77)

Ако се вратимо размишљањима Т. С. Елиота, наћи ћемо у његовим ставовима и неке необичне и изненађујуће мисли. Као и Георг Штајнер, који је могућност за оживљавање античке трагедије видео у опери касног 19. века, Елиот је, иако суптилан и рафиниран песник и интелектуалац, пронашао везу између елизабетанског позоришта и модерних музичких облика забаве. За њега би се такво помирење између два наизглед неспојива облика, којим би се форма мјузикхолске комедије преобратила у уметничко дело, могло сматрати дефинитивним доказом да је „висока уметност сублимација, а не антитеза популарне уметности... Елизабетанска драма је била намењена публици која је желела грубу забаву, али је могла да поднесе и знатну количину поезије; наш задатак би био да облик забаве подвргнемо поступку из кога би настало уметничко дело. Можда су мјузикхолски комичари најбољи материјал за то.” (Rampal 1996: 167-168)

играчке сцене и музичке нумере. Данас се та неправда у литератури најчешће исправља.

Прича са западне стране, као камен међаш, „достигла је врхунац историје позоришта мјузикла... и ту се налази још увек”. (Lewis 2002: 86). Након међународног успеха и позоришног мјузикла и његове филмске адаптације, дефинитивна валоризација добијена је увршћивањем у редовни репертоар врхунских оперских кућа, као на пример 1968. у Народној опери (Volksoper) у Бечу. Такође, најславнији оперски певачи и диригенти снимали су арије из мјузикла, а реномирани симфонијски оркестри изводили су свите на основу Бернстејнове партитуре (између осталих и Београдска филхармонија). *Прича са западне стране* је 1968. године са успехом изведена и у Београду, на теразијској сцени Савременог позоришта (данас Позориште на Теразијама).

Година 1968. означила је кулминацију хипи културе и глобалне младалачке побуне. Хипи покрет је као моћно средство изражавања свог погледа на свет користио и мјузикл увођењем нове варијанте жанра, рок мјузикла, који је врло брзо постао успешан и комерцијално профитабилан. Најбољи пример за то је *Коса*, чији су аутори композитор Макдермот и писци либрета и стихова Рагни и Радо (Galt MacDermot, Jerome Ragni, James Rado, *Hair*, 1968). Али се у ствари мјузиклом *Твоја лична ствар* Хестера и Аполинара (Hal Hester, Danny Apolinar, *Your Own Thing*, 1968), премијерно изведеним на оф-Бродвеју неколико месеци пре *Косе*, „званично дигла завеса над новим рок мјузиклом”. (Lewis 2002: 97). Била је то врло лабава и прилично будаласта рок адаптација *Богојављенске ноћи* (*Twelfth Night*). У преправљеној причи, Виола се претвара да је младић, да би могла да се придружи једном мушкој рок групи, Оливија се заљубљује у тог zgodног момка, а Виолин брат близанац Себастијан, као дупликат мушке Виоле, задобија Оливијино срце и тело.

Много успешнији је био рок мјузикл *Два витеза из Вероне* (*Two Gentlemen of Verona*), први који је задржао оригиналан Шекспиров наслов. После међународног успеха *Косе*, који је посебан феномен и што се тиче уметничког и социјалног утицаја, као и маркетиншких стратегија и комерцијалног ефекта, Галт Макдермот је нашао инспирацију у Шекспиру. Његов мјузикл *Два витеза из Вероне* је Шекспирову комедију пребацио у савремено доба, у амбијент хипи племена. Први пут је изведен 1971. године на отвореном простору у оквиру Њујоршког Шекспировог фестивала, пре него што је пресељен на Бродвеј. Упркос негативним критикама, ово извођење је 1972. године добило награде Тони за најбољи мјузикл и за најбољи либрето; било је омиљено код гледалаца и имало је дуго време извођења на Бродвеју.

Ако се погледа списак шекспиријанских опера, балета и мјузикала, видеће се да је трагедија *Ромеа и Јулије* најчешће бирана за музичку адаптацију. Тај феномен се може објаснити речима Елиота: „Имам пред очима привиђење савршенства драме у стиховима, која би била цртеж људске радње и речи, како би одједном представила два аспекта драмског и музичког поретка. Чини ми се да је Шекспир то постигао бар у извесним сценама – чак доста рано, као у балконској сцени *Ромеа и Јулије* – а да је томе тежио у својим позним комадима.” (Eliot 1951: 35)

Обиље облика и жанрова музичког позоришта инспирисаних Шекспировим драмама најбољи је доказ Елиотове тврдње да је Шекспирова драмска поезија у блиском сродству са музиком, са којом се узајамно допуњује и обогаћује. Али се не сме превидети да су Шекспирови комади били првенствено написани за позорницу, као извор човекове експресије тела, звука и покрета, уз коришћење телесних, вербалних, вокалних и визуелних средстава, посредованих емоцијама, нервима, разумом и поимањем индивидуалних извођача у тренутку живог извођења. То такође значи да се Шекспирова дела неизбежно подају многоструким интерпретацијама, миријадама редитељских поставки и неограниченим могућностима истраживања значењских и стилских слојева. Много пута смо били сведоци како су Шекспирове приче биле сценски разумеване на веома различите начине, како су биле смештане у различите историјске и географске околности, како су изражаване крајње различитим позоришним рукописима, – а ако се радило о промишљеном и уметнички артикулисаном концепту, свака таква различита интерпретација је била убедљива. Дobar пример за то се може наћи у различитим позоришним и филмским музичким адаптацијама трагедије *Ромео и Јулија*. То је нарочито очигледно у поставкама сцене бала у дому Капулетових.

У већини извођења балета Прокофјева, укључујући кореографију Нурејева у миланској Скали (Рудолф Нурејев, Teatro alla Scala) и поставку Кенета Макмилана у лондонском Ковент Гардену (Kenneth MacMillan, Royal Opera House Covent Garden), аристократија ренесансне Вероне представљена је као класа витешких ратника, испуњених достојанством, самољубљем и племићким поносом. Главни доказ њихове изузетности је светост породичних омраза, повезаних са дужношћу према прецима и обавезом чувања части својих племенитих имена. Тако је и бал код Капулетових парада витешке, чак ратничке изузетности, коју нарушавају Ромео и Јулија својим изненадним сусретом. Све на позорници најчешће је у тамним бојама, скоро крваво црвено и мрко. Само Јулија је у белом.

Супротно од велике већине поставки овог балета, у којима се драмски сукоб, као и код Шекспира, развија на завади двеју породица из исте, аристократске класе, кореографија Анжелина Прељокаја (Angelin Preljocaj), звезде савременог француског балета, смешта радњу у застрашујући футуристички, дистопијски амбијент. У њему постоје само класа господара и класа робова, који живе у подземљу и којима је забрањено да излазе на површину и да улазе у околину владајуће класе, окружену високим зидовима, стражарима са псима, кулама са рефлекторима и претећим звучницима. Овакво окружење, иако по изјави самог Прељокаја инспирирано Орвеловом *1984* (George Orwell), могло се тумачити и као нацистички концентрациони логор из кога нема изласка у свет повлашћеног живота, али и као берлински зид или као метафора за било који ауторитарни систем. Прељокајев Ромео и његова два пријатеља успевају да пронађу излаз из подземља и да се прикраду на прославу Јулијиног рођендана, у њима забрањени свет господара, до крајности отуђен и механичан, скоро нељудски, и лишен било каквих стварних осећања. Такав је и механизовани, обезбужени рођендански плес, који очовечује Ромео. Сагласно томе, колорит тог амбијента се састоји из црних и сивих нијанси (сценограф Енки Билал). Опет је само Јулија у белом. У овој поставци, мржња се распламсава из тоталитарног система, који забрањује и строго кажњава сваки облик контакта, а нарочито љубав, између класе привилегованих и класе потлачених.

У поставци Гуноове опере на фестивалу у Салцбургу, у режији Бартлета Шера (Barthlet Sher), аристократија живи у свету хиперболисане раскалашности и егоизма. Њихов идеал је максимална улепшана артифицијелност и претварање живота у максимално себично уживање. Живот им пролази као вечни шарени карневал, у коме нема скрупула и све је дозвољено ако доноси задовољство. Зато је и бал под маскама у дому Капулетових нека врста химне разузданости и задовољстава свих врста. У том окружењу површности, које подсећа на *ancien régime* и стереотипну слику декаденције француске аристократије 18. века, и Јулија је на почетку безбрижна млада девојка која од живота очекује само бескрајне радости, а затим се у току драмског развоја претвара у трагичну хероину. И у овом окружењу, унутар сопствене извештачене класе, Ромео и Јулија су једини способни за истинска осећања и зато морају да страдају.

У *Причи са западне стране* игранка, на којој се први пут срећу Тони и Марија, организована је од стране локалне власти у општинској гимнастичкој сали, као наивни покушај да се омладина двеју супротстављених културних заједница упозна и зближи. Неспретни, муцајући аниматор

смишља глупе игре, којима је циљ да дође до интеркултуралног прожимања, немајући притом појма о карактеру, разлозима, нити размерама узајамне мржње. Бољу представу о томе има локални полицајац, који пун неповерења надзире цео тај неспретни мировни покушај, предосећајући да недостаје само варница да се сукоб распламса. С друге стране, за младе и једног и другог табора то је привлачан друштвени догађај, прилика да се добро проведу, а добар провод подразумева и међусобни обрачун.

Драматуршки се сцена игранке одвија пре свега кроз плес, односно кроз след игара, слично некадашњој барокној свити балских игара. Овога пута то је след од четири савремене популарне игре, од којих свака има своју драматуршку функцију и кроз сваку од њих се одвија једна етапа у развоју драмског сукоба. Почетни блуз играју само Млазњаци, као знак задовољства што простор припада само њима, а да је свако други ту само уљез. После доласка Порториканаца и првих варница следи пасодобл, којим аниматор-социјални радник покушава да спречи сукоб и створи пријатељски контакт двеју група. Када то не успе, разбукти се трећа игра, фуриозни мамбо, као надигравање у коме непријатељство двеју табора достиже кулминацију. Када се Тони и Марија угледају, почиње нежни и снолики ча-ча-ча, током којег њих двоје губе свест о присуству осталих и изненађено откривају узајамну инфатуацију, не знајући да ли се ради о јави или о сну. Јава се враћа када Бернардо брутално прекида њихову романсу и све се опет завршава тучом, као и приликом сваког ранијег сусрета.

Између неколико филмова насталих на основу ове Шекспирове трагедије посебно је занимљив филм *Ромео и Јулија* редитеља База Лурмана (Baz Luhrmann, *Romeo and Juliet*). Иако не спада у музичку позоришну продукцију, помињемо га зато што у њему музика има веома важну драматуршку, акциону, смисаону, симболичку и психолошку функцију. Иако је Шекспирова прича у овом филму пребачена у савремено доба, за разлику од *Приче са западне стране*, задржани су оригинални стихови и имена дејствујућих лица, иако су нека прилагођена савременом амбијенту, па је тако на пример Кнез (Принц) Ескалус постао полицајски Капетан Принц. Прича је смештена у измишљени калифорнијски град Верона Бич (Verona Beach), као центар савремене мафијашке културе. Две мафијашке породице, које су на челу две ривалске корпоративне династије, беспштедно се боре око територије и неограниченог стицања профита. Стил живота ових магната и стил филма (слично другим Лурмановим филмовима) обележен је хиперболичним врштитељим кичом и преобиљем бизарне украшености у сваком кадру, слично екстремној поп

култури и подругљивој необарокној естетици нових музичких видео нумера.

Прослава Јулијиног рођендана у палати Капулетових одвија се као екстравагантни маскенбал, у коме се вртлог безумно накићених, пијаних и дрогираних креатура препушта разузданом и хистеричном весељу. Меркуцио је Црнац, мишићави и бркати травестит, Јулија је са белим крилима, костимирана као анђео, Тибалт је са црвеним роговима, у костиму ђавола, а Ромео је у костиму оклопљеног средњовековног витеза, док је постарији, пуначки и робусни господин Капулет, кога игра Пол Сорвино (Paul Sorvino), познат из гангстерских филмова, обучен у кратку римску тогу коју стално задуже као сукњу, а на глави носи круну од лавора, и делује као вулгарна карикатура Јулија Цезара. Први сусрет Ромео и Јулије се не деси у амбијенту дивљег плеса, него у луксузном тоалету у сутерену палате, у који се Ромео спустио да се поврати од вртоглавице изазване прејаким сензацијама бучног и шареног весеља. Љубавни гром из ведрога неба прасне када се њих двоје угледају кроз џиновски украсни акваријум, док у позадини други гости обављају своје физиолошке потребе. Вулгарност и поезија постављене су у суседски однос. У таквом амбијенту Ромео и Јулија откривају чисту емоцију која не припада свету суровости и преувеличаног кича, и то их нужно води до трагичног решења.

Ови примери воде и до извесних закључака. Шекспирова трагична прича о Ромеоу и Јулији доказала се као податна свим врстама музичког позоришта и његових различитих облика, жанрова и стилова. Њене музичке обраде могле су бити ситуиране у време и место Шекспирове трагедије, у ренесансну Верону, али су могле бити транспоноване и у друге амбијенте, као у сиромашки имигрантски квартал Њујорка педесетих година 20. века, или у савремени калифорнијски амбијент богатства и луксуза сумњивог порекла. Супротстављене породице (или заједнице које функционишу као породице) могле су припадати истој класи, аристократији, радничкој класи или свету криминала, или су припадале супротстављеним класама са крајњих позиција класне лествице.

Код Шекспира није експлицитно наведен разлог мржње двеју породица. Може се претпоставити да се ради о једној од типичних средњовековних аристократских омраза, насталих некад давно због неке увреде, које се више нико ни не сећа, али се мржња наставља као део аристократског идентитета. У већини музичких адаптација Шекспирове приче видна је тежња да се разлози ове мржње експлицитно разјасне. Тако налазимо драмске ситуације у којима је сукоб између завађених породи-

ца могао бити изазван култом аристократске части, класном, етничком или политичком дистинкцијом, или модерном опсесијом око профита. Али у свим тим премештањима места и времена догађања, нетрпељивост се рађа између владајућег света мржње и страдајућег света љубави. Истинска љубав може бити толерисана само у сну, у утопијском „Негде” (Somewhere), како се пева у *Причи са западне стране*.

Показало се да је из целе драмске литературе Шекспирова драмска поезија најчешће била податна за музичко-сценску интерпретацију, кроз разнолико богатство облика музичког позоришта и све његове жанровске и стилске варијанте. То је још један доказ чињенице коју иначе добро знамо из праксе драмског позоришта, да Шекспир као класик нема премца, сагласно тези Ивана Меденице да је „класична драма текст отвореног значења који призива интерпретацију, инсценацију/режију, да би био дубински схваћен”. (Medenica 2010: 27). Разноврсни концепти многобројних редитеља различитих сензибилитета и стилских и значењских афинитета, као и поједине драматуршке, односно музичке обраде, бивали су засновани на различитим, понекад противречним или откривалачким концептима, значењским слојевима и сценским виђењима. Поједина сценска читања Шекспира могла су бити схваћена и осећана емоционално или рационално, политички или метафизички, традиционално или експериментално, кроз оптику романтике или театра апсурда, и тако даље. Премештање времена и простора, на пример у викторијанску Енглеску, средњевековни Јапан (у Куросавиним филмовима), време европских ауторитарних режима између два рата, данашњицу, фиктивну будућност, или у временски и просторно недифинисано окружење, увек се (или скоро увек, ако није извршено површно и произвољно) показало као могуће и чак откривалачко, у смислу нових читања Шекспира и проналажења нових нијанси значења. А хоризонт таквих могућности је непредвидив, бескрајан и неисцрпан, чак и у музичком позоришту. То доказује Шекспирову многостраност и универзалност, у обиљу могућности за читање, разумевање, осећање и сценско оживљавање, какво се не може наћи ни код једног другог драмског аутора.

Литература:

- Atkinson, Brook, 1971, *Broadway*, The Macmillan Company, New York.
 Брук, Питер, 1995, *Празан простор*, Лапис, Београд.
 Eliot, T. S., 1951, *Poetry and Drama*, Faber and Faber, London.

- Ewen, David, 1970, *New Complete Book of the American Musical Theater*, Holt, Rinehart and Winston, New York/Chicago-Chicago-San Francisco.
- Hewes, Henry, 1976, *Famous American plays of the 1940s*, selected and introduced by Henry Hewes, Dell Publishing Co., New York.
- Hussey, Dyneley, 1974, *Verdi*, J. M. Dent&Sons, London.
- Kerman, Joseph, 1989, *Opera as Drama*, Faber and Faber, London.
- Lewis, David H., 2002, *Broadway Musicals*, McFarland&Company, Jefferson, North Carolina and London.
- Medenica, Ivan, 2010, *Klasika i njene maske*, Sterijino pozorje, Novi Sad.
- Rampal, D. K., 1996, *Poetic Theory and Practice of T.S.Eliot*, Atlantic Publishers and Distributors, New Delhi.
- Рапајић, Светозар, 2013, „Од балад-опере до модерног мјузикла“, *Сцена*, бр. 2-3, Стеријино позорје, Нови Сад стр. 56-91.
- Riddle, Peter H., 2003, *The American Musical*, Mosaic Press, Oakville, Ontario.
- Steiner, George, 1979, *Smrt tragedije*, Cekade, Zagreb.
- Wills, Gary, 2011, *Verdi's Shakespeare*, Viking, New York.

Svetozar Rapajić

Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

SHAKESPEARE IN MUSIC THEATRE: ROMEO AND JULIET

Summary

T. S. Eliot compares Shakespeare's dramatic poetry with music, arguing that only dramatic poetry (and most certainly not realistic drama in prose) at the moments of its utmost intensity can reach the emotional limits, expressible only and exclusively by music. This congeniality was creatively recognized by those music dramatists who found inspiration for their operas and ballets in William Shakespeare's plays. A large part of music dramaturgy has been based upon the previous drama texts, but none of the playwrights has been as inspiring for the music theatre as Shakespeare. Some of those music-drama works are masterpieces (like Verdi's *Othello*) – considered by Georg Steiner to be only real tragedies of the late 19th and 20th century. Even some American musical comedies were based upon Shakespeare's comedies. And when musical comedies developed into musical plays and became a specific form of modern music theatre, some of new musicals drew their inspiration in his tragedies.

The music adaptations of the tragedy *Romeo and Juliette* as opera, ballet or musical are in that sense mostly indicative. In Bernstein's *West Side Story*, set in an immigrant quarter of New York of the 1950's, high art and popular art are merged in the same way as Shakespeare did in his, creating and the top achievement of the American musical theatre. In most of music adaptations, Shakespeare's story is more or less preserved and respected, while the circumstances of time and the place are frequently changed. Some of them use original text of the Great Bard (even if the story is set in contemporary time), but sometimes a completely new text is created after the motifs of Shakespeare's narrative, even with changed names of the characters who nevertheless keep the same dramatic function as in the original. Furthermore, Shakespeare does not explicitly explain the reasons for the feudal hate between Capulets and Montagues, while the later musical versions offer more concrete and systematic motifs of hate leading to the tragedy, whether this hate is of ethnic, class, political, economical (capitalist) origin. The change of the time and place of the events, of the class status of the characters or of the motifs of conflict in different musical adaptations of Shakespeare's famous tragedy, together with the endless diversity – in genre, aesthetics or meaning – of the directors' readings and theoretical interpretations testify about the richness of Shakespeare's text and its openness for further research and for revelation of new polysemic and universal layers. In this sense, Shakespeare's oeuvre is probably the richest one in dramatic literature of the world.

Keywords: musical dramaturgy, adaptation, opera, ballet, musical

Ivan Medenica¹

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Hamletova tela: od značenja do zračenja

Razmatranje Šekspirovog dela u teorijskom kontekstu „transmedijalnosti“, a imajući u vidu i to da se ovo delo primarno izučava u okviru studija književnosti, nosi rizik da se zanemari notorna činjenica. Pre nego filmu i video igrama, ali i pre nego i samoj književnosti, Šekspirovo delo pripada pozorištu, odnosno njenoj „nosećoj“ umetnosti – glumi. To je pak polje istraživanja koje priziva teorijsko-metodološki pristup studija pozorišta i izvođenja. Ono što pristup studija pozorišta i izvođenja u izučavanju drame i pozorišta, konkretno Šekspirovog dela, razlikuje od drugih srodnih naučnih disciplina i pristupa jeste upravo naglasak stavljen na telo glumca i/ili izvođača u scenskom prostoru, na njegovo energetske, emocionalno, taktilno, duhovno i srodna sadejstva s drugim telima u datim izvođačkim okvirima, prevashodno s telima gledalaca. U tom smislu, ovaj rad će se odvojiti od književno-teorijskog pristupa, ali, sasvim svesno, neće imati ni suštinskih dodirnih tačaka s konceptom transmedijalnosti koji nam je na ovoj konferenciji bio značajan, ali nikako i obavezujući kišobran za spajanje različitih teorijsko-metodoloških pristupa dramskoj umetnosti, u ovom slučaju Šekspirovom delu, koji se izučavaju na Fakultetu dramskih umetnosti.

Tako dolazimo do glavnog teorijskog koncepta nemačke teatrološkinje Erike Fišer-Lihte, „autopoetic feedback loop“. Ovaj koncept podrazumeva da se sa scene emituju znakovi, impulsi, senzacije koje gledaoci primaju u istom trenutku kad su i nastale i na njih momentalno reaguju, na manje ili više приметne načine, a što uspostavljajući dotičnu autopoetičku povratnu spregu, di-

¹ ivan.medenica@gmail.com

Rad je nastao u okviru projekta Ministarstva za prosvetu, nauku i tehnološki razvoj br. 178012, *Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)*.

rektno ili indirektno, ali *neminovno* utiče na dalju radnju izvođača: i tako u krug. Bitan element ovako shvaćenog koncepta izvedbe jeste razlikovanje, ali i pretapanje dva aspekta, dve funkcije izvođačevog tela: semiotičke i pojavne. Semiotičko telo je izvođačko telo koje na probama uvežbanim postupcima označava dramsku fikciju, konstrukt lika, te upućuje na svet izvan njega samog: ono odgovara, kako kaže Fišer-Lihte, opazajnom nivou reprezentacije (podražavanja). Pojavno telo izvođača je ono koje ne označava dramsku fikciju, autoreferentno je, emanira visoki intenzitet scenskog prisustva, te deluje samo energetski, telesno, duhovno; ono odgovara opazajnom nivou prisustva². Drugim rečima, semiotičko telo *znači*, pojavno telo *zrači*. Različite izvođačke prakse i žanrovi, forsiraju jedno ili drugo telo. U realističkoj režiji dramskog teksta, na primer, favorizuje se semiotičko telo, dok se u umetnosti „body performance-a“ ističe pojavno.

Slično, skoro istovetno shvatanje funkcije tela u savremenim izvođačkim umetnostima razvija i drugi vodeći nemački teatrolog Hans-Tis Leman, s tim što on ne povlači razliku između različitih izvođačkih praksi i/ili žanrova, već između dve univerzalne paradigme: dramskog i postdramskog pozorišta. U dramskom teatru, zasnovanom na scenskoj interpretaciji teksta, telo ima funkciju *označavanja*: prenošenja informacije, formulisanja značenja. U ovom pozorištu telo se vekovima „discipliniralo, treniralo i oblikovalo za službu označitelja“ (Lehmann 2004: 268). Telo u postdramskom teatru, međutim, nema diskurzivnu ulogu, samosvojno je, *problematično*, samim svojim prisustvom ono *deluje*. Njegovo je delovanje direktno, s one strane bilo kakvog značenja; ono je emanacija, zračenje, energetski prenos... „Ako se postdramsko tijelo odlikuje svojom *prisutnošću*, a ne, recimo, svojom sposobnošću da znači, onda se osvještava njegova sposobnost da remeti i prekida svaku *semiozu* koja može polaziti od strukture, dramaturgije i jezičkog smisla“. (Lehmann 2004: 271-272).

Međutim, Fišer-Lihte tvrdi da ova dva tela, semiotičko i pojavno, nikada nisu apsolutno razdvojena, te da to kako ćemo videti i doživeti telo izvođača zavisi samo od opažanja gledaoca. U percepciji gledaoca semiotičko telo može da se *desemiotizuje* ako mi, recimo, u realističkoj predstavi primetimo da se topi šminka glumca i da ispod maske mladog lika izbija staračko lice glumca. Nasuprot tome, možemo telo koje se fizički iscrpljuje u nekom bodi performansu, kao što telo Franka Bija krvavi iz braunila zabodenih u njegove mišice

² Koncept „autopoetic feedback loop“, koji je ključan za njeno razumevanje fenomena izvođenja, kao i pojmove koji ga konstituišu (recimo, odnos između semiotičkog i pojavnog tela) Erika Fišer-Lihte razvija u mnogim tekstovima, ali najdetaljnije i najtemeljnije u knjizi *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*, Routledge 2008.

dok on hoda modnom pistom, da *resemiotizujemo*. Iz njega možemo iščitati *znak*: na primer, osudu eksploatacije tela u modnoj industriji. Ključno nije to što određivanje tela kao semiotičkog ili pojavnog zavisi od recepcije, već to što ta recepcija nikada nije izvesna, stabilna (Fischer-Lihte 2014: 25-35). U toku jednog izvođenja ona oscilira od jednog do drugog: recimo, u jednom trenutku vidimo Hamleta, već u sledećem Nebojšu Glogovca.

Ovo je odličan „slagvort“ da teoretizaciju na temu tela u savremenom izučavanju izvedbe povežemo s predmetom skupa: Šekspirovim delom. Najpodesniji za ovo izučavanje jeste lik Hamleta, i to ne samo zato što je on najviši domet Šekspirovog genija, već i zato što su ga u istoriji pozorišta inkarnirala najraznovrsnija izvođačka tela: gola, stara, ženska, hendikepirana, autistična... Amblematičan primer tih telesnih inverzija/subverzija u igranju lika Hamleta jeste pojava „božanstvene“ Sare Bernar u ulozi Šekspirovog junaka. Međutim, upravo ovaj slučaj je najbolji primer za one scenske inkarnacije Hamleta koje nas ovde, a s obzirom na to da ne razvijamo istorijski pregled „drugačijih“ Hamletovih tela na sceni, neće zanimati. U pitanju su konceptijski neutemeljena rešenja koja su često, kao baš u slučaju Sare Bernar, rezultat hira nekog glumca ili glumice, ili njegove/njene moći u pozorišnom sistemu određene epohe da izabere ulogu koja mu/joj se privatno dopada... Ovde bismo tri primera različitih, s umetničkim (rediteljskim) razlogom izabраниh tela za ulogu Hamleta, a s ciljem da razvijemo dva argumenta. S jedne strane, da dodatno elaboriramo razlike između različitih aspekata izvođačkog tela u savremenom teatru. S druge strane, analizom ovih tela želimo da, bar u izvesnoj meri, ukažemo i na različita tumačenja Šekspirovog junaka.

Goli Hamlet – semiotičko telo – Filip Hohmajer

(režija Nikolas Šteman, Šaušpilhaus, Hanover, 2001.)

I pre nego što se skine go, Hamlet Filipa Hohmajera ima pojavu koja ga čini neobičnim, upadljivo različitim od okruženja. U modernizovani svet danskog dvora, s političarima u odelima i damama u elegantnim kompletima, on nevoljno upada sa smešnom vunenom kapom natučenom na glavu, pojasom za spasavanje i trombonom u koji ponekad nevešto zaduva. Ovakav kostim i rekvizita u funkciji su *scenskog označavanja* Hamletove različitosti, njegove neprilagođenosti, nepripadanja i otpora prema svetu politike i vlasti u kome se, bez svoje volje, našao. Od susreta s Duhom i saznanjem kako mu je otac umro, ta se osećanja pojačavaju, rascep postaje potpun. To je, istovremeno, trenutak kad Hamlet, u Šekspirovom komadu, odlučuje da *glumi ludilo* kako bi zavarao

svoje neprijatelje, stvorio sebi manevarski prostor, a njih isterao na čistinu. Poznata je dilema da li je ovde reč samo o taktici, ili princ upada u vlastitu klopku te stvarno postaje lud.

U predstavi Nikolasa Štemana, Hamlet se skida baš neposredno posle scene s očevim Duhom. Energično svlači sve sa sebe i razbacuje unaokolo, ostajući samo u cipelama; žestina ovog svlačenja čini od njega scensku oznaku Hamletovog besa, rastrojstva, očajanja, pa i nemoći u odnosu na neprijateljski svet. Takođe, golo telo je ovde scenska oznaka višestruke Hamletove ugroženosti, izloženosti i ranjivosti izazvane ovim otkrićem; psihološke ranjivosti uzrokovane sumnjom da su mu stric i majka ubili oca, ali i doslovne ugroženosti nekog ko je postao opasnost za vlast. Hamlet će u narednih pola sata biti go, što će kod svih izazivati nelagodu. Golotinja kao vid provokacije postaje tako scenski znak Hamletovog ekscentričnog, asocijalnog, izazivačkog i agresivnog ponašanja. Takvom utisku doprinose i drugi oblici agresije koje sprovodi dok je go: sumanuto juri, više na megafon, gađa neprijatelje video-kasetama. Takođe, golo telo u svetu dvora može da se protumači i kao oznaka najdrastičnijeg vida prinčeve različitosti i ranjivosti – njegovog pomenutog, navodnog *ludila*. U Štemanovoj predstavi, bar u njenom prvom delu, kao da nema gore pomenute dileme: nimalo ne deluje kao da Hamlet glumi, taktizira i manipulise, već je stvarno duševno „labilan“... U svim ovim scenama golo telo glumca prevashodno, ako ne isključivo funkcioniše kao semiotičko telo, kao metaforička oznaka stanja i karakteristika lika.

Rukovođeni ovim starim lukavstvom, kralj, kraljica i doglavljenik Polonije, u jednom se trenutku pridružuju i približavaju Hamletu tako što izlaze na scenu – goli. Oni prilaze zidu na koji se princ naslonio, raširenih nogu i ruku i leđa okrenutih publici, i zauzimaju istu pozu. Osim što razvija komičan efekt i što je duhovita referenca na reklamnu fotografiju iz perioda kada je predstava nastala, ova rediteljska zamisao može se tumačiti u kontekstu odnosa koje okruženje uspostavlja prema labilnom Hamletu. Ova se scenska slika teško može da protumači kao oznaka plemenite potrebe da se čovek približi bližnjem u trenutku kada je njemu očito potrebna pomoć, već je ona metafora dvorskog licemerja čiji je cilj da se protivnik izmanipuliše i pacifikuje.

Ponudili smo ovde katalog mogućih značenja golog tela, njegovih semiotičkih funkcija: bes, nemoć, očaj, izloženost, ranjivost, ludilo, asocijalnost, provokacija, agresija, prilagodljivost, lukavstvo, licemerje, manipulacija... Kao što se jasno vidi, ni jedna od ovih označiteljskih funkcija ne upućuje na seksualnost čime se, između ostalog, dokazuje da u dramskom teatru golo telo nije nužno *scenska oznaka* vezana za erotiku i seksualnost. Na nivou interpretacije najmisterioznijeg lika u Šekspirovom opusu, ali verovatno i u celokupnoj

dramskoj književnosti, golo telo Filipa Hohmajera u funkciji je znakovnog isticanja junakove ranjivosti, izloženosti i uznemirenosti ili, konkretnije, njegove (mladalačke) neprilagođenosti svetu u kome se našao protiv svoje volje.

Ove dve piste u tumačenju Hamletovog lika, onako kako ih bar možemo razviti iz pojave golog Hohmajera u prvom delu Štemanove predstave (u kasnijem delu Hamlet poprima drugačije obrise), odgovarale bi dvema opštim strujama u tumačenju ovog junaka. S jedne strane je struja koja, od doba romantizma, od Getea i Kolridža, ističe univerzalne karakterne odlike kao što su preosetljivost ili misaonost kao razlog junakovog otpora prema zadatku osвете. S druge strane je, koliko god u sebi bila raznolika, struja mišljenja koja na različite načine Hamletovu paralizu dovodi u vezu s problemima čije je poreklo u junakovoj mladosti, ili čak detinjstvu. Ta mišljenja se kreću u rasponu od izvornog psihoanalitičkog čitanja Sigmunda Frojda i Ernsta Džounsna, koji Hamletov problem svodi na nerazrešen Edipov kompleks, do savremenih istraživanja, na primer, onih Jana Kota, koji u Hamletu vidi figuru mladog buntovnika ili Barbare Everet koja temeljno proučava različite aspekte junakove mladosti i to prevashodno iz vizure kulture rano modernog doba³.

Stari Hamlet – semiotičko i pojavno telo – Nebojša Glogovac

(režija Aleksandar Popovski, JDP, Beograd, 2016.)

Na početku moramo odmah da se ogradimo od ovakvog podnaslova: u trenutku kada igra Hamleta, Nebojša Glogovac ima 47 godina, te je, dakle, sredovečni a ne stari Hamlet. Ipak, on ima dvadeset godina više nego Šekspirov lik, a ta fizička datost ničim nije scenski „kamuflirana“.

Pre nego što pređemo na našu problematiku, trebalo bi kratko da se zadržimo na pitanju Hamletovih godina. Uobičajeno je, verovatno zbog neosporne intelektualne zrelosti Šekspirovog junaka, da Hamleta tumače upravo glumci u četrdesetim godinama života. Ali, koliko on stvarno ima godina? U prvoj sceni petog čina grobar pruža jasnu računnicu: Hamlet ima trideset godina. Bar u petom činu. Da li to znači da u prethodnim ima manje i koji je vremenski raspon radnje u drami? Očigledno je da je između petog i svih prethodnih činova, koji su se odvijali u nespornom kontinuitetu, bilo vremenskih prekida; preciznije, taj prekid se desio u toku četvrtog čina. To je period u kom Hamlet plove za Englesku, otkriva zaveru i njene egzekutore, doživljava pomorsku bit-

³ O pitanju Hamletove mladosti i njenog uticaja na junakovu nemogućnost da se osveti videti detaljnije u: Ivan Medenica (2016), *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ*, Beograd: CLIO i FDU

ku, biva u gusarskom zarobljeništvu, vraća se kući. Ukratko, prema ubedljivoj i sveobuhvatnoj računici Harolda Bluma, radnja *Hamleta* ne može biti duža od osam nedelja (Bloom 2003: 5-6).

Podatak o razmaku od osam nedelja ne može se, međutim, nikako pomiriti s činjenicom da na početku komada *Hamleta* zatičemo kao studenta. Danas nije mnogo čudno kad je neko s trideset godina još student, ali je u ono doba to bilo nemoguće. Kako nas obaveštava Barbara Everet u rano moderno doba mladići su ranije odlazili na univerzitet, već sa šesnaest godina, katolici čak i u mlađem uzrastu (Everett 1995: 245-246). Da se i ponašao kao razmažen, lenj i za učenje nezainteresovan princ – a znamo da je, naprotiv, bio veliki ljubitelj Montinja i knjiga generalno – Hamlet bi izvesno završio studije do tridesete godine. Na osnovu statusa nesvršenog i, sigurno, izuzetno dobrog studenta slavnog univerziteta u Vitenbergu, onog s kojeg je potekla reformacija Martina Lutera, Everet precizno utvrđuje Hamletov uzrast: on može da ima između šesnaest i dvadeset tri godine (Everett 1995: 245).

Kako to da Hamlet ima dvadesetak godina u prvom delu tragedije, a u drugom, posle nekoliko nedelja ili meseci, punih trideset? Jednostavno, Šekspir nije bio pedantni učenjak koga je zanimala vremenska ili bilo kakva druga logika, već genijalni pesnik koji, kada je to potrebno njegovoj imaginaciji, spaja kilometrima udaljene prostore i stapa godinama razdvojene trenutke. U *Hamletu* Šekspir ovako oblikuje dramsko vreme jer ga zanima samo to da prikaže odrastanje jednog mladića, njegov razvoj od studenta do zrelog čoveka, a zrelost se i onda i danas vezivala za početak tridesetih, te on za svega nekoliko nedelja ostari deset godina. Everet pruža i dodatni dokaz: u rano moderno doba ljudi nisu znali koliko su stari. Život se nije, kao danas, shvatao kao kontinuirani psihološki razvoj, već kao smena tri stupnja koji imaju i društveni značaj: mladost, zrelost i starost (Everett 1995: 246).⁴

Nova postavka *Hamleta* u JDP-u, u adaptaciji Gorana Stefanovskog i režiji Aleksandra Popovskog, izvesno pokreće pitanje zrelosti: to je jasno već iz „telesne činjenice“ da Šekspirovog junaka igra glumac 25 godina stariji od *Hamleta* iz prva četiri čina i 17 godina stariji od onog iz petog čina, a da to ni šminkom, ni maskom nije relativizovano. Pitanje zrelosti još je dodatno naglašeno time što predstava ima dramaturgiju fleš-beka: ako ne računamo metateatarski prolog, počinje scenom na groblju iz petog čina i to tako što Hamlet doslovno izlazi iz Jorikovog groba.

⁴ U ovom delu o Hamletovim godinama sažeti su i kompilirani stavovi koje detaljnije razvijamo u studiji *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ*.

U Šekspirovoj tragediji, Hamlet u ovoj sceni razgleda lobanje koje grobar izbacuje iz groba: svi oni su za života imali viši društveni status, vršili su razne nečasne radnje da bi sebi pribavili neku korist, ali im to, u završnom obrtu, ništa nije vredelo: na kraju su spali na to da im lobanja bude „čuškana tamo-amotikom jedne grobarske njuške“. Ovo osećanje rezignacije kraljević dopunjuje i ironičnom osudom taštine koja je, u perspektivi prolaznosti, bespredmetna i tragikomična. Hamletova spoznaja prolaznosti dobija najznačajniji i najpoetičniji izraz u viziji o kruženju materije, o velikanima istorije koji su se pretvorili u prah, prah u blato, a ono postalo građa od koje se prave čepovi za pivsku burad... Umesto ustreptalog i rastrojenog mladića iz prva četiri čina, sad imamo pomirenog i zrelog čoveka koji je došao do najviše spoznaje i s njom se saživeo: do spoznaje konačnosti, i to ne samo u njenom uopštenom vidu, već i u najintimnijem. Hamlet se *srodio sa svojom smrću*, te je, kako kaže nadahnuti Blum, postao *učitelj smrti* (Bloom 2003: 76).

Međutim, Stefanovskog i Popovskog ne zanima psihološko *sazrevanje* do kojeg dolazi u suočavanju i prihvatanju fenomena (sopstvene) smrtnosti, već nešto drugo. Njihov Hamlet nije odrastao i postao zreo tokom radnje, već ga kao takvog zatičemo na samom početku. Zbog toga je scena sazrevanja i stavljena na početak predstave – Hamlet se samostalno prvi put pojavljuje tako što dolazi s mesta na kom je spoznao prolaznost: izlazi iz Jorikovog groba⁵ – da bi zatim Šekspirov tekst uglavnom proticao izvornim narativnim tokom. Takođe, a što je za našu temu najznačajnije, Hamlet, u veoma dobrom tumačenju Nebojše Glogovca, ne doživljava promenu tokom radnje, kao što smo već istakli, nego je sve vreme zreo, namćorast, težak, ironičan i, pre svega, distanciran od uloge koju su mu dodelili svet i Šekspir. Neke od tih osobina mogu se, na osnovu njegovih medijskih nastupa i izjava, pripisati i samoj ličnosti Glogovca. Time dolazi do, što nam je ovde najbitnije, rastakanja oštre granice između semiotičkog i pojavnog tela: vidimo glumca koji „označava“ lik tog zrelog Hamleta, ali istovremeno gledamo i njega samog.

Moguća namera ovakve glumačke i rediteljske zamisli jeste da se ukaže na univerzalnu egzistencijalnu situaciju čoveka kao takvog, *everymana*, a ne mladića koji je netom sazreo. Ta se egzistencijalna situacija svodi na pokušaje koji se godinama bezuspešno ponavljaju – zbog toga je Hamlet sredovečan a ne mlad – da se čovek saživi sa svojim životom, da njime ovlada, da se oslobodi nametnutih uloga. Ovakvom tumačenju doprinosi scenska slika koja se takođe

⁵ Kuriozitet radi ovde se može pomenuti da se naš esej o *Hamletu*, a koji je u skraćenoj verziji objavljen pre premijere predstave JDP-a, zove upravo *Rođen iz groba: Hamlet*. Ovo je, zaista, slučajnost jer nema nikakve indicije u predstavi ili njenom programu da su autori predstave znali za dotični tekst.

ponavlja, a asocijacija je na film *Trumanov šou*. Naime, Hamlet Nebojše Glogovca neprestano pokušava da prođe kroz zavesu u pozadini scene, koja ima ulogu ekrana virtuelnog sveta, sveta u kojem nam političari stalno montiraju i emituju rijaliti program laži, nasilja, straha.

Iz analize koja je ovde razvijena vidi se da se polazna hipoteza kako se u ovoj predstavi, u ravnopravnoj srazmeri, smenjuju semiotičko i pojavno telo ne drži baš u potpunosti. Pojavno telo Nebojše Glogovca, a pod čim ovde mislimo i na godine i na glumčev privatni imidž „namćora“ i teške osobe, ipak se dosta *utapa* u semiotičko telo, u označitelja univerzalne čovekove situacije shvaćene kao njegova nemoć da se oslobodi nametnutih društvenih uloga. Glogovečev Hamlet, dakle, *preteže* na stranu scenskog označavanja određenog dramskog tumačenja lika, odnosno generičke egzistencijalne situacije koju taj lik oličava.

„Autistični“ Hamlet – pojavno telo – Paolo Tonti

(režija Romeo Kastelući, Soc. Raffello Sanzio, Cesena, 1992)

Sve predstave koje u ovom izlaganju tumačim kao primere različitih vidova otelovljenja Hamletovog lika gledao sam uživo. Predstava *Amleto* u režiji Romea Kastelućija je, međutim, najstarija od njih; gledao sam je pre petnaest godina, zbog čega se u toj analizi najviše koristim metodom *pozorišne istoriografije*: rekonstrukcijom predstave iz prošlosti na osnovu materijalnih i, generalno, sekundarnih izvora⁶.

Tokom celog uvoda u Routledge-ovu studiju o trupi Societas Rafaelo Sanzio, Džoe Keler i Nikolas Ridu razučeno rekapituliraju ono šta je bila osnovna dramaturška i scenska struktura predstave, a što je bilo očigledno i svima nama koji smo je gledali. Kao što je to često slučaj u Kastelućijevim projektima, predstava počinje – u izvesnoj meri slično kao i *Hamlet* Popovskog – od kraja, kao nekakva reminiscencija. U konkretnom slučaju, ona se svodi na Horacijev pokušaj da, po molbi mrtvog Hamleta, *ispriča*, ispričeva njegovu priču, te je predstava ponavljanje događaja koji su se uveliko desili. Ovako se, kao što primećuju pomenuti autori, vrlo radikalno, i praktično i teorijski, pokreće pitanje

⁶ Erika Fišer-Lihte insistira na tome da je svaka analiza izvođačkog čina u kojoj autor razvija zaključke iz posrednih izvora – snimaka, fotografija, kritika, itd. – a ne iz ličnog iskustva bivanja u izvedbi (što je meni, kao što je naglašeno, otežano činjenicom da sam predstavu gledao pre mnogo godina, a o njoj pišem tek sada), zapravo „istoriografska analiza“, pri čemu je, metodološki gledano, potpuno irelevantno da li je predstava od pre dve godine ili dva veka (videti u Erika Fischer-Lichte: *Routledge Introduction to Theater and Performance Studies*).

samog teatra, njegove moći da podražava stvarnost. Drugim rečima, ističući fizički bolnu nemoć da se priča o prošlosti, predstava radikalno problematizuje, čak razgrađuje modus reprezentacije stvarnosti u izvođačkim umetnostima⁷.

Modus reprezentacije dodatno je – zapravo: primarno – razgrađen onim što je središnja tema ovog našeg razmatranja: igrom glumca Paola Tontija. On je jedini izvođač u ovoj predstavi, u svojoj igri primarno spaja likove Horacija i Hamleta, ostale likove dočarava pomoću plišanih lutaka. Ipak, najvažnije je to što se u njegovoj igri ne samo da ne mogu međusobno razlikovati Šekspirovi likovi, prevashodno Horacio i Hamlet, već se generalno dramski lik ne može razdvojiti od samog Tontija. Kao u umetnosti performansa, i u ovoj predstavi pojavno telo glumca dominira nad semiotičkim. Ako me pamćenje služi, a njega oživljavaju i fotografije iz predstave, toj upečatljivosti i dominaciji Tontijevog pojavnog tela doprinosi i to što je ono visoko i mršavo.

Ipak, ključno u percepciji Tontijevog tela u ulozi Hamleta kao pojavnog a ne semiotičkog jeste to što ono, svojom fizičkom ekspresijom, ostavlja utisak autističnosti. Tonti je prevashodno okrenut ka sebi, često duboko pognute glave i ramena, autistično cupka s plišanim lutkama u zagrljaju, šunja se i trlja uz zid u pozadini, kada govori tekst, a što je generalno vrlo retko, nikad ne gleda u publiku. Toj pretpostavci može da doprinese i to što se u katalogu predstave nalazi i tekst o autizmu... Tokom predstave, ova će se pretpostavka, međutim, ispostaviti kao netačna: Tonti nije autističan, uverljivost njegove igre rezultat je umetničke veštine. Takva bi veština, a nasuprot priči o autizmu i pojavnom telu, odgovarala semiotičkom telu u naturalističkom teatru: onom koje *označava* lik koji je autističan. Ipak, ovakva igra ne može da se posmatra u kontekstu naturalizma, jer u njoj, i pored veoma snažnog umetničkog nadahnuća, nema ni traga glumačkog označavanja konkretnog lika ili neke njegove psihološke posebnosti.

Dodatni argument u prilog tvrdnji da Tontijevo telo ovde funkcioniše, ipak, kao pojavno a ne semiotičko, te da tako potire modus dramske reprezentacije, može se pronaći u još jednom Kastelučijevom rešenju. Privezano na kablove, stalno izloženo nekakvim strujnim udarima i mini eksplozijama kao u laboratoriji, Tontijevo telo ne samo da razgrađuje dramsko podražavanje, već problematizuje i sam koncept humaniteta: ne deluje kao da je autentično ljudsko, te bi možda moglo da bude dobar primer danas popularne teorije posthumanizma. Drugim rečima, ne samo da Tontijevo telo ne podražava lik – jer ne dejstvuje putem scenskog označavanja već emaniranja energije i niza

⁷ Joe Kelleher, Nicholas Ridout, Claudia Castellucci, Chiara Guidi, Romeo Castellucci (2007), *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London/New York: Routledge

slobodnih asocijacija (na primer, zatvorenost Hamleta u njegov unutrašnji svet) – nego ono problematizuje i humanistički doživljaj ljudskog tela i, generalno, ljudskosti.

Na primerima tri različite, umetnički značajane postavke Šekspirovog, kao što bi reako Andre Grin, Hamleta i *Hamleta*, pokušali smo da ukažemo na različite nivoe „upotrebe“ tela u inscenaciji, odnosno načine njegove recepcije, a polazeći od teze Fišer-Lichte da izvođačko telo uvek oscilira od semiotičkog do pojavnog, s tim što različiti stilovi i žanrovi izvođenja, odnosno različite autorske poetike, favorizuju jedno odnosno drugo telo. Izabrali smo tri opšta primera: golog Hamleta koji označava lik, sredovečnog Hamleta gde postoji neprestana oscilacija između znakovnog i pojavnog, mada ovo drugo kao da prevladuje, i „autističnog“ Hamleta koji je *čista emanacija*, koji deluje svojom telesnošću i tako razgrađuje ne samo bilo koje konkretno tumačanje dramskog lika, već i sam humanistički koncept ličnosti, a na liniji posthumanističkih teorija. Takođe, ova tri Hamletova tela, posebno prva dva, dala su i doprinos „dramskom čitanju“ Šekspirovog junaka: u rasponu od mladog, osetljivog, nesnađenog i ranjivog čoveka u potpuno neprijateljskom svetu, do oličenja generičke egzistencijalne situacije koja se svodi na rezignaciju nad svešću da čovek ne može da se oslobodi zadatih životnih uloga.

Literatura:

- Bloom, Harold, 2003, *Hamlet: Poem Unlimited*, New York: Riverhead Books
 Everett, Barbara, 1995, „Hamlet: Growing“; *Critical Essays on Shakespeare's Hamlet*, New York: G.K. Hall & Co. An Imprint of Simon & Schuster Macmillan
 Fischer-Lichte, Erika, 2008, *The Transformative Power of Performance*, London/New York: Routledge
 Fischer-Lichte, Erika, 2014, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London/New York: Routledge
 Kelleher, Joe; Ridout, Nicholas; Castellucci, Claudia; Guidi, Chiara; Castellucci, Romeo, 2007, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London/New York: Routledge
 Lehmann, Hans-Thies, 2004, *Postdramsko kazalište*, Zagreb/Beograd: CDU/TkH
 Medenica, Ivan, 2016, *Tragedija incijacije ili nepostojani princ*, Beograd: CLIO/ FDU

Ivan Medenica

Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

ALL HAMLET'S BODIES: FROM DIFFERENT MEANINGS
TO PURE EMANATION

Summary

In this essay we analyze three different and significant stage „embodiments“ of Shakespeare's hero in contemporary theater. In one of them, Hamlet appears naked; in the other one, he is rather old, and in the third one, he looks „autistic“. This comparison gives a good example of different aspects and functions of performer's body in contemporary performing arts. Referring to the theory of Erika Fischer-Lichte, the naked Hamlet would be an example of semiotic body, the „old“ Hamlet of the oscillations between semiotic and phenomenal body and the „autistic“ Hamlet of the phenomenal body. On the other hand, through the analysis of different bodily articulations of Hamlet, we are mapping a few general tendencies in stage „reading“ (interpretation) of the most mysterious character in the history of the world drama.

Keywords: Hamlet, semiotic body, phenomenal body, theater and performance studies, *autopoietic feedback loop*

Ksenija Radulović¹

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Aspekti *drugog/drugosti* u predstavi *Mletački trgovac*

(režija Egon Savin, Jugoslovensko dramsko pozorište)

Šekspirov *Mletački trgovac* ima dugu tradiciju inscenacija u našoj sredini: od početaka profesionalnog pozorišnog života u Srbiji (polovinom 19. veka) do Drugog svetskog rata, igran je trinaest, a u posleratnom periodu, pet puta. Poslednja u tom nizu predstava, premijerno izvedena 2004. godine u režiji Egona Savina u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, može se smatrati jednom od umetnički najznačajnijih – po proceni stručne javnosti, recepciji od strane publike, kao i po broju osvojenih nagrada na domaćim pozorišnim festivalima. Istovremeno je, bar u relativno bliskoj prošlosti srpskog pozorišta, reč i o jednoj od relevantnijih pozorišnih postavki Šekspirovih dela uopšte.

U tekstu tematizujemo koncept *drugog /drugosti* u *Mletačkom trgovcu* u režiji Egona Savina, i to u okviru imanentnog pristupa delu: naime, u pomenutoj predstavi je ideja *drugosti* proširena sa središnjeg (ne i naslovnog²) lika Jevrejina Šajloka na druge likove, ili grupe likova. Pored toga, ovaj koncept je iz još jednog razloga značajan za Šekspirovo delo – u savremenom kontekstu, lik Šajloka potencijalno je ekvivalentan pojmu *drugosti* uopšte.

Teorijski koncept *drugosti*, u savremenom svetu aktuelan gotovo u svim oblastima humanistike, posebno prisutan u psihoanalizi (u književnu teoriju inkorporiran je upravo iz oblasti psihoanalize i hermeneutike), postkolonijalnim studijama, političkoj teoriji, vezan je za binarne modele mišljenja (odnos ja-druzi, mi-oni). *Drugi* je socijalni konstrukt, postavljen nasuprot većinskom, poželjnom ili dominantnom identitetu. Pojam *drugosti* (*Otherness*) izjednačava se ili dovodi u neposrednu relaciju s pojmom *alteriteta* (od lat. alter), pa se

¹ ks.radulovic@gmail.com

² Mletački trgovac je Antonio.

tako, recimo, može govoriti o Jevrejima ili Turcima kao naglašeno prisutnim predstavnicima etničkih alteriteta u pojedinim epohama nekih nacionalnih književnosti u Evropi. Identitet i alteritet, identičnost i *drugost*, iako postavljeni u opozitni odnos, istovremeno tvore i simbiozu. Iako pojedine discipline razvijaju zasebne pristupe u proučavanju ovog pojma – na primer, u duhu lakanovske psihoanalize, *Drugi* je objekt na koji je projektovana naša vlastita žudnja, dok će imagologija akcentovati stereotipe u kreiranju slike o drugom, i tako dalje – koncept *drugosti* u savremenoj teoriji uvek je definisan pitanjem društvene konstrukcije. U novije vreme, posebno su referentne studije autorke Gajatri Spivak o različitim načinima konstruisanja *drugog* (za nju se vezuje i inagurisanje pojma *Othring* – stvaranje *drugog*). Izuzetno je uticajna i knjiga Julije Kristeve *Stranci u nama* (*Strangers to Our Selves*, 1991) koja, na tragu psihoanalitičkog pristupa, „stranca koji se nalazi u nama samima“ vidi kao najsloženiji fenomen stranca od svih onih koji čine naš život. Ipak, uprkos brojnim inspirativnim i zavodljivim partikularnim pristupima u tematizaciji koncepta *drugog*, naglašavamo da taj pojam – a opravdanje za to pronalazimo u samoj rediteljskoj postavci – koristimo u najširem smislu, kao generičko određenje za sve „drugo“; odnosno, pojmove *drugog* i *drugosti* vidimo kao alteritet u odnosu na poželjni i dominantni identitet u rodnom, seksualnom, nacionalnom, verskom, političkom smislu.

Koncept *drugosti* snažno je prisutan u Šekspirovom *Mletačkom trgovcu*, u prvom redu u liku Šajloka, Jevrejina u mletačkom polislu. Šajlok je jedan od *arhetipskih stranaca* u Šekspirovom dramskom opusu: među četiri reprezentativne pojave stranca, pored njega, tu spadaju i figura žene u prvom delu *Henrija VI*, Otelo u istoimenoj tragediji, te najzad Kaliban u *Buri* (Fiedler: 1972). U novije vreme studija Gila Anidžara *Jevrejin, Arapin – istorija neprijatelja* smešta dva najpoznatija mletačka stranca, Šajloka i Otela (Jevrejin i Mavarin), u složeni kontekst političke teologije. Pored izvesnih srodnosti *Mletačkog trgovca* i *Otela*, autor naglašava i brojne međusobne razlike dva dela. Jevrejin predstavlja načelo verskog, a Otelo kao Mavarin, rasnog i nacionalnog neprijatelja. Ali, razlika je i u sledećem: „...dok Šajlok uvek iznova ne uspeva (...), Otelo uvek u svemu uspeva“. (Anidžar 2006: 230-255)

Pojam ambivalentnosti jedan je od ključnih za razumevanje savremene interpretacije *Mletačkog trgovca*. Ambivalentnu prirodu ovog dela moguće je uvideti na gotovo svim nivoima: „udvostučenosť“ motivacije i karaktera centralnih likova, postojanje dva paralelna zapleta, najzad, i struktura dve drame u jednoj³. Glavni likovi sadrže dva ravnopravna dela ličnosti, dva identiteta:

³ Višestrukim dualitetom *Mletačkog trgovca* posebno se bavi posthumno objavljena studija Ivana Nagela, *Der Kaufmann von Venedig*, Suhrkamp, Berlin 2012.

Šajlok je čestiti trgovac i građanin, ali i surov i osvetoljubiv; istovremeno je i zlikovac i žrtva; Basanio je romantični ljubavnik, ali i „lovac na miraz“: nad iskrenošću njegovog izbora verenice lebdi senka sumnje, prouzrokovana time što se od svih devojaka u Mletačkoj, zaljubio baš u bogatu nasljednicu; Antonio je odan prijatelj, ali i melanholik u čijem neobjašnjenom lošem raspoloženju naslućujemo i moguću tugu što je Basanio rešio da stupi u heteroseksualni brak. Moguća Antonijeva homoseksualna ljubav prema prijatelju, sve i da je u prošlosti bila ostvarena i tajna, sada je ozbiljno uzdrmana; Porcija, koja odgovara šekspirovskom komičkom prototipu snalažljive i preduzimljive mlade žene, istovremeno je romantična heroina, ali i pragmatična, superiorana manipulantkinja. Pored dualiteta likova, postojanje dva paralelna zapleta do te mere dramsku strukturu čini udvojenom, da govorimo ne samo o dvema radnjama, već i o dvema dramama u jednoj: s jedne strane je romantična komedija heteroseksualnog sveta (*romantic comedy*) koja završava nominalno srećnim komediografskim raspletom (tri ljubavna para se venčavaju), a s druge, problemska drama (*problem play*), u čijem je središtu ozbiljna priča o statusu Jevrejina izopštenog u mletačkoj sredini.

Predstava *Mletački trgovac* pripada modelu rediteljske aktuelizacije dramske klasike⁴, kojim se naglašavaju i izoštravaju mogućnosti savremenog čitanja dramskog teksta. Radnja drame je u predstavi smeštena u Veneciju dvadesetih godina 20. veka, u vreme formiranja fašističkih organizacija na tlu Italije.⁵ Neposredno pre toga, okončan je *belle epoque*, a posle godina optimizma i prosperiteta evropski svet suočava se sa naličjem sopstvene moći. Taj vremenski okvir indikativan je u pogledu tematizovanja *drugosti* i iz još jednog, načelno političkog razloga. Iako ideja *drugosti* postoji od kada i ljudska zajednica, početkom 20. veka u okviru antropologije započinju istraživanja „karaktera i mentaliteta naroda“, a politička konstelacija doba dalje – između dva svetska rata, u periodu u kojem je smeštena i radnja predstave – vodi u intenzivirano zanimanje pojedinih vlada i interesnih grupa za pitanja „neprijatelja“ u kontekstu „slike *drugosti*“ (Đerić 2005). Aktuelizacija klasike u ovoj Savinovoj režiji podrazumeva specifičan vid transponovanja radnje komada u „međuvreme“, smešteno između onog koje odgovara izvornom kontekstu, s jedne, i savremenog trenutka, s druge strane. Zlokobna atmosfera narastajućeg fašizma početkom dvadesetih prošlog veka u Veneciji, dakle u prostorno izvornom kontekstu, predstavlja okvir u kojem se tematizuju pitanja položaja i prava onih likova

⁴ Više o tome: Ivan Medenica, *Klasika i njene maske*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2010.

⁵ Reč je o samom početku decenije dvadesetih. Pojava prvih fašističkih organizacija (*fascio*) u Italiji datira od kraja 1914, a 1922. Musolini sa svojom Nacionalnom fašističkom strankom dolazi na vlast i postaje premijer.

čija je egzistencija vezana za identitet *drugog*. Fašizacija društva u predstavi je prikazana postupkom gradacije: dok je zlokobna pojava crnokošuljaških pripadnika novog poretka nevidljiva na početku i tokom njenog prvog dela, ona se na scenu pomalja postepeno i uglavnom diskretno, da bi u najvećoj meri obeležila njen kraj.

Naravno, ni u Šekspirovoj drami nije reč o klasično vedrom komediografskom završetku. „Srećan kraj“ u *Mletačkom trgovcu* je uglavnom dug konvencijama žanra, i to nakon što je u prva četiri čina bilo previše tmurnih i sumornih tonova (Kostić 1994: 425). Ako je kraj nominalno srećan, pitanje je za koje likove to važi? Prvenstveno Šajlok, a potom i Antonio, izopšteni su iz takvog koncepta srećnog kraja. Ali s obzirom da je radnja predstave transponovana u epohu rađanja fašizma koji će surovo iz društvene zajednice „izbrisati“ različite varijetete „drugosti“, u poslednjem, petom činu, ovo pitanje postaje još složenije.

Reditelj ističe da mu se odabir pomenutog vremenskog okvira činio najlogičnijim: smatra da se radnja drame teško može smestiti u savremeni vremenski okvir, a da istovremeno pitanje antisemitizma ostane visoko u njenom fokusu; kao razlog za takav stav, navodi da se temi antisemitizma pristupa potpuno drugačije u izmenjenom društvenom i političkom kontekstu nakon Drugog svetskog rata – posle Holokausta i osnivanja države Izrael – nego što je to ranije bio slučaj (Savin 2004)). Inače, antisemitske postavke ovog teksta bile su učestale tridesetih i četrdesetih godina prošlog veka u fašističkim državama, kada je drama korišćena kao platforma opšteg programa izazivanja mržnje prema Jevrejima. U Nemačkoj je tokom svega prvih šest godina nacističke vlasti bilo čak pedeset postavki *Mletačkog trgovca*. Nakon Drugog svetskog rata, ova praksa je u potpunosti prestala i u inscenacijama se najčešće ističu tragički tonovi komedije i sudbine Šajloka (Kostić 1994: 442-443)

U duhu razgradnje makar i delimično srećnog kraja u predstavi – kao što je nagovešteno, posebno radikalne značenjske izmene u odnosu na tekst drame, reditelj uvodi upravo u poslednji, peti čin – ukinut je prostorni dualitet. U Šekspirovoj drami Belmont je „drugost“ u odnosu na Veneciju: to je „obećana zemlja“ u koju se dolazi radi ostvarenja braka i blagostanja, suprotstavljena trgovačkoj i kompetitivnoj Veneciji. Šekspirologija ističe da je Venecija grad u kojem vlada princip maskuliniteta sa svim atributima koje takav koncept podrazumeva, dok je Belmont njen romantični opozit: feminin, lirski, aristokratski. Scenografija Miodraga Tabackog predstavlja kaširane fotografije Venecije; međutim, „belmontske scene“ iz Porcijine kuće odvijaju se u jednoj od palata u samoj Veneciji: bez „mitskog mesta“ Belmonta („smrt utopije“), celokupna radnja smeštena je u prostor u kome dominiraju interesi muškog trgovačkog

društva. Ta maskulina crta će uskoro biti radikalizovana i zapravo „transponovana“ u kult muževnosti koji donosi nastupajući fašizam. Ukazujemo na još neke važne osobenosti vremenskog i prostornog okvira radnje predstave: nakon ujedinjena Italije u 19. veku, Venecija doživljava ubrzani ekonomski procvat. U to doba, gradska luka (iz koje kreću Antonijevi brodovi) dobija status strateški posebno važnog toposa – povezuje Veneciju sa svetom i donosi značajan profit. Najzad, iako je Venecija i prestonica dekadencije još u istorijskom kontekstu, za predstavu je od značaja i to što duh dekadencije upravo odgovara neposredno pre toga okončanoj moderni, ali i „aktuelnim“ dvadesetim godinama, a što je u skladu s konceptom pojedinih likova u predstavi (Antonio i Basanio). I sama scena maškara, koja se može čitati i kao izraz dekadentnog duha grada (a Džesika beži od kuće tokom te noći), simbolično je povezana s poslednjim prizorom u Savinovoj predstavi.

Kao arhetipski neprijatelj mletačkog polisa u dramskom delu, Šajlok (Predrag Ejodus) u predstavi zadržava status ključnog *drugog*; međutim, u rediteljskoj koncepciji otvara se mogućnost za čitanje identiteta *drugosti* na još nekolicim planovima. Naveli smo i da se „jevrejsko pitanje“ danas može odnositi i na sve ostale koncepte različitosti (nacionalne, etničke, rodne, i tako dalje) koji su u fokusu pažnje savremenog sveta (Šajlok kao generička Drugost). Tako, Sartrova posleratna studija *Razmišljanja o jevrejskom pitanju* posle 1968. postaje i platforma liberalizacije društva na opštem planu, posebno u osvajanju prava homoseksualne populacije. (I sam registar društvenih autsajdera se u šekspirologiji „širi“ s fokusa omeđenog „klasičnim“ pitanjima rase, religije, nacije, roda, na pitanja fizičkog izgleda, nezakonite dece (Edmond), ejdžizma (Lir), i drugih (Novy 2013)).

Antonio je u predstavi homoseksualac – pristup koji pronalazi uporište u duhu same drame; i njegovi prijatelji/„spoljni momci“, Salanio i Salarino, reprezentuju gej identitet. Pored toga, i sam Basanio je prikazan kao biseksualno biće, i kao takav se uklapa u tematizovanje „manjinskog diskursa“; međutim, kao biseksualac on uslovno ima i „dvostruku mogućnost“, sasvim različito od dvojice trgovaca. Naime, i Šajlok i Antonio kao antagonista i protagonista, dele, pored statusa *drugog*, još jednu zajedničku osobinu: njihov je identitet fiksiran, upisan u njihovo biće. Taj identitet je monolitan i isključiv, u potpunosti je sveden na jednu jedinu pripadnost koja, iz perspektive posmatrača, na suštinski način karakteriše ličnost; takav identitet je stečen rođenjem i nepromenljiv (Malof 2003).

Ali, i sam dramski tekst otvara izvesne dodatne mogućnosti za čitanje diskursa *drugosti*, poput scena u kojima se likovi Kneza od Maroka i Kneza od Aragona neuspešno bore da dobiju Porcijinu ruku. Glavni ženski likovi, Por-

cija i Šajlokova ćerka Džesika, takođe reprezentuju identitet *drugog*, kao žene koje pokušavaju da ostvare ljubav s izabranikom u muškom i surovom svetu. I njihov identitet je fiksiran, ali istovremeno i posredan: one ga stiču preko bitne muške figure, najpre oca, pa potom muža. Ovo postaje posebno značajno u slučaju Džesike i njenog bekstva iz očeve kuće, s hrišćaninom Lorencom. Džesika tokom radnje drame menja svoj identitet postajući zahvaljujući mužu hrišćanka: međutim, kako ćemo videti u predstavi – ni to joj, pred nadirućim fašizmom, neće doneti spas. Pitanje ženskog identiteta u predstavi se dodatno izoštrava upravo pomenutim konceptom prostora: u nedostatku romantičnog Belmonta, žene su sve vreme smeštene u maskulini svet zasnovan na interesima, te njihov „marginalni diskurs“ postaje još naglašeniji – one gube prostor u kojem simbolično vlada princip njihovog roda. Nasuprot prvobitnom utisku da se jedina izdaja oca dešava upravo u Šajlokovoj, jevrejskoj kući (jevrejska devojka beži od kuće s hrišćaninom, pri tom ukravši novac i skupocenosti⁶), treba uvideti da je u Šekspirovoj drami matrica „izneveravanja figure oca“ prisutna i među hrišćanima. Nasuprot „nedostajućoj figuri majke“ (*motherless play*), u delu su, na direktnom ili indirektnom nivou prisutne četiri figure oca i svi oni bivaju na izvestan način obmanuti od strane svog deteta. (Fielder 1972: 86) Iako je „izdaja“ najdramatičnija u odnosu Džesike prema Šajloku, ona je nedvosmislena i u načinu na koji sluga Gobo obmanjuje svog slepog oca, lažno se predstavljajući, ali nagoveštena i u odnosu Porcije prema testamentu pokojnog oca: ona, naime, i pre i tokom „lutrije sa škrinjama, unapred „diskvalifikuje“ sve prosce osim Basanija, prema kome od početka pokazuje nedvosmisleno sklonost (i time posthumno relativizuje očevu volju). Za naš kontekst još je indikativnije što Porcija *apriori* odbija niz kandidata zainteresovanih za brak s njom, od kojih su gotovo bez izuzetka svi stranci, ne-Mleci. Naime, oni su u odnosu na nju *drugost*. Dugi niz kandidata prema kojima Porcija pokazuje netrpeljivost čine napuljski knez, palatinski (rimski) grof, francuski gospodičić, engleski baron, Škot, mladi Namac, Knez od Maroka te Knez od Aragona – sve dok ne bude najavljen njen sunarodnik, Mlečanin Basanio. Čak se i u slučaju prvonajavljenih, napuljskog kneza i palatinskog grofa, na izvestan način može reći da u odnosu na Porciju predstavljaju načelo *drugosti*, jer – iako italijanskog porekla, oni nisu Mleci. Italija se ujedinjuje tek u 19. veku, pa izvorni kontekst drame ukazuje na mogućnost da su napuljski i rimski udvarač – iako

⁶ Ukazujemo i na tanatološki aspekt drame koji takođe doprinosi relativizaciji manihejske podele na „krvožednog i osvetoljubivoj“ Jevrejina (s ćerkom koja izdaje sopstveni rod) na jednoj, i, sveta hrišćanskih vrednosti, na drugoj strani: Šajlok je posebno pogođen zbog toga što je Džesika ukrala i prsten svoje pokojne majke. Taj prsten za njega ima pre svega emotivnu (a ne materijalnu) vrednost, kao uspomena na pokojnu voljenu suprugu (i ne bi ga, kako sam kaže, otuđio ni za šta na svetu).

svakako na bližem stepenu udaljenosti nego što su to drugi udvarači, za nju i dalje stranci. U sceni sa Knezom od Maroka – koji je stranac i nacionalno i verski i kulturološki – Porcija ne pokazuje nikakvo interesovanje za njegove lične osobine (Levin 2010: 37), a sličan je njen odnos i prema Knezu od Aragona. Najzad, četvrtu figuru oca na simboličkoj razini predstavlja Antonio kao nebiološki roditelj, samoproklamovani „poočim“, koji prilježno brine o svom „štićeniku“ Basaniju (Fielder 1972: 86). I Antonio biva na svojevrsan način izneveren: zbog sopstvenog interesa, Basanio ne sprečava užasavajuću i nehumanu klauzulu ugovora o „funti mesa“ koja direktno ugrožava Antonija, i najzad ga potpuno napušta.

I pored uvođenja dodatnih motiva /proširenja koncepta *drugosti*, u predstavi u odnosu na dramski tekst, centralni momenat ovakve postavke oličen je u liku Porcije: ne samo zbog toga što glumac Dragan Mićanović igra ovu žensku ulogu, već i zbog njegove maestralne i višeslojne glumačke kreacije. Kako primećuje Ivan Medenica, ovde nije reč o rediteljskom konceptu opšte travestije (jer ostale uloge žena igraju žene, i obrnuto), već o jednom pristupu koji izmiče u potpunosti racionalnim i nedvosmislenim analizama ili objašnjenjima (Medenica 2004). S druge strane, u nekim od intervjua povodom premijere predstave, reditelj donekle „lakonski“ navodi da među glumicama nije uspeo da pronađe ni jednu koja bi mogla da tumači lik Porcije (Savin 2004). Čini se da je između argumentovanog kritičarevog pitanja o suštini takvog (u praksi uspelog) koncepta i rediteljeve konstatacije moguće uspostaviti izvesnu „liniju kompromisa“, ili naslutiti odgovor na pitanje o suštini travestije (reč je, zapravo, o dvostrukoj travestiji: muškarac igra ženu koja se pretvara da je muškarac). I to nagovešteno rešenje moglo bi da ima uporište upravo u dramskom tekstu: naime, i pored toga što jedan „nerealistički“ momenat prisutan u dramskom kontekstu ne može sam po sebi biti opravdanje za vrlo obavezujući rediteljski znak (polna inverzija u podeli uloge), ukazujemo da se čitav četvrti čin *Mletačkog trgovca*, u kome se Porcija preoblači u muškarca kako bi na sudu pomogla svom izabraniku i njegovom prijatelju Antoniju, može razumeti kao dramska uslovnost. Ta uslovnost („igra“) temelji se na gotovo nedvosmislenom odgovoru na sledeće pitanje: da li je i koliko realno da verenik ne prepozna svoju izabranicu odevenu u muškarca, boraveći s njom u istoj prostoriji? Na sekundarnom planu, pitanje se može proširiti i na Antonija koji je takođe prethodno upoznao Porciju, a možda čak i na sve ostale u sceni suđenja prisutne likove (teško je ne primetiti takvu vrstu travestije na sasvim maloj udaljenosti). Tako, *jedna* uslovnost prisutna u drami, postaje *dvostuka* uslovnost u predstavi i – ako je tako i prihvatimo – ona ne samo da ne izaziva „komunikacijski šum“ na planu recepcije, već upravo suprotno, zahvaljujući raskošnoj Mićanovićevoj

glumačkoj kreaciji⁷, postaje „fenomen po sebi“, okosnica predstave na opštem planu. Najzad, tako koncipiran lik postaje i „nadpolno biće“, superiorno po svojoj pameti, ali i svojoj surovosti, istovremeno i osetljivosti (Savin 2004).

Kao što je prethodno naznačeno, iako na opštem planu predstava sukobljava reprezentante dve marginalizovane društvene opcije, dve Drugosti (Šajlok i Antonio, Jevrejin i homoseksualac) i prikazuje njihovo „zajedničko“ stradanje u surovom svetu koji ne prihvata različitosti identiteta, ovaj opozitni odnos zapravo je samo najznakovitija ili najvidljivija – nikako ne i jedina – posledica značenjskih intervencija reditelja. S druge strane, odnos dvojice trgovaca razotkriva još jednu posledicu rediteljske aktuelizacije: odsustvo uzajamne solidarnosti među marginalizovanima (jedna *drugost* nema empatiju prema drugoj *drugosti*; identičan obrazac prisutan je i načinu na koji se Salario i Salarino surovo podsmevaju Šajlokovoj nesreći). Transponovanje vremenskog okvira u dvadesete godine ukazuje na još jedan značajan aspekt: nakon Porcijine superiorne manipulacije zakonskim tekstovima (Bečanović Nikolić 2013: 83), Šajlok u dvadesetovekovnoj, civilizovanoj Evropi biva ne samo imovinski razbaštinjen, već i primoran na religioznu konverziju. Šajlok je i bez nadolazećeg fašizma već poražen u svakom zamislivom smislu, pa najviše što u narednom periodu može da očekuje – jeste da eventualno sačuva goli život, jer zvanično više nije pripadnik jevrejske vere; međutim, čak i ova, maksimalistička, i po Šajloka najpovoljnija moguća opcija, nije sasvim izvesna.

Već u prvoj sceni predstave, Antonio je predstavljen kao pripiti dekadent homoseksualne orijentacije – on se blago tetura na sceni, dok mu Salario i Salarino (feminizirani pripadnici gej populacije) iznova sipaju piće. Pojava Basanija na scenu uvodi sofisticiranog dekadentnog biseksualca: on je elegantan, prefinjen, u ruci nosi cvet. Na ovom mestu se može s pravom postaviti pitanje stereotipizacije lika homoseksualca. Pre nego što pristupimo toj analizi, upućujemo i na širu (zapravo, „nestereotipnu“) odredbu pojma stereotipa, a koja će biti od značaja i u slučaju nekih drugih likova. Iako je stereotip definisan kao dominantna kognitivna struktura u binarnom modelu mišljenja, pojednostavljeno prikazivanje pojava („mi smo ovakvi, a oni su onakvi“) – ovaj nestabilni pojam ne mora nužno da podrazumeva jednoznačno negativnu konotaciju. Imagolozi stereotip posmatraju kao vrednosno neutralan pojam – kao „predvidljivi način govorenja i ponašanja“, kao „sporazum između jedne čovekove potrebe i jedne čovekove sklonosti“, ali ne i kao „samo ‚sredstvo‘ kojim nekoga vređamo (ili hvalimo) na rasnoj, etničkoj polnoj, profesionalnoj, ideološkoj, fizičkoj ili nekoj drugoj osnovi“ (Đerić 2005). U tom pogledu, likovi Anto-

⁷ Pored izuzetno afirmativnih kritika, Mićanović je za ulogu Porcije dobio niz nagrada za glumu koje se dodeljuju u našoj sredini.

nija i Basanija u predstavi odgovara stereotipnom viđenju „geja ili biseksualca-dekadenta“, ali ovo određenje može biti ne samo vrednosno neutralno, već i utemeljeno u konkretnim okolnostima. Kao što smo naveli, Venecija je topos dekadencije, a vremenski okvir samo dodatno učvršćuje ovu odrednicu (pomenuta epoha u Evropi, ali i „lude dvadesete“ u Americi). Uostalom, ne postoje nikakve spoljašnje okolnosti koje bi sprečile Antonija – solidno situiranog i potpuno slobodnog građanina, homoseksualca, bez porodice, pri tom stanovnika grada koji je simbol dekadencije – da se prepusti takvom *lifestyle*-u.⁸ Indikativan je i način na koji su scenski oblikovani likovi Salanija i Salarina: obojica su feminizirani gejevi⁹. I ovde se potencijalno može uputiti „primedba“ o stereotipu *drugog*; međutim, kontekst ostaje u načelu vrednosno neutralan, jer nije primenjen na opštem planu (Antonio nema takve crte). Dok su u dramskom tekstu oni označeni kao „prijatelji Antonijevi i Basanijevi“, u predstavi imaju ulogu momaka u Antonijevoj službi (neke vrste slugu ili „spoljni momci“). Primetna je i izvesna generacijska razlika: Antonio (Irfan Mensur) je sredovečan, dok su Salanio (Pavle Pekić) i Salarino (Nikola Vujović) mlađi. Scenski kontekst ove dvojice likova kao „momaka u službi“ Antonija, ima uporište u dramskom tekstu ali i rediteljskoj postavci: Antonio je situirani gej okrenut zadovoljstvima (tu spada i ljubav), a takvom liku „pripada“ posluga, odnosno, „delegiranje“ brige o svakodnevničkim poslovima na druga lica.

Ako uz navedeno uzmemo u obzir da je Basanio (Goran Šušljik) biseksualni žigolo, sofisticirano dekadentan i elegantan, možemo da govorimo o nekoliko varijeteta *drugosti* među muškim likovima koji predstavljaju odstupanje od normirane seksualnosti. I na planu kostima je vidljiva izvesna „divergentnost“ u tom pogledu (kostim može da funkcioniše kao jedan od značajnih faktora u označavanju *drugog*). Dok Antonijev kostim kao spoljna oznaka sam po sebi ne upućuje na seksualnu orijentaciju lika (reč je o uglavnom „casual“ odeći sredovečnog muškarca, trgovca), Basanijev stil je naglašeno estetizantan (sklonost koja se pripisuje gej populaciji) i minimalistički prefinjen; Salanio i Salarino nose identične kostime koji, poput „postmodernističkog znaka“, predstavljaju kombinaciju mornarskih odela i konobarskih uniformi s dugim keceljama (kao njihova uobičajena dnevna ili radna odeća) – što i priliči njho-

⁸ Na sličan stereotip računa i savremena modna industrija čija je tržišna logika zasnovana na percepciji muškarca geja iz viših društvenih slojeva ili dobro plaćenih profesija kao poželjne ciljane grupe. Simplifikovano, takva ličnost posmatra se kao esteta (okrenuta estetskom, često i u okviru profesionalnog konteksta), finansijski solventna, a s obzirom da najčešće ne formira klasičnu porodicu, predstavlja i poželjenu ciljnu grupu, jer novac može da usmeri na sopstvena interesovanja i zadovoljstva.

⁹ Među njima ni u predstavi nema bitnih međusobnih razlika, što odgovara šekspirološkom određenju „blizanačke“ prirode ovog para likova.

vom staležu. Kostimografsko rešenje Kristine Ignjatović ovde nedvosmisleno upućuje na citiranje gej-kemp elemenata vizuelnih radova umetničkog tandema Pjer i Žil (*Pierre et Gilles*), poput motiva mornara, artificijelnosti, stilizacije kiča i drugog. Najzad, Basanijeva estetizantnost odgovara konceptu lika: žigolo je okrenut negovanju izgleda, i zato što je to sigurniji put ka osvajanju cilja, „dobre prilike za ženidbu“. Ova osobina, koja ne samo što važi za oba pola, već sama po sebi ne sadrži negativnu konotaciju (nema ništa loše u negovanju izgleda i elegantnom odevanju), doprinosi utisku o stereotipizaciji koja funkcioniše u vrednosno neutralnom kontekstu.

Pitanje stereotipa u sagladavanju *drugog* vezano je na srodan način i za scene sa Knezom od Maroka i Knezom od Aragona. Već i sam princip „udvojenosti“ u glumačkoj podeli – obe uloge igra isti glumac, Goran Daničić – ukazuje na to. Oba kneza su predstavnici nama (zapadnjacima, Mlecima) relativno udaljenih i iz naše perspektive „egzotičnih“ kultura; te kulture su nam dovoljno daleke da i nismo „obavezni“ da među njima pravimo suštinske razlike (ne samo isti glumac, već i obe scene realizovane gotovo u identičnom duhu). Iako i ovde vrednosni kontekst ostaje pretežno neutralan, i kostim (obojuca su odeveni u odore svog etničkog podneblja) i glumačka kreacija (odnosno, obe) doprinose donekle takvom utisku. Glumački stil je blizak komičkoj stilizaciji i teatralizaciji, s povišenim glasom, povremeno širokim potezima. Knez od Maroka, čak, izaziva određeni strah kod Porcijine služavke Nerise, koja veliki cvet – poklon koji on donosi – koristi kao „pseudopušku“ u „samoodbrani“ zbog njegovog „agresivnog“ (a zapravo strasnog i srčanog) nastupa.¹⁰ Knez od Aragona kreće se koracima koji podražavaju tradicionalni ples sa iberijskog poluostrva. U navedenim scenama, reč je o klasičnoj evropocentričnoj predstavi *drugog* koji pripada udaljenijem kulturološkom kontekstu. Za dramski i scenski kontekst, indikativno je da oba kneza časno podnose poraz, i to u borbi lišenoj pravila fer-pleja: u Savinovoj predstavi, Porcija daje znake Basaniju i time mu otvoreno olakšava rešenje zagonetke. (Inače, zanimljivo je afirmativno određenje *drugog* u govoru Kneza od Maroka, ne samo u pogledu reči koje zvuče „kao da je došao s drugog sveta“, nego i karaktera: „Govor mu je rapsodičan, poetičan, bogat egzotičnim slikama i nadahnut gospodstvom udruženim sa skromnošću.“ (Kostić 1994, 440))

U kontekstu ove postavke od značaja je i koncept ključnih ženskih likova, kao rodne *drugosti*. Na posrednom ili neposrednom planu, sudbine Porcije

¹⁰ Međutim, i u okviru postkolonijalističkih studija, u novije vreme razvija se samokritična debata o kreiranju novih stereotipa: na jednoj strani, poskolonijalistički pristup doprinosi ukidanju stereotipa o evropocentričnoj slici sveta, a na drugoj – u praksi – često i sam podleže iskušenju stvaranja novih stereotipa ne-zapadne paradigme (Treći svet).

i Džesike vezane su i za jednu od najradikalnijih rediteljskih intervencija u predstavi – transformaciju lika Šajlokovog, a potom Basanijevog sluga Lon-selota Goba. Najpre, u predstavi je ovom intervencijom na radikalnan način izoštren odnos između njega i njegovog bivšeg gospodara Šajloka. U Šekspirovom tekstu najgore pogrde (govor mržnje) o Jevrejinu i njegovim zverstvima izgovara upravo sluga Gobo, da bi se potom i sam – u Savinovoj predstavi – počeo da pretvara u zver. U poslednjem činu, naime, Gobo stupa na scenu odeven u crnokošuljašku, fašističku uniformu. Određenje Goba ne samo kao sluga, već i kao lokalne lude, pre ove radikalne transformacije dodatno je naglašeno i glumačkom igrom Borisa Milivojevića¹¹. U glumčevom prepoznatljivom maniru, bliskom komičko-karikaturnom prosedeu, Gobo deluje kao ne naročito inteligentni „bata-blesan“, šeret „s dna kace“. Metaforu pomenute transformacije Goba u predstavi nije teško dešifrovati: čovek malog formata, limitiran i u pogledu socijalnog konteksta i u odnosu na sopstvene potencijale, svoju jedinu mogućnost vidi u pristupanju populističkom, totalitarnom političkom projektu.

Kada počne peti čin, Džesika (Tanja Pjevac) je vidno neraspložena, nakon buđenja u Porcijinoj kući deluje kao da je plakala. Razlog se naslućuje: njen verenik Lorenzo (Srđan Timarov), sklon provodu i lakom na novac, još u prvoj pojavi u sceni bekstva mladih ljubavnika (tokom maškara), pokazao je svoju prirodu. Halapljivo i raskalašno je zgrabio od Džesike kesu sa Šajlokovim novcem i pobegao, ne obazirući se na dozivanje verenice. S istom grabežljivom ushićenošću Lorenzo će u petom činu uzeti pismo o Šajlokovom testamentu. Džesika više ne može da bude sigurna u ispravnost sopstvenog izbora: jasne su naznake da je pokradena i prevarena, a njena situacija se dodatno pogoršava ulaskom sluga na scenu. Gobov dolazak u crnokošuljaškoj uniformi i inače u atmosferu unosi duh izvesne distancirane hladnoće, prikrivene i zastrašujuće. Njegovo obraćanje Džesiki u poslednjem činu (koje se savršeno uklapa u ovaj rediteljski koncept aktuelizacije) – kada joj, povodom njenog konvertitstva u hrišćanstvo preko muža, govori da njih hrišćana već ima sasvim dovoljno (pa nije potrebno da to bude i ona) – prerasta u seksualno uznemiravanje, potom i u fizičko nasilje (pre nego što Gobo nasrne na Lorenca, ovaj ga ošamari, nakon čega Gobo nokautira Lorenca koji počinje da krvari). Zapravo, u novonastalim okolnostima, Džesika ne može više biti sigurna ni u šta: ni u odanost muža, niti u to da će preživeti nadolazeću epohu. Do kraja poslednjeg čina, ona leži sklupčana na podu, a predstava se i završava simboličkom scenom u kojoj Džesika tužna i sama ostaje na sceni s maskom na licu. Pobegla je od kuće srećna, tokom maškara u gradu, s maskom na licu – a sada ta ista maska simbolizuje

¹¹ Na premijeri je ulogu Goba tumačio Goran Jeftić.

njen identiteski problem. Ko je ona? Jevrejka ili hrišćanka? Ćerka ili supruga? Može li da bude nešto izvan toga? Kad stavimo masku, takođe postajemo *drugi* u odnosu na sopstvo, ali ostaje pitanje i šta je naše sopstvo. Neizvesno je da li će Džesika uopšte imati mogućnost da se u budućnosti bavi pitanjima svog identiteta i životnih izbora. Jer ovakvo akcentovanje uloge Goba ostavlja snažnu senku sumnje u odnosu na ishod promene njenog „monolitnog“ identiteta. Za Goba koji postaje vlast, ona će ipak ostati *drugi* (Jevrejka).

Jednako je neizvesno (ako je uopšte neizvesno) pitanje Porcijine budućnosti. U poslednjem činu, reditelj „dopisuje“ grubo izbacivanje Antonija iz Porcijine palate. Na njen poziv zvonom (tokom celokupne predstave Porcija zvonom daje znake ili zapovesti kao gospodarica) scena – unutrašnjost njene palate – popunjava se grupom crnokošuljaških vojnika (uz već prisutnog Goba, koji je sada postao njen sluga). Fizički nasilno uklanjaju Antonija iz tog prostora; Basanio pri tome ne reaguje na Antonijeve očajne pozive i vapaje („Basanio, Basanio...!“). Kada se završi predstava, otvara se pitanje i Porcijine budućnosti: kao izvesnost, očekuje je brak s biseksualnim žigolom. Međutim, pravo pitanje je da li Porcija kao aristokratkinja može da računa na sigurnost u vremenu koje predstoji? Gobo je sada njen sluga, ali verovatno zakratko, s obzirom na njegovu novu ulogu u društvu. Pored toga, Gobo se već surovo obračunao s bivšom gospodaricom (Džesikom), pa je sasvim verovatno da neće pokazati lojalnost ni prema novoj – tim pre što je sada ojačan u društvenoj hijerarhiji.

Na taj način se u predstavi u potpunosti razgrađuje čak i onaj „privid“ srećnog kraja koji postoji u dramskom tekstu. Ne samo ključni (Šajlok), već i svi ostali likovi u predstavi označeni kao *drugi* (bez obzira na to da li je u pitanju rediteljska intervencija ili izvorni kontekst drame), dobijaju status gubitnika, autsajdera. Neki od njih – sadašnjih autsajdera, a neki – budućih. Šajlok je i bez pojave fašizma deklasiran, u poslednjem činu ga uopšte i nema. Strašna sudbina čeka i njegovog prijatelja i sunarodnika Tubala. Antonijevo stradanje je predvidljivo, jer fašizam donosi i kult muževnosti, netrpeljivost prema homoseksualnoj populaciji. Zajedno s njim, slična sudbina čeka i Salanija i Salarina. I dva kneza, reprezentanti kulturološke *drugosti*, prethodno su već doživela poraz u „nefer“ takmičenju sa škrinjama.

Poseban paradoks (kao Čehovljeva ironija prema Tuzenbahu u *Tri sestre*) na kraju vezan je za ženske likove. Obe žene, kao preduzimljive šekspirovske heroine, pristupile su prethodno principu promene: Porcija je „promenila“ pol i uspela u svom naumu, a Džesika je promenila veru (identitet) i takođe uspela da se izbori za svoju ljubav. Obe su to postigle same, u muškom svetu. Njihova postignuća, gotovo izvesno, potiru se u zamišljenom nastavku predstave: obe

će biti izneverene od muškaraca za koje su se borile, i obe svedene na „monolitni“ identitet, Džesika kao Jevrejka, Porcija kao aristokratkinja.

Zapravo, na kraju ove predstave počinje potencijalno nova drama. A njene refleksije traju sve do danas, kada Evropa, i pored normativnog okvira koji uvažava i podstiče različitosti i manjinske grupe, sprovodi, u zavisnosti od svojih javnih politika, svojevrstu „komodifikaciju“ pitanja *drugog*.

Literatura:

- Anidžar, Gil, *Jevrejin, Arapin – istorija neprijatelja*, Beogradski krug i CZKD, Beograd 2006.
- Bečanović-Nikolić, Zorica, *U trganju za Šekspirom*, Dosije studio, Beograd 2013.
- Đerić, Gordana, *Razvoj stereotipa – multidisciplinarni pristup*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd 2005, na: www.kas.de/upload/auslands-homepages/serbian/Djeric_pred.pdf (pristupljeno stanici 17. aprila 2017.)
- Fiedler, Leslie A, *The Stranger in Shakespeare*, Croom Helm, London 1972.
- Kostić, Veselin, *Stvaralaštvo Viljema Šekspira I*, SKZ, Beograd 1994.
- Levin, Richard A, *Portia's Belmont*, u: *William Shakespeare's The Merchant of Venice* (New Edition), Bloom s Literary Criticism, An imprint of Infobase Publishing, New Yourk 2010.
- Malaf, Amon, *Ubilački identitet*, Paideia, Beograd 2003.
- Medenica, Ivan, *Porcija vrhunske glume*, *Vreme*, Beograd 12. februar 2004.
- Novy, Marianne, *Shakespeare and Outsiders*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Savin, Egon, *Ljubavi više nema* (autorka intervjuja: Slavica Vučković), *Večernje novosti* 7. februar 2004.
- Šekspir, Viljem, *Mletački trgovac*, prev. Velimir Živojinović, Savremena škola, Beograd 1962.

Ksenija Radulović

Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

THE ASPECTS OF *OTHER/OTHERNESS*
IN THE STAGING OF *THE MERCHANT OF VENICE*
(director Egon Savin, Yugoslav Drama Theatre)

Summary

The aim of the paper is to analyse the representation and construction of Otherness in staging of the Shakespeare's play *The Merchant of Venice* (Yugoslav Drama Theatre). The action of this play is displaced in Italy in the 1920s. It is a model of director's (Egon Savin) actualization of the classic drama in which the chosen time frame, the rise of Nazism, emphasizes the intolerance of the society and/or majority towards the minorities and individuals of marginal and liminal identities, i.e. towards all those who are different. The identity of the Other is not only related to religious or national differences (Jewish Shylock in the Western Christian world) but also to sexual (serving as the basis for the character of Antonio), as well as to gender (the female characters). Furthermore, the paper also examines the idea of stereotyping in the representation of Other.

In addition, a specific playing with gender/sexual identities is being realized by "the complexity of travesty" related to the character of Portia; according to the director's concept – the actor Dragan Mićanović *plays a woman who plays a man's role*.

Keywords: The Merchant of Venice, Shakespeare, Egon Savin, Otherness, identity

Mirjana Nikolić¹

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Šekspirova dela na programima Radio Beograda

Kontekstualizacija i prezentacija različitih segmenata realnosti kroz medijske sadržaje istovremeno predstavlja oblik komunikacijskog posredovanja, ali i umetnički modelovane refleksije te iste stvarnosti. Bitna razlika između ova dva oblika svojevrsne medijacije vezuje se za činjenicu da, u komunikacijskom procesu, postoji tendencija da se postigne što veći sinhronicitet između stvarnosti i „slike“, interpretacije događaja², dok se kod umetničkog posredovanja akcenat stavlja na fiktivne elemente koji su snažno integrisani u narativ.

Komunikologija i teorija informacije, komunikaciju vide kao proces koji se odvija između komunikatora, pošiljaoca, izvora i recipijenta/primaoca, odredišta, čiji je predmet poruka. Iz ključa semiotike, ovaj proces možemo posmatrati kao proces u kome pripovedač (narator) na osnovu realnosti oblikuje narativ/priču koju šalje slušaocu, odnosno onom kome se pripoveda. U tom smislu, radio kao medij odražava suštinu baznog komunikacijskog modela: narator – narativ – slušalac.

Interpersonalna komunikacija kao polazni oblik komunikacijskog procesa, svoj unapređen oblik dobija sa razvojem tehnologije i pojavom medija, sredstava, posrednika, zahvaljujući kojima međuljudsko komuniciranje postaje nedvosmisleno bezgranično. Mediji, počev od tradicionalnih do savremenih, mahom digitalnih, postaju ne samo posrednici, već i autentični komunikatori koji svojim kapacitetima učestvuju u izgradnji poruka, kreiranju značenja. U

¹ nikolicmirjana66@gmail.com

Rad je nastao u okviru projekta Ministarstva za prosvetu, nauku i tehnološki razvoj br. 178012, *Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)*.

² Naravno ukoliko se zanemare intencije iskrivljenja, falsifikovanja i manipulacije realnošću.

komunikacijskim procesima, intencija je da se u procesu transmisije ne izgubi bit inicijalnog događaja i njegovog narativa, odnosno da se očuva realnost, čime se dobija sadržaj, medijska poruka koja je u visokom stepenu sinhronizovana s realnošću.

Međutim, sadržaji koji su posredovani medijskim tekstovima nisu uvek i samo usmereni na komunikacijske procese i ravan informativnog posredovanja. Jedan opseg medijskog delovanja usmeren je na kreiranje umetničkih, estetskih poruka, narativa kod kojih su svesno degradirani informativni elementi u korist emocija, impresija i ekspresija. Reč je o porukama čiji se narativ gradi različitim umetničkim sredstvima, čime medijska poruka postaje nadnarativ u čijem prijemu pojedinac angažuje svoje mentalne-psihološke, pa i emocionalne kapacitete. Ovakvi medijski tekstovi, medijski oblikovani narativi, ne insistiraju da veristički prenesu stvarnost, već upravo suprotno, grade novu, virtuelnu realnost čija je vrednost upravo u kvalitetu fikcije, izgradnji i konstrukciji koje nisu ni sinhrona ni similarne s realnošću.

Iako naratologija kao disciplina svoj vrhunac doživljava sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka, narativ kao princip pripovedanja, oblikovanja i prenošenja značenja i naracija kao tehnika, prisutan je od početka pojave elektronskih medija – radija, televizije, a potom i interneta. Od devedesetih, a posebno dvehiljaditih, sa afirmacijom tzv. postklasične naratologije, narativi se vide „svuda gde se oni ili njihovi delovi mogu rekonstruisati, virtuelizovati, aplikovati“ (Milutinović 2014: 359). Zahvaljujući brisanju granica među medijima i sa snažnim naletom konvergencije uspostavljaju se sistemi u kojima je osnov sadržaj bez obzira o kom posredniku, komunikacionom kanalu je reč. Postklasična naratologija u svojoj interdisciplinarnosti insistira na izgradnji otvorenog sistema sa dinamičnom naracijom, koja je orijentisana ka kontekstu i primaocu poruke, govoru tj. pragmatici, stavljajući u prvi plan moral, interpretaciju i evaluaciju, afirmišući se kao postteorijska disciplina³ (Nünning, 2003: 239–275). Prelaskom sa klasične na postklasičnu naratologiju dolazi do zamene „narativa narativnošću, kao procesa koji dovodi do nastanka narativa i njegovih imanentnih, tj. pragmatičkih osobina“ (Milutinović 2014: 359), što u slučaju medija znači da se narativnost uspostavlja kao dominantni koncept umetničkog posredovanja, odnosno kao osnov medijske naratologije. Komunikacija i umetničko posredovanje u uslovima multiplikovanih medija od radija i televizije do interneta i njegovih brojnih izražajnih formi, odnosno platformi, nudi obilje sadržaja u smislu čega je moguće povući demarkacionu liniju između klasičnog, mikro nivoa i informativnog reprezentovanja realno-

³ Termin „postteorija“ uveo je T. Iglton (*Eagleton*), kako bi obeležio period koji dolazi nakon postmodernizma.

sti, i makro nivoa, „pričanja priče“ sa mnogo fikcionih elemenata, pojedinosti i jasnom kontekstualizacijom i orijentacijom na recipijenta, primaoca, publiku, javnost, što sve odgovara okvirima postklasične naratologije.

Transmedijalni kapacitet radio drame

U eri koja možda već zaslužuje da ponese epitet postinformatičke ili ere treće medijske revolucije⁴, medijski narativi, na sredokraći između klasične i postklasične naratologije, vrlo često afirmišu transmedijalnost, zahvaljujući kojoj se postiže visok stepen aplikativnosti koja je u dijapazonu od umetničko-estetske do ekonomske, odnosno tržišne.

Henri Dženkis (Henry Jenkins) transmedijalno pripovedanje, transmedijalnost, vidi u eksplicitnoj vezi sa konvergencijom, multiplatformnošću, upotrebom digitalnih medija, pa se čak može reći da je odnos ova dva pojma sličan odnosu kokoška-jaje, jer jedan drugom cirkularno prethode i predstavljaju ishodište. U uslovima i pod diktatom digitalnosti, pričanje priče, prezentacija narativa, nadrašta okvire prostog pripovedanja i postaje duboko determinisana medijumom i tehnologijom. Suštinski, reč je o transformaciji jedne koherentne priče – najčešće književno-umetničkog dela, u jednu ili više formi različitih medija (radio, televizija, video igra, knjiga, strip, društveni medij, internet) odnosno medijskih platformi kao sredstava i posrednika. U ovom procesu, mediji, uz originalnog pripovedača, autora, afirmišu meta pripovedača, medijatora koji reinterpreтира, adaptira, prilagođava polazni i originalni narativ koji će biti ponovo „pročitani“ putem drugog medija. On nije prost replikator, već upravo suprotno, aktivni kreator, novi autor, s obzirom da postojeći narativ prilagođava mediju čije ekspresivne mogućnosti poznaje, gradi novu estetiku, kreativno koristi izražajna sredstva u izgradnji novih ili nadopunjenih značenja.

Za razliku od tradicionalnih narativa, na primer narativa književnih dela i umetnika koji su obično imali individualnu i razučenu interakciju sa čitaocima kao publikom koju je odlikovala amorfnost, dislociranost i nepovezanost (sem u slučaju pojedinačnih klubova čitalaca), transmedijalni narativi grade čvrstu vezu sa publikom koja je interaktivna, međusobno povezana i koja sama utiče na narative dopunjujući ih kometarima.

Neposredno nakon pojave filma koji je pokazao visok kapacitet za transmedijalno pripovedanje transponujući književna dela, pisanu reč u „pokret-

⁴ Prva medijska revolucija označava širu upotrebu štamparske prese u proizvodnji novina, druga pojavu elektronskih medija – radija i televizije, a treća eksplanzuju interneta i njegovih platformi kao svojevrsnog vida izražajnih sredstava interneta kao novog medija.

ne“ audio-vizuelne slike, radio je otvorio nove mogućnosti transponovanja umetničkih dela iz postojeće u nove forme. Za razliku od štampe i filma koji zbog tehnologije, jezika i sistema distribucije, odlikuje svojevrsna teritorijalna zatvorenost, radio je prvi medij koji je imao trenutni, nadnacionalni domet, globalnu dimenziju zahvaljujući kratkim talasima⁵ koji su mogli da obezbede i transkontinentalnu dostupnost programa. Ipak, fraza *globalno selo* (Maršal Makluan/Marshall McLuhan) nikada nije vezivana za radio, već za televiziju, da bi danas Internet u punom obimu pokazao ostvarivost ideje o povezivanju celog sveta u jednu mrežu, prema nekim autorima čak „elektronski gulag“ (Aleksandar Zinovijev/Александр Александрович Зиновьев).

O prirodi radija, Garison Kejlor (Garrison Keillor)⁶, jedan od značajnih savremenih radio autora je rekao: „Na televiziji nema romantike: to je samo Volmart⁷. Radio je beskrajno više seksi“ (*There's no romance in television: it's just the Wal-Mart of the mind. Radio is infinitely sexier*, Garrison Keillor, *Radio Romance*, 1991⁸). S druge strane, Maršal Makluan ističe: „Ja živim u radiju kada slušam“ (*I live right inside radio when I listen*)⁹, ističući moć radija u smislu stimulacije imaginacije, oživljavanja sveta spektakla posredstvom zvuka, u smislu čega upravo možemo govoriti o potencijalima i vrednostima radio drama.

U smislu naracije i transmedijalnosti, radio drama predstavlja jedan od naj-reprezentativnijih žanrova¹⁰, odnosno najprominentniji oblik transmedijalnog pripovedanja s početka 20. veka, kojim se književno, dramsko delo, prevodi u novi umetnički oblik. Polazeći od literarnog teksta, radijski stvaraoci postojeće ili autentične umetničke sadržaje modifikuju i sinhronizuju sa ekspresivnim mogućnostima radija. Reč je o, u pozitivnom smislu, svojevrsnoj manipulaciji

⁵ Emisioni rad kratkotalasnih radio stanica korišćen je za potrebe informisanja i propagande, posebno u periodu između dva svetska rata i to od strane fašističke Italije i Benita Muslinija i nacističke Nemačke).

⁶ Gerison Kejlor (Garrison Keillor) je američki autor, pisac, humorista, radio glumac, voditelj... zaljubljenik u radio. Autor je radio emisije *A Prairie Home Companion*, poznate kao *Garison Kejlor radio šou* (*Garrison Keillor's Radio show*) čiji je voditelj bio od 1974. do 2016. godine.

⁷ Volmart (Wal-Mart) je jedan od američkih multinacionalnih, maloprodajnih korporacija sa sedištem u Bentonvilu, Arkanzas, SAD koji poseduje lanac hipermarketa, robnih kuća i prodavnica

⁸ Garrison Keillor, *WLT: A Radio Romance*, Penguin Books, GB/USA, 1991.

⁹ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, McGraw-Hill, 1964.

¹⁰ Nažalost, savremeni položaj radio drame u Srbiji ne uliva nadu u razvoj ovog žanra koji se nalazi u zapečku za razliku od evropskih radija na primer BBC-a gde je vrlo prisutan, atraktivan i aktuelan žanr i umetnički sadržaj.

i kreativnoj upotrebi auditivnih sredstava, u cilju izgradnje estetizovane realnosti, estetskih poruka, koje s jedne strane nose „poruku“ primarnog autora, autora dramskog ili književnog teksta, a potom i autora radiofonskog dela koji, na osnovu sopstvenog čitanja, stvara novu formu, odnosno kodirana nova značenja koja će biti dekodirana od strane slušaoca, publike.

U dilemi koja je prisutna i među teoretičarima i među praktičarima – da li je radio drama nova forma storytelling-a ili nov književni žanr predstavljen u medjskom ključu, bliži smo stavu da je ona unapređeni oblik dela dramske književnosti saobražen zakonitostima medija koji nudi specifičnu svedenost samo na auditivnu komponentu. Kroz umetnost zvuka, publici se nudi celovita slika i imaginacija kojom se dočarava i ambijent i atmosfera, kostim, scena, rekvizit; psihološko stanje...

Radio drama svojom suštinom, za razliku od dramskih formi u vizuelnim medijima i umetnostima, omogućava poniranje u svet fantazije, irealnog, usaglašeno sa individualnom kreativnošću svih autora, ali i publike. Iako na prvi pogled izgleda da je *uranjanje* u fiktivno prisutnije kod vizuelnih medija, dubljim promišljanjem dolazimo do zaključka da su kapaciteti „uranjanja“ posredstvom audioformi mnogo veći. I upravo poniranje ili uranjanje koje nudi radio drama, omogućava aktuelizaciju stavova Meri-Lor Rajan (Marie-Laure Ryan) čije se teorije danas vide kao most između kognitivnih studija i naracije (Alber, Fludernik 2010: 12 u Milosavljević Milić 2014). Uranjanje i interaktivnosti predstavljaju dva ključna fenomena koja su podstakla promene u tretiranju narativa, pošto putem njega čitalac, odnosno u slučaju radio drame – slušalac, ponire u fiktivni svet. Radio drama je neka vrsta prozora ka drugom svetu, tekstualna medijacija, transponovanje narativa iz jedne u drugu dimenziju. Dakle, i kada imamo grupno uranjanje u narativ, mi suštinski imamo individualizovan izlazak iz narativa sa više personalnih doživljaja i imaginacija. Bitna razlika auditivnih i audio-vizuelnih medija je u tome što kod drugih imamo obično grupni čin praćenja, koji rezultuje sličnom percepcijom i sličnim uranjanjem u ponuđeni narativ. Ovo nije slučaj kod radija generalno, kao ni kod radio drame. Ona je obično individualizovan doživljaj, ali ne književnog, literarnog narativa, već narativa koji je prošao već nečiju imaginaciju, nečije uranjanje, narativ koji su autori usvojili, uronili u njega i sada ga reinterpretirali. Novonastali audio izraz, oblikovan uz pomoć govora, muzike, efekat i funkcionalnih pauza kao semiotičkim znacima, predstavlja konstrukciju novog narativa koji stiže do publike. Na taj način i u transmedijalnom ključu, kod radio drame imamo dva nivoa uranjanja – autor radio drame uranja u literarni predložak i gradi novo umetničko delo, da bi potom publika, slušaoci uranjali u novonastalo umetničko delo. Time, suštinski imamo dvostepenu izgradnju

narativa i dva nivoa uranjanja, mada ako bismo odnos autora literarnog dela i realnosti uzeli kao još jedan od nivoa interakcije, onda bi se govorilo o čak tri stepena medijacije, naracije i uranjanja.

Savremeni tehnološki razvoj i nove mogućnosti prevođenja, postojećih narativa kroz nove audio platforme poput internet radija, podcasta, digitalne audio-drame... svedoči o razvoju transmedijalnog pripoveda koje nudi sva tri tipa uranjanja: prostorno, vremensko i emocionalno (Maria-Laure Ryan). Novomedijske forme prilagođene su savremenom medijskom tržištu, ali i savremenoj publici koja uživa u kapacitetima digitalne produkcije i interaktivnom odnosu sa sadržajem u koji bez ikakvih barijera penetrira.

Šekspir u radio dramama – iskustva BBC-ja

U 2016. Godini, u kojoj se obeležava 400 godina od smrti Vilijama Šekspira (*William Shakespeare*, 1564-1616), interesantno je istražiti načine na koje su njegova dramska, književna, dela adaptirana i producirana za radio koristeći njegove tehnološke kapacitete, u smislu masovne diseminacije novog i autentičnog umetničkog dela.

Radio je učinio Šekspirovo delo dostupno masovnom auditorijumu koji je 1924. godine širom sveta brojio oko milion slušalaca. Interesantno je da je glumac Don Henderson (*Don Henderson*), istaknuti prvak Rojal Šekspir Kompani (*Royal Shakspeare Company*) primetio da je Šekspir pisao kao da na umu ima plasiranje svojih dela na radiju, auditivnom mediju, što dokazuje upotreba jambičkog pentametra i ukupni poetski izraz – slog, metar i metafora (Cook 1999). Šekspir koji je kao autor bio izuzetno prisutan na scenama brojnih svet-skih pozorišta, zahvaljujući novoj tehnologiji prenosa zvuka na daljinu i snimanja zvuka, postaje demokratsko i najšire dostupan masovnom auditorijumu (Drakakis 1981).

Jedna od najstarijih i najreprezentativnijih radio stanica na svetu svakako je BBC¹¹, koji je eksperimentalno emitovanje programa započeo 14. novembru 1922. godine, a sa zvaničnom dozvolom od 18. januara 1923. godine, i koji predstavlja jedan od svetski najreprezentativnijih modela radijske produkcije – uzor razvoja radija na Balkanu, ali i u čitavoj Evropi. S obzirom da je Šekspir

¹¹ Britiš Broudkasting Kompani (*British Broadcasting Company*) bilo je privatno radiodifuzno preduzeće osnovano od strane „Velike šestorke“ (*Big Six*) koju su činili proizvođači elektro opreme. Godine 1927. dolazi do podržavljenja ovog medija, promene imena u Britiš Broudkasting Korporejšn (*British Broadcasting Corporation*) kao medija koji je prvi u svetu organizovan kao model javnog servisa.

britanski dramatičar čija su dela, kako smo istakli, svojom strukturom, dinamikom i metrikom primerena jeziku radija, razumljivo je da su njegova dela već od prvih dana našla svoje mesto u programima BBC-ja.

Prve adaptacije Šekspirovih dela za potrebe programa BBC-ja ostvarene su 16. februaru 1923. kao prenos izvođenja delova komada: *Julije Cezar*, *Henri VIII* i *Mnogo buke ni oko čega* (Arnheim 1936: 55). Ubrzo su usledile i nove adaptacije od strane Ketlin Nesbit (Cathleen Nesbitt), kao što su na primer scena iz drame *Julije Cezar*, scene iz *Mletačkog Trgovca* (23. maja 1923), scene iz drame *Kralj Džon* (31. maja 1923), delovi drame *Henri VIII* (7. juna 1923), *Romeo i Julija* (5. jula 1923) i *Magbet* (18. novembra 1923) (Cook 1999: 32).

Ipak, drama koja je u celini adaptirana za emitovanje na britanskom radiju je drama *Bogojavljenka noć* (*Twelfth Night*), koja je uživo izvedena 28. maja 1923. godine. Dramu je adaptirala Ketlin Nesbit koja je učestvovala i u izvođenju drame kao protagonist dva lika: Viole i Sebastijana, dok je Džerald Lorens (Gerald Lawrence) tumačio lik vojvode Orsina¹².

Ista drama je još nekoliko puta adaptirana za BBC radio – 1982. godine za BBC Radio 4, 1993. za BBC Radio 3 i konačno u januaru 2011. za BBC Radio 7 (danas Radio 4 Extra).

O važnosti Šekspirovog dela kao kulturne baštine Velike Britanije, pa i Evrope i sveta, govori činjenica da je Pavilion Records (*Pavilion Records*) uspeo da sakupi i objavi 1991. godine CD kolekciju „Veliki Šekspir“, u okviru koje je dostupan najstariji snimak izvođenja jednog Šekspirovog dela iz 1890. godine. Reč je o izvođenju američkog glumca Edvina Buta (*Edvin Booth*), brata Džona Vilkisa Buta (John Vilkes Booth), ubice predsednika Linkolna.

Počeci radio drame u Srbiji

Od početka eksperimentalnog rada Radio Beograda¹³ 1924. godine, odnosno od 1929. godine kada počinje njegov redovan i kontinuiran rad, Radio Beograd je u okvirima svoje produkcije, prvenstveno kroz delatnost pojedinaca, literarnog odeljenja, a kasnije celovite organizacione jedinice Dramski program, redovno vodio računa da se dramska ostvarenja najznačajnijih stvaralaca nađu na repertoaru i približe uvek zahtevnoj jugoslovenskoj i srpskoj

¹² Isti drama je 1937. godine adaptirana i izvedena na programu radio stanice mreže CBS. Orson Vels (*Orson Welles*) je tumačio lik Orsina, da bi godinu dana kasnije Vels tumačio lik Malvilia (*Malvolio*) u istoj drami, ali realizovanoj u produkciji *Mercury Theater Company*.

¹³ Glavna radiotelegrafaska stanica Beograd Rakovica.

publici. Najveći broj dramskih ostvarenja realizovan je kroz direktne prenose iz prostora u kojima su inače dramska dela izvođena – pozorišta, mada je bilo i prenosa izvođena iz studija radio stanice.

Sa otvaranjem tehničkih mogućnosti i širom upotrebom uređaja za snimanje, menjaju se produkcionni uslovi, koji su se posebno odrazili na realizaciju dramskih programa koji se sada sve češće realizuju postupkom snimanja, a što daje potpuno novu dimenziju ukupnom programu i značajno ga umetnički obogaćuje.

Tokom 1924. godine i eksperimentalnog emisionog rada Radio Beograda, izvedeni su odlomak iz tragikomedije Edmonda Rostana *Sirano de Beržerak* i desetominutna scena iz *Dubrovačke trilogije*, Iva Vojnovića, što dokazuje da je dramski repertoar bio jedan od prioriteta kreatora ovih programa.

Kao godina rađanja dramskog programa beogradskog radija uzima se 1929. godina kada je dana 24. marta, prilikom svečanog otvaranja programa Radio Beograda izvedena narodna pesma *Đakon Stefan i dva anđela*, čiju dramtizaciju potpisuju Vinko Vitezica, urednik Literarnog odeljenja Radio Beograda i dr Gustav Braun, u jednom periodu direktor Radio Beograda.

Već tada je prepoznat kapacitet radio drama kao jednog od prvih hibridnih žanrova, na sredokraći između drame kao literane forme i ekspresivnih mogućnosti radija kao medija. Međutim (ne)iskustvo stvaralaca u smislu pisanja dramskih dela za radio i adaptacije postojećih spram potreba bili su jedna od prepreka implementaciji transmedijalnosti u punom obimu. O tome jasno govori činjenica da, na konkursu¹⁴ koji je 1929. godine, u prvoj godini rada Radio Beograda bio raspisan za originalnu radio dramu nije nagrađeno niti otkupljeno ni jedno delo.

Sa ciljem da se nedovoljno stručni autori upute u tajne pisanja za radio, u Konkursu su naglašene razlike između dramske kompozicije za radio i one za pozorište. Tako se navodi da „su u teatru istovremeno zaposleni i oko i uho, dok u radiju samo uho prenosi utisak izvođenog komada“¹⁵. Takođe, „što je na pozornici suvišno, u radiju je potreba“. Jedno od uputstava je predočavalo opasnost da se ode u krajnost i da pisac za radio sa mnogo reči uguši dramsku radnju i efekte scene. „Drama za slušanje nepogodna je sa velikim brojem individualiteta, za nju je zgodan manji broj karaktera“¹⁶... Nepogodne su i scene sa masama, „jer u masi se gube individualne osobine pojedinca. Glavna lica

¹⁴ *Radio Beograd* broj od 7. aprila 1929.

¹⁵ Isto.

¹⁶ Isto.

treba da su markantno jedan od drugog odeljena¹⁷, što već nije stvar samo autora, već i režisera koji vrši odabir umetnikâ za pojedine uloge. U drami za slušanje, reč ne vrši samo ulogu oka, nego i pokreta, jer se ona „ne gleda, nego se samo sluša“¹⁸. Posebni problemi na relaciji radio-dramsko delo i slušaoci, jeste problem pažnje, koncentracije slušalaca i njihova obrazovno-kulturna heterogenost. „Dramu na radiu sluša seljak i intelektualac, starac i mlad, zdrav i bolestan“¹⁹. Neka od ovih uputstava za prve pisce radio-drama i danas su aktuelna, s obzirom da se njima suštinski usklađuju dva medija, dve umetnosti – radio i književnost i njihova izražajna sredstava.

Žiri koji je učestvovao u proceni dela prispelih na konkurs činili su: dr Gustav Braun, direktor Radio Beograda, profesor dr Vinko Vitezica i redaktor Živojin Vukadinović²⁰. Odziv autorâ na konkurs je bio veoma slab. Prispelo je samo devet loših komedija, a zajednička karakteristika svih komada je da su autori koristili poznate, ranije upotrebljavane motive „pri čemu su ih sada obrađivali nezgodno i neknjiževno“ (Mitrović 1983: 102). Zato je konkurs ubrzo ponovljen. Prva nagrada čija je predviđena visina bila 2 000, i druga u iznosu od 1 000 dinara, uvećane su za po 1000 dinara²¹. Jedno od pitanja koje je postavljano je: Da li je žiri bio prestrog ili su autori bili neiskusni?

Šekspirova dela u programu Radio Beograda 1929-2016.

Kada je reč o delima Vilijama Šekspira, zaduženi za konceptualizaciju dramskog, odnosno uopšte literarnog programa Radio Beograda, sasvim logično su se, na različite načine i u različitim periodima, opredeljivali za koncept u kome je svakako bilo mesta za dela ovog pisca. Šekspirova dela i njihove adaptacije za radio jedan su od dobrih primera transmedijalnosti, naravno u skromnim obrisima u odnosu na savremene kapacitete ovog fenomena.

Hronološki posmatramo, prva adaptacija Šekspirovih dela za potrebe Radio Beograda realizovana je 1929. godina kada su na programu uživo, iz studija beogradske stanice u Knez Mihailovoj ulici, izvedene *Scene* iz Šekspirovih drama u trajanju od 40 minuta. Do novog pojavljivanja Šeksipra u etru Srbije

¹⁷ Isto.

¹⁸ Isto.

¹⁹ Isto,

²⁰ Živojina Vukadinovića kao člana žirija uspešno zamenio poznati književnik Gustav Krklec (Simović 1989, Mitrović 1983).

²¹ Ilustracije radi – visina prve nagrade je iznosila 3 000 dinara za koje se moglo kupiti 3 500 kg pšenice.

čekaće se do 1936. godine, punih 7 godina, kada su u trajanju od 15 minuta i u adaptaciji barda srpskog glumišta, Dobrice Milutinovića, izvedene scene iz Šekspirovih komada.

Prvo Šekspirovo delo koje je u celini emitovano na programu Radio Beograda bila je tragedija u 5 činova *Otelo* koja je realizovana 1938. godine u trajanju od 75 minuta. Do 1941. godine i početka Drugog svetskog rata, na prostoru Srbije, realizovana su još dva kamerna (1939. godine *Mletački trgovac*, trajanje 60 minuta i *Hamlet*, trajanje 90 minuta) i dva celovita izvođenja Šekspirovih dela – 1940. godine *Otelo*, 120 minuta i *San letnje noći*, 90 minuta i u prevodu Svetislava Stefanovića. Tokom Drugog svetskog rata, Šekspirova dela nisu se našla ni na pozorišnim scenama, ni na radio talasima, ali sa obnavljanjem rada Radio Beograda u novom socijalističkom društvu obnavlja se praksa prenosa, iz studija ili eksternih prostora i realizacije, postupkom snimanja, najprominetnijih Šekspirovih komada. bilo u celini bilo u odlomcima. Nakon Drugog svetskog rata, prvo Šekspirovo delo čiji je prenos realizovan bio je odlomak²² drame *San letnje noći*, u trajanju od 105 minuta koji se na programu Radio Beograda²³ našao 1946. godine. Kada je reč o snimljenim delima koja su emitovana na programu Radio Beograda nakon 1946. godine, mnoga dela nisu ni sačuvana ni arhivirana kao na primer: 1952. godine – *Kralj Lir*, kombinovani odlomci *Hamleta*, *Ekvinocija* i *Zulumčara* (kombinovano) i odlomci *Otela* i 1953. *San letnje noći* u trajanju od 53 minuta i dva odlomka iz *Otela* (18 minuta), što su ujedno i prvi sačuvani snimci Šekspirovih komada koji su realizovani na programu Radio Beograda i koji su i danas dostupni.

Iz godine u godinu sve veći broj radio drama inspirisanih ili realizovanih prema Šekspirovim komadima nalazi prostor na programu Radio Beograda. Tako je 1954. godine snimljena tragedija *Romeo i Julija*, trajanja 64 minuta, da bi sledeće delo, *San letnje noći*, u trajanju od 60 minuta, bilo realizovano tek 1961. godine. Godine 1962, snimljeno je oko 112 minuta Šekspirovih dela i to: *Timon Atinjanin* (37.55 minuta), *Troil i Kresida* (38 minuta) i *Sibelion* (36 minuta), 1964. *Zimska bajka* (58 minuta), 1965. godine u okviru dramskog programa za decu *Šta god hoćete*, (46.00 minuta), a 1966. *Hamlet*, (32,36 minuta).

Ono što je interesantan istorijski podatak je da od 1967. do 1974. godine, kada je snimljena drama *Hamlet* u trajanju od 48,20 minuta, dakle punih sedam godina, Radio Beograd nije realizovao ni jedan snimak bilo kojeg Šek-

²² Neobično da je reč o odlomku tolikog trajanja, izvor Fonografija radiofonskih dela 1924-2004, Rado Beograd, 2014.

²³ Radio Beograd je svoj emisioni rad započeo eksperimentalno 6. novembra, a kontinuirano od 10. novembra 1944. godine.

spirovog dela. Godine 1976, snimljena je tragedija *Magbet*, u trajanju od 60.42 minuta i drama *Dva plemenita rođaka*, u trajanju od 42 minuta, po motivima dela Vilijama Šekspira i kao autorski rad Džona Flečera. Hronološki gledajući, period od kraja sedamdesetih do dvehiljadite obeležen je više nego skromnom produkcijom radio drama koje za dramski predložak imaju neko Šekspirovo delo. Godine 1977. realizovan je *Ričard Drugi*, u trajanju od oko 55 minuta; 1979. *Dva viteza iz Verone*, u trajanju od 58 minuta. Od 1979. do 1990. godine, kada je snimljena drama *Tit Andronik* (52.20 minuta), za više od jedne decenije snimljena je 1983. godine radio drama *Bura* (56 minuta) i 1988. drama *Henri IV* u dva dela (47.45). Godine 1995, realizovane su *Dramske minijature* ukupnog trajanja oko 51 minut: *Anina proševina*, *Čudna žena*, *Malvolio* i *Olivija i Petrućio* i *Katarina*; 1996. godine Vilijem Šekspir/Džon Flečer *Kardenio ili druga devojačka tragedija* (54.40 minuta); 1997. *Heroji krvavog prestola* (39.30 minuta) i 2001. *Kralj Edvard Treći* (42.10 minuta)²⁴. Jubilarne 2016. godine, Radio Beograd se opredelio da u svoj repertoar uvrsti produkciju i emitovanje drame *Ričard Treći* koja je realizovana u dva dela i u režiji mladog reditelja Igora Vuka Torbice.

Na osnovu analize podataka iz istorije i savremene produkcije Radio Beograda, može se zaključiti da je Šekspir bio manje više omiljen izbor uredništva literarnih, dramskih programa Radio Beograda od osnivanja ove stanice do danas. Međutim, konstatuje se postojanje nekoliko velikih perioda tokom kojih nije realizovano nijedno Šekspirovo delo: period 1930 – 1935; 1941-1945 (ratni period); 1947-1951; 1955-1960; 1963; 1967-1973; 1975; 1978; 1980-1982; 1984-1987; 1989; 1991-1994; 1998 – 2000 i 2002-2015. To suštinski znači da, od 1929. do 2016. godine, za 87 godina, Šekspirova dela nisu bila deo umetničke produkcije Radio Beograda u čak 62 godine. Za preostalih 25 godina, realizovano je ukupno 37 dela i to 32 celovita dela, četiri odlomka odnosno jedno zbirno izvođenje minijatura.

Sa današnjeg aspekta, razloge ovakvog diskontinuiteta možemo samo naslućivati i vezivati za političku situaciju u kojoj neke od tema Šekspirovih dela nisu bila prihvatljive i dobrodošle iz političkih razloga (početak Maspoka i srsko-hrvatskih tenzija), razloga vezanih za privrednu reformu (Ustav iz 1963.

²⁴ Od ostalih izvođenja Šekspirovih dela na programu Radio Beograda izdvajamo: 1970. godine povodom 125 godina pozorišta u Kragujevcu u trajanju od 59.40 minuta izvedena su dela – Šekspira, Gorkog, O' Nila, Erića. U okviru ciklusa „Zvezdani časovi“ u okviru koga su dramatisovane biografije znamenitih ličnosti domaće i svetske kulturne istorije, realizovano je 1990. radiofonsko delo *Šekspirov svet – naslednik i džentlmen*, trajanje 37.45 (prvi deo) čiji je autor bila Vesna Jezerkić.

godine) i ekonomsku nestabilnost i konačno vezano za dugu i tešku bolest suverena Josipa Broza Tita.

Druga grupa razloga može biti vezana za kulturna kretanja, jer je period sedamdesetih godina u Srbiji i Beogradu iznedrio 1967. godine Bitef, jedan od najprestižnijih pozorišnih festivala. Ovo je vreme izuzetne otvorenosti prema novom, modernom, savremenom dramskom repertoaru, što je imalo refleksiju i na repertoar Dramskog programa Radio Beograda u čijem programu će se otvoriti prostor za dela velikog broja domaćih stvaralaca²⁵.

Dela koja su najčešće u celini ili kroz odlomke realizovana u okviru produkcije Radio Beograda su: *Otelo* dva puta 1938, 1940, 1952. i 1953. godine, dakle ukupno pet puta; *Hamlet* 1939, 1952. i 1974, ukupno tri puta i *San letnje noći*: 1940, 1946, 1953, 1961. ukupno četiri puta. Interesantno je da, iako se Radio Beograd u mnogim aspektima ugledao na BBC, drama *Bogojavljenka noć* nikada ni parcijalno ni u celini nije realizovana za potrebe Radio Beograda.

Podatak o tome da je tokom svoje bogate istorije Dramski program realizovao i premijerno emitovao 37 dela koji su inspirisani Šekspirovim dramskim opusom pun smisao dobija komparacijom drugih autora čija dela su bila osnov za realizaciju radio drama ove produkcije.

Tako su realizovane 24 radio drame prema delima A. P. Čehova, 11 prema delima Beketa, dok su dela Dostojevskog dramtizovana 15 puta, a Puškina 10 puta. Kada je reč o domaćim dramskim piscima, prednjači realizacija radio drama po delima; Branislava Nušića – 28; Jovana Sterije Popovića – 21; Aleksandra Obrenovića – 37 odnosno prozaista: Radoja Domanovića – 11, Danila Nikolića – 21; Berislava Kosiera – 17; Bore Stankovića -14; Mome Kapora – 12...

Na osnovu navedenih podataka jasno je da, sa 37 radio drama koje su realizovane prema Šekspirovim dramama, Šekspir predstavlja jednog od najzastupljenijih i najrespektabilnijih autora, što govori ne samo o vrednosti njegovog rada, već i o finoj sinergiji koja postoji između književnog dramskog dela radija kao medija i radio drame kao njegovog autentičnog žanra.

²⁵ Boda Marković, Svetozar Vlajković, Miodrag Đurđević, Zvonimir Kostić, Aleskan- dar Obrenović, Radmila Pejić, Vida Ognjenović, Nada Bjelogrić, Miroslav Jokić, Zoran Stanojević, Veroslav Rančić, Radoslav Pavlović...

Zaključak

Govoreći o potencijalima medijskog sadržaja da bude sredstvo transmedijalne naracije, radio drama predstavlja jedan od najreprezentativnijih žanrova 20. veka, kroz koju se književno delo prevodi u novi umetnički oblik. Polazeći od literarnog teksta, radijski stvaraoci postojeće ili autentične umetničke sadržaje modifikuju i sinhronizuju sa ekspresivnim mogućnostima radija. Na taj način, suštinski imamo višestepeno i višedimenzionalno transponovanje realnosti i značenja prvo od strane pisca, potom reditelja, producenta i glumačke ekipe i konačno od strane publike, auditorijuma, slušalaca koji kroz svoje emocije i kogniciju „uranjaju“ u umetničko delo i to jednim delom u izvorno, literarno i u potpunosti u radiofonski umetnički konstrukt – radio dramu.

Šekspirova dela svojom dubinom, vanvremenskom, univerzalnom dimenzijom, motivima i temama neiscrpan su izvor inspiracije radijskih stvaralaca, umetnika zvuka, koji nude jednodimenzionalno poniranje u svet mašte i imaginacije.

Šekspirova dela bila su čest sadržaj programa evropskih radio stanica, prvenstveno BBC-ja, ali i Radio Beograda koji je, uz različite oslijacije u periodu od oko 87 godina, imao 37 različitih radiofonskih obrada njegovih dela. Pitanje je možda zašto nije bilo i više radio drama, jer nesumnjivo je to da njegova dela imaju svestremenski potencijal? Razloge tražimo i nalazimo u često osetljivim političkim i društvenim trenucima u kojima bi se postavke nekih Šekspirovih dela mogle tumačiti sa puno negativnih konotacija. S druge strane, globalno se beleži smanjenje interesovanja za klasike svetske i domaće književnosti; sve je podređeno imperativu novog, modernog, atraktivnog i aktuelnog. Konačno i na liniji prepoznate atraktivnosti kao dominantnog okvira savremene medijske i radijske produkcije, konstatujemo snažnu marginalizaciju umetničke produkcije na radiju i generalno neprepoznavanje kapaciteta radijske produkcije, bilo komercijalne, nezavisne ili javne, u pogledu promocije i plasmana dramskih programa koji imaju snažan umetnički, ali i edukativni i zabavan potencijal. U želji da aktuelizujemo auditivnu radio produkciju kao izvanredan način transmedijalnog pripovedanja, ključne tačke oslonca svakako bi trebalo da budu kvalitetana literarna osnova, pogodna za transponovanje u umetničke audioforme, snaženje javnih servisa kao najznačajnijih subjekata i ustanova sa najvećim potencijalom za visokokvalitetnu produkciju, i konačno usaglašavanje svih produkcionih aktivnosti sa novim tehnološkim mogućnostima digitalne i multiplatforme diseminacije umetničkih sadržaja. U čitavom ovom procesu za Šekspirova dela ne samo da će biti mesta, već će ona biti i neizostavni osnov i garant univerzalnosti i kvaliteta.

Literatura:

- Alber, Jan, Fludernik, Monika. (2010). *Postclassical narratology, approaches and analyses*, Columbus, The Ohio State University Press
- Arnheim, R. (1936) *Radio*, London: Faber and Faber, p. 55.
- Crook, T. (1999). *Radio Drama: Theory and Practice*, London, Taylor & Francis Routledge, 1999, p. 32.
- Drakakis, John (1981). *British Radio Drama*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Fonografija radiofonskih dela 1924-2004*. (2004) Beograd: Radio Beograd
- Милосављевић Милић Снежана М. (2014) „Виртуелна претприповест и феномен урањања“, *Philologia Mediana*, no. 6, 2014, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш, стр. 17-37.
- Milutinović, D. (2014) „Postklasična naratologija“, Зборник радова *Свет у књижевности – књижевност у свету*, Ниш: Универзитет у Нишу Филозофски факултет, str. 358-369
- Mitrović, Miroslav „Smeh na radiju“, *RTV Teorija i praksa*, RTV Beograd, broj 32 iz 1983, str. 102.
- Nünning, A. (2003). „Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term“. *What is Narratology?* Ed. Tom Kindt and Hans-Harald Müller. Berlin: de Gruyter, 239–275.
- Radio Beograd* broj od 7. aprila 1929.
Reproduced on the cassette collection *Great Speeches of the Twentieth Century* (1991) Rhino Records Inc, Santa Monica, CA in Crook, Tim (1999).
- Simović, Živomir *Vreme radija – hronika Radio Beograda, 1924 – 1929 – 1945 – 1989*, Radio Beograd, Beograd, 1989.

Mirjana Nikolić

Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

SHAKESPEARE'S DRAMAS ON RADIO BELGRADE PROGRAMS

Summary

This work is based upon the research of the phenomenon of radio drama analysed from the perspectives of post-classic narratology and the theory of transmedia narration. The aim is to determine the potentials of radio drama as developing from the literary work to the texts for the radio-show that could be further distributed across other new media platforms. The research is based on the theory of transmedia narrative (H. Jenkins); on the ideas of immersion and interactivity as the points of the paradigm shift in Marie-Laure Ryan's thesis; and the comparative analysis of classical and post-classical narratology by Ansgar F. Nunning. Theoretical frameworks, are used in the analysis of the case study of William Shakespeare's dramas, produced by radio Belgrade from 1924/29 until today. Theoretically and empirically wise, the paper suggests that radio drama as a genre has the capacity to provide to audience mimic "immersion" through intensive and powerful interaction with the media text. At the same time, its potentials for transmedia and multiplatform narration are seen as the imperatives of its future development in the new media environment.

Keywords: radio drama, narrative, transmediality, post-classic narratology, Radio Belgrade

III

ŠEKSPIR U MULTIKULTURNIM PROSTORIMA

Milena Dragičević Šešić¹

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Rada Drezgic²

Fakultet muzičke umetnosti, Beograd

Šekspir u kulturnim politikama

Homage Stanislavu Bajiću, profesoru Istorije svetskog pozorišta i drame, Draganu Klaiću i Vladimiru Jevtoviću, kolegama i prijateljima, koji su nas na različite načine doveli do Šekspira i njegovog dela

1. Uvod

Šekspir je kao svet, ili kao život. Svaka epoha nalazi u njemu ono što sama traži i što sama hoće da vidi

(Kot, 1963: 9).

Iako se na prvi pogled ova konferencija ne bavi kulturnom politikom, a još manje radom samog Fakulteta dramskih umetnosti u domenu šekspirologije, smatrali smo da je tema transmedijalnosti moguća danas baš zahvaljujući činjenici da su obrazovne i kulturne politike podržavale i podsticale bavljenje Šekspirom u najrazličitijim formama „raznolikosti kulturnih izraza“ (*UNESCO konvencija o promociji raznolikosti kulturnih izraza 2005*). Fakultet dramskih

¹ msesic@gmail.com

Rad je nastao u okviru projekta Ministarstva za prosvetu, nauku i tehnološki razvoj br. 178012, *Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)*.

² rada.drezgic@gmail.com

Rad je nastao u okviru projekta Ministarstva za prosvetu, nauku i tehnološki razvoj br. 41004, *Bioetički aspekti: moralno prihvatljivo u biotehnoški i društveno mogućem*.

umetnosti u Beogradu, kao vrhunska ustanova za školovanje profesionalaca za različite medije, svojim obrazovnim politikama uticao je na formiranje generacija umetnika koji će Šekspiru pristupati na različite načine. Stoga je važno da ovaj rad počnemo kratkim prikazom odnosa Fakulteta dramskih umetnosti prema Šekspiru, posebno u svetlu teme konferencije koja je akcenat stavila na transmedijalnost i transmedijalno pripovedanje (a narativi kulturnih i obrazovnih politika svakako su značajna forma pripovedanja).

Na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, o Šekspiru se uči ne samo na časovima Istorije svetskog pozorišta i drame, već i na časovima Sociologije kulture, Istorije jugoslovenskog pozorišta i drame, Istorije filma, Ekonomike i prava umetničkih delatnosti, Menadžmenta u kulturi i mnogim drugim. Nastavnici Fakulteta su se Šekspirom kontinuirano bavili, a mi ćemo rezimirati ono što smatramo ključnim tačkama dodira Šekspira i Fakulteta dramskih umetnosti:

- Pre 40 godina – Stanislav Bajić drži napetost na časovima poredeći Šekspira i Marloa – za koga do tada većina studenata prve godine nije ni čula, te objašnjava uslovnosti pozorišne umetnosti pokazujući fotografije Hamleta u farmerkama. Njegova knjiga, posmrtno objavljena 2011. iako se zove *Od Eshila do naših dana*, počinje tekstom „Šekspir u vreme romantizma“ (pp.10-20), jer je i priređivač osetio da je reč o ključnom radu u kojem Bajić objašnjava na koji je način Šekspir uspostavljen kao kult, postao zajednički kamen temeljac evropske kulture – baština čovečanstva.
- Pre 30 godina – Dragan Klaić, kao mladi profesor tek pristigao sa Jejla, u fokus pažnje stavlja savremene svetske režije Šekspira,³ kao i jugoslovenska ostvarenja od Ljubiše Ristića do Dejana Mijača, analizirajući i interpretirajući njihova značenja u našem kontekstu: „Ristićev palički *Ričard III* komponovan je kao procesionalna predstava – kortež glumaca prevaljuje određeno rastojanje (...) a gledaoci raspoređeni sa obe strane postepeno se sabijaju, prateći Ričarda od jednog do drugog obračuna“ (Klaić 1988:21).
- Transmedijalnim narativima Šekspira, profesorka Aleksandra Jovičević posvećuje pažnju još od svog maturskog rada *Šekspir u delima kompozitora*, a onda i u doktoratu o pozorišnim predstavama i filmovima Orsona Velsa, od kojih je većina bila po Šekspiru (*Magbet, Otelo, Kralj Lir, Falstaf*, itd). Zamenivši Dragana Klaića 1992. uvela je tematski kurs

³ U knjizi *Pozorište 4000 godina: Hronologija*, Klaić Šekspiru poklanja neuporedivo najveću pažnju dajući mu 36 odrednica (poslednja iz 1960.), dok prvi sledeći autor, Ibzen, ima tek 19 od kojih je poslednja iz 1926.

o metateatru (u kome Šekspir ima centralno mesto), a sintagmi „ceo svet je pozornica“ i teatarskoj analogiji u elizabetanskom viđenju sveta posvećuje značajan tekst u *Zborniku Fakulteta dramskih umetnosti* (Jovićević, 2000).

- Pre 20 godina – Vladimir Jevtović organizuje simpozijum: *Teaching Shakespeare in Drama schools*, omogućavajući Fakultetu, kolegama i studentima, da posle perioda embarga susretnu kolege iz sveta i da se upravo preko Šekspira obnovi „transfer znanja“, razmena⁴...
- Pre 10 godina – kao studentkinja, Nina Mihaljinac se uključuje u svetski projekat *Kardenio*⁵ koji su konceptualizovali Stiven Grinblat i Čarls Mi, inspirisani pričom o izgubljenom Šekspirovom komadu. Njihov tekst je inscenirao Američki repertoarski teatar iz Kembridža (Masačusets) 2008, a zatim uz pomoć Melon fondacije, tekst je preveden, adaptiran i izvođen širom sveta, pa i u Srbiji, pod nazivom: *Šekspir: izgubljeno/nadženo*, kao svojevrsno akciono istraživanje o problemima „prevođenja“ iz jedne kulture u drugu.
- Naravno, prošle 2016, obeležili smo veliku Šekspirovu godišnjicu konferencijom koja Šekspira stavlja u kontekst transmedijalnosti i transmedijalnih studija, u kouredničkom predsedavanju Ivana Medenice i Nevene Daković, uz učešće studenata master i doktorskih studija svih generacija, te brojnih profesora i asistenata.

Bilo je, svakako, još mnogo drugih tačaka dodira Šekspira i „obrazovne politike“ Fakulteta dramskih umetnosti – ali se nama ove čine najznačajnijim i najplodotvornijim, posebno sa stanovišta razumevanja razloga i načina upotrebe Šekspira u savremenim kulturnim politikama i praksama u Srbiji.

A kako se Šekspir instrumentalizovao u različitim kulturnim politikama i da li se mogao zloupotrebiti? Milena Dragićević Šešić seća se odgovora koji je na ovo pitanje svojim studentima ponudio profesor Stanislav Bajić, daleke 1973. godine. Bila je to godina represije i cenzure u Srbiji, posebno na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju⁶.

⁴ Svakako da je Šekspirovo delo nezaobilazna referenca svih umetničkih škola – od Velike Britanije do Kine i Indije (Dragićević Šešić 2013b: 116)

⁵ Predstavu u prevodu i adaptaciji Dunje Dušanić režirao je Ivan Vuković, a producenti su bili Nina Mihaljinac i Miljan Peljević, studenti FDU: <http://www.fas.harvard.edu/~cardenio/index.html>, pristupljeno 10.5. 2017.

⁶ Lazar Stojanović je bio u zatvoru, Aleksandar Petrović pobjegao iz zemlje, a Živojin Pavlović postao „referent za učila“. Stanislav Bajić, pod izgovorom da filmove nije gledao, odbija da „sudi“ (kao član Disciplinske samoupravne komisije) filmovima Živojina Pavlovića i njegovoj „moralnoj“ podobnosti za pedagoški rad. Fakultet stoga za njega organizuje

U toj atmosferi – stigla je na red i „metodska jedinica“ – Šekspir. Profesor Bajić počeo je pitanjem: da li je Šekspirovo delo – Šekspirovo delo, bez obzira u kom je društveno-političkom sistemu objavljeno? Tada su već tekle polemike oko „vraćanja“ dve ratne edicije, dva kola Srpske književne zadruge iz prinudnog (sramotnog ili preskriptivnog)⁷ zaborava u kulturnu istoriju Srbije. Pa zar nije SKZ u njima objavio velikog Šekspira? Da li je to dovoljna legitimacija za povratak ovih kola u srpsku kulturu? Mi studenti odmah prihvatamo: „Da, naravno“! Na to profesor, uz blagi osmeh kaže: „Ipak – ne bi trebalo, jer, malim ’zahvatom’, u prevodu na srpski jezik, izdavači su od *Mletačkog trgovca* učinili antisemitsko delo“!

To je bio pravi čas spoznaje mogućnosti instrumentalizacije kulturne politike, bez obzira od koga dolazi – od vlasti, ili od onih koji imaju kulturnu moć (SKZ) da biraju, da plasiraju u javnost (svoje ideje podmetnute Šekspiru ili naložene umetnicima tog vremena da inkorporiraju u svoja dela), pa i da brišu. Oni koji su ’brisali’ pod okupacijom segmente svetske i srpske kulture koji nisu odgovarali okupatoru, i sami su kasnije bili obrisani u politici zaborava koju je vodila socijalistička Jugoslavija.

2. Teorijski okvir i ciljevi istraživanja

Da li se Šekspir i predstave zasnovane na njegovim tekstovima mogu čitati iz kulturno-političke perspektive? Zašto su javne politike (pozorišna politika, festivalske politike itd.) ali i kulturne politike odozdo brojnih udruženja civilnog društva i nezavisnih kulturnih organizacija često polazile od Šekspira, kao stuba u predstavljanju svoje misije i svog identiteta?

Ovaj tekst polazi od hipoteze da upotreba i instrumentalizacija Šekspira omogućava komunikativni kvalitet (jasnoću, efikasnost, relevantnost i važnost) prilikom prenošenja poruka javnih kulturnih politika (čitljivost). To je izuzetno značajno sa stanovišta savremenih vrednosti i zahteva koji se postavljaju javnim politikama povodom etičkih dilema vezanih za postojeće klasne, rodne, rasne i druge društvene odnose.

projekciju tih filmova u Filmskom studiju Akademije, pa su tako i studenti mogli da ih vide.

⁷ *Preskriptivni zaborav* je deo javne kulturne politike koja propisuje o čemu ne treba govoriti i čega se ne treba sećati, te je gotovo kompletan kulturni život Srbije iz vremena okupacije bio predat zaboravu. Istovremeno, i veliki deo kulturne javnosti smatrao je učešće u kulturnom životu u vreme okupacije kolaboracijom, čak i kad su se igrali svetski klasici, te se *sramotni zaborav* praktikovao i samoinicijativno (Dragičević Šešić i Stefanović, 2014)

Istovremeno, upotreba Šekspira efikasno će dati značenje slici, „brendu“, koji bi jedna država, grad, institucija ili pokret želeli da prisvoje. Najčešće se to odnosi na imidž i identitet institucija, njihov globalni ili kosmopolitski karakter, ambiciju, želju da se prikažu vrhunskim, elitnim⁸.

Zašto je Šekspir prisutan u savremenim kulturnim politikama, kako na repertoarima javnih tako i na repertoarima uličnih pozorišta u celom svetu, u filmovima, video i kompjuterskim igricama i sadržajima popularne kulture, u vizuelnim umetnostima, književnosti, pa čak i u dizajnu? S druge strane, zašto je njegovo delo u različitim autokratskim režimima bilo ili idealizovano ili cenzurisano?

Iako bi i ova tema mogla biti obrađena korišćenjem teatroloških i transmedijalnih teorija, veću pažnju posvetićemo radovima u domenu sociologije kulture, posebno poljske teorije kulture. Polazeći od dela Jana Kota i Antonjine Kloskovske, u kojima se potenciraju aktuelnost i kulturološki aspekti Šekspirovog dela, analiziraćemo mogućnosti upotrebe i instrumentalizacije Šekspirovih dela u različitim kulturnim politikama, povodom rešavanja trenutno aktuelnih kulturnih, ali i društveno-političkih problema.

U svom najpoznatijem delu, *Masovna kultura*, Antonjina Kloskovska objašnjava ciljeve kulturne politike koji bi trebalo da doprinesu homogenizaciji kulture u jednom društvu (1985: 275-294). Ona navodi tri tipa homogenizacije: simplifikatorsku, mehaničku i imanentnu.

Simplifikatorska homogenizacija podrazumeva medijsko transponovanje umetničkog dela u popularnu formu, žanr, pa se tako tekstovi velikih romanopisaca i dramskih pisaca mogu pretvarati u libreta za balete, operete ili mjuzikle (tipičan primer transmedijalnosti), koji u raznim trenucima i u različitim kulturama jesu popularni žanrovi koji privlače najšire slojeve publike. To je posebno važno za dela nacionalne kulture za koja treba obezbediti masovnu prihvaćenost i ulazak u „nacionalni kulturni kanon“. Međutim, svaka nacionalna kulturna politika nastoji da svojoj javnosti približi i dela svetskih klasika (do skora samo zapadne kulture), pa se tako i Šekspirova dela često simplifikuju i prerađuju u različite transmedijalne narative.

Iako se danas balet *Romeo i Julija* Prokofjeva može smatrati transmedijalnom formom elitne kulture, poput brojnih reinterpretacija Šekspira u savre-

⁸ Koliko je Šekspirov lik korišćen kao „lična karta“ pozorišta širom sveta (ali i knjižara, festivala itd.), onih koji žele da se legitimišu kao umetnička, istraživačka, nekomercijalna, može se brzo pretragom Interneta lako saznati. Ovde ističemo primer već obrađen u našoj literaturi: pozorište Ranga Šankara u Bangaloru, pored fotografija likova značajnih za indijsku pozorišnu kulturu, za osvetljenje koristi lampe sa likom Šekspira (Dragičević Šešić 2013: 106).

menom plesu, ona često Šekspirovo delo pojednostavljaju i približavaju ukusu i temperamentu određene kategorije publike. To je naročito evidentno u brodvejskom mjuziklu.

Mehanička homogenizacija je termin kojim Kloskovska označava prenošenje umetničkog dela sredstvima masovnih komunikacija: TV prenos pozorišne predstave, a danas se to najčešće realizuje preko interneta (*live streaming*) ili, što je postalo veoma popularno, direktnim prenosom operskih predstava Metropolitena u filmske dvorane širom sveta.

Da bi objasnila imanentnu homogenizaciju, Kloskovska se služi pre svega Šekspiroom smatrajući da je on jedan od retkih umetnika čija dela opstaju do današnjih dana u različitim kulturama stoga što se različite grupe publike mogu sa njima identifikovati iz sasvim različitih razloga.

Tako se *Hamlet* može čitati kao akciona drama, ljubavna priča, triler („mišolovka“), politička i geopolitička drama, filozofsko pozorište. *Romeo i Julija* se izvode kao ljubavna priča iz visokog društva (doduše, dadilja je lik sa kojim se svako iz „pučke“ publike mogao identifikovati), kao politička drama o društvenim klasnim sukobima, kao drama o etničkim tenzijama, tako da je svako doba i svako društvo imalo svoja čitanja i njima odgovarajuće transmedijalne aktualizacije. *Otelo* može biti priča o ljubavi i ljubomori, o zavisti i spletkama (koju svaki građanin može razumeti), ali isto tako i politički kompleksna drama o (ne)mogućnosti interkulturalnog dijaloga. U komediji *San letnje noći*, igra „Pirama i Tizbe“, predstava-u-predstavi u izvođenju zanatlija, najpopularniji je deo ovog komada, često samostalno izvođen u sklopu dramskih amaterskih aktivnosti različitih radničkih udruženja i sindikata koji su se lako mogli identifikovati sa akterima ove scene. Komedija ima mnogo elemenata koji izazivaju smeh najšire publike, omogućavajući im da se u nekim situacijama prepoznaju (zaljubljenost koja vas čini magarcem, itd.). S druge strane, *Ričard III* predstavlja svojevrstni „politički bukvar“ (Kiernan, 1993: 112), istorijsku dramu iz koje je niz replika ušao u svakodnevni govor, kao poseban idiom, pri čemu se replike u mnogome odnose i na savremenu situaciju („kraljevstvo za konja“, „zima našeg nezadovoljstva“, „savest je reč koju samo strašljivci koriste. Smišljena najpre da jake drži u strahu“).

U tom smislu, možda nije čudo koliko se često na pozorišnim akademijama širom sveta izvodi Šekspir jer on nije samo deo pozorišne kulture već deo opšte kulturne pismenosti (*cultural literacy*), čak i veoma širokih slojeva stanovništva koji će odmah razumeti poruku ako čuju da se neki vole kao *Romeo i Julija*, ili da je devojka imala sudbinu „sirote Ofelije“. Stoga se može reći da su najčešći transmedijalni narativi Šekspirovog dela u stvari idiomi i prepričava-

nja, upotreba njegovih likova i situacija u svakodnevnom životu i u političkim označavanjima pravaca delovanja, kada će se izborom ili neizborom Šekspirovih dela označavati kosmopolitska ili nacionalna orijentacija kulturne politike, a izabranim replikama ukazivati na sopstveni politički stav.

3. Šekspir u savremenim kulturnim politikama

Iako su u teatrologiji neiscrpne teorije koje se bave Šekspirom, u kulturnoj politici retki su autori koji su se eksplicitno bavili Šekspirom. Ipak, onog trenutka kada neki od autora analizira istoriju kulturnih politika, u njima činjenice vezane za izvođenje Šekspirovih dela postaju ključne odrednice periodizacije i klasifikacije karaktera kulturnih politika. Tako Devero (Devereaux) i Griffin (Griffin) kažu:

Prvo dokumentovano američko izvođenje Šekspira odigrano je 1750, a do 1835. Šekspirovi radovi su već bili čvrsto utkani u američki kulturni leksikon.

Kako Levin [...] piše, [...], u ranim dekadama stvaranja američke nacije mnogi Amerikanci su bili zainteresovani za umetnost i kulturu i počeli da razvijaju i formalne i neformalne institucije. Američke pozorišne kompanije često su izvodile Šekspirove komade adaptirajući ih u skladu sa američkim vrednostima i interesovanjima na način da ne umanjuju njihovu estetsku vrednost (Devereaux, Griffin, 2013: 64-65).

U brojnim istorijama i teorijama kulturne politike, ovakvi opisi upotrebe i značaja Šekspirovog dela u različitim kulturama služe da bi se efikasno pokazao stepen razvoja kulture u jednom društvu. U daljem radu fokusiraćemo se na prelomne periode u svetskoj istoriji XX veka u kojima je Šekspir imao značajno mesto u kulturnim politikama. Stoga ćemo ovaj pregled i početi analizom upotrebe i instrumentalizacije Šekspira u okviru kulturne politike Trećeg rajha.

3.1. *Fašizam i instrumentalizacija Šekspira*

Simington (Symington, 2005), u svom delu o kulturnoj politici Trećeg rajha, kaže:

Šekspirove drame se već čitav vek u Nemačkoj izvode češće nego drame bilo kog drugog pisca [sic]. One se u Nemačkoj izvode i češće nego u bilo

kojoj drugoj zemlji na svetu, uključujući i njegovu rodnu Englesku. Bilo bi, naravno, preciznije reći da je Šekspir najveći dramski pisac na nemačkoj sceni ali [...] u Nemačkoj devetnaestog veka Šekspir je tretiran više kao deo nemačke nego engleske kulture. Ovo tumačenje je opstalo i u periodu između 1933. i 1945. godine (2005: 7).

Analizirajući period nacističke vlasti u Nemačkoj i Austriji Simington pokazuje kako je Šekspir, zajedno sa nizom drugih nemačkih klasika (Gete, Šiler, Klajst isl.) bio podvrgnut novom čitanju kako bi se uklopio u zvaničnu ideologiju. Bio je proglašen nordijskim/nemačkim umetnikom čiji tekstovi veličaju nacističke ideale liderstva, zajednice i heroizma.

Simington daje fascinantnu analizu instrumentalizacije Šekspirovih dela od strane nacističkog režima zarad manipulisanja javnošću. Gebelsovo Ministarstvo propagande je investiralo više od jedne četvrtine svog budžeta u pozorišnu delatnost, mnogo više nego u bilo koju drugu oblast kulture:

Gde se „narod“ pojavljuje u Šekspirovim ozbiljnim komadima, on je opisan kao ćudljiv i nepouzdan. Tako u pokušaju da prisvoje sadržaj Šekspirovih komada za svoje ciljeve, nacisti su se suočili sa u osnovi neposlušnim/nepodatnim delom, što ih je osudilo na neuspeh. Nacisti su izgubili ideološki rat i pre nego što su izgubili pravi rat (Simington 2005: 270).

Dok su nacisti promovisali vrline *naroda* i *kolektiva*, Šekspirovi radovi su se koncentrisali na individuu i njene probleme. Iako naslovom knjige sugerise uspešnu apropijaciju Šekspirovog dela od strane nacista, Simington pokazuje da se ono opiralo zloupotrebi, jer je glavna privlačnost nacionalsocijalizma ležala u mistifikovanju istorije i u bavljenju politikom kao „kulturalnom izvedbom“. Gebels je preko dve stotine pozorišta instrumentalizovao kao moćno sredstvo nacističke propagande za prikazivanje nemačkog etnosa. U njima je do 1944. izvedeno gotovo svako Šekspirovo delo. Međutim, činjenica je da se izvođenja *Mletačkog trgovca* smanjivala, a da su se većinom igrale komedije, pokazuje da reditelji nisu mogli lako instrumentalizovati *Mletačkog trgovca* kao antisemitsko delo, ni zloupotrebljavati Šekspirove tragedije i istorijske komade na način koji bi odgovarao nacistima (Simington, 2005: 245).

3.2. Režija kao prostor slobode: *skrivene poruke Šekspirovih dela (Sovjetski savez)*

Prema rečima Andriusa Mamontovasa, litvanske rok zvezde koja već 15 godina glumi Hamleta u predstavi Ejmntasa Nekošijusa, u Sovjetskom Savezu je „Šekspir bio zvanično odobrena kultura (...), ali i način za pozorišne

reditelje da na simboličan način govore o zabranjenim temama⁹. Stoga je teatar bio prostor kritičke debate mnogo više no prostor zabave, iako mnogi nisu mogli da dokuče sve nivoe značenja koji su se utiskivali u inače već višeslojna Šekspirova dela.

Uprkos činjenici da *Hamlet*, zbog usputne Staljinove opaske, nije igran u Sovjetskom Savezu čitavih 12 godina¹⁰, inscenacije drugih dela bile su otvoreni poziv na kritičko preispitivanje stvarnosti, na dijalog sa drugim kulturama. To je jasno vidljivo i analizom muzičke matrice režija Šekspirovih predstava, posebno u baltičkim zemljama Sovjetskog Saveza. Iako je veliki broj rok muzičara i njihovih kompozicija bio na crnoj listi, reditelji su u izvođenje Šekspirovih dela uključivali upravo tu muziku. Audronis Liga smatra posebno važnom inscenaciju *Romea i Julije* iz 1982. jer je predstava bila zasnovana na improvizacijama, vesela, mladalačka, namenjena onoj publici koja je volela Bitlse i svu drugu „nelegalnu“ zapadnu muziku.

Najveći sovjetski reditelj, Mejerholjd, ne samo da je želeo da režira *Hamleta* (još od 1915. godine), već je želeo i da napiše knjigu o tome kako bi ga režirao (*Hamlet: The Story of a Director*), a maštao je i o osnivanju pozorišta u potpunosti posvećenog različitim produkcijama *Hamleta* (Pitzer A. 2013). Nažalost, streljan je, a da taj san nije ostvario. U sovjetskoj javnosti kružila je priča da je želeo nadgrobnii epitaf: Ovde leži čovek koji nije nikada glumio ni režirao Hamleta.

Nakon Staljinove smrti, mnoga pozorišta su stavila *Hamleta* na svoj repertoar, kao svojevrсни test društvenih promena i mogućih sloboda. Igrati Šekspira bio je dokaz poštovanja zvaničnih vrednosti (i pored subverzije u „tajnim porukama“), a igrati *Hamleta* bio je pokazatelj želje za otvorenim iskazivanjem slobode i ispitivanjem zadatih granica političke komunikacije. „Hamletovska groznica“ zahvatila je Sovjetski Savez u borbi protiv Staljinovog nasleđa, kako to tumači Artur Mendel u knjizi *Hamlet and Soviet Humanism*:

...U svojim kritikama sovjetski kritičari su radili upravo ono što su, preko *Hamleta*, propovedali. Govorili su protiv sopstvenog Elsinora jedinim mogućim jezikom koji je tiranija dozvoljavala, „nemušto“, ezopovskim jezikom književne kritike, uobičajenim jezikom ruske inteligencije, koji

⁹ <http://www.bbc.com/news/magazine-17770170>

¹⁰ Asocijativne veze: Elsinor – Kremlj; Hamletov stric koji preuzima vlast – Staljin koji nepravedno nasleđuje vlast nakon Lenjinove smrti; proterivanje Hamleta – proterivanje Trockog, itd. Pored toga, Staljin nije mogao da prihvati neodlučnog, kolebljivog čoveka kao heroja, a još manje onog Hamleta koji preispituje i ocenjuje društvo u kome živi (Sillito, 2012).

naizgled govori o nekim drugim mestima i vremenima, a prava tema je sasvim jasno ovde i sada (Mandel, 1971: 746).

3.3. *Demokratske kulturne politike*

Bitne promene u kulturnoj politici zapadnog sveta dešavaju se nakon Drugog svetskog rata, posebno nakon završene „obnove i izgradnje“. Tako se formiraju ministarstva kulture u najvećem broju zapadnih zemalja. Tamo gde javne politike ne preuzimaju odgovornost za kulturu, javni interes na sebe preuzima struka i civilno društvo.

Mi ćemo analizirati odnos različitih modela kulturnih politika (Dragičević Šešić i Stojković 2012: 43) prema Šekspiru kao nespornoj kulturnoj vrednosti svetske civilizacije (Kot, 1963; Bajić, 2012).

Prosvetiteljski koncept. Nakon Drugog svetskog rata – i u kolonijama, i u tek oslobođenim zemljama, pozorišne putujuće trupe koriste ime Šekspira, kako bi svom projektu dale kulturološki legitimitet koji će ih razlikovati od putujućih trupa čiji je cilj samo zarada i zabava stanovništva. Tako u Indiji deluje putujuća (engleska) teatarska grupa „Šekspirijana“, o kojoj je Džejm Ajvori, već 1965. godine, snimio film *Šekspirove sluge* (*Shakespeare Wallahs*, sc. Rut Džabvala, muz. Satjadžit Raj). Ova trupa, bez velike pompe i bez ičije podrške, obavlja svoju kulturnu misiju popularisanja Šekspirovog dela širom Indije (Dragičević Šešić, 2012: 37, 126). Druga, lokalna indijska trupa, „Artists’s Repertory theatre“, prvih 30 godina izvodi Šekspira i druge zapadne autore, nastojeći da se tim repertoarom legitimiše kao kulturološka činjenica, da bi tek 2003. počela da se okreće indijskim autorima (ibid., 178).

Katrin Silverstoun govori o instrumentalizaciji Šekspira u vremenima kolonizacije u procesima „oduzimanja kulture“ (*cultural dispossession*) kao i o savremenoj upotrebi u procesima oživljavanja skoro nestalog maorskog jezika na Novom Zelandu (2006). Njena istraživanja pokazuju da, uprkos činjenici da savremeni govorni maorski jezik ima puno anglicizama, prevođenje Šekspira pomaže maorskoj kulturi da se vrati prekolonijalnom maorskom jeziku. Korišćenje Šekspira u filmskom jeziku (*Maorski Mletački trgovac*, film, 2002. r. D. Selvin – Selwyn) omogućava, po njenim rečima, mnogo dublji uticaj na ponovnu apropijaciju sopstvenog jezika.

Ona pokazuje kako se savremena izvođenja Šekspira bave nasiljem u rasizmu i aparthejdu, procesima kolonizacije na Novom Zelandu, homofobijom u Velikoj Britaniji i ratovima širom sveta. Kroz brojne studije slučajâ, autorka istražuje kako se danas savremeni događaji upisuju i memorišu u pozorišnim

predstavama rađenim po Šekspiru, akcentujući i etiku predstavljanja i etiku recepcije.

Demokratizacija kulture. Šezdesetih godina, javni prostor postaje privilegovan prostor za izvođenje pozorišnih predstava kako uličnih pozorišta koja se osnivaju u sklopu kontrakturnog pokreta (*San Francisco Mim Troup, Bread and Puppet Theater*) tako i za pozorišta koja imaju svoje zgrade ali žele da dođu do „narodne publike“. U tom smislu, paradigmatičan je primer projekta Džo Papa (Jo Papp), *Šekspir u Central parku* koji počinje kao sistem radionica još 1954. godine da bi od 1961. nastupao u specijalno izgrađenom amfiteatru pod vedrim nebom u Central parku. Više od sto predstava i mjuzikla je producirano do danas, kada festival ide pod imenom *Besplatni Šekspir u parku*, a karte se dele i preko interneta i u redovima sa prioriternim prolazima za publike iz manjinskih grupa.

Već i pre Papa, u različitim delovima Zapadnog sveta, postojali su sporadični naponi „otvaranja prema drugima“, i kad je reč o stvaraočima i kad je reč o publici. No, preuranjenim događajima, koji su prethodili kulturno političkim strategijama, ni Šekspir nije mogao pomoći. Na primer, Klovn Čokolada, popularni francuski cirkuzant, doživeo je debakl u pokušaju da glumi *Otela*. Smatrao je da će igranjem Šekspirovog lika iste boje kože uspeti da kapitalizuje svoju popularnost i u svetu umetnosti. Pre Prvog svetskog rata, svet cirkusa i svet umetnosti bili su striktno razdvojeni, a nije bilo prihvatljivo ni da crni izvođač nastupa na pozorišnoj sceni, te nije uvažen njegov napor da iz sveta zabave pređe u svet umetnosti (Noiriel, 2012).

Kulturni razvoj. Sedamdesetih godina dvadesetog veka kulturna politika Zapadnog sveta proklamuje prelazak sa demokratizacije kulture na kulturnu demokratiju. To je podrazumevalo mesto kulture u svakodnevici, participaciju u kulturnom životu širokog kruga akterâ i publike. Po prvi put, kulturna politika prihvata da pored nacionalnih i gradskih ustanova kulture, akter može biti civilno društvo, ali i „male“ javne organizacije – opštinski/seoski kulturni centri, biblioteke, pozorišta animacije. Tako pozorište Kampanjol radi predstave poput veoma popularne, *Šekspir u gimnaziji*, u kojoj glumci improvizuju na osnovu poznatog teksta i razrađuju svoje uloge prema događajima u svakodnevici i problemima mladih toga vremena (Dragičević Šešić 2013a: 119, 121). Upravo da bi stekli legitimitet, ovi novi akteri posežu za Šekspirom, ali i drugim klasicima ne bi li njihov umetničko istraživački rad bio lakše prihvaćen.

Kultura regiona/gradova. Osamdesetih se po prvi put definiše Evropski kulturni identitet kao pluralan, regionalan (ne samo nacionalan) – a da istovremeno deli zajedničke evropske vrednosti. Ključni akteri kulturnog delovanja postaju gradske i regionalne administracije i njihove kulturne politike,

kao i javne ustanove kulture pod patronatom snažnog, sve jačeg i politički sve potrebnijeg Saveta Evrope. Perestrojka povećava interes za sve što se dešava iza „gvozdene zavese“, dok kultura preko koncepta „Centralne Evrope“ već počinje da rastače Berlinski zid...

Regije poput Katalonije, Bretanje, Škotske, Bavarske, itd., a naročito gradovi Rim, Barselona, Edinburg, Bremen, Lion i drugi, nastoje da se „brendiraju“ na kulturoj mapi Evrope i sveta svojim specifičnostima, ali i festivalima koji se zasnivaju na nesumnjivim zajedničkim evropskim vrednostima. Počinje intenzivan razvoj festivalskih politika, osnivaju se brojni festivali posvećeni Šekspiru, a Evropska zajednica 1986. pokreće program „Evropska prestonica kulture“, koji mobilise sve lokalne subjekte u naporu da grad preko kulture izađe na međunarodnu scenu – a da istovremeno, obično preko Šekspira¹¹, dokazuje i svoje umetničke domete. Pa i UNESCO prestonice određene umetnosti, često u svoje programe inkorporiraju projekte vezane za Šekspira i njegova dela¹².

Strateški razvoj/evaluacija/marketing. Devedesetih godina, Savet Evrope, ponet svojim uspešnim projektom evaluacije nacionalne kulturne politike Francuske i Švedske, te zadatkom što brže integracije novih demokratija u evropski politički i kulturni prostor, razvija brojne edukativne i druge projekte kojima se novoizabrane administracije ovih zemalja obučavaju za strateško vođenje kulturne politike, od planiranja do evaluacije. U tom periodu tranzicije, nesigurnosti i traganja za načinom iskazivanja sopstvenog evropskog identiteta s jedne, a želje zapadnoevropskih kolega da otvore put saradnji i komunikaciji koja je tokom hladnog rata bila veoma ograničena, s druge strane, Šekspir i drugi klasični pisci veoma se često izvode i međusobno razmenjuju.

¹¹ Stavanger kulturna prestonica Evrope 2008. i Vilnius kulturna prestonica 2009. zajednički su producirali *Hamleta* u režiji Oskarasa Koršunovasa, koji do današnjeg dana živi na evropskim scenama i predstavlja se na brojnim festivalima. <http://www.athensculture.net.com/en/business-listing/oskaras-korsunovas-hamlet-william-shakespeare>

San Sebastijan, kulturna prestonica Evrope 2016, proslavio je letnji solsticij ekskluzivnom predstavom *Sna Letnje noći*. <http://www.basquecountry-tourism.com/2016/06/san-sebastian-looks-splendid-his-european-capital-of-culture-throughout-the-year/>

¹² Otvaranje manifestacije Vroclav – UNESCO prestonica knjige počelo je 23. aprila gde su, na različitim javnim mestima, vodeći glumci Poljske čitali izvode iz Šekspirovih dela. U isto vreme, Vroclav Evropska prestonica kulture dovodi Ju Nesba, pisca krimi romana iz Norveške koji je aktivni učesnik *Šekspir projekta* (inicijativa koja poziva vrhunske pisce bestselera da interpretiraju Šekspira na svoj način) da pročita delove upravo tog svog teksta inspirisanog Šekspirovim *Magbetom*. <http://www.wroclaw2016.pl/on-23rd-april-the-european-capital-of-culture-starts-to-be-also-the-unescos-world-book-capital-2016>., Prestonica knjige nastavila je da slavi, i da se predstavlja Šeksprom preko muzike: „Singing Shakespeare“! <https://www.poland.travel/en-gb/news/on-23rd-april-the-european-capital-of-culture-starts-to-be-also-the-unesco%E2%80%99s-world-book-capital-2016>

Tako je i u Beograd, nakon bombardovanja i političkih promena, stiglo Kraljevsko nacionalno pozorište iz Londona sa *Hamletom*, izazivajući euforiju u pozorišnoj publici, ali i realno sagledavanje domašaja ovakvih kulturno-diplomatskih intervencija. Prema rečima Ivana Medenice (2001), gostovanja stranih trupa su od presudnog značaja za preispitivanje dometa domaćeg teatra, za izlazak iz samoizolacije. Drugu važnu mogućnost koju Šekspirova dela inače pružaju – pokretanje političke debate, ova predstava nije podstakla jer je izbrisala završnu scenu s Fortinbrasom i time lišila ovaj komad mogućih političkih konotacija koje po rečima Jana Kota isključivo zavise od toga ko će biti naš Fortinbras. To upravo i ukazuje do koje mere Zapadna pozorišta nisu razumevala potrebe tranzicionih društava za političkim opismenjavanjem.

(Nacionalne) tranzicione politike. Dok Zapad stavlja akcenat na transparentnost i efikasnost kulturnih politika, nacionalne kulturne politike tranzicionih zemalja imaju dva bitna cilja: da restauriraju sopstvene, specifične nacionalne kulturne vrednosti (jer se prethodna sovjetizacija kulture shvata pre svega kao denacionalizacija, posebno kad je reč o bivšim sovjetskim republikama, ali i u Poljskoj, Mađarskoj, itd.), i da istovremeno stave akcenat na one pojave u sopstvenoj kulturnoj istoriji koje ih vezuju za zapadnoevropski, a odvajaju od istočnoevropskog konteksta.

U ovakvim procesima, Šekspir služi kao sigurna karta, posebno ako ga je moguće naći u kulturnoj memoriji. U tom smislu, činjenica (ili ne) da je Šekspir igran nekada davno u Gdanjsku, i da je Gdanjsk imao elizabetanski teatar, smatra se potvrdom pripadnosti Gdanjska kosmopolitskom (a ne nemačkom) zapadnoevropskom kulturnom kontekstu. Sličan princip, samo različiti mehanizmi, korišćeni su u svim baltičkim zemljama.

Fondacija *Theatrum Gedanense* osnovana je još 1991¹³. Najpoznatije aktivnosti ove fondacije su međunarodni Šekspirov festival koji se održava svakog avgusta od 1997. u saradnji sa evropskom mrežom Šekspirovih festivala; konferencija *Playing Games with Shakespeare*; projekcije filmova rađenih po Šekspiru; izložbe itd. Ovim projektom je Poljska želela da pokaže da je „oduvek“ bila deo zapadnoevropskog kulturnog prostora.

Kulturna inkluzija i kooperacija. Od 2000. kulturna politika stavlja akcenat na socijalnu integraciju. Brojni su projekti koji omogućavaju participaciju

¹³ Šekspirovo pozorište u Gdanjsku, jedna od najneobičnijih najmodernijih pozorišnih zgrada na svetu; izgrađeno je na lokaciji na kojoj se u 17. veku nalazila Škola mačevanja – na tom su mestu izvođači predstavljali i drame Vilijema Šekspira. Drveni okvir predstavlja rekonstrukciju bivšeg elizabetanskog pozorišta, a novu građevinu krasi i tamne cigle od antercita, kao i ogromni pokretni krov, zahvaljujući kome se predstave mogu izvoditi i po dnevnom svetlu.

gledalaca, te stvaraju uslove da i publika sa hendikepom može da prati različite vrste kulturnih događanja.

U domenu društvene integracije kroz umetnost, najbrojnije su simplifikatorske homogenizacije koje se vrše prilagođavanjem Šekspira za dečji i omladinski uzrast. Tako je u Srbiji Pozorište Boško Buha napravilo ceo program *Play Shakespeare* adaptirajući Šekspirove komedije i tragedije za tinejdžerski uzrast (*Ukročena goropad, Dva viteza iz Verone, Otelo, Bogojavljenka noć, Bura*). Ovakvi projekti, uprkos dobrim namerama, sobom nose i opasnost da se shvate kao marketinški potezi koji će privući novu publiku u pozorište (budući da su angažovani glumci koji su popularna TV lica) a da kulturološki efekat izostane.¹⁴

U Velikoj Britaniji uspostavljen je *Školski Šekspir festival* na kome je samo tokom 2016. preko 1100 škola nastupalo u 131 pozorištu na celoj teritoriji Velike Britanije. Cilj ovog programa je da se nastavnici i učenici podstaknu na aktivan pristup Šekspiru. Po rečima organizatora: „Od našeg postanka 2000. u Velsu, četvrt miliona mladih ljudi učestvovalo je u ambicioznim obrazovnim programima. Mi smo mnogo više od običnog festivala“¹⁵.

S druge strane, inkluzivni projekti sa (glumcima) imigrantima i dalje su retki na profesionalnom nivou, i uglavnom se vezuju za kolaborativne kulturne projekte (obično finansirane kroz programe Evropske unije) dajući mogućnost glumcima različitih zemalja da rade zajedno. Šekspirova dela se najčešće izvode kao zajedničko kulturno nasleđe čovečanstva. Ipak, generacije umetnika imigranata (iako je tačnije koristiti reč „izbeglica“) koje su već stasale na Zapadu, biće otvorenije za eksperimente u integrisanju onih koji danas stižu u izbegličkim talasima. Tako će Daria Bukvić (izbeglica iz Bosne i Hercegovine) režirati predstavu u kojoj će igrati prvi crni Otelo u Holandiji. Iako se može činiti da je odluka sasvim banalna i neumetnička, ipak, ako znamo da dolazi iz perspektive izbeglice – „onog drugog“... ona dobija drugi, „nepokroviteljski“ smisao. Savremene kulturne politike još uvek nemaju odgovor na pitanje: kako je moguće da upravo kultura ostane toliko „bela“ – mnogo više nego bilo koja druga delatnost u zapadnoj Evropi (Kivan & Kosnik 2007: 146-180)

Kultura prestiža, brendiranja – instrumentalizacija kulture. U tekućoj dekadi, kulturne politike se optužuju za instrumentalizaciju kulture koja je počela već osamdesetih godina prošlog veka politikom identiteta, a nastavila se instrumentalizacijom kulture u svrhe socijalne inkluzije. U ovom trenutku, go-

¹⁴ „Ali zašto Šekspir? Pa čuli ljudi za njega, on mu dođe *brend* kao i Banjo i Zone“ (Medenica, 2006).

¹⁵ <https://www.shakespeareschools.org>, pristupljeno 1. juna 2017.

tovo da nema programa u kulturi koji se iscrpljuje u sopstvenom, umetničkom razlogu postojanja, jer su politike evaluacije nametnule veći broj kriterijuma koji se odnose na društvenu ulogu umetničkog projekta ili ekonomski značaj.

Spektakularnost, marketinška atraktivnost, zadatak kulturne diplomatije ili naglašena empatija kao razlog umetničkog projekta (npr. umetnost u zatvorima) često svoje umetničke domašaje i kulturni legitimitet „potvrđuju“ upravo izborom Šekspira i njegovih dela.

Kulturna olimpijada, posebni festival-uvertira za Olimpijske igre 2012. realizovana je bez programskog fokusa. Jedini cilj je bio upotreba Šekspira u politici prestiža i brendiranja.

Da srpska scena drugačije vidi Šekspira i mogućnost njegove, pre svega, političke upotrebe pokazuje i gostovanje Narodnog pozorišta sa predstavom *Henri VI* na sceni londonskog Glob teatra u okviru te Kulturne olimpijade. Predstava je inscenirala situaciju političkih pregovora referirajući na savremenu svetsku politiku koja dogovorima velikih sila upravlja ljudskim sudbinama.

Šekspirova godišnjica iskorišćena je kao platforma za kulturne politike odozgo i odozdo, te pored svetske turneje Glob teatra¹⁶ (deo programa kulturne diplomatije), Britanski savet širom sveta osmišljava adekvatne programe popularizacije Šekspira namenjene mladoj publici. Otuda dominacija transdisciplinarnih projekata vezanih za društvene mreže poput Fejsbuk stranice projekta *Science vs Shakespeare: which explains love better?* Ovi projekti se naslanjaju na inkluzivne politike prethodne decenije, poput onih u Maroku (u turbulentnim vremenima nakon Arapskog proleća, Šekspir je mogao delovati umirujuće na sumnjičave arapske vlade): *Shakespeare Film Week*, ili *Shakespeare Lives in Photography competition*. Poster takmičenje održano 2016. uključilo je mlade kreativne Marokance. Najveći britanski i marokanski talenti organizovali su originalne događaje visokog kvaliteta i ostvarili saradnju sa umetnicima i kulturnim institucijama.

U okviru projekta *The Living Shakespeare* vodeće figure svetske politike i kulture pišu eseje o Šekspiru (Soyinka, Kerry, Kani, Mosteghanemi, Koechlin).

¹⁶ U okviru svetske turneje koja obeležava 450 godina od rođenja Viljema Šekspira, Glob teatar gostovao je u junu 2014. sa *Hamletom* u režiji Dominika Dromgula u Narodnom pozorištu u Beogradu i u Čortanovcima u ambijentu Vile Stanković (čime je otvoren Šekspir festival). Kritika je negativno ocenila ovo prvo izvođenje, smatrajući predstavu neprimerenom za izvođenje u Narodnom pozorištu, zbog svog zabavnog, spektakularnog karaktera, čiji je cilj „zavođenje publike“, dakle ostvarivanje meke moći kroz kulturnu diplomatiju.

U saradnji sa svetskim servisom BBC-ja i Otvorenim univerzitetom, pet eseja je pretočeno u kratke filmove koje emituje BBC svetski servis.

Istovremeno, Britanski savet naručuje istraživanje recepcije Šekspira sa posebnim akcentom na ispitivanje moguće uloge njegovog dela u podršci britanskoj „mekoj moći“. Zaključak je da je Šekspir od ogromnog značaja za britansku „meku moć“ i prosperitet. Autor preporučuje nastavak aktivnosti vezanih za godišnjicu i u budućnosti: „Šekspirovo delo nastavlja da se obraća čovečanstvu, i u budućće će biti relevantno i voljeno. To je podjednako tačno, kako za Britaniju tako i za druge zemlje“ (Donaldson, 2016: 34).

S druge strane, godišnjica je donela i festivale čiji je cilj politički – da se u zemlju u nekoj vrsti političke izolacije, dovedu relevantne pozorišne trupe iz sveta. Reč je o Izraelu koga zbog politike „normalizacije“ koju sprovodi na okupiranim teritorijama bojkotuje veliki broj kulturnih organizacija čak i iz zemalja koje podržavaju izrealsku politiku. Stoga je organizovanje festivala pod Šekspirovim imenom, za 450. godišnjicu Šekspirovog rođenja (Tel Aviv 2014), trebalo da privuče pozorišta iz celog sveta. Ipak, festival su bojkotovale brojne pozorišne trupe¹⁷ odbijajući pozive, pre svega zato što je iza njega stajao novac izraelske države, a zatim i stoga što je na festivalu učestvovalo Nacionalno pozorište Izraela „Habima“.¹⁸

4. Šekspir u kulturnim politikama Srbije

S obzirom da je Laza Kostić uveo Šekspira u srpsku kulturu još u 19. veku bila bi potrebna posebna analiza da bi se osvetlio kulturno politički značaj izvođenja predstava po njegovim delima u različitim društveno političkim kontekstima kroz koje je prolazilo srpsko društvo. Stoga ćemo se zadržati samo na recentnim primerima, svesno zanemarujući izuzetno značajna ostvarenja 70-ih i 80-ih godina dvadesetog veka, koje smo i lično imali prilike da gledamo, od *Hamleta na Lovrijencu* ili *Hamleta* Splitskog narodnog kazališta koji je re-

¹⁷ Među njima i trupa Sunil Šanbaga (Shanbag). Pozvana predstava *Sve je dobro što se dobro svrši* doživela je prethodno veliki uspeh 2012. na Glob festivalu u Londonu (izvedeno 37 komada na 37 različitih jezika). Reditelj i glumci posle duge rasprave, odlučili su da ne idu u Izrael (intervju sa rediteljem 2015).

¹⁸ Tako su norveški umetnici napravili performans, *The National Theater of Norway's Official Apology for the Cooperation with Habima*, kojim su kritikovali saradnju norveškog Nacionalnog teatra sa Habimom i pozvali na solidarnost sa palestinskim narodom, te bojkot svih ustanova kulture koje učestvuju u procesu „normalizacije“ (gostujući na okupiranim teritorijama za ilegalne izraelske naseljenike koje suštinski podržava država, Habima daje doprinos procesu „normalizacije“ okupiranih teritorija).

žirao Ljubiša Ristić ne dugo po smrti predsednika Tita, do prvog Šekspir festa u Beogradu. U tom smislu, zanemarićemo i činjenicu „cenzure bez cenzure“ – skidanja s repertoara predstave *Magbet* Narodnog pozorišta u Beogradu (režija Arsenije Jovanović, 1975.) nakon samo pet izvođenja, jer se sve dešavalo u kotlu, crvenom (komunističkom) paklu (scenografija Vladimira Marenića inspirisana Bošom). Kao i u nekim drugim slučajevima danas, kao razlog za skidanje predstave sa repertoara, navedeni su produkcionni problemi. I alternativna scena u to vreme nastoji da legitimizuje svoju ambiciju upravo izborom Šekspira – tako Nova osećajnost počinje svoj rad predstavom *Magbeta* u režiji Egona Savina, u tada sasvim novom prostoru Pivare u Cetinjskoj ulici.

Analizu ćemo početi autorefleksivnim tekstom Dragana Klaića, povodom predavanja o Šekspiru koje treba da drži u trenutku izrazitih društvenih turbulencija.

Tema predavanja su bile promene u načinu izvođenja Šekspirovih drama od njegovog vremena do naših dana [...] Bez i najmanjeg komentara na događaje zaronio sam u svoje predavanje o pozorišnoj istoriji zadržavajući se na detaljima [...] Kod kuće sam na televiziji video umorna lica i čuo grube glasove kako pozivaju Miloševića da im se obrati. [...] Pojavio se kao *deus ex machina* i [...] obećao da će krivci biti uhapšeni, poslao okupljenu gomilu kućama poželevši im laku noć. Pomislio sam na Šekspirovog Koriolana kako se pred Rimljanima demagoški hvali svojim ranama i na konspiratore u *Juliju Cezaru* kako kuju zaveru da eliminišu diktatora. Znao sam da jugoslovenska politika klizi ka svojoj šekspirovskoj tragičnoj fazi. Na kraju će pozornica biti zatrpana mrtvim telima, ali to neće biti pozorišna predstava (Klaić, 2005: 10-11).

Početak sukoba i raspada Jugoslavije, mnogi intelektualci i umetnici nalazili su u Šekspiru podršku za svoje refleksije ili inspiraciju da o nekim aktuelnim društvenim i političkim pitanjima počnu da razmišljaju na drugačiji način. Ne samo Hamlet ili kralj Lir koji deli svoje kraljevstvo, već i brojna druga dela, daju povoda da se iz neobičnog ugla osvetli aktuelni predsednik. Još 1990. u novinskom članku Mirko Kovač kaže:

Ludi vođa je greška istorije. Nije potrebno njegovo spektakularno svrgavanje, već nešto više ironije ili duha kako bi se izvrnuo ruglu i učinio smešnim. Potrebno je malo oštroumnosti da mu se prestiž podrije i malo odlučnosti da se njegova ludačka avantura na vreme osujeti. Njega će humor potisnuti; to je za natmurenog vođu otrov. [...] Nužno je da intelektualci ozbiljno shvate onu upozoravajuću misao koju izgovara Kralj u Šekspirovom *Hamletu*: „Na ludilo treba motriti stalno“ (Kovač, 1997).

Istovremeno i pozorišta koja iz stvarnosti beže u prošlost u repertoar koji publiku odvodi u neke svetove fantazije i mašte u retkim slučajevima kada se odlučuju da ipak progovore o trenutnoj situaciji, opredeljuju se za Šekspira. U Jugoslovenskom dramskom pozorištu 1994. Dejan Mijač režira *Troila i Kresidu* kao pacifističku predstavu (tekst opisuje sudbinu mladih ljubavnika u ratnoj situaciji). Petnaest godina kasnije, godine 2009. Ljubiša Ristić će ovu predstavu raditi sa ansablom Makedonskog narodnog teatra u Skoplju. Očito je reč o često aktuelnoj temi na ovim prostorima. Istovremeno, u Beogradu, makedonski reditelj Slobodan Unkovski režira pastoralnu komediju *Kako vam drago*, što bi moglo da sugeriše da je društvo konačno ušlo u period stabilnosti¹⁹ iako i ona sobom nosi upitanost o smislu življenja u vremenima u kojima su se vrednosti „izglobile“. Inače, na scenama srpskih pozorišta više su igrane Šekspirove tragedije poput *Kralja Lira*, *Romea i Julije*, *Hamleta*, *Otela*, *Mletačkog trgovca*²⁰ od komedija poput *Sna letnje noći*, *Veselih žena vindzorskih*...

U vreme političkih promena, nakon 2000. Darijan Mihajlović, dotadašnji značajni akter nezavisne scene (trupa Torpedo, itd.) postavlja Verdijevu operu *Magbet* u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu koga tada vode novoimenovani upravnik Ivan Lalić i direktor opere Dušan Mihajlović. Već u toku proba, ova predstava izaziva brojne polemike i unutar pozorišta i u javnosti. Prema rečima samog Darijana Mihajlovića²¹, hor je odbio da učestvuje u „satanističkom projektu“, jer opera počinje upečatljivom scenom u kojoj se pojavljuju „veštice“. Ipak, predstava dobija nagradu kao najbolja predstava tog pozorišta 2002. godine.

Ovaj podatak uzimamo stoga što temi promena u kulturnom sistemu, a posebno otporima do kojih je dolazilo nakon 5. oktobra u javnim ustanovama, nije poklonjeno dovoljno istraživačke pažnje, a ovaj „otpor“ može se smatrati značajnim jer je upravo pokrenut uz najambiciozniji pozorišni poduhvat tog trenutka. (Ipak, ceo ovaj projekat i otpor protiv njega gotovo da ne postoje u institucionalnom pamćenju, pa ni u kulturnom pamćenju zajednice – nema o tome mnogo napisa i tekstova na Internetu, u pozorišnoj periodici, itd.)

¹⁹ Inače je Jugoslovensko dramsko pozorište u svojoj istoriji izvelo sledeća Šekspirova dela: *Kralja Lira* (1952. i 1979), *Romea i Juliju* (1954), *Magbeta* (1956), *Ričarda III* (1961), *Hamleta* (1962, 1971, 1992, 2005, 2016), *San letnje noći* (1964), *Otela* (1977, 2012), *Vesele žene vindzorske* (1993), *Troila i Kresidu* (1994), *Mletačkog trgovca* (2004) i *Kako vam drago* (2009). Kako je reč o pozorišnoj ustanovi koja neguje institucionalno sećanje, svim ovim projektima poklonjena je značajna pažnja u pozorišnim monografijama.

²⁰ Iako je *Mletački trgovac* u osnovi komedija, u Srbiji i nekim drugim kulturama, često je izvođen kao tragedija, ili bar kao ozbiljna drama.

²¹ Izlaganje na konferenciji Šekspir i transmedijalnost, 2. decembra 2016.

Kokan Mladenović radi *Julija Cezara* na Budva grad-teatru, kao najrelevantniji politički komad o narodu koji sledi vođu i o političkim prevrtačima koji ulaze u politiku sa plemenitim idejama, ali se njih vrlo brzo odriču. Po rečima samog reditelja, ova predstava pokazuje šta se desi „sa svima nama koji imamo plemenite namere da ta revolucija svima donese boljitak [...] kako se pretvori u puku zamenu društvenih elita“ (*Vijesti*, jul 19. 2015).

Nedavno je Snežana Trišić režirala *Ričarda Trećeg* u Narodnom pozorištu, politički udžbenik, kako mnogi kritičari ocenjuju. Po sopstvenim rečima, autorka se pre svega odlučuje za „onu liniju priče koja se bavi mehanizmima dolaska na vlast i diktaturom zla“ (Čirić, 2017: 38). Ipak, čini se da je *Magbet* delo koje je devedesetih moglo da dobije najveću rezonancu ne samo zbog bračnog para koji ratovima obezbeđuje svoj politički uspon, već i zbog atmosfere koja uvek prati izvođenja ovog komada čije se ime često ni ne izgovara, već se u žargonu kaže, „Šekspirov škotski komad“. Paradoksalno, čak i *Magbet posle Šekspira* Hajnera Milera nije često pominjan u Milerovom opusu (izveden 2011. u slovenačkom Mini teatru).

Kulturno-politički projekti nezavisne scene mogu se smatrati kulturnim politikama odozdo. Teško bi bilo očekivati da će se u nedostatku finansijskih sredstava i ozbiljnih prostora nezavisne trupe baviti zahtevnim Šekspirovim delima, ali su one našle načina da uzimajući Šekspira samo za polazište, ipak ostvare relevantna dela. U Centru za kulturnu dekontaminaciju, Sonja Vukićević režira predstavu *Makbet ono* koja svoje ultimativno izvođenje doživljava u ponoć, januara 1997. pred policijskim kordonom u Kolarčevoj ulici. A mostarski Teatar mladih postavlja predstavu *Makbet Makbet* sa Slobodanom Beštićem u glavnoj ulozi.

Tokom raspada Jugoslavije, moglo se postaviti pitanje: da li je Šekspir najbolji autor devedesetih? U multietničkim sukobima, *Romeo i Julija* su česta inspiracija: Boro Drašković je snimio film *Vukovar jedna priča* (1994), u kojem je sukob porodica vezan za srpsko-hrvatske etničke odnose, a Dušan Milić *Guču* (2006), u kojem je sukob vezan za srpsko-romske odnose. Pozorišna rediteljka Ivana Vujić, u Narodnom pozorištu postavlja *Romea i Juliju* 2006. godine, takođe u kontekstu odnosa među južnoslovenskim narodima, a Predrag Miki Manojlović izvodi *Romea i Juliju* u produkciji Radionice integracije i Qendra multimedia pozorišta iz Prištine (2015), po prvi put sagledavajući ovaj konflikt kao kosovski, albansko-srpski, tako što izvodi na scenu albanske i srpske glumce koji govore svako svojim jezikom. Predstava je izvođena u Beogradu na sceni Narodnog pozorišta, a zatim je gostovala u Prištini, Tirani, Zagrebu i Sarajevu.

Očito je da se u različitim vremenima i društvenim kontekstima izvode druga Šekspirova dela, da im se upisuju značenja koja su relevantna u datom društvenom trenutku, posebno sa stanovišta javnih politika. Tako će interkulturalni dijalog biti usmeren ka različitim etničkim ili socijalnim grupama, zavise od nastojanja aktera u kulturnom polju da se uključe u rešavanje nekog aktuelnog društvenog problema.

5. Zaključak

Kroz istoriju kulturnih politika u turbulentnim periodima XX veka, videli smo da je Šekspir *sigurna odluka* u obrazovnim i kulturnim politikama, kako javnim, tako i onim koje vodi civilno društvo, tj. nezavisna kulturna scena. Stavljanjem njegovih dela na repertoar, različite kulturne politike nastoje da se legitimišu i da promovišu svoje ciljeve i zadatke. U periodima ratova i razaranja, Šekspir daje rediteljima mogućnost da se odmaknu od neposrednih zločina svog vremena, da korišćenjem tragedija ili istorijskih drama reaktualizuju savremena događanja. Od *Magbeta*, *Kralja Lira* do *Troila i Kreside* ili *Ričarda Trećeg*, ređale su se predstave po Šekspiru na scenama u regionu. I stare predstave po Šekspirovim delima bile su reaktuelizovane u sećanjima ljudi. Kako se to dešavalo tokom ratnih devedesetih, kada je štampa bila preplavljena kvazi istorijskim tekstovima, govori svedočenje Dušana Makavejeva:

Kad kum Miloš, naš vladar, svom kumu Karađorđu [...] odseče glavu, ne samo da mu je odsekao glavu nego je šalje sultanu u Stambol! Ta glava Karađorđeva, to je avangarda, stavlja se u pletenu korpu na podlogu od vinovog lišća, i nosi se u Carigrad. Kad sam čuo tu priču o Milošu i Karađorđu, setio sam se da smo 1953. gledali Pitera Bruka i njegovog *Titusa Andronikusa* u Narodnom pozorištu i tamo su bile glave, jer u Šekspirovo vreme su tako isto glave slate vladarima u tim korpama. I bio sam uzbuđen kad sam ih gledao i divio sam se Piteru Bruku, a nisam ni sanjao da je u stvari već jedan nepismeni Miloš imao svog korpara za to. (Dragičević Šešić 2013a: 256-7).

I ovo svedočenje govori o transmedijalnosti i transmedijalnim narativima u kojima se na najneobičniji način može naći sećanje na Šekspirova dela i njihove izvedbe, prelomljena kroz lična iskustva ili traumatične događaje ovog vremena.

Ostalo je još mnogo podtema koje bi trebalo obrađivati u narednim istraživanjima, poput upotrebe Šekspira u interkulturalnom dijalogu, od načina

kako to radi Arijana Mnuškin kada koristi kabuki pozorišni stil da bi režirala Šekspira (Dragičević-Šešić 2013a: 100) do upotrebe Šekspira u različitim transmedijalnim produktima, kako bi se doprlo do marginalizovane publike.

Iz ove analize očito je da se Šekspir i predstave zasnovane na njegovim tekstovima mogu čitati i iz kulturno političke perspektive. Nesumnjivo je da su javne politike (pozorišna politika, festivalske politike itd.) ali i kulturne politike odozdo brojnih nezavisnih kulturnih organizacija često polazile od Šekspira u želji da uspostave dijalog sa svojom sredinom i da na javnu agendu stave određene teme vezane za trenutnu društveno-političku situaciju, posebno one koje nisu poželjne sa stanovišta vlasti i moći.

Istovremeno, upotreba i instrumentalizacija Šekspira omogućava umetnicima, umetničkim ustanovama i festivalima, da pokažu svoju ambiciju stremići ugledu i elitnom statusu u profesionalnoj javnosti, ali i da jasnije iskažu svoj politički stav, koji će biti razumljiv najširim krugovima publike (imanentna homogenizacija). Taj komunikativni kvalitet (jasnoća, čitljivost, efikasnost, relevantnost) nije važan samo u represivnim društvima, u kojima tako umetnici na skriveni način prenose poruke javnosti, već može biti značajan i prilikom realizovanja ciljeva javnih kulturnih politika, kako onih restriktivnih (totalitarni režimi) tako i onih demokratsko-prosvetiteljskih koje se služe Šekspirovom da bi razvijale kritičku svest, socijalnu integraciju i pluralni identitet svog društva.

Literatura

- Bajić, S. (2011) *Od Eshila do naših dana*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti
- Deveraux, C., M. Griffin (2013) *Narrative, Identity, and the Map of Cultural Policy: Once Upon a Time in a Globalized World*, Burlington: Ashgate
- Donaldson, A. (2016) *All the World's: How Shakespeare is Viewed around the Globe and the Role his Work Can Play to Support the UK's Soft Power*, London: British Council
- Dragičević Šešić, M. (2013a) *Umetnost i alternativa*, II dopunjeno izdanje, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti i CLIO
- Dragičević Šešić, M. (2013b) *Indijsko pozorište: tradicija i aktivizam*, Beograd: Univerzitet umetnosti i CLIO
- Dragičević Šešić M. i Stojković B. (2012) *Kultura: menadžment, animacija, marketing*, Beograd: CLIO

- Dragičević Šešić M. & Stefanović M. (2014) Trauma in Institutional Memory, conference paper, ENCATC, Brno
- Dušanić D. (2011), Projekat Kardenio, *Teatron*, vol. 36, br. 156-7, pp. 93-96
- Jevtović V. (1996) *Teaching Shakespeare in Drama Schools*, Belgrade Faculty of Drama Arts
- Kivan N, Kosnik K. (2007) „Belaštvo’ kulturne politike u Parizu i Berlinu“, u: Majnhof U. & Trijandafilidu A. *Transkulturalna Evropa*, Beograd: Clio, pp. 146-180
- Kiernan, V. (1993). *Shakespeare: Poet and Citizen* London: Verso
- Klaić, D. (2005) *Exercise in Exile: The Reshaping of an Expat at IKEA Table*, manuscript. (hrvatsko izdanje: *Vježbanje egzila*, Antibarbarus Zagreb, 2006)
- Kot J. (1963) *Šekspir – naš savremenik*, Beograd, SKZ
- Kloskovska A. (1985) *Masovna kultura*. Novi Sad: Matica srpska
- Kovač M. (1997) *Cvijetanje mase*, Sarajevo: Bosanska knjiga
- Medenica, I. (2006) „Šekspir u nastavcima“, *Vreme*, br. 788, 9. februar
- Medenica, I. (2001) „Glumci su stigli, ser: Šekspir u Beogradu“, *Vreme* br. 529, 22. februar
- Mendel A. P. (1971) „Hamlet and Soviet Humanism“, *Slavic Review*, Vol. 30, No. 4 (Dec., 1971), pp. 733-747
- Noiriël, G. (2012) *Chocolat clown negre*, Paris: Bayard
- Pitzer A. (2013) Beautiful failures: Nabokov, Stalin, and the death of Hamlet, July 12 2013
<http://nabokovsecrethistory.com/news/beautiful-failures-nabokov-meyerhold-stalin-hamlet/#.WZWzd1EQ-Uk>
- Silverstone, C. (2011) *Shakespeare, Trauma and Contemporary Performance*, London: Routledge
- Silverstone, C. (2006) „Speaking Maori Shakespeare: The Maori Merchant of Venice and the Legacy of Colonisation“. *Screening Shakespeare in the Twenty-First Century*, Editors: Burnett, Thornton, M., Wray, R. Edinburgh University Press
- Sillito, D. (2012) Hamlet: The play Stalin hated, *BBC magazine*, 23 April 2012, <http://www.bbc.com/news/magazine-17770170>
- Symington, R. (2005) *The Nazi Appropriation of Shakespeare. Cultural Politics in the Third Reich*, Lewiston-Queenston-Lampeter: Edwin Mellen Press

Milena Dragičević Šešić

Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

Rada Drezgić

Faculty of Music, Belgrade

WILLIAM SHAKESPEARE IN CULTURAL POLICIES

Summary

In this paper, we ask ourselves whether Shakespeare's work could be approached from a cultural policy perspective. Why is it that Shakespeare occupies a central place in public cultural policies, as well as in bottom-up policies in presenting cultural and political ambitions of various societies, theaters and festivals? We start from the hypothesis that Shakespeare's plays, the way they have been used and instrumentalised, have a communicative quality, offering clarity and features that are very important for any cultural policy, undergoing substantial change at the time of great social turbulences. These qualities of Shakespeare's plays are no less important for festival policies and policies of cultural institutions. In the current context of 'new public management', these institutions have to position themselves as a recognizable 'brand' on the market and at the same time take care of the image and marketing. Apparently, Shakespeare is the 'reference', an unfailing inspiration; it is a safe bet for claiming the highest quality, ambition, or cosmopolitan/European character of a cultural institution or a festival program. This paper explores the place Shakespeare and his work occupy in cultural policies of various countries throughout the world during the times of social, political and cultural turbulences in the XX century between the 1930s and today.

Keywords: Shakespeare, cultural policy, XX century, instrumentalization

Александра Манчић¹

Институт за књижевност и уметност, Београд

Мигел де Сервантес и Виљем Шекспир у трансмедиијалним преобликовањима

Ентони Бардис у својој фикционалној репрезентацији – у причи из збирке *Modus diaboli* (Anthony Burgess, *Devil's Mode* 1989) – „Сусрета у Ваљадолиду“ између Шекспира и Сервантеса користи позориште као додирну тачку између двојице писаца. Тај имагинарни сусрет између два симбола књижевности, као и између стварних личности, у филмској уметности добио је своје уобличење као *Miguel и Виљем* шпанске редитељке Инес Парис (Inés París, *Miguel и William* 2007), дело непосредно инспирисано Стопардовим (Tom Stoppard) и Маденовим (John Madden) *Заљубљеним Шекспиром* (*Shakespeare in Love* 1998), где позориште остаје средишња веза између два писца. Шекспир и Сервантес су два аутора који у 21. веку постају универзални симбол уметника као критичке свести друштва. Тај статус стваран је неколико векова, кроз историографска истраживања и уметничка експериментисања напоредо: почело је са просветитељским и енциклопедистичким напорима 18. века и њиховим занимањима за биографије уметника као изворима за тумачења њиховог дела, наставило се у романтичарским одушевљеним фикционализацијама живота великих претходника, а потом и кроз позитивистичка истраживања биографске фактографије и писање великих биографских студија. Двадесети век донео је цео дијапазон биографских интересовања, која се из научних истраживања и романтичарских драма и романа преносе и у филм, на телевизију, интернет. Обимност књижевног дела изискивала је величанственост уметникове биографије, а авангард-

¹ aleksandra.mancic@gmail.com

Овај текст настао је у оквиру рада на Пројекту „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“ (178013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

на идеја о грађењу сопственог живота као уметничког дела подстакла је и стварање романа сасвим другачијег сензибилитета; прелазак уметничке делатности на индустријску производњу тражило је индустријско произвођење биографије уметника. Ништа мање значајна у целој причи није ни политичка димензија кроз коју се градила идеја националног писца, националног песника, националног барда, која је пратила идеју стварања модерне националне и секуларне државе, и у 20. веку почела да добија црте интернационалног, најпре европског, па и универзалног симбола уметника као слободног и критичног појединца. Биографски филм је у 20. веку одиграо значајну улогу у стварању представе о Шекспиру, као и о Сервантесу. Не мање значајну улогу имала је и телевизија. Ови медији произвели су необичну мешавину која истовремено претендује на позитивистички утврђену фактографију и на романтичарску слободу фантазирања. На самом крају 20. века, Том Стопард је поводом свог сценарија за филм *Заљубљени Шекспир* рекао:

Као и у свакој фикцији која укључује историјске ликове, прича се одвија у паралелном свету. Прави се бајка од живота генија који је заиста живео. Људима који причају причу од велике је помоћи то што се мало зна о Виљему Шекспиру, зато што то значи да се могу користити многе ствари, а да се не упадне у противречност с другима које би могле бити познате о њему. И тако фикција која постоји у паралелном свету имагинације филмског ствараоца срasta с историјским Шекспиром не противречећи му (*The Cambridge Companion to Tom Stoppard*).

Прва Шекспирова биографија написана је 1709. године: Николас Роу (Nicholas Rowe) саставио ју је користећи истраживања Томаса Бетертонa (Thomas Betterton, 1635–1710), једног од водећих глумаца у време рестаурације, и која је била увод у издање Шекспирових дела. Појединости из живота Роу користи да би објаснио Шекспиров геније: „мале приче“ и локалне анегдоте биле су саставни део прве Шекспирове биографије са ученим, ако не научним претензијама. У првој Сервантесовој биографији, која је из 1737. године, препознајемо исти метод рада: први Сервантесов биограф, Грегорио Мајанс (Gregorio Mayans), на молбу енглеског аристократе Лорда Картерета (Lord Carteret), који је намеравао да објави поуздано издање *Дон Кихота* и *Узоритих новела* заједно са Сервантесовом кратком биографијом. Мајанс је биографију саставио на основу предговора које је Сервантес писао за своје књиге, трагајући за аутобиографским подацима које је аутор у њима и у својим делима оставио. Тако

се може рећи да је заправо сâм Сервантес имао значајног удела у писању биографије са извесним научним претензијама, али, као и у случају Шекспирове биографије, у њој (ауто)фикција ипак остаје препозната као фикција, и употребљава се као фактуални елемент у грађењу биографске репрезентације, као паратекст, и као пред-текст, праг који треба прекорачити да би се ушло у дело. Те биографије као саставни део „поузданих издања“ постају зоне превођења између текста и, женетовски речено, „ван-текста“, повлашћена, стратешка места, која заправо преузимају контролу над читањем фикционалног текста. Тако замишљен, текст биографије писца уплитаће се у све замршеније односе. Никада потпуно раздвојена, нити независна једна од других, књижевна истраживања и ауторске креације настале на основу дела Шекспира и Сервантеса у различитим тренуцима развијаће различите елементе, у зависности од интересовања која воде научна истраживања, као и од укуса и занимања публике.

Шекспир Тома Стопарда

Шездесете године 20. века биле су, како је то приликом прославе четиристогодишњице *Дон Кихота* 2005. године рекао Салман Ружди, „добра времена за старце“. То је време када се појавио мјузикл *Човек од Ла Манче* Дејла Васермана (1965), и када је Том Стопард поставио свој комад *Розенкранц и Гилденстерн су мртви* (1966). Између подухвата који предузима Дејл Васерман у *Човеку од Ла Манче* са Сервантесом и његовим *Дон Кихотом*, и искошених приступа Тома Стопарда Шекспировим комадима током шездесетих, седамдесетих, и деведесетих година 20. века, постоји сродност у „ишчашености“ погледа и свесном трагању за маргиналним путевима авангардног уметничког и политичког деловања за које су дела ова два писца, Сервантеса и Шекспира, кадра у данашње време, и у спајању – такође свесном – авангардног и маргиналног са мерцијалним и канонским.

Том Стопард почео је да гради свој стил и стекао славу са комадом *Розенкранц и Гилденстерн су мртви* (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, 1966–67). Прича о *Хамлету*, испричана са становишта ова два дворанина, бекетовска је на више нивоа: од игре између двојице протагониста, преко егзистенцијаних тема, до начина поигравања језиком (*The Cambridge Companion to Tom Stoppard* 107-108). „Стопардовски“ је постао термин који описује дела која користе досетку и комедију у бављењу филозофским проблемима; његов стил карактеришу игре речима, ин-

телектуалност, парадокс, и што је посебно значајно за питања која нас овде занимају, инсистирање на јасно препознатљивим пред-текстовима, односно употреба канонских текстова са одговарајућим паратекстовима као језгра око којег се ствара ново уметничко дело. Стопардово еклектичко, мада селективно позајмљивање постаје кључно у дефинисању његове крајње индивидуализоване уметности, рећи ће један критичар:

Превасходни циљ већине модерних адаптација је, дакле, дело које ће из тога произићи, а не његов извор, чија је улога да истакне поенту адаптације. У случају Тома Стопарда, укључена је запрепашћујућа лезепа приступа адаптацији (Gianakaris 1984: 223).

Уживање у језичким и идеолошким играма јесте елемент у којем критичари код Стопарда виде повлашћивање интелектуалности науштрб политичког ангажмана, али се показује да је интелектуалност код Стопарда заправо субверзивно политичко оружје. Десетак година после *Розенкранца и Гилденстерна*, Стопард се вратио Шекспиру и шекспировским предлошцима у диптиху кратких комада *Ортачки Хамлет*, *Јатачки Магбет* (*Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, 1979) да би се позабавио темама цензуре, државне репресије, проблемима неразумевања и могућностима комуникације... У комаду насловљеном *Dogg's Hamlet*, глумци говоре језиком *dogg*, који се састоји од обичних енглеских речи чије је значење, међутим, потпуно различито од значења која им приписује енглески. Ученици у школи пробају представу *Хамлета* на енглеском, који је за њих страни језик. Стопард се позива на Витгенштајнове (Ludwig Wittgenstein) идеје о језику, и у драми инсценира Витгенштајнову слику у којој повезивање одређене речи са одређеним предметом не подразумева да оба саговорника исте ствари називају истим именима, него да један од саговорника може разумевати одређене речи као сигнале да се обави одређена радња, односно, да саговорници могу говорити различитим језицима, али да тога нису свесни, и да се комуникација одвија. Генеза овог комада сложена је, и одвијала се у више етапа (Gianakaris 1984: 226–229): идеја о „Договој трупи“, или „Ортачкој трупи“, која говори језиком у којем енглеске речи имају другачија значења, настала 1971, стопила се са идејом „Петнаестоминутног *Хамлета*“, из 1972, која подсећа на Мејерхољдов педагошки пантомимски експеримент из 1915, где је Шекспиров комад кондензован у тринаест минута, коме је додата још кондензованија дво-минутна верзија која се игра на бис, као комад који се може играти под изузетним просторним и временским ограничењима. *Cahoot's Macbeth*, чији наслов могу превести као „Кахутов Магбет“, „Јатачки Магбет“, или

чак „Кохоутов Магбет“, јесте скраћена поставка *Магбета* која се изводи пред очима агента тајне полиције, који глумце сумњичи за субверзивну делатност против државе. Комад је посвећен Павелу Кохоуту, кога је Стопард упознао у Прагу 1977. године. Кохоуту, као и многима другим, било је забрањено да раде у позоришту, због повезаности са „Повељом 77“, и он је направио адаптацију *Магбета* за извођење у кућним условима. Лик по имену *Easy*, или Лаки, појављује се у оба комада. У „Договору Хамлету“, он је једини лик који говори обичан енглески, и нико га не разуме. У „Кохоутовом Магбету“, он је једини лик који говори језиком „дог“ међу људима који говоре обичан енглески, али се полако показује да и Кахут, и други, знају тај језик. На крају „Кахутовог Магбета“, дословно се понавља говор из „Договору Хамлета“. У првом случају, то је био апсурдистички монолог у којем су енглеске речи коришћене на неочекиване начине. Поновљен у „Кахутовом Магбету“, пред очима тајне полиције, тај монолог постаје глас отпора и субверзије.

Постоји некаква размена коју Том Стопард посматра када прави свог петнаестоминутног *Ортачког Хамлета*, и на начин на који га прави и довршава, заправо, у *Јатачком Магбету* (или *Кохоутовом Магбету*), остварујући идеју Всеволода Мејерхољда, „руског Бертолта Брехта“, који свог *Хамлета* није успео да постави, и чије је убиство 1940. године остало нераскидиво повезано у руском културном памћењу са Стаљиновом страховладом и Стаљиновом нетрпељивошћу према том комаду. Мејерхољд се окренуо *Хамлету* и као режисер-педагог у свом петребурушком студију, који је држао од 1913. до 1918. године. С краја 1914. и почетком 1915, Мејерхољдова класа студената „Кретања на сцени“ («Движения на сцене») припремила је два одломка из *Хамлета* – сцену „мишоловке“ и Офелијину сцену са писмом. Биле су то експерименталне сцене, игране као пантомиме. Мејерхољда је водила идеја да поступак схематизовања спроведе до крајњих граница:

Свако драмско дело, ако је у њега заиста уграђена најнеопходнија чар театарности, може бити приказано потпуно схематизовано, чак тако да речи којима је украшен костур сценарија могу савршено да се уклоне; и без обзира на то, овако схематично и мимички одиграно истинско позоришно дело може да узбуди гледаоца напросто зато што је сценарио таквог драмског комада изграђен на традиционалним основама позоришта као таквог (Мејерхољд 1914: 110).

Двадесет година након овог бекетовско-витгенштајновског експеримента са Шекспиром, Стопард се окренуо Шекспировој биографији,

у сасвим другачијем духу. Била је то велика холивудска продукција, по идеји Марка Нормана (Marc Norman), са којим је Стопард заједно писао сценарио који је режирао Џон Маден (John Madden), и који се у биоскопима појавио 1998, са Гвинет Палтроу (Gwyneth Paltrow) и Џозефом Фајнсом (Joseph Fiennes) у главним улогама. Тај филм, *Заљубљени Шекспир*, садржи дискретне алузије на савременост и паралеле са прошлим временом: на рад уметника у позоришној/филмској индустрији (плакат који најављује представу *Ромео и Јулија* не садржи име аутора комада), на свеприсутност туристичке индустрије (у једном кадру промакне чак и шоља са натписом „Успомена из Стратфорда“)... Слобода коју утеловљује Шекспир каналисана је другачије, њен револуционарни потенцијал је пригушен, утолико што је више усмерен на лични него на друштвени ангажман; Да ли је филм *Заљубљени Шекспир* био знак оптимизма, или крајњег песимизма? Године 2014, текст сценарија прерађен је за позоришни комад који је изведен на лондонском Вест Енду, у Дизнијевој продукцији, као и у случају филма из 1998.

Сервантес Дејла Васермана

Ова Стопардова искуства са Шекспиром помажу нам да у Васермановом *Човеку од Ла Манче* препознајемо сличан политички набој проистекао из симболике колико аутора, толико и његовог дела. То је данас већ класични мјузикл, у којем су крајем 20. века нове поставке почеле све јасније да препознају сопствене проблеме и преокупације, а у 21. веку, педесет година после настанка комада, сада с новом снагом реактивирају кључне проблеме које Васерманова реактуализација Сервантеса у овом мјузиклу истражује на сервантесовски начин. *Човек од Ла Манче* (*Man of La Mancha*) америчка музичка комедија Дејла Васермана (Dale Wasserman, 1914-2008), са стиховима Џоа Дериона (Joe Darion) и музиком Мича Лија (Mitch Leigh), јесте комад који много дугује идејама о позоришту које је развио Бертолт Брехт (Bertolt Brecht), и *Опери за три гроша* Бертолта Брехта и Курта Вајла (Kurt Weill), која је дуго живела на сценама ван Бродвеја у годинама које су непосредно претходиле настанку *Човека од Ла Манче*. Брехт је тражио прихватање артифицијелности позоришта, стално подсећајући публику да заправо гледају глумце на сцени: између глумаца и гледалаца мора се сачувати дистанца, емоције са сцене не треба гледаоца да увлаче у себе, него да га натерају да размишља о ономе што се догађа. Глумац се не сме предавати осећањима лика који тумачи, мора о њему размишљати (Дидро, *Парадокс о глумцу*). Дистанца

је вишеструка, игра је сложена, инсистирање на раздвајању стварности у којој се представа игра и стварности представе води у вртоглава преплитања између њих. И то је игра, умножена на још неколико нивоа, коју Дејл Васерман користи да на њој гради свој мјузикл.

Човека од Ла Манче је комад који у сваком тренутку признаје своју артифицијелност, који непрестано тражи коментаре гледалаца, стално дистанцирање и анализирање јаких емоција које драма која се одиграва на сцени приказује, и изазива. *Човек од Ла Манче* није музичка обрада *Дон Кихота*; то је представа о неколико часова у животу Мигела де Сервантеса, где је Сервантесов роман *Дон Кихоте* истовремено пред-текст (за гледаоца) и пост-текст (за јунаке комада). Дејл је у разговору са познатим америчким сервантистом Данијелом Ејсенбергом (Daniel Eisenberg) 1997. године, понављао: Дон Кихоте је заправо Сервантесов *alter ego*; наводи чувене Дон Кихотове речи из Петог поглавља Првог дела романа, „Знам ко сам, и знам ко све могу да будем“, што је све Васерману послужило као подстицај да све дубље разоткрива Сервантесову идеју да свако игра неку улогу, да су сви глумци. О почецима рада на комаду испричао је:

Заинтересовао ме је аутор романа, Мигел де Сервантес. Наишао сам на чињеницу која ме је одмах привукла и указала на могућне афинитете. А то је да је он био прво и превасходно позоришни човек: писао је позоришне комаде, био глумац, човек који је ишао на турнеје са својом офуцаном малом позоришном трупом. Написао је тридесет-четрдесет комада, можда и више, и ниједан од њих није сматран за нарочито добар. Али у својој љубави према позоришту, у својој страсти према њему, никада није посустао. И то ми је дало идеју – да напишем комад о Мигелу де Сервантесу, и да помешам и укрстим његово дело, Дон Кихота, са његовом личношћу, његовим животом (Eisenberg 2001: 86).

Већ сама историја настанка комада *Човек од Ла Манче* указује на специфичну врсту преобликовања биографије „националног писца“ и „светског писца“ која од њега чини универзалну симболичку фигуру, у томе се служећи универзалним значењима дела тог истог писца. *Човек од Ла Манче* настао је у златно доба телевизије, на самом крају педесетих година двадесетог века, у време када је озбиљна драма била заштитни знак доброг ТВ програма, и у време када је та врста програма емитована уживо. Већ сама техника извођења драме преплитала је телевизијске и позоришне елементе. Телевизијске драме биле су комади који су се бавили значајним питањима као што су расизам, алкохолизам, менталне

болести. У таквом окружењу изведена је прва, телевизијска верзија *Човека од Ла Манче*, 9. новембра 1958. године (Wasserman 2003: 45-49). Комад је изазвао занимање које га је повело необичним путем до позоришне представе, односно, до мјузикла, на сцени чије је место симболично: на пола пута између њујоршког Бродвеја и алтернативне сцене познате под називом *off Broadway*: „Човек од Ла Манче рођен је на граници између експерименталног света Оф-Бродвеја и комерцијалног света Бродвеја“, истицао је и уметнички директор Њу Лајн Театра Скот Милер педесет година касније (Miller 1996-2004). Представа је била прва такве врсте – мјузикл који се одвија унутар представе, где је спољни оквир (догађаји у затвору) драмска представа сцене из живота Мигела де Сервантеса, а унутрашња стварност (прича о Дон Кихоту) имагинарна представа коју Сервантес у затвору гради, и која се на сцени приказује као мјузикл. Ту се више не ради о представи унутар представе, него о својеврсном *mise en abyme*, где се постепено гради неколико слојева „представе унутар представе“ од којих се свака на различите начине преплиће са реалношћу сценског приказа, као и са реалношћу света публике и глумаца. Једна од фотографија које документују прву поставку, из новембра 1965, у ANTA Вашингтон Сквер Театру, у Гринич Вилицу, приказује протагонисту Дејвида Еткинсона (David Atkinson)² занетог пред целим кругом огледала постављених пред њега (*Playbill: Onward to Glory!*).

Била је то сцена на којој су постављане представе као што су *Мара / Сад* Петера Вајса, или *Лет изнад кукавичјег гнезда* у драматизацији самог Васермана. ANTA Вашингтон сквер театар налазио се у Гринич Вилицу, у Њујорку, а основала га је државна институција, Амерички национални театар и академија (American National Theater and Academy – ANTA). На извесној удаљености од Бродвеја, имало је краatak живот: отворено је 1964, са премијерама Артура Милера и Јудина О’Нила, а срушено 1968. Имало је позорницу нагнуту ка публици, са три стране окружену седиштима, и око ње није било завеса. Али је позориште било категоризовано као бродвејско, јер је имало велики број седишта (Kook, *Saturday Review* 1964). Тако је позоришни живот мјузикла *Човек од Ла Манче* почео на пола пута између комерцијалног и алтернативног театра (Wasserman 2003: 127). *Човек од Ла Манче* игран је током готово целог постојања ANTA Вашингтон сквер театра, од новембра 1965. до марта 1968. године,

² Године 1967. канадски баритон Дејвид Еткинсон преузео је улогу Сервантеса /Кихане/Дон Кихота у изворној њујорској поставци *Човека од Ла Манче* (*Playbill: Onward to Glory!*).

када је зграда позоришта срушена, а представа пресељена на конвенционалнију сцену Театра Мартин Бек (IBDB–Internet Broadway Database).

Рушење граница између гледаоачевог/глумчевог/јунаковог ја и света, или граница између уметности и живота, својствено једнако ренесансној као и авангардној уметности, овде је постављено као средишњи проблем позоришног комада: ауторско „ја“ (с једне стране, као јунак комада, који подразумева три лика: самог Сервантеса, јунака у комаду, који је творац Алонса Кихане, јунака у комаду, који је творац Дон Кихота, јунака у комаду, и с друге, као стварна личност, у којој гледалац препознаје три личности: Сервантеса, писца *Дон Кихота*, Васермана, аутора *Човека од Ла Манче*, и глумца који игра улогу троструког протагонисте) избачено је из свог унутрашњег света, чиме се отварају нове могућности за експериментисање и деловање, у уметности и у свету. Комуницирање помоћу вербалног и визуалног кода истовремено, укрштаји тела, звука, писма и слике, отварају канале за асиметрично превођење из једног кода у други. Све то превођење, преливање, пресипање из једног медија у други за собом оставља празне љуштуре. У сваком случају, доводи у опасност да се нагомилавање нивоа и усложњавање односа између различитих стварности и различитих илузија заврши у потпуном ништавилу, или сентименталној баналности. И разна гламурозна извођења *Човека од Ла Манче* то јасно показују. Напоредо са продубљеним поставкама, и такве представе трају такође већ пола века, од извођења Џима Нејборса као наивног „обичног човека“ Гомера Пајла када, у униформи америчке морнарице, пева „Немогући сан“ испред Линколновог споменика као егзалтирану патриотску химну... (Jim Nabors *The Impossible Dream*; Wasserman 2003: 14; 187). Традиционално, овај мјузикл се изводи као спектакл, са крилима ветрењаче која се врте, огледалима која светlucaју, звездама које блистају на ноћном небу. Потпуно супротно ономе што је била замисао Дејла Васермана, који је представу заправо сместио у мрачне подруме затвора Инквизиције.

Сервантес, Човек од Ла Манче и позоришна наративизација старости

У двадесет првом веку, ова представа изводи се у целом свету, с различитим предзнацима. Претражујући интернет, поредећи податке, проналазимо цео спектар читања и разумевања, који се може упоредити са спектром књижевних и интермедијалних трансформација за које је способан велики пред-текст овог комада, Сервантесов *Дон Кихоте*. Посеб-

но плодна била је 2005. година, када је слављена четиристогодишњица објављивања првог дела Сервантесовог романа. Данас је већ чувена поставка Корт театра (Court Theatre) у Чикагу, у којој Чарлс Њуел (Charles Newell) радикално ревидира представу на начин који потпуно уклања немогуће бродвејске снове, и за који приказивач Крис Џоунс каже: „Ако можете да замислите великог редитеља Питера Брука (Peter Brook) како поставља на сцену живот у Абу Граибу, схватићете амбијент пакленог казана који ствара сценографија Џона Калберта (John Culbert). [...] Помислићете да сте грешком залутали у представу *Мара / Сад*“ (Jones *Chicago Tribune* 2005).

О четиристогодишњици објављивања Другог дела *Дон Кихота*, деценију касније, појавила се и значајна поставка Театра Мариот (Marriott Theatre), такође у Чикагу, у режији Ника Боулинга (Nick Bowling). То је представа која, према једном приказивачу, уноси дубоке промене у музички театар (Williams *Chicagocritic* 2016). Улогу Ескаланте/Алдонсе/Дулсинеје игра Дени Смит (Danni Smith), која је, по речима једног приказивача, „преобразила типичну водећу улогу у мјузиклу у жестоку, феминистичку револуционарку“, у костиму „шанкерице у бајкерском бару“, обријане главе (Williams *Chicagocritic* 2016). Мушкарци око ње су инфериорни, и њена усамљеност наводи је да се окрене Сервантесу и његовом лудом витезу. Одиграна са бесом и са одлучношћу, ова улога постаје снажан покретач контраста у представи: слобода на супрот ропству; љубав на супрот насиљу; нада на супрот смрти. У овој представи, проблем старости прелази у први план и потискује проблем лудила. У Улози Сервантеса/Кихане/Дон Кихота, Натанијел Стемпли (Nathaniel Stampley) у завршним сценама игра Дон Кихота који се бори с губитком памћења, који је обрађен као визија Алцхајмерове болести у 17. веку. Стемпли је у својој улози „готово неподношљиво искрен“, како каже Џоунс, и открива нове слојеве у Васермановом тексту (Jones *Chicago Tribune* 2016).

*

Док у америчке представе имам увид само кроз приказе и критичке текстове који се о њима појављују, снимак целе представе московског позоришта из 2013. године налазим на једном од канала на *YouTube*. Године 2005. на сцени Централног академског театра Руске армије (Центральный академический театр Российской армии, ЦАТРА) урађена је поставка у част веома цењеног позоришног и филмског глумца Владимира Михајловича Зељдина (Владимир Михайлович Зельдин, 1915-2016), који

је тада пунио 90 година. Поставку је радио руски позоришни редитељ Јулиј Гусман (Юлий Соломонович Гусман). Позориште је отворено 1940. године, као прва позоришна зграда саграђена у СССР. Зељдин је у том позоришту радио 70 година, од 1946. до 2016. Последњу предству одиграо је месец дана пре смрти. Зељдинови глумачки почеци везани су за чувени совјетски мјузикл из 1941. године, сниман у време Хитлеровог напада на Москву. Стаљин је тражио да се екипа не мобилише, и да настави да снима. Филм се звао *Свињарка и пастир*, и био је то први Зељдинов велики успех. „Величина тог филма је у томе што је то права бајка“, рећи ће Зељдин 2014. године (*Владимир Зељдин. Его наказ*, 14: 15). У ЦАТРА, тада Театру Црвене армије, прву улогу играо је у поставци комада Лопеа де Вега *Учитељ играња*. То је била и једна од последњих улога које је играо 2016, поред улога у *Човеку од Ла Манче*, и у представи направљеној у његову част, *Играње с учитељем*, у којој је Зељдин играо самог себе. Те последње три представе, једну за другом, поставио је режисер Јулиј Гусман, сваку везујући за неки од Зељдинових јубилеја: 90. рођендан (2005, *Човек од Ла Манче*), па онда 95. (2010, нова поставка *Учитеља играња*), на крају и стоти (2015, *Играње с учитељем*)... *Човек од Ла Манче* постављен је на величанственој позорници на коју су, по речима самог Зељдина, у првим послератним годинама извођени и мотоцикли, коњаници на коњима, тенкови, теретњаци, па чак и један авион У2 (Арясов *Перелистывая жизнь* 49 : 48 – 50 : 40).

Човек од Ла Манче у Совјетском Савезу постављен је на сцену први пут 1972. године, у време када је Артур Хилер (Arthur Hiller) снимиио свој филм са Питером О’Тулум и Софијом Лорен у главним улогама. Мјузикл је тада био постављен у Театру Мајаковски (Wasserman 2003: 160-163). У то време, Зељдин је био заокупљен другим пословима. Две године раније, играо је Серебрјакова у изузетно значајној филмској верзији Чеховљевог *Ујка Вање (Дядя Ваня, 1970)* у режији Андреја Кончаловског (Андрей Кончаловский), а затим и у поставци истог комада на сцени свог матичног позоришта. Године 2005. Јулиј Гусман направио је поставку мјузикла нарочито за Владимира Зељдина, који је заправо деценијама желео да игра ту улогу:

Моји монолози у овом комаду уклапају се у мој живот. Дон Кихоте каже: „Гледао сам другове како гину на бојном пољу, на рукама су ми умирали“ – све се то дешавало и у мом животу, био сам у рату и осећао сам се исто тако, и та осећања могу да пренесем публици из дубине душе. За Дон Кихота кажу да је ћакнут, али он је много памет-

нији од свих који га окружују и који су крајње прагматични у животу. Он каже: „Свет треба гледати не онакав какав јесте, него онакав какав би требало да буде!“ Овај комад је веома савремен, и то не зато што ја тако хоћу, него зато што га публика тако разуме. ... Наше зло време када су терористички напади постали нормална ствар, право је време за овај комад. Он говори о човечности и доброти; говори да човек не сме да убије човека, да човек не сме да мучи човека (*Владимир Зељдин. Страсти Дон Кихота* 2015).

Владимир Зељдин играо је од 2005. до 2016. у *Човеку од Ла Манче* сто педесет пута. Извођење *Човека од Ла Манче* у московском позоришту условљено је годинама и могућностима *тела глумца*: то што је представа рађена у част тада деведесетогодишњег, а потом полако чак и стогодишњег протагонисте, нужно је наметало да Сервантес–приповедач буде очигледније издвојен од приче, и да уочљивије управља догађајима, чешће делајући као покретач, подстрекач осталих затвореника, који постепено схватају инструкције наратора и производе представу у којој је тај наратор истовремено и протагониста: Сервантес глуми Алонса Кихану, који на себе преузима улогу Дон Кихота, али остали затвореници – сасвим у духу романа – прихватају игру и сами даље развијају ликове и њихову игру кроз догодовштине које гледаоцу могу бити познате из романа (ако га је читао), али које свеједно, у представи постају импровизација самих затвореника-глумаца. *Човек од Ла Манче* је и представа о затворском позоришту: сви глумци, укључујући и Сервантеса, затвореници су, и у затвору стварају своју представу, коју ће – развијамо даље ми, гледаоци представе, своју причу – Сервантес потом преточити у роман о Дон Кихоту. Дакле, Сервантес је овде јунак популарног жанра, мјузикла, мада је тај јунак занимљив управо зато што је, како на самом крају представе каже Гувернер, „Дон Кихоте брат дон Мигелов“, односно, зато што је Сервантес у тој представи неко ко истовремено јесте донкихотовски лик, и ко развија лик Дон Кихота тражећи за то помоћ осталих затвореника и тиме их увлачећи у своју игру приповедања и учествовања у игри. Утолико, могу се извлачити паралеле са Стопардовим и Мадсеновим *Заљубљеним Шекспиром* и начинима на који Стопард употребљава *Ромеа и Јулију* да би изградио причу о Шекспиру. Тим поводом, Скот Милер каже:

Васерман је затвореницима дао имена и личности прилагођене месту и времену, неку врсту кратког предавања о друштвеним и економским условима у Шпанији у време Инквизиције. Гувернер је имао друго име у ТВ драми, Мониподио, по разбојничком вођи из Сер-

вантесове приче из 1615, „Ринконете и Кортадиљо“ из књиге *Узорне новеле*. Мониподио влада изопаченим злочиначким микрокосмосом у стварном свету, и у причи „Ринконете и Кортадиљо“ као и у *Човеку од Ла Манче*, и у оба председава на лажном суду. Васерман је разигра-но успоставио паралелу коју само најжешћи љубитељ Сервантеса може да ухвати. Можда је Васерман направио *Заљубљеног Шекспира* деценијама пре него што је то урадио Том Стопард, сугеришући да је Сервантесов *лик* Мониподио заснован на *стварном* Мониподију кога је срео у затвору (Miller 1996-2004).

Велика разлика у годинама између протагонисте и осталих учесника, често наглашена односом осталих глумаца према њему (продор „стварне стварности“ у представи) увећава дистанцу између Сервантеса и осталих учесника и даје снагу тумачењу да Сервантес целом представом суверено влада, са толиком снагом да му је могућно да препусти осталим затвореницима да слободно импровизују: његов подстрек је довољно моћан да они прате његову идеју и идеал, и преводе га на свој „робијашки“ језик, што видим као директну алузију на епизоду са ослобађањем галијаша из романа. Ипак, за разлику од романа, у Васермановом виђењу, робијашци су брзо прешли са подсмеха на потпуно дивљење према Сервантесу/Кихани/Дон Кихоту. Извесну мистериозну ауру око Сервантеса у московској представи у Зељдиновом тумачењу ствара и то што деведесетогодишњи глумац повремено не баш јасно артикулише речи: њихов смисао понекад треба нагађати, што изискује додатну концентрацију, појачану пажњу. Та неразумљивост чисто је телесне природе, односно порекла, и представља интервенцију „стварне стварности“ и њене телесности у представи. Истина, то повремено доводи до извесне патетике у представи, али чак и та патетика остаје у функцији отрежњујуће приче о заносу, лудилу, поразу, старости и беспомоћности, и готово христовској моћи приповедача да преобрази своје сабеседнике, чиме се појачава контраст наспрам сировости, која овај мјузикл приближава „театру суровости“. У свему томе, музичка компонента комада игра значајну улогу. Када Дон Кихоте пева „Немогући сан“, Ескаланте/Алдонса/Дулсинеја га гледа са сузама у очима. Софија Лорен у филму Артура Хилера из 1972. игра Алдонсу коју полако осваја Дон Кихотов идеализам; у московској поставци из 2005, ова песма постаје глумчева лична борба против немоћи у старости, и изазива сузе дивљења у очима Наталије Аристове у улози Ескаланте/Алдонсе/Дулсинеје управо због физичке старости глумца који игра улогу Дон Кихота/Сервантеса, као недвосмислен продор „стварне стварности“ у илузорност позоришне представе (*Человек из Ламанчи* 2013).

Васерманов текст по суровости се може мерити са Сервантесовим, јер је Алдонса брутално силована када је остала сама са робијашима да им вида ране које им је нанео Дон Кихоте, док за то време Дон Кихоте, одсутан, и несвестан шта се заиста дешава, замишља да им она заиста вида ране, и говори Санчу како им завиди на томе колико су они срећни у том тренутку. Како се у све ово уклапа основна ситуација, у којој јунак комада Сервантес не може бити ни одсутан, не може не знати, нити бити несвестан силовања које се одиграва, у стварности представе? (Сцена се одвија уз сентименталну песму *Little Girl, Little Girl.*) Као илузија коју за себе ствара јер је немоћан да помогне? У том тренутку почиње да глуми за себе лично, јер очигледно је да његова главна публика ту нису робијашаши, него он сâм? Или је глума намењена и робијашима колико и њему самом? Како год било, та сцена је вишеструко сурова. Тада Дон Кихоте поново пева *Impossible Dream*. Али га прекине долазак чувара који су дошли по једног од затвореника и воде га на мучење. Други затвореник саркастично се обраћа Сервантесу да то убрзо и њега, Сервантеса, чека, и нека само позове свог Витеза Тужног Лика да га од тога спасе ако може. Сервантес, и поред свега, наставља игру. Након беседе у којој Сервантес између осталог каже и да је у рату гледао своје другове како умиру, са погледом у очима којим питају, зашто, али не зашто умиру, него, зашто су се родили, каже да је највеће лудило видети живот онакав какав јесте, и онда Дон Кихоте запева *I am I, Don Quixote*. „Родити се, то је највећи злочин, за који човек плаћа целог живота“, каже Алдонса, која је успела да се ослободи насилника и да каже шта се десило. Сервантес, и поред свега, наставља игру. Она тада Сервантеса тера од себе и говори му да оде некуда где га нико неће чути. Грдно га оптужује за несрећу која ју је задесила, зато што је дозволила да је понесе његов идеал, зато што је дословно схватила његову причу и његово прерушавање у Дон Кихота. Али завршетак приче о Дон Кихоту после пораза од Витеза од Огледала, где је Дон Кихоте суочен са стварношћу, не свиђа се робијашима, мада је он производ њихове импровизације. Углавном, они желе да се прича не заврши њиховом победом, односно, победом стварности. Сервантес онда одлучује да импровизује даље. Сервантес замишља Алонса Кихану на умору, и не дозвољава му да се сети ни Алдонсе, ни Дулсинеје, која, међутим, тражи да се игра настави. Сервантес је прекида, односно, брише из Киханиног сећања Дулсинеју. Вишеструка преплетеност различитих нивоа старности и позоришта одвија се великим делом у гледаоачевом уму: у московској поставци, која се не лишава традиционалнијих елемената у поставци, са крилима млинова, низовима огледала и небом

посутим звездама – уместо да се одвија у стилизованом декору ограничених затворских могућности – судар између различитих нивоа реалности редитељ Јулиј Гусман решава на другачији начин. Представа почиње на шпанском, текстом из нумере шпанске хороркор групе „Абландо ен плата сквод“, који изговара легендарни филмски режисер Хесус Џес Франко (Jesús Jess Franco)³:

Пази се, брате, десет директора посркаће ти душу на црне сламчице, не требају им ни бодежи ни пиштољи, иглама ће те обесити о дрво мане небеске када се већ будеш сасушио, коцкаће се твојом китом окорелом у крви и сасушеном семену, и пишаће ти у очне дупље; они су ти који су угасили звезде, сравнили са земљом вртове невидљивог незаборавка; урлаће ти у уши своје пробране бестидне песме и на кожи ће ти златом извести натписе у част кистоун електронике... Пази се, брате, пази се.

*

У тексту „Сервантесово дело на позоришним сценама у Србији“, Бојана Ковачевић Петровић даје исцрпан увид у представе игрane у српским позориштима, које су рађене по Сервантесовим текстовима и оне које су инспирисане Сервантесовим делима, у драмским, музичким и балетским представама, у различитим периодима. Ауторка између осталог наводи да је 1970. године Југословенско драмско позориште поставило *Човека од Ла Манче* у режији загребачког редитеља Јошка Јуванчића, у којем је улогу Сервантеса/Дон Кихота играо Душан Јакшић (1927-2009) (Ковачевић Петровић 2016: 185-207). Представа је доживљена као амбициозни

³ Нумера под насловом “Ten cuidado hermano” је прва на албуму *Supervillanos de alquilar* (Најамни суперзликовци) шпанске групе интригантног назива *Hablando en Plata Squad*, који је ова група објавила 2003. Ова група из Малаге гаји стил у којем велику тежину имају теме насиља, садизма, црног хумора, окултизма, надреализма, научне фантастике, *gore*, црног и *exploitation* филма, страва и ужас, фантазија, чиме се сврстава у поджанр *horrorcore*. Године 2003, шпански филмски редитељ Џес Франко (Jess Franco), аутор легендарних филмова Б продукције и страве и ужаса, који је за Светску изложбу у Севиљи 1992. монтирао филм приказиван под насловом *Дон Кихоте Орсона Велса* (*Don Quijote de Orson Welles*), где је сакупио материјал и монтирао филм који је амерички режисер деценијама снимао и на крају оставио незавршен. Филм је остао познат по томе што није успео да сакупи барем трећину материјала који је Велс снимио, и то из финансијских разлога. Изостала је чак и једна од најважнијих секвенци, снимљена у Мексику, у којој Дон Кихоте гледа самог себе у биоскопу, копљем напада сопствену слику и цепа филмско платно у сали.

спектакл који је на сцени одисао лакоћом, свежином и занимљивошћу (П. Волк), као мјузикл „чија пуноћа расте у додиру са гледаоцима и пропиње се ка будућности“ (М. Мирковић). Та поставка садржи и скривено упућивање на другог глумца који је на крају ипак дубоко повезан са овом представом: Властимира Ђузу Стојиљковића: „Постојала је нада да ћемо играти заједно у *Човеку од Ла Манче*. Он Санча Пансу, ја Дон Кихота, али до тога нажалост није дошло јер је Ђуза био окупиран другим пословима у то време“, забележио је Јакшић (Јакшић, *Сећања једног глумца*).

Деведесетих година рађене су две поставке, обе кратког века. Прва је из 1990, рађена у Позоришту на Теразијама, и у њој је протагонисту играо Драган Лаковић (1929-1990). Дана 31. маја 1990. године, трећа реприза је отказана, јер је Лаковић умро пред сам почетак представе. Потом, улога је понуђена Слободану Боди Нинковићу. Глумац је испричао у интервјуу:

Први пут је требало да га играм уместо Драгана Лаковића који је, на дан треће репризе те '90. године, умро. Изађем на сцену, почнем да певам, кад цела екипа: Даница Максимовић, Иван Бекјарев, балет, оркестар – сви до једнога стану да плачу иза мене... Није вредело ни понављање, једноставно нису могли да се умире. И ја одустанем (Вуковић *Еканија* 2012).

Следећа поставка је из 1995. године, у Опери Српског народног позоришта у Новом Саду, у режији Војислава Воје Солдатовића. Сервантеса/Дон Кихота играо је Зафир Хаџиманов, који је у интервјуу уочи премијере изјавио да ће покушати да буде тумач свих Дон Кихота који заједно с њим у том тренутку дишу, „додуше много загађенији ваздух ове планете, и свих будућих који ће иза нас да дођу“ (Радмановић 1995: 19). Међутим, глумица која је играла Ескаланте/Алдонсу/Дулсинеју поломила је лакат; Хаџиманов је убрзо напустио земљу. Представа више није играна. (Ковачевић Петровић, у рукопису).

Године 2012, редитељ Ерол Кадић је у Центру за културу у Тивту, у оквиру тиватских Пургаторија, поставио представу под називом *Дон Кихот*. Главну улогу играо је Властимир Ђуза Стојиљковић (1929-2015). „Важно је сањати отворених очију и борити се против неправде – не љуби оно што јеси, но оно што можеш бити“, наводи се као кључна порука Кадићевог *Дон Кихота*. Представа је, по речима редитеља, прављена по мотивима Сервантесовог романа, у адаптацији Горана Миленковића. Замишљена је као мјузикл – „жанровски потпуно неуобичајена представа за досадашњу позоришну продукцију ЦЗК Тиват“, где се „кроз основ-

ни мотив Дон Кихота – борбу и вјеровање у љепши и бољи свијет – одаје својеврсни омаж великану регионалног глумишта – Властимиру Ђузи Стојиљковићу“ (Комненовић *Радио Тиват* 2012).

Последње године стваралаштва Стојиљковић је учествовао у три позоришна пројекта тиватског ЦЗК, у представама *Медитеранео*, *Дон Кихот* и *Филомена Мартурано*. „*Дон Кихот* је права глумачка прича, адаптирана и инспирисана животом и радом Ђузе Стојиљковића, због кога сам дописао улогу Господина глумца. Представа је прављена као омаж Глумцу – Властимиру Ђузи Стојиљковићу – ’последњем глумачком Дон Кихоту на овим просторима’ – и Писцу – Мигелу де Сервантесу – односно самој позоришној игри која за константан циљ има да оплемени, побољша и учини вреднијим човјека и свијет у коме живимо“, изјавио је пред премијеру редитељ Ерол Кадић (Луковић *Вијести* 2012). У интервјуу из септембра 2012. године, датом уочи премијере *Дон Кихота*, Стојиљковић је рекао да у том „комаду у Тивту у коме он глуми себе, Сервантеса писца, Сервантеса глумца, глумачког Дон Кихота, пјева и сублимира у монологу своју борбу за идеале“:

Редитељ Ерол Кадић хтео је да направи комбинацију Дон Кихота, писца и глумца. Као појмове, као три ствари које чине једну јединствену ствар. Мени је то у почетку сметало. Играм маторог глумца кога су заборавили. Попили нешто, заборавили га и оставили са папагајем. То му је једини партнер и он разговара с њим и говори о судбини глумца. Сервантес кога играм у представи био је и писац и глумац. [...] Кадић ми је [...] дуго причао о томе. Питао сам га „Шта ја ту играм?“ „Играш себе“, одговори. „Како себе?“ „Играш Сервантеса. И глумац који глуми Сервантеса исто мисли као и он. Као и Дон Кихот.“ Он је повезао и глумца и Сервантеса и Дон Кихота у једну комбинацију која је суштинска за целу представу [...] Ерол је направио мјузикл где се не губи суштина *Дон Кихота*. Напротив, она ту излази још јаче. То су и записане речи у програму „Све могу да нам одузму, а снове никад“. Главни доказ да је човек жив јесу његови снови. (Комненовић, *Радио Тиват* 2012).

Од драме на америчкој телевизији, преко бродвејске и оф-бродвејске представе, франкофоне верзије Жака Брела и хиспанске верзије Пласида Доминга, те низа европских и светских варијација током деценија (Wasserman 2003: 321), све до најновије поставке Театра Руске армије из 2005, јапанских и корејских у 2015. години, или адаптације *Дон Кихота* у мјузикл Усамеа Рабанија (Oussama Rahbani) за Међународни фестивал

Библос (Byblos International Festival) у Бејруту са Хибом Таваџи (Hiba Tawaji – *Don Quixote*), *Човек од Ла Манче* Дејла Васермана, суров барем колико и роман *Дон Кихоте*, имао је широку лезу читања и гледања. Спектар је обухватао како раскошне представе под државним спонзорством, тако и високо стилизована извођења у авангардним позоришима, или пак комерцијализоване и банализоване верзије. Но, захваљујући колико основном пред-тексту, Сервантесовом *Дон Кихоту*, толико и сопственој визији и трансформацијама којима је Васерман изложио Сервантесов текст, *Човек од Ла Манче* је и сам постао извор нових преобликовања и превођења између различитих уметничких виђења.

Парадоксни односи и везе које успоставља певљива музика и сурова прича коју та музика подупире појачани су гламурозном сценографијом московске представе. Посебно су упечатљиви јаки контрапункти у стиховима које редитељ Јулиј Гусман уводи као пролог, и изнад свега протагониста Владимир Зельдин који собом уноси богат свет асоцијација, те својим телом – годинама, старошћу, могућностима и немогућностима свог старачког тела – пресудно утиче на представу. Старост протагонисте појављује се као значајан елемент и у новијим америчким представама, реактивирајући још једну од тема које чине окосницу Сервантесовог романа, док Кадићева адаптација Сервантесовог романа за Властимира Ђузу Стојиљковића треба да остане забележена као парадигма учешћа домаће позоришне сцене у токовима транскултурног и трансмедијалног деловања Сервантесовог текста.

Литература:

- Арясов, Владислав (2014). *Владимир Зельдин. Перелистывая жизнь*. Постављено 10. фебруара 2015. [<https://www.youtube.com/watch?v=CeHZyqSnyfE>] [18. 03. 2017.]
- Владимир Зельдин. Его наказ*. Мосфилм. Постављено 20. новембра 2014. [<https://www.youtube.com/watch?v=Lw9IzBZRuY4>] [25. 03. 2017.]
- Вуковић, Катарина (2012). „Слободан Нинковић, глумац – Најтеже ми је када кћеркине утакмице гледам на телевизији.“ *Еканија*. Петак, 12. 10. 2012. [<http://www.ekarija.com/website/sr/page/642685>] [25. 03. 2017.]
- Јакшић, Душан. *Сећања једног глумца*. [<http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=223.0;wap2>] [25. 03. 2017.]
- Ковачевић Петровић, Бојана (2016). „Сервантесово дело на позоришним сценама у Србији.“ *Књижевна историја* 159, 185-207.

- Комненовић, Жељко (2012). „Глумачки снови Ђузе Стојиљковића.“ Радио Тиват, 2012. [<http://radiotivat.com/glumacki-snovi-duze-stojiljkovica/2015/06/>] [25. 03. 2017.]
- Лебязьева, Татьяна (2015). *Владимир Зельдин. Страсти Дон Кихота*. Документальное кино. Документальное кино. Биографический фильм. Постављено 10. фебруара 2015. [<https://www.youtube.com/watch?v=bbRj2YhXgFg>] [18. 03. 2017.]
- Луковић, Синиша (2012). „Дон Кихот у Тивту.“ *Вијести*, 14. 9. 2012. [<http://www.vijesti.me/caffe/don-kihot-u-tivtu-91490>] [25. 03. 2017.]
- Мейерхольд, Всеволод (1914). «Движения на сцене.» *Любовь к трем апельсинам*, № 6–7.
- Февральский А. В. (1964). «Мейерхольд и Шекспир.» В кн.: *Вильям Шекспир*. Москва.
- Eisenberg, Daniel (2001). 'An Interview with Dale Wasserman.' *Cervantes*, 21.1, 85–94.
- Gianakaris, C. J. (1984). 'Stoppard's Adaptations of Shakespeare: „Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth“.' *Comparative Drama* vol. 18, № 3, 222-240. [<http://www.jstor.org/stable/41153130>] [29. 11. 2016.]
- IBDB (Internet Broadway Database) [<http://www.ibdb.com/venue.php?id=1654>] [17. 03. 2017.]
- Jones, Chris (2005). 'Audacious, powerful treatment makes *Man of La Mancha* soar.' October 12, 2005. *Chicago Tribune* digital edition. [http://articles.chicagotribune.com/2005-10-12/features/0510110270_1_joe-darion-la-mancha-romanticism] [17. 03. 2017.]
- Jones, Chris (2016). 'Profound *Man of La Mancha* achieves its big dreams.' June 30, 2016. *Chicago Tribune* digital edition. [<http://www.chicagotribune.com/entertainment/theater/reviews/ct-man-of-la-mancha-marriott-ent-0701-20160630-column.html>] [17. 03. 2017.]
- Kook, Edward F. (1964). 'Temporary Theatre, Permanent Example.' *Saturday Review*, February 22, 1964. [<http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1964feb22-00030>] [17. 03. 2017.]
- Miller, Scott (1996-2004). 'Inside *Man of La Mancha*.' Some of this material appeared in Scott Miller's first book, *From Assassins to West Side Story*, and has been expanded and revised. [<http://www.newlinetheatre.com/laman-chachapter.html>] [16. 03. 2017.]
- Onward to Glory! A Photographic Celebration of Man of La Mancha on Its 50th Anniversary*. In: *Playbill*. The Performing Arts Information Company. [<http://www.playbill.com/gallery/onward-to-glory-a-photographic-celebration-of-man-of-la-mancha-on-its-50th-anniversary-com-372603?slide=5>] [16. 03. 2017.]

- Salvador Bello, Mercedes (1999). Review: Shakespeare in Love (the screenplay) by Marc Norman; Tom Stoppard. Reviewed Work: Shakespeare in Love (the screenplay) by Marc Norman, Tom Stoppard. *Atlantis* vol. 21, № 1/2, 158-164.
- “Stoppard, Tom.” (2010). *The Oxford Companion to Theatre and Performance*. Dennis Kennedy (ed.). Oxford University Press.
- The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. (2001). Katherine E. Kelly (ed.). Cambridge University Press.
- Wasserman, Dale. *The Impossible Musical: The ‘Man of La Mancha’ Story*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2003.
- Williams, Tom (2016). ‘Man of La Mancha at Marriott Theatre’ *Chicagocritic*. July 1, 2016. [<http://chicagocritic.com/man-of-la-mancha-at-marriott-theatre/> [17. 03. 2017.]

Извори

- Барџис, Ентони (1995). *Modus diaboli*. Изабране приче. Изабрао Светислав Јованов. Превела Владислава Гордић. Београд: Време. (Burgess, Anthony (1989). *The Devil’s Mode*. London: Vintage.)
- Вассерман, Дейл (2013). *Человек из Ламанчи*. Мюзикл Центрального Академического Театра Российской Армии в 2-х частях. Постављено 1. августа 2014. Режиссер-постановщик – Юлий Гусман. Сервантес / Дон Кихот – Владимир Зельдин. [https://www.youtube.com/watch?v=hXvcp_krQRw [17. 03. 2017.]
- Hiller, Arthur (1971). *Man of La Mancha*. Dino De Laurentiis Studios, Rome. Based on the musical *Man of La Mancha*, book by Dale Wasserman, music by Mitch Leigh, lyrics by Joe Darion, produced on the New York stage by Albert W. Selden and Hal James, original production staged by Albert Marre (New York, 22 Nov 1965). 130/140’.
- Madden, John (1998). *Shakespeare in Love*. Written by Marc Norman, Tom Stoppard. Universal Pictures. 123’
- Nabors, Jim (1967). *The Impossible Dream*. Gomer Pyle, USMC, season 4 episode 9. Published on May 21, 2012. [<https://www.youtube.com/watch?v=yJlgiouUOng> [17. 03. 2017.]
- París, Inés. *Miguel y Wiliam* (2007). Zebra Producciones, Miguel & William Producciones, IV Centenario y Future Films. Warner Bros Pictures International España. 101’
- Stoppard, Tom (1966). *Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*. Edinburgh Festival Fringe.

- Stoppard, Tom (1979). *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*. Faber & Faber.
- Stoppard, Tom (1990). *Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*. Brandenberg. 118'
- Stoppard, Tom, Marc Norman (1999). *Shakespeare in Love*. Faber & Faber.
- Tawaji, Hiba (2015). *Don Quixote*. A musical play based on the novel by Miguel de Cervantes. Music Composed, orchestrated and produced by Oussama Rahbani, lyrics by Ghadi Rahbani, directed by Marwan Rahbani, play produced by Byblos International Festival and Oussama Rahbani, album produced by Oussama Rahbani. Cast: Hiba Tawaji (Dulcinea – Dima), Elie Khayat (Don Quixote). Published on Jan 14, 2015. [<http://www.youtube.com/watch?v=2WqLPqxZ-j4>] [24. 03. 2017.]
- Wasserman, Dale (2001). *I, Don Quixote. A Play*. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 21.2. 125-213.

Aleksandra Mančić

Institute for Literature and Arts, Belgrade

MIGUEL DE CERVANTES AND WILLIAM SHAKESPEARE
IN TRANSMEDIAL TRANSFORMATIONS

Summary

The theatre and theatre language connect William Shakespeare and Miguel de Cervantes in many ways. Drawing parallels between transpositions made by Tom Stoppard, based on Shakespeare's plays on one side – from *Doggs Hamlet*, to the film *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966/1990), or *Romeo and Juliet* in the screenplay for the film *Shakespeare in Love* (1998/2014), firstly written as a film scenario, then rewritten as a theatre play – and on the other, the musical *Man of La Mancha* by Dale Wasserman (1959/1965) – a piece originally written for TV, and afterwards remade as an (off) Broadway musical – the text follows *mediamorphosis* in which literary sources play a significant role. The question of translation from literary to theatrical and film expression is of special interest, as the two related processes are followed in the text: creation of new narratives *via* transformation brought about by the complex interplay of the new media, as well as narrativity achieved by the body of an actor.

Keywords: William Shakespeare, Miguel de Cervantes, *Man of La Mancha*, transmedial representations of the creative process

*Ениса Успенски*¹

Факултет драмских уметности, Београд

„Хамлетов текст“ у руској уметности и култури XX века

„Хамлетов текст“² настао током XX века у руској позоришној и филмској уметности, поезији и сликарству представља наративну структуру детерминисану двома основним струјама „великог наратива“ о „прогресивној еманципацији“ човечанства, доминантним у западноевропској уметности и култури XIX и XX: хришћанског искупљења и марксистичке утопије (Батлер 2012 : 23). У руској варијанти, „Хамлетов текст“ се рачва у два међусобно супротстављена смера, совјетски и антисовјетски, који ће се крајем прошлог и почетком овог века стопити у један – постсовјетски, с акцентом на постмодернистичком отпору према обема варијантама „великог наратива“.

Совјетска традиција „Хамлетовог текста“ ослања се на Висариона Бељинског и Ивана Тургењева: иако је први више пажње поклонио проблему драматургије и глуме, а други психолошким карактеристикама лика – оба аутора одражавају руско западњаштво, блиско ренесансно-хуманистичким погледима самог Шекспира. Теоријску оцену *Хамлета* у духу западног романтизма и немачке филозофије XVIII-XIX века, а конкретно јенске школе, формирао је Бељински гледајући прослављеног глумца Павла Мочалова³, који је у преводу Николаја Пољевоја⁴ изговарао

¹ enisa.uspenski@gmail.com

² Термин „текст“ у овом значењу преузели смо од В. В. Топорова према његовим истраживањима везаним за термине „петербуршки текст“ или „Лизин текст“.

³ Павел Степанович Мочалов (1800-1848) један од највећих руских глумаца епохе романтизма. Родио се и живео у Москви. Радио у московском Малом театру.

⁴ Хамлет се први пут у Русији појавио 1748. у слободном преводу – преради Александра Сумарокова француског превода-прераде Лапласа (из Друге књиге *Енглеског театра*, изашле 1746.). Новинар Пољевој је свој превод *Хамлета* – у

текст Шекспирове трагедије. Кључна фраза превода, посебно глумачки акцентована, која је гласила „Страх ме је, страх за човека!“ – одушевила је Бељинског, због чега ју је он, иако у буквалном смислу не припада тексту драме, назвао истински шекспировском, написавши: „*Хамлет*, разумете ли ви, значење те речи? – она је велика и дубока: то је човеков живот, то је човек, то сте ви, то сам ја, то је сваки од нас, мање или више, у узвишеном или смешном, али увек у јадном и тужном смислу“ (Белинскиј). А по речима другог критичара, Аполона Григорјева, Мочалов је за кратак период (1835-1840) успео да постане „велики васпитач“ целог једног покољења (Алперс 1979: 322). Тургењев је своју концепцију *Хамлета* формирао такође четрдесетих година, али је она штампана тек 1860, после јавног читања чланка у којем је реализована. По Тургењеву, „дух који је створио лик *Хамлета* – је дух северног човека, дух рефлексивне и анализе, дух, тежак мрачан, лишен хармоније и светлих боја (...), али дубок, снажан, разноврстан, самосталан, руководећи“ (Тургењев 1980: 181). Тургењев сматра да је *хамлетовски* тип, оваплоћен у ренесансно-протестантској традицији Северне Европе, близак и самом Шекспиру, једнако као што је близак и руском писцу: „зато нас мрачне стране *хамлетовског* типа и раздражују тиме што су нам блиске и разумљиве“ (Исто:178).

На трагу психолошке анализе коју је извео Тургењев, водећи уметник и личност нове симболистичке епохе, сликар Михаил Врубељ ствара неколико верзија слика са сижом *Хамлет и Офелија*. У првим, из 1883-1884, које нису задовољиле сликара и остале су недовршене, успео је, као варијацију на омиљену тему *Демон и Тамара*⁵, да покаже трагизам супротности два психолошки различита типа: безумни интелект и наивна чиста женственост. Но, тек ће у варијанти из 1888. пронаћи прави израз за своје виђење *Хамлета* у којем ће остварити спону са „проклетом легендом о Демону“ где је, по речима Александра Блока, дубље него ико од симболиста „спознао тајну лирике“ и, по цену „да залута у глумим стазама безумља“, човечанству разоткрио светове које је „могао да види само он и њему слични“, док „за нас они остају невидљиви“ (Блок 1982: IV, 153).

Блок се као уметник сврстао уз Врубеља који му је био близак и по Демону и по *Хамлету*. Блоковско-врубељовска верзија означила је скретање с хуманистичко-реалистичке концепције *Хамлетовог* текста ка симболизму и мистицизму. Блок је *Хамлета* и *Офелију* увео у мета-суже

којем није поштован принцип еквилинеарности, није се водило рачуна ни о стопи изворног текста, ни о рими – завршио 1837.

⁵ Ликови поеме *Демон* Михајла Љермонтова.

о ишкекивању Прекрасне Даме, којом ће обележити читаво раздобље „сребрног века“. Хамлет је за Блока пре свега витез Прекрасне Даме, и фигуративно и реално. Један од водећих постулата руског симболизма је тај да се „уметности приписују својства живота“, према којем настаје термин „жизнетворчество“ – „lebenskunst“, „life-creation“. Најкраће речено, по lebenskunst-у неки универзални текст се реализује подједнако у текстовима живота и текстовима уметности. Тако се транскултурални текст о Прекрасној Дами и принцу (односно Софији и Небеском Веренику, Аними и Анимусу) равноправно остварује у реалном сусрету Блока и Мендељејеве, као и у књижевној љубави Хамлета и Офелије, а њихово стапање кроз форму позоришне представе у којој Блок игра Хамлета, а Мендељејева – Офелију, представља парадигму lebenskunst-а читаве епохе⁶, који ће, касније, бити попуњаван биографијом песника и његове супруге, али и циклусима поезије Блока, и не само њега. Блокове песме о Офелији („Офелија у цвећу, у одори“ „Сањао сам те поново у цвећу“, „Има у дивљој шуми, крај понора“; „Опраштајући се од деве миле“ – Блок 1980: I; 57, 61, 55, 66) настале су у раном периоду 1898-1900, док ће песма „Ја сам Хамлет. Хлади ми се крв“ (Блок: I, 215) бити написана у пост-симболистичкој фази, с трезвеним сазнањем да је љубав према Офелији усред хладноће живота била једина топлота, која је Хамлету омогућавала живот.

У поетски дискурс „Хамлетовог текста“ „сребрног века“ укључиће се и два женска гласа – Ане Ахматове и Марине Цветајеве. Код Ахматове „жртвена љубав“ благородне Офелије је бестелесна, па се сходно томе Хамлетово поређење љубави с љубављу „четрдесет хиљада браће“ („forty thousand brothers“) замењује исказом о бестрасној љубави једнакој љубави „четрдесет нежних сестара“ („Читајући Хамлета“ – Ахматова 1986 : I, 26). Насупрот овоме, код Цветајеве, Офелија је страсна, па ће у том стилу и одговорити Хамлету да је љубав „четрдесет хиљада браће“ мања од љубави „једног љубавника“. У истом контексту она ће се, штитећи женско право на путену љубав, усудити да стане у одбрану краљице, Хамлетове

⁶ Према сећањима песникових рођака, Блок је још као дечак читао *Хамлета*. Године 1897. је, одговарајући на анкету, назвао Хамлета својим омиљеним књижевним јунаком. Према сведочењу песникове тетке Марије Бекетове, 1897-1898, Блок је волео да декламује монологе из *Хамлета*, а у августу 1898. у Боблову (имању Бекетових суседа – Мендељејевих) била је постављена представа: Сцене из *Хамлета*. Данског принца играо је Блок, а Офелију – Љубов Мендељејева. Касније се Мендељејева сећала, да је њихово дружење у костимима *Хамлета*, „била њихова љубавна прича првог лета познанства“. О заједничким шетњама „Хамлета“ и „Офелије“ и о значају тих сусрета, писала је и Бекетова (Казмирчук).

мајке. По мишљењу лирске јунакиње, „девичански“ Хамлет и „женомрзац“ нема права да суди „узбуркалој крви“, зато „што ни сам није искусио снажна осећања“ – („Офелија - Хамлету“, „Офелија у заштиту краљице“, и „Дијалог Хамлета са савешћу“ – Цветаева 1980: I; 224,225, 246) (у: (Демичева 2004: 313-314). Но, поред личног плана у песмама и Ахматове и Цветајеве успоставља се веза и с Блоком-песником, али и с Блоком-глумцем у улози Хамлета. И Ахматовој и Цветајевој биле су познате фотографије Александра Блока с представе у Боблову: издужена фигура, утегнута у куковима, овално бледо лице, дугачки плашт који се „слива“ низ рамена. Из овог описа, Ахматова је сачувала огртач као знак Хамлетовг краљевског порекла, док Цветајева смело бележи детаљ „утегнут“: „Као Хамлет – чврсто утегнут“ (Цветаева 1980: I,224).

Блок је у сарадњи с Врубеловим Хамлетом с којим је, по оцени многих, имао и физичку сличност, поставио одређени стандард Хамлетовог глумачког тела, па ће све маске потоњих позоришних варијација овог лика имати управо наведене атрибуте: издуженост, бледило, плашт. Но и више од тога, Блок и Врубељ, не само што су померили границе реалистичког тумачења Хамлета стандарлизованог у концепцијама Бељинског и Тургењева, него су у оквиру укупног симболизма покренули нове драмске и позоришне правце и теорије које се данас могу назвати претечама постдрамског. Поред тога симболизам је проширио границе академске позоришне уметности у правцу мистицизма, повишене духовности, осећања дуализма света и сл. Ово се може рећи и за МХАТ којем је у стварању „поетског театра“ помогао Едвард Гордон Крег, када је 1911. заједно са Константином Станиславским и Леополдом Сулержицким радио на поставци најпознатије Шекспирове трагедије. Ипак, Крег на крају није био задовољан игром тумача насловне улоге, Василија Качалова, јер није одговорио на његове метафизичке захтеве. Касније ће о томе написати: „Они су узели моје кулисе али су представи одузели моју душу. Ма како се трудио, Качалов је глумио Хамлета, као да је жив човек“ (Крег).

Замисли Крега био је ближи Михаил Чехов 1924. у поставци *Хамлета* у МХАТ-у Другом (којим је тада руководио). Публика је била засењена, хипнотисана необичном духовношћу и мистицизмом представе. Што се тиче технике глуме, она се заснивала на релативно малом броју покрета. Чехов који је обично био врло покретљив у Хамлету је био необично миран. Све се сводило на унутрашње стање и на говор. С друге стране, у кључним сценама представе, свесно је користио покретљивост, показујући изоштрену пластичност сваког па и најмањег покрета (Громов 1970: 104-134). Очевици о овој представи пишу да су, гледајући је,

доживели естетски шок. Сцена с духом Хамлетовог оца и појава необичног плаветнила довођена је у везу с антропозофском праксом Михаила Чехова (Исто).

Дмитриј Шостакович, који је гледао представу забележио је: „Михаил Чехов је пренео радњу у Чистилиште. Буквално. Ствар је у томе, што је по мишљењу Чехова, Шекспир, просто речено, написао симболистичку драму, чији су ликови у ствари – мртваци. Дворјани су душе покојника, а главни јунак антропозофски симбол“. И даље: „Вероватно је Михаил Чехов искрено веровао да је Шекспир антропозоф, па је тако и играо Хамлета. Атмосфера је била онострана. Али, на крају крајева, сви глумци су били изванредни, а Чехов – једноставно геније. Публика је излазила с те представе као да се тек вратила с оног света. Видите, какве мистичне идеје могу имати уметничке душе. А они се могу назвати и безумницима. Чиновници су видели представу, ужаснули се и хитно је забранили као реакционарну, песимистичку и мистичну“ (Шостакович).

Што се тиче науке, према антропозофији Чехова до данас постоји подељено мишљење. Совјетска критика, и када је била најблагонаклонија, није признавала, и до данас не признаје, везу Чеховљеве глуме с антропозофијом. Чехов је често критикован за мистицизам, а његова изведба Хамлета проглашавана патолошком⁷.

Можда антропозофски карактер Чеховљеве глуме најбоље дефинише изјава савременог режисера Романа Виктјука:

„Михаил Чехов је у Хамлету, читаву салу доводио до суза, и сам је плакао, а онда би се исте секунде окренуо леђима према гледалишту и исплазио језик својим партнерима, да би у следећем тренутку, гушећи се у сузама, наставио да глуми. А и како би другачије? Непрекидно се одвија раздвајање личности. Уобичајено стање за стваралачку личност“ (Виктјук).

О антропозофском раздавајању/спајању материјалности и духовности у Чеховљевој личности и глуми сведочи и његова савременица, Серафима Хиацинтова: „Једном ми се обратио Миша Чехов упитавши ме: Серафима! Шта ти мислиш о мени? А ја без паузе – Ти си каљуга у којој се осмехује Бог“ (Гиацинтова).

⁷ Познати медицински стручњак „Николај Семашко откривао је код ликова које је играо Чехов ’врло изражен поремећај асоцијација’, ’афективну отупелост’ и друге особине дегенерације – сведочанство, које због високе професионалне компетентности његовог аутора има посебну важност“ (Манн: 2003).

Из овога се чини јаснијим, зашто је критичар Владимир Блум забележио да је представа прожета осећањем света који се распада, на шта је, разуме се, марксистичка критика оштро одговорила⁸.

Новој власти није била потребана никаква колебаљивост, неодлучност; није јој било потребно осећање раздвојености света, а још мање мистицизам. На захтеве времена, али тек осам година касније, 1932 – одговорио је режисер Николај Акимов са својим *Хамлетом* на сцени Театра Вахтангова.

Представа је настала као опозиција, као контра Креговом и Чеховљевом *Хамлету*. Требало је убити сваки мистицизам, духовност подвојеност у тумачењу Шекспировог лика. Замишљена као комедија, ова представа до данас представља једну од најконтроверзнијих инсценација *Хамлета*. У ствари, грађена је на идејама позоришта Всеволода Мејерхољда, који је заједно с Владимиром Мајаковским много пре Акимова покушавао да постави *Хамлета*. И може се рећи да је *Хамлет* за њега остао највећа неостварена жеља. Разлог зашто Мерхољду није дозвољено да режира *Хамлета* политичке је природе, јер су и *Хамлет*, и *Магбет* у време Стаљинове власти биле такорећи забрањене драме⁹. Довољно је било да Стаљин, који је обожавао МХАТ, постави питање „А треба ли у МХАТ-у да се игра *Хамлет*?“ (Шостакович) па да се одустане од сваке сличне идеје¹⁰. Мејерхољд је имао веома амбициозне пројекте за свог будућег *Хамлета*, намеравао је да сценографију повери Паблу Пикасу, писање музике Дмитрију Шостаковичу, а нови превод трагедије Борису Пастернаку. Сачуване су многе Мејерхољдове белешке о овом пројекту, и данас постоје размишљања да се представа рестаурира. Но, интересантно је, да је једна од централних идеја Мејерхољда, као и код Чехова, раздвојеност *Хамлетове* личности, с тим што би он то решио другачије, у стилу гротеске, па је *Хамлета* требало да играју два глумца¹¹.

⁸ Критичар Владимир Блум (Блум, Владимир Иванович – 1877-1941) је на тему Чеховљевог *Хамлета* полемисао са низом других критичара про-марксистичке и антимарксистичке оријентације на страницама часописа „Нови гледалац“, у новембру 1924.

⁹ Ово се, међутим, није односило на друга дела Шекспира, који је био најизвођењенији аутор на сценама стаљинске Русије, нарочито после позива Максима Горког: „Учите од Шекспира“, који је он упутио писцима на Првом конгресу совјетских писаца (1934).

¹⁰ *Хамлет* није игран у Москви пуних 30 година.

¹¹ О овоме читамо у књизи А. К. Гладкова *Мејерхољд*: „Раније сам маштао, да *Хамлета* у мојој предстви играју два глумца: један – колебаљив, други – јаке воље. Они би смењивали један другог, кад би један радио, други не би одлазио са сцене, већ би

Поред Мејерхољда, о *Хамлету* дуго и озбиљно размишља и Владимир Немирович-Данченко¹², но и његови пројекти остају нереализовани.

Акимов ипак није дословно спровео замисао Мејерхољда¹³, он је направио свог сопственог *Хамлета*. То је био *Хамлет* с ликовима и костимима који подсећају на слике Питера Бројгела Старијег, такозваног „сељчког Бројгела“, са смешним, затупастим, дебељшкастм *Хамлетом*¹⁴. (У једној сцени, он вуче прасенце на узици). Ово је било посебно шокантно за публику, навиклу на издужену, и продуховљену фигуру *Хамлета*¹⁵. Сви јунаци комедије се до бесвести опијају: и мајка, и Клаудије, и Полоније. Гробари изговарају „бласфемично“: „Пити или не пити?“, а пије и Офелија, која је иначе гадура и шпијунка, пошто је затруднела од *Хамлета*, напила се и удавила у реци (Вендровская 2004: 399). Са становишта позоришне технике, *Хамлет* Акимова развија мејерхољдовску идеју „театралности“¹⁶, као и доминантни режисерски приступ на рачун прераде изворног текста¹⁷. У ту сврху, Акимов се такође користи Мејерхољдовом

седео поред његових ногу, на клупици, истичући тиме трагизам супротности два темперамента. Понекад би, чак, изражавали свој однос, један према другом. Понекад би један морао да искочи, гурне другог, и заузме његово место. Наравно, то је лакше измислити, него остварити, јер је тешко изабрати глумце истих физичких особина, а у томе је сва суштина...” (Гладков)

¹² О овој теми реч је у књизи: В. И. Немирович-Данченко *Незавршени режисерски радови: «Борис Годунов», «Хамлет».*, Москва: ВТО, 1984.

¹³ Мемоаристи и теоретичари театра на различите начине тумаче однос Мејерхољда према Акимовљевој представи, по једнима (Гладков) Мејерхољд је сматрао да му је Акимов „отео“ идеју, док је, по другима (Шостакович), он ову поставку сматрао баналном, и потпуно супротном његовој замисли *Хамлета*.

¹⁴ „Гојазност“ Акимовљевог *Хамлета* представља рефернцу на ткрзв. „Ур-Хамлета“ („Пред-Хамлета“), односно пред-шекспировске појаве легендарног *Хамлета* на сцени и у литератури, и није повезана с расправом која се вековима води у науци, да ли је, по Шекспиру, *Хамлет* био дебео или није. У многобојним преводима на руски језик, у спорној фрази *Хамлетове* мајке „He’s fat and scant of breath“, реч *fat* се најчешће преводи са значењем *дебео*. (А тако је и у преводу Велимира Живојиновића на српски језик: „Он је гојазан и нестаје му даха“).

¹⁵ Шостакович, који је сарађивао с Мејерхољдом на поставци *Ревизора* и нереализованог *Хамлета*, компоновао је музику и за Акимовљеву поставку Шекспирове трагедије. Међутим, по сећањима Шостаковича, његова музика је била у супротности са стилем Акимовљевог *Хамлета*, према којем се, као и према његовом аутору – композитору односио с иронијом (Шостакович).

¹⁶ Голишева пише о Акимовљевом *Хамлету*, као о „истинској, правој театралности, о великој уметности сцене“ (Голишева 2004: 495).

¹⁷ Једна од главних тема на Јереванској конференцији о Шекспиру (1943), била је расправа о Акимовљевим одступањима од оригиналне Шекспирове трагедије и гене-

методом: скраћивањем Шекспировог текста и комбиновањем с другим изворима.¹⁸ Рецензенти су запазили повезаност Акимовљевог *Хамлета* са праизвором оригиналног *Хамлета*, легендом о Амлету од Сакса Граматика¹⁹. Идеја представе одговарала је захтевима тадашњег историјског тренутка. Рад на њој започео је у време када се црвени терор захуктавао, а културну сцену узурпирала вулгарна идеологија РАПП-а (Руска асоцијација пролетерских писаца). Акимов у својим сећањима каже да су дозволу за режију класике могле добити само оне драме у којима се пред очима гледалаца свргава самодржавље (Акимов 2004: 416), зато се основна идеја *Хамлета*, коју је предочио цензорима, сводила на бескрупулозно отимање власти, без икаквих колебања, хамлетовских сумњи и питања. Хамлет је вешти, дрски, лукави борац за власт. Дух оца је такође нешто што је било немогуће показати, па се режисер досетио да сам Хамлет одигра улогу духа и том преваром утера непријатељу страх у кости. Овако схваћен Хамлет је био у супротности са неприхватљивим и „омраженим“ Креговим и Чеховљевим – нека врста обрачуна с њима, али с друге стране и са Станиславским, којег у једном тренутку изврсно имитирао глумац Борис Шчукин у улози Полонија (Шостакович)²⁰. Асоцијација је била јасна: исмева се Станиславски као дворски режисер. Ипак, комад се није задржао на сцени више од годину дана. Акимов је критикован због превеликог одступања од Шекспировог текста, и, што је још важније, због формализма, у којем је званични социјалистички реализам видео нову претњу, можда још опаснију од претходног симболизма.

Но, треба поменути да је брзо забрањена, али не и заборављена, представа васкрсла у једном, за руску шекспиријану значајном, времену. Реч је о конференцији и фестивалу Шекспира одржаним за време Другог свет-

рално о његовој анти-хамлетовској оријентацији. Један од учесника конференције, М. Б. Загорски, такав поступак је оправдавао општим стањем у совјетском позоришту тих година: „Била је то таква атмосфера у којој је владало порицање класике, по било којој цени, режисерски егоцентризам, самовлашће, „ја сам ја“ – доминирао је афоризам: драма је само предложак за представу“ (Загорски: 414).

¹⁸ Проучаваоци, између осталог, указују на то да је Акимов разоткрио унутрашњу, реминисцентну повезаност Хамлетових реплика с редовима из Еразмовог дела *Разговори* (Кантор).

¹⁹ Сакс Граматик (Saxo Grammaticus) – дански историчар друге половине XII (умро око 1216.), капитално дело му је *Gesta Danorum*, историја данских краљева у 16 томова.

²⁰ Борис Шчукин – Борис Васильевич Шчукин (1894-1939), совјетски позоришни и филмски глумац, познат по филмовима у којима је глумио Лењина (нпр. *Лењин у Октобру*, из 1937.)

ског рата, у сарадњи с Енглезима, 1943. и 1944. на слободној територији, у Јеревану. Шекспир у Совјетском Савезу у то време био је више него Шекспир; он је сада постао културни и политички симбол, који треба да потврди да се руско-енглеске везе не своде само на мировни споразум. Главна тема конференције био је Акимовљев *Хамлет*, као најоргиналнија представа свог доба.

Ипак су то биле посебне, ратне околности, убрзо се све вратило на старо и никакав *Хамлет* акимовског (формалистичког) типа није био могућ, као што није био могућ ни аутентични *Хамлет*. Стаљин је рекао „не“ и то је за Москву био закон.

Следеће поглавље „Хамлетовог текста“ отвара Борис Пастернак колико преводима Шекспирове драме, толико аутобиографским јунаком свог романа, за који је добио Нобелову награду, лирским субјектом своје поезије, али и властитим животом.

„Хамлетовом тексту“ Пастернак се прикључио још у време „сребрног века“ песмом „Часови енглеског“ (Пастернак 1990: I, 133) у којој се лик Офелије традиционално везује за мотиве љубави и страсти. По овоме, он подсећа на Блока, међутим 1930-1940-их година у Русији се, како каже сам Пастернак, играла „нека друга драма“. Инспирацију за чувену песму „Хамлет“ (коју је на српски маестрално превео Стеван Раичковић), и која ће касније ући у циклус песама „Доктора Живага“, Пастернак ће добити 1947, после јавног читања Шекспирове трагедије у његовом личном преводу. Ова кратка али сложена песма представља есенцију Пастернакове мисли, такорећи саму идеју његовог *Хамлета*. У коментарима за превод *Хамлета* Пастернак је написао: „Хамлет није драма о бескарактерном човеку, то је драма о узвишеном ждребу, заповеданом подвигу, повереној предодређености. Ритмичко начело сублимира до опипљивости општи тон драме. Али то није њен једини прилог. Чини се да ритам смекшава одређену оштрину трагедије, која би изван круга његове хармоније била незамислива“ (Пастернак 1990: IV, 416). Аутор је у сложену композицију песме „Хамлет“ хармонично (ритмички) уградио неколико планова: сценски, хамлетовски, јеванђељски и свој лични. Хамлетовом „То be, or not to be: that is the question...“ – он даје одређено есхатолошко звучање: „То је, како би се рекло – пише Пастернак – неко благовремено, претходно *нињеотпушчајешчи* – реквијем за сваки непредвиђени случај. И њиме је све искупљено и просветљено“ (Пастернак 1990: IV 688). У песми се наизменично смењују глас *Хамлета*, Христа и глас ауторског субјекта. У следећим стиховима се чује глас самог аутора, Пастернака:

„О довратак наслоњен: ја ловим
У одјеку неком из дубине
Шта ће бити са животом овим“.

(Пастернак, „Хамлет“)

Радња се одиграва у Переделкину. Ноћ је. Врата су отворена. Познато је, да је песник сваке ноћи очекивао да по њега дође тајна полиција. Тужилац који је проучавао Мејерхољдов досије спремајући његову рехабилитацију, већ је открио доставе о Пастернаку и чудио се што је тај песник још увек на слободи. Такође, године 1945. Пастернак се срео са Исаијом Берлином²¹, што се свакако није допадало властима. Неће проћи много времена када ће га прогласити „енглеским шпијуном“, што ће имати за последицу хапшење његове музе, Олге Ивинске²², Ларе из *Доктора Живага*.

Песма „Хамлет“ ће, у извесном смислу, постати увод у истинско Хамлетово време које је дошло средином педесетих, „када се земља болно извучила из ропства илузија и обмана претходних година, преживљавајући један од хамлетовских тренутака своје историје“ (Бартошевич). Шекспирова трагедија се вратила на сцену већ 1954. године, само неколико месеци после Стаљинове смрти. *Хамлет* се истовремено појавио у два позоришта, и то московском театру „Мајаковски“ у поставци Николаја Охлопкова, и лењинградском „Пушкин“ у поставци Григорија Козинцева. Критика је на обе представе реаговала као на важан друштвени догађај, доказ да су се промене заиста десиле, док је њихов позоришни аспект остао у другом плану (Борташевич). Ове поставке нису биле једине, али им је свима био заједнички Хамлет „сличан розовском²³ дечаку, који је изненада открио страшну истину о свету – истину која га је бацила у очајање, пољуљала његову дечју веру, тако да му није више било до

²¹ Пастернак се са Исаијом Берлином први пут сусрео 1945. године приликом посете Совјетском Савезу овог енглеског публицисте и филозофа. Тада му је Пастернак поверио прве главе свог романа *Доктор Живаго*, с молбом да их преда његовим сестрама у Оксфорду (Берлин).

²² Олга Ивинска (1912-1995), последња љубав Бориса Пастернака, прототип главне јунакиње *Доктора Живага*. „Лара – мог живота“, тако ју је називао песник. Своју љубав Олга Ивинска је скупо платила: два пута је хапшена, у логорима је провела 8 година, где је услед сурових услова изгубила дете, али је до краја живота остала верна својим осећањима.

²³ Виктор Сергејевич Розов, (1913-2004) совјетски драматичар и сценариста, аутор двадесет драма и шест сценарија, међу којима је и драма *Вечно Живи*, касније прерађена у сценарио филма *Лете Ждралови*.

филозофије“. Идеја првог постстаљинског московског *Хамлета*, која је „изненада засенила“.²⁴ Охлопкова, јесте та да је „Данска – тамница“, што се јасно могло закључити из његове сценографије састављене од тешких решетака, капија, ланчева. Ипак, по речима критичара, који је у раној младости гледао Охлопковљевог *Хамлета*, „простор те позоришне представе био је пун ваздуха и боја, тако да се у том затвору ужасно лако и пријатно дисало“ (Бартошевич). Међутим, публика Петербурга и Москве, већ следеће 1955. године, имала је прилику да добије сасвим другачији доживљај од *Хамлета* Питера Брука. Гола конструкција, ниски лукови, мрачни, сиво-црни свод наднесен над људима – оставио је мучан утисак на совјетског гледаоца, који је тек касније схватио да је то, код Брука, заправо била **права тамница**. Но, ма како било, *Хамлет* с Полом Скофилдом у насловној улози у многама је одредио судбину руског театра хрушчовске епохе, али је несумњиво утицао и на једину совјетску екранизацију Шекспирове трагедије. Режиер овог филма био је Козинцев који је рад на филму започео одмах након завршетка позоришне верзије *Хамлета*, која је с великим успехом играна у Пушкиновом драмском позоришту²⁵.

По оцени филмолога, филм Козинцева је дело које најбоље представља време политичког „отопљавања“, када је совјетска политика званично признала да је била на „погрешном путу“²⁶. Козинцев је добио огромна новчана средства²⁷ и разрешене руке да реализује, раније започету, идеју „држава-тамница“ садржану у тексту Шекспирове трагедије (а за коју би у претходним временима ван сваке сумње био кажњен по злогласном члану бр. 58) и да јој супростави тему самосталне људске личности. Козинцев није могао а да у тој личности не види Бориса Пастернака²⁸, чија су се судбина и смрт (1960) надвили над глумачком екипом која је изговар-

²⁴ А. В. Бартошевич (1939) познати руски теоретичар позоришта, шекспиролог – иронично се односи према Охлопковљевој режији *Хамлета*.

²⁵ То колико се Козинцев спремао сведоче и три његове књиге објављене током и после рада на филму: *Наш современник Виљем Шекспир* (1962), *Плави екран* (1971) и *Простор трагедије* (1973).

²⁶ Крајем стаљинске епохе обично се сматра XX конгрес КПСС (14. – 25. фебруара 1956.), који је означио слабљење идеолошке цензуре у књижевности и уметности и враћање многих забрањених имена и наслова.

²⁷ О висини новчаних средстава уложених у овај филм сведочи и то што је макета елсинорског замка прављена више од пола године, на обали Балтичког мора у близини естонског градића Кејла Јоа.

²⁸ Борис Пастернак је за роман *Доктор Живаго* (који је први пут објављен 1957. на италијанском језику у Милану) 1958. године добио Нобелову награду, после чега

ла текст његовог превода. Према неким критичарима, суштина Козинцевљевог филма и јесте у том преводу²⁹. Ритам Пастернаковог Шекспира даје организујуће, ритмичко јединство, које је овде заправо инкарнирана личност песника, појединца супростављеног држави-тамници. Опозиција тамница-слободна личност присутна је у свим сегментима филма, не само на звучном него и визуелном плану, као супростављање камена, од којег је саграђен замак, који доминира огољеним пејзажом и водене морске стихије. И, наравно, све је то требало да припреми фон на којем се реализује кључни конфликт Хамлетове мисли с околном средином. У филму је он представљен као човек свог времена који је прошао часове ренесансног хуманизма заснованог на безграничној вери у човека, и као такав он, у ствари, обнавља хуманистичку традицију Бељинског и Тургењева прекинуту стаљинизмом. Улогу Хамлета режисер је поверио Инокентију Смоктуновском осетивши да ће управо тај глумац, нимало лаке биографије, типичне за совјетског човека³⁰, умети да одигра лик, чије је главно оружје *мисао*. Но, та мисао није само о убиству оца, она је пре свега „о времену, које је искочило из колосека, времену у којем су се размножили потказивачи, којима су постали чак и Гилденстерн и Розенкранц, такође, као и дански принц, студенти из Витенберга, али који су лако пристали да шпијунирају Хамлета. То је Хамлетова мисао о – „скоројевићу“ Озрику, који принципијелно ни о чему нема своје мишљење, што му је и омогућило да направи каријеру и мисао о лукавом и суровом Полонију. Пред хуманистом, који слави човека, ређају се пародије на људе, који су потпуно задовољни собом и влашћу која их је поробила. Тако, постепено током филма, Козинцев и Смоктуновски, разоткривају трагедију Хамлета“ (Караганов).

По оцени савремених критичара Јарослава Забалуева и Алексеја Зензинова, филм Козинцева је другоразредан по естетици, са „узнемираним,

је у својој земљи био изложен оштрој критици и јавном линчовању, које је попримило неочекивано широке размере.

²⁹ Превод којим се служио Козинцев је други по реду Пастернаков превод Шекспирове драме. Прву верзију драме Пастернак је урадио по поруцибини Всеволода Мејерхољда, који је тражио да превод буде слободнији, у духу преводилачке традиције XIX века. Након Мејерхољдовога хапшења, за *Хамлета* се заинтересовао Немирович-Данченко, и он је од Пастернака захтевао тачност и подударност с оригиналом (Пастернак Е.).

³⁰ У Смоктуновском (Инокентий Михайлович Смоктуновский, 1925-1994) се осећало озбиљно душевно и интелектуално искуство, стечено његовом нимало једноставном биографијом: патње, кроз које је прошао у заробљеништву, тешке последне године (Караганов).

гневним, нервозним, пластичним и изразитим мучеником Смоктуновским“, којег је широка публика заједно с читавим филмом примила романтичарски, док је скептична либерална интелигенција у њему интуитивно предосетила убрзани и нимало узвишени крај „отопљавања“ (Забалуев, Зензинов).

Метафора „Данска-тамница“ („Denmark's a prison“), коју је на један „ружичаст“ начин реализовао Охлопков, отржењујуће сурово представио Брук и романтичарски поетизовао Козинцев – наставља да се сели из представе у представу и током шездесетих година. Сада се на сцени појављује „брехтизовано“ и политизовано читање *Хамлета*. „Режисери су настојали отворено да прикажу социјални механизам шекспировског универзума, који моћно детерминише појединачне људске судбине. Сценама је доминирао грозни надлични механизам, бездушне државне машине *Данске-тамнице*“. Пример оваквог приступа представља *Хамлет* у режији естонског редитеља Волдемара Пансе, из 1965. Хамлет је овде „човек који много зна и који је уморан од знања, зна и то да може једним притиском на дугме да покрене механизам који ће почети да ради у његову корист: али он не жели да прља руку о дугме, и у томе је читава његова дилема и трагедија“ (Бартошевич).

Завршницу „Хамлетовог текста“ у совјетској Русији представља позоришно остварење тројице снажних стваралачких личности и то режисера Јурија Љубимова, глумца Владимира Висоцког и сценографа Давида Боровског³¹. Главна идеја култне московске представе није више спознаја тајне „држава – тамница“; за овог Хамлета важније је нешто друго, а управо: „схватити, како се може живети у условима *ишчашеног века*, како не издати себе, сачувати своје достојанство, остати човек пред лицем апсолутних сила, које владају у свету трагедије, пред лицем страшног и жалосног времена“ (Театрална хроника сайта Кино-Театр.РУ). „Апсолутним силама“ конкретни материјални облик дао је сценограф представе Давид Боровски у виду огромне, строге завесе изаткане од нефарбане, природне вуне, у сивим и беж тоновима³². „Завеса која се кре-

³¹ Премијера *Хамлета* у Театру на Таганки одржана је 29. новембра 1971, последњи пут је одигран седам дана пре смрти тумача насловне улоге Владимира Висоцког (25. VII 1980).

³² Према речима Боровског, он је инспирацију, за сада већ легендарну вунену завесу, добио од своје супруге Марине пошто су сиромашних седамдесетих годинау моди били одевни предмети од чисте нефарбане вуне и Марина Боровскаја је, као и сви, научила да плете. Боровском је та вуна открила „фактуру костима“ и декора преко којих је остварио спону савремености с временом „овчарства и пређе“ древних, хамлетовских времена (Боровский 2012: 247).

тала по сцени, симболизујући надличне трагичне силе, судбину и смрт, била је способна и на застрашујуће метаморфозе: час је изгледала као зид, грозно надвијен над људима, које сатире смрт, час је била осветљена изнутра и подсећала на огромну паучину, у којој се беспомоћно батрају људи – *муве за богове*, час се у њој видело неко безоко чудовиште, које прогони и неизоставно хвата своју жртву. Њој су приступачни сви делови простора, потчињава јој се цела васељена, од ње се нема где побећи“ (Бартошевич).

Пракса совјетског тоталитаризма показала је да су најчешће песници били ти, који су сопствено достојанство стављали испред других интереса. Смоктуновски је радећи на улози Хамлета у филму Козинцева рецитовао стихове Блока „Ја сам Хамлет, хлади ми се крв“, са свешћу о томе да је песник своју наивну веру у социјалистички рај платио животом. А по оцени многих критичара, Смоктуновски је глумачки врхунац остварио у монологу с мотивом флауте (*records*) за који је имао оригиналан подтекст у поезији Владимира Мајаковског³³, још једног песника страдао у судару са тоталитаризмом. Но, и сам Шекспиров Хамлет је био песник: он је аутор комада „Мишоловка“ и стихова посвећених Офелији које чита Полоније. Управо је та чињеница била важна Јурију Љубимову када је насловну улогу свог *Хамлета* доделио Владимиру Висоцком: „Ја сам сматрао, да човек који сам пише поезију, уме прекрасно да изрази толико много дубоких мисли, да је тај човек способан да проникне у разноврсне сложене конфликте: светоназорне, филозофске, моралне и врло личне, људске проблеме, којима је Шекспир обременио свог јунака... Када Висоцки пева Пастернака добија се нешто средње између песничког говора и песме. Када изговара Шекспиров текст, та поезија увек има музички подтекст“ (Малинин). Сам Висоцки „ушао“ је у Хамлета без претходног знања Шекспирове трагедије (то је дошло касније), али познајући добро „Хамлетов текст“ руских песника, у дијалогу са којима је он (добрим делом) и градио овај лик. Годину дана после играња Хамлета у Позоришту на Таганки, Висоцки ће написати песму „Мој Хамлет“. Није тешко приметити да је у њој реализовао елементе Љубимовљевог читања Шекспирове трагедије, што је такође подразумевало и укључивање у подтекст песме и Пастернаковог „Хамлета“. „Као и Пастернак, Висоцки активира мотив одрицања јунака од предодређене судбине и затим повратак предодређености“ (Казмирчук). Међутим, код Пастернака се јунаково прихватање судбине остварује као добровољна жртва, док код Висоцког прихватање

³³ Владимир Мајаковски је своју идеју Хамлета уткао у стихове песме *А да ли бисте ви могли*, трагедију *Владимир Мајаковски* и поему *Флаута кичма*.

законитости јунака не претвара само у жртву, него и у целата: „Ја сам пролио крв, као и сви. Као они, /Нисам умео да се одрекнем освете. /.../ Али ја сам се убиством изравнао / С онима, с којима сам легао у исту земљу“ (Высоцкий: „Мой Гамлет“).

После Љубимова *Хамлет* је и даље главни комад на сценама совјетских позоришта у којем се прилично тачно одразио пут послератног покољења, његова историјска повезаност с епохом, његов морални и социјални раст, његова духовна достигнућа и губици. Дугачак је списак редитеља који су постављали Шекспирову трагедију, тако да би се о њима могли написати читави томови, између осталих ту су били Андреј Тарковски, Петар Монастирски, Глеб Панфилов, Валериј Бељаков, Роберт Стуруа, Ејмунтас Некрошијус, Виктор Кремар, Сергеј Арцибашев, Дмитриј Кримов.

Већина постсовјетских *Хамлета*, по писању теоретичара, деведестих и двехиљадитих своди се на покушаје претварања трагедије у ироничну „трагифарсу“ (Борташевич). И као што је за епоху педесетих била важна Брукова верзија, тако је за деведесете имала значај поставка Шекспирове трагедије (1998) немачког режисера Петера Штајна, с руским глумцима. Место радње ове представе „пренесено је у боксерски ринг, а Хамлетова борба је представљена као његов двобој „са светом и са самим собом“ (Захаров). Новог, постсовјетског *Хамлета* у Московском художественном театру режира Јуриј Бутусов, 2005. Мишљење критике и публике у вези с овом верзијом, у којој су главни улоге припале глумцима познатих криминалистичких серија – било је подељено. Но, јединствен и снажан утисак оставила је сценографија Александар Шишкина, која је представљала нордијски пејзаж с леденим морем и хладним Елсиномором. „Море данашњице направљено је од металног отпада, жица и празних конзерви, подсећајући истовремено на логорску ограду и на сметлиште“. У представи „нема никаквих тајни ни загонетки, режисер свему даје врло једноставна објашњења, његов иронични *Хамлет* се подсмева оностраном. *Хамлет* се пита, а режисер зна све одговоре“ (Захаров).

Ипак, дух епохе постсовјетске Русије најпотпуније се одразио у режији Валерија Фокина, који је заједно са драматургом Вадимом Левановом потписао крајње слободну адаптацију Шекспирове трагедије. Овај *Хамлет*, чија се премијера одиграла у Александровском театру, априла 2010, поражава гледаоце још пре почетка представе сценографијом Александра Боровског, која представља стадион, у виду огромне металне конструкције с дрвеним трибинама, изврнут наопачке. Многи критичари су оценили представу као актуелан политички комад, међу њима и

Дмитриј Ренанскиј, по којем је „овом режисеру пошло за руком оно што се тако лако остварује у западном, али скоро никад не успева домаћем театру, тј. оштро и праведно представљање савременог света, учитавање у класичну драму актуелног садржаја“ (Ренанский). Но, с друге стране, Марина Дмитриевскаја, ауторка *Петербушког театарског журнала*, једног од најутицајих руских часописа о позоришту, представила је Фокиновог *Хамлета* у негативном светлу. По њеном мишљењу, ова представа која је почела као „актуелна, политичка“, „одједном је скренула у страну костимиране атракције“ – што је њеном творцу као „оштрашћеном мејерхољдовцу“ и био главни циљ. Дмитриевској је највише засметало то што Фокинов сценски језик „није поетичан“, и не садржи у себи „ћудљиву метафоричност“ уместо које испливава „маса наводно смелих алузија“ и „псеудо-знакова“, које је ауторка „дакако препознала“, али никако није желела да у њих учитава „лажну концепцију“ (Дмитревская). Фокинов комад доиста обилује цитатима из претходних руских *Хамлета*, а највише оног Акимовљевог, почев од Гертрудиног костима (црни костим и риђа перика – асоцијација на краљицу Елизабету) и ноћна кошуља, шерпа с печеним прасетом на глави безумног *Хамлета* (којег је, као што смо већ рекли, код Акимова *Хамлет* вукао на узици), ту су и ликови из представе Николаја Охлопкова, затим подсећање на „спор“ између Ахматове и Цветајеве око *Хамлетове* реченице „forty thousand brothers“, која се овде преиначује у гротескну фразу о „упресованој“ љубави „четрдесет хиљада браће“ и тако даље. Но, ма колико се не слагали с негативном оценом Марије Дмитриевске не можемо порећи да се ради о комаду „без плодне мисли“ (Дмитревская), па нам је у вези с тим и страно схватање Ренанског да све те „историјске хипералузије“ уводе у текст представе неки нови смисаони ниво. Ипак, сложићемо се са ставом овог критичара да драматуршка адаптација Леванова и Фокина представља „изразити палимпсест“, који потпуно одговара представи „ишчашеног века“, као и са тиме да аутори „жонглирају цитатима из различитих превода *Хамлета* од Полевоја до Пастернака“ и да „убацујући неологизме у канонски текст драме свесно бркају трагове“ (Ренанский). Ипак они то не раде како би се потчинили аргументима неког новог наратива, већ се као добри постмодернисти *играју* сценским језиком и конвенцијама текста, а његова значења препуштају онима који тај језик интерпретирају и „покушавају да разјасне бар неке од разлика између истине и фантазије које постмодернисти бришу у вихору песимистичких претпоставки о неминовности класних или психолошких сукоба“ (Батлер 2012: 133).

Као што се види из напред реченог, „Хамлетов текст“ у руској уметности и култури заузима широко поље, премда нам ограниченост простора датог истраживања ни приближно није дозволила да га представимо у његовом пуном обиму. Тако смо, између осталог, свесно заобишли један од његових кључних сегмената, а то је подтекстуални Хамлет који је присутан у руској драми од Чацког Александра Грибоједова до Иванова Антона Чехова. Међутим, иако нам је један од циљева рада био општа слика „руског Хамлета“, акценат смо ставили на његову улогу у стварању или рушењу доминантних наратива условљених историјским друштвено-политичким околностима. Тако је Хамлет деветнаестог века, дефинисан од стране Бељинског и Тургенева, учествовао у изградњи наратива који је „напредну“ руску интелигенцију у борби против монархије водио ка марксистичкој утопији. Као реакција на овог исувише реалистичног Хамлета – Блок и Врубље су поставили стандарде симболистичком Хамлету који је упориште проналазио у трансцендентном, али се потпуније реализовао у антропозофском кључу у глумачкој интерпретацији Михајла Чехова. Епоха стаљинистичког тоталитаризма из страха за свој опстанак није дозволила ни Мајаковском ни Мејерхољду да створе „правог“ Хамлета, свог савременика, већ је, бранећи се против њега, то препустила Николају Акимову који је трагедију о данском принцу претворио у комедију. У Стаљиновој логорској империји Хамлет није могао добити ни место непожељног туђинца, па је Пастернак свог Доктора Живага, новог Хамлета стварао у условима андерграунда, тј. не за јавност већ за фиоку писаћег стола. Пастернакова судбина се одразила у време хрушчовског „отопљивања“ када је настала најпродуктивнија варијанта Хамлетовог текста у чијем средишту се нашла опозиција између „државе-тамнице“ и мислећег појединца, реализована најпре у „ружичастој“ позоришној Охлопковљевој режији, а затим и легендарном филму Козинцева. Ипак, хришћански дискурс Пастернаковог Хамлета пронаћи ће своју потврду тек у последњој деценији совјетске империје у троауторској (Љубимов-Висоцки-Боровски) адаптацији Шекспирове трагедије у Позоришту на Тагањки. У постсоветскјетско време које се, за Русе, можда и са закашењем у односу на остатак света, поклопило са постмодерним нови Хамлет је постао добар у деконструктивизму сопственог лика, али је зато „очајан у конструктивизму“ (Батлер 2012 : 133) новог наратива.

Литература:

- Алперс Б. *Театр Мочалова и Щепкина*. Москва: Искусство, 1979.
- Ахматова А. *Сочинения в двух томах*, Москва: „Художественная литература“, 1986.
- Бартошевич А. В. „Русский Гамлет: XX век“, *Театр*, № 2 (2011).
- Батлер К. *Постмодернизам*, Београд: Службени гласник, 2012. (Перевод с английского: Предраг Мирчетић).
- Белинский В.Г. *Мочалов в роли Гамлета (1834–1841)* // Собр. соч.: В 3 т. Статьи и рецензии. М.: ОГИЗ, ГИХЛ, 1948. Т. I. <http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1180.shtml> 12. II 2017.
- Берлин И. *Встречи с русскими писателями 1945-1956 гг.* http://www.lib.ru/FILOSOF/BERLIN_I/russkie_pisateli.txt, 12. II 2017.
- Блок А. *Собрание сочинений в шести томах*, Ленинград: „Художественная литература“, 1980.
- Бровский Д. *Убегающее пространство*, Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2012.
- Вендровская В. Л. „Обсуждение акимовского Гамлета“, *Мнемозина, Документы и факты из истории отечественного театра*, Москва: „Артист, режиссер, театр“, 2004.
- Виктюк Р. *Чехов Михаил Александрович*, Портал И. Л. Викентьева, <http://vikent.ru/author/1119/>. 10. II 2017.
- Гиацинтова С. *Чехов Михаил Александрович*, Портал И. Л. Викентьева, <http://vikent.ru/author/1119/>. 6. II 2017.
- Гладков А. *Пять лет с Мейерхольдом*, на: <http://teatr-lib.ru/Library/Gladkov/mejer_2/>, 7. II 2017.
- Гольшева Е. М. „Обсуждение акимовского Гамлета“, *Мнемозина, Документы и факты из истории отечественного театра*, Москва: „Артист, режиссер, театр“, 2004.
- Громов В. А. *Михаил Чехов*, Москва: Искусство, 1970.
- Димитревская, М. Был Гамлет. Холодеет кровь... *Петербургский театральный журнал*, № 5-6, 2010, на: <http://www.ntv.ru/novosti/190951/> 7. II 2017.
- Демичева Е.С. „Межкультурные рецепционные процессы в литературе. Гамлетовские мотивы в поэзии М.И.Цветаевой“ *Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы* (Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004.– С.313-314.

- Забалуев В., Зензинов А., „Гамлет“. Продукт, *Октябрь*, 1914, Журналный зал, <<http://magazines.russ.ru/october/2014/6>> 10. II 20, 17.
- Захаров В. Н. *Постановки „Гамлета“ на постсоветской сцене*, Информационный гуманитарный портал, <www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/4/Zakharov_Productions_of_Hamlet_on_the_Post-Soviet_Stage> 7. II 2017.
- Кантор В. „Гамлет как христианский воин“, *Слово/Word*, 2008, 60, Журналный зал, <http://magazines.russ.ru/slovo/2008/60/ka8.html>, 10. II 2017.
- Караганов А. Гамлет, художественный фильм, *Русское кино*, www.russkoekino.ru/books/ruskinor/ruskino-0066.shtml, 7. II 2017.
- Крег Г. *Театральная хроника сайта Кино-Театр.РУ* <<http://www.kino-teatr.ru/teatr/history/y1911/1270/print/>> 5. II 2017.
- Малинин А. „Гамлет с Таганки“, К двадцатилетию спектакля, *Молодой коммунар*, Тула, 25.07.1991.
- Манн Ю. *Мейерхольдовский „Ревизор“ в аспекте театральной традиции* (Москва, 2003). <<http://www.domgogolya.ru/science/researches/1678/>> 6, 7. II 2017.
- Пастернак Б.Л. *Собрание сочинений в пяти томах*, Москва 1990.
- Пастернак Е. К истории перевода Гамлета, *«Гамлет» Бориса Пастернака: версии и варианты перевода Шекспировской трагедии*, Москва-Санкт Петербург: Летний сад, 2002.
- Ренанский Д. *Гамлет в Александрии: вертикаль власти*. «Фонтанка.ру» на: <http://www.fontanka.ru/2010/04/23/022/>, 7. II 2017.
- Shakespeare William, *The Tragedy of Hamlet, Prince of denmark*, <https://www.w3.org/People/maxf/XSLideMaker/hamlet.pdf>, 7. II 2017.
- Театральная хроника сайта Кино-Театр.РУ, на: <<http://www.kino-teatr.ru/teatr/history/y1911/1270/print/>> 10. II 2017.
- Тургенев И. С. „Гамлет и Дон Кихот“ (Речь, произнесенная 10 января 1860 года на публичном чтении, в пользу Общества для вспомоществования нуждающимся литераторам и ученым) Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах, Москва: «Наука», 1980, Том пятый.
- Цветаева М. *Сочинения в двух томах*, Москва: „Художественная литература“, 1980.
- Шостакович Дмитрий, *Воспоминания Дмитрия Шостаковича*, записанные и отредактированные Сломоном Волковым, обратный перевод с английского: <http://testimony-rus.narod.ru/>, 10. II 2017.

Enisa Uspenski

Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

HAMLET'S TEXT IN THE RUSSIAN ART AND CULTURE OF XX CENTURY

Summary

Starting from the hypothesis that “Hamlet’s text” presents a complete narratological unit in the context of XX century’s Russian art and culture, determined by “great narrative” of western-European culture of XIX and XX centuries – this paper deals with individual achievements in the field of theater and cinema art, as well as with poetic and visual oeuvres in which Shakespeare’s tragedy – its main character and idea – has been variously interpreted.

Keywords: “Hamlet’s text”, Russian art and culture of XX century, theater, film, poetry, painting

Biographies

Zorica Bečanović-Nikolić is Professor of Comparative Literature at the University of Belgrade. She received her PhD and MPhil in Comparative Literature, BA in English and Comparative Literature. Postdoctoral research: The British Academy Visiting Research Fellow at UCL. Her main publications are three monographs: *U traganju za Šekspirom*, (*Looking for Shakespeare*), 2013; *Šekspir iza ogledala* (*Shakespeare through the Looking Glass*), 2007; *Hermeneutika i poetika* (*Hermeneutics and Poetics*), 1998, and book chapters in *La construcción estética de Europa*, (2014), ed. by Victoria Cirlot and Tamara Đermanović and *Mémoire perdue, mémoire vole*, ed. by Brigitte Gautier (2005). The areas of her expertise are the Renaissance literature in Europe, Shakespeare and postmodernism, Shakespeare and European cultures.

Nevena Daković, PhD, is Full Professor of Film and Media Studies (Dept. of Theory and History, FDA,) and Chair of Interdisciplinary PhD Art and Media Studies (University of Arts). She is the author (*Balkan as (film) Genre*, 2008; *Film Studies: Essays in Film Texts of Memory* 2014) and editor of many books (*Representation of the Holocaust in the Balkans in Arts and Media*, 2015). Nevena Daković publishes widely in the national and international framework (USA, UK, Turkey, Slovakia, Italy, Austria, France); presents at the conferences; participates in international projects. She is Visiting Professor at many universities (Ljubljana, Paris, Oxford, Vienna, Yale, Istanbul), and numerous seminars (Alpbach, Memorial de la Shoah). She is the member of *Academia Europaea*.

Milena Dragičević Šešić, PhD, is Full Professor of the Faculty of Dramatic Arts, Head of UNESCO Chair in Cultural Policy & Management and former President of the University of Arts, Belgrade (2000-2004). She is also a guest

lecturer at numerous world universities (NYU, Lyon, Dijon, Jyväskylä, Singapore, Moscow...); commandeur dans l'Ordre des Palmes Académiques in 2002 (French Government) and a member of National Council for Science and Technology (2006-2010). Her research interests comprise cultural policy, cultural management, art activism, alternative art and public space, intercultural dialogue, cultural memory, media theory. Milena Dragičević Šešić has published 16 books and more than 150 essays, translated into 17 languages. She is also UNESCO, Council of Europe and European Cultural Foundation expert.

Rada Drezgić is Assistant Professor of Sociology of Culture at the Music Department, University of Arts in Belgrade. She holds a PhD in Anthropology from the University of Pittsburgh, where she also did research and thought courses in anthropology and area studies. She specializes in anthropology of gender and is particularly interested in issues of sexuality and reproduction, population policies and abortion. She also does research on gender and religion. She has published articles in domestic and international framework and is the author of *The "White Plague" among the "Serbs"* ("*Bela kuga" među "Srbima"*, 2010) on population politics and abortion debates in Serbia at the turn of the century.

Aleksandra Mančić, PhD, is engaged as Research Associate Professor at the Institute for Literature and Art (Belgrade). Her fields of expertise are Translation Studies, particularly theories of literary translation, and the complex interconnections between poetics, politics, metaphysics, and history of translation; problems of intercultural communication; ethics and poetics of translation; translation and cultural exchange between Serbian culture and Mediterranean cultures (Spanish, French, and Italian) in the Early Modern Era. She is the author of eight books, and numerous articles, discussing transcultural and transdisciplinary problems. Aleksandra Mančić has also translated numerous books from Spanish, French, Italian and English into Serbian.

Ivan Medenica, PhD, is Full Professor of The History of World Drama and Theatre, at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. He was the Chairman or Co-Chairman of five international symposiums of theatre critics and scholars organized, by Sterijino pozorje Festival in Novi Sad. Medenica has participated in a number of international conferences and given guest lectures at Humboldt University, Yale School of Drama, University of Cluj. He is also an active theater critic and has received six times the national award for the best theatre

criticism. His book *The Tragedy of Initiation* was awarded as the best book on theater (2017). He was the Artistic Director of Sterijino pozorje (2003-2007). From 2001 to 2012, Medenica was the co-editor of the journal *Teatron* which was internationally awarded. He was a fellow in the International Research Center “Interweaving Performance Cultures” at the Freie Universität in Berlin. Presently, he is the member of the IATC Executive Committee, Director of its international conferences and Artistic Director of Bitef festival.

Biljana Mitroviæ holds MA in Philology – Serbian Literature and Language & Comparative Literature (University of Belgrade). She is PhD candidate in Theory of Dramatic Arts, Media and Culture (Faculty of Dramatic Arts, Belgrade). In 2014, she was a Visiting Professor at University of Skövde, Sweden. She has participated in several conferences in Serbia and abroad. She is the author of papers published in proceedings and co-author with prof. Nevena Daković of papers published in special editions of Institute for Balkanology (SASA). Her fields of interest are: digital media, narratology, transmediality, intertextuality, game studies.

Radmila Nastić is Professor at the Univeristy of Belgrade. She has been teaching English Language and English Literature and Culture at the universities of Belgrade, Kragujevac, Banja Luka and Sarajevo. Her field of specialisation is drama; her MA and doctoral studies were conducted at the universities of Belgrade and Niš, while her short-term post-doctoral research was done at a variety of universities and libraries abroad. She has published three book volumes and more than fifty academic papers in peer reviewed journals and proceedings.

Mirjana Nikolić, PhD, is Full Professor at the Faculty of Dramatic Arts (FDA) in Belgrade, Director of the Institute for Theatre, Film, Radio and Television FDA. The main areas of her interest are Media studies, Management of media and Media ethics. She has published three books: *Ether over Belgrade* (1999), *Radio in Serbia – 1924 – 1941* (2006) and *Broadcasting in Serbia during the Second World War* (2009), and over thirty scientific and professional articles for national and international journals. She is the editor-in-chief of the peer review journal *Anthology of Essays by FDA*, and has been a co-editor of a number of thematic monographs.

Ksenija Radulović holds a PhD in Theatre Studies at the Faculty of Dramatic Arts (University of Arts in Belgrade) and is Assistant Professor at the FDA, teaching The History of Theatre and Drama. She was Director of the Museum of Theatre Arts of Serbia and editor-in-chief of the journal *Teatron* (2001 – 2012) and Artistic Director of Sterijino pozorje festival, which is the leading national theatre festival in Serbia (2010-2012). She received Sterija Award for theatre criticism (2000). Her research interests are: drama, theatre studies, new museology, and her fields of expertise: directing/redefining classics and re-interpreting classical texts.

Svetozar Rapajić is Professor Emeritus at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade (University of Arts). He graduated at FDA, Department of Theatre Directing, where he later continued his university career. After retirement in 2009, he became Professor Emeritus, teaching at the doctoral studies of the FDA, University of Arts. He also teaches the programs of the universities in the country and region (Slovenia, Bosnia and Herzegovina). In the period 1977–1998, he was vice-dean and dean of the Faculty of Dramatic Arts and vice-rector of the University of Arts. He published great number of studies in theatre directing, dramaturgy, theory and history of theatre and drama pedagogy. For his book *Dramas and their Staging* he got a prize for teatrology at the most important Serbian theatre festival Sterijino pozorje (2014).

Enisa Uspenski graduated at the Department of Slavic Studies and completed master studies at the Faculty of Philology in Belgrade. She obtained doctor degree at the Faculty of Philosophy in Novi Sad with the thesis *Theater of Sologub*. She gained professional experience in Sankt Petersburg. She was the head of the Institute of Theatre, Film, Radio and Television, as well as the editor-in-chief of the *Anthology of Essays by FDA*. She is Professor of Russistics at the FDA and she was Professor of Russian Literature at the Faculty of Philosophy in Novi Sad. Her fields of interests are: Russian drama and theater of the “silver age”, emigrantology, Dostoevistics.

ŠEKSPIR I TRANSMEDIJALNOST

Urednici

dr Nevena Daković, dr Ivan Medenica, dr Ksenija Radulović

Izdavač

Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju
Bulevar umetnosti 20, Novi Beograd, Srbija
institutfdu@yahoo.com

Za izdavača

prof. Miloš Pavlović, dekan Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd

Lektura

mr Dragana Kitanović

Dizajn korica

Jelena Sanader

Priprema i štampa

Čigoja
S T A M P A

office@cigoja.com

www.chigoja.co.rs

Tiraž

300

ISBN 978-86-82101-67-3

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.111:791/792(082)
821.111.09 Шекспир В.(082)
316.72(082)

ŠEKSPIR i transmedijalnost / [urednici Nevena Daković,
Ivan Medenica, Ksenija Radulović]. - Beograd :
Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film,
radio i televiziju, 2017 (Beograd : Čigoja štampa). -
210 str. ; 24 cm

“Monografija ‘Šekspir i transmedijalnost’ obuhvata
izbor iz radova izloženih na Naučnom skupu
Šekspir i transmedijalnost, održanom 1. i 2. decembra
2016. godine na Fakultetu dramskih umetnosti
u Beogradu” --> Uvod. - Tiraž 300. - Str. 9-13:
Uvod / Nevena Daković, Ivan Medenica, Ksenija Radulović. -
Napomene i bibliografske reference uz radove. -
Bibliografija uz svaki rad. - Summaries.

ISBN 978-86-82101-67-3

а) Шекспир, Вилијам (1564-1616) -
Интердисциплинарни приступ - Зборници
COBISS.SR-ID 250280204