

Дубравка Кнежевић

БЕЛЕШКЕ О ШЕКСПИРУ

ФРАГМЕНТИ У „МАКБЕТУ”

За анализирање фрагментарне структуре ова трагедија изабрана је из обимног Шекспировог опуса са више разлога. Најпре, најбољи репрезентант његовог дела морала је бити једна од „великих трагедија” чиме је избор аутоматски сужен на четири наслова. Предност *Макбейу* над *Хамлејџом*, *Оџелом* или *Лиром*, дала је не само претпоставка да је написан последњи у том низу, већ и чињеница да је, у односу на преостале три трагедије, број сцена/слика у њој највећи – класична и не сасвим консеквентна подела каже двадесет седам а видећемо да их заправо има још нешто мало преко тога. С друге стране, *Макбей* је једно од најкраћих Шекспирових дела уопште – по броју редова краћа је само *Комедија забуна* у којој је и број сцена скоро три пута мањи. Коначно, ова трагедија има све препознатљиве елементе пишневог стила који су сажети, рекли бисмо компримовани, до крајње могуће мере у свим сценама, са изузетком оне најдуже која се дешава у Енглеској (IV,3), а која је такође врста драмске технике контрапункта, карактеристичне за фрагментарну структуру.

Због даљег сагледавања структуре *Макбейа* пре свега ћемо размотрити број сцена у овој трагедији, с обзиром на њихово просторно-временско одређење. Бавећи се управо Шекспировим случајем, Марк Роуз сцену тумачи као било коју целину, од других целина одвојену „празном позорницом која указује на промену места или временски скок” без обзира што је „радња евидентно континуирана”.¹ Бен Џонсон

¹ Mark Rose: *Shakespearean Design*, Cambridge, Mass. 1972, стр. 8 и 23. Слична објашњења, са још већим инсистирањем на простору као фактору одређења сцена, дају Jackson C. Barry: *Dramatic Structure: The Shaping of an experience*, Los Angeles 1970. и Kathleen George: *Rhythm in Drama*, Pittsburgh 1980.

био је први елизабетанац који је сцене својих драма означавао нумерички. Теоретичари се углавном слажу да су и остали драматичари овог времена писали у сценама, с тим што је Шекспир сваку сцену започињао доласком лица на празну позорницу, а завршавао тако што би све присутне „потерао” са ње, оним чувеним „*exeunt*”. Делиоци Шекспирових драма на сцене тог су се правила мање-више држали, с тим што су више пажње полагали на назнаке простора (за које се такође не може тврдити да су оригинално пишчеве) и често превиђали дисконтинуитет времена. Такав типичан превид, претходно поменут као карактеристичан за *Сан лејџе ноћи* и *Буру*, евидентан је у последњој „сцени” (V,7) *Макбета*. Чак и ако прихватимо да се та проблематична „сцена” дешава на истом месту – једном једином парчету Дансинејнског поља на коме се води бој, не можемо да не приметимо временске скокове, преклапања, симултанитете између укупно пет „епизода”, „слика” или легитимних драмских сцена од којих је та једна „званична” сачињена².

Свака од тих појединих подсцена, које су заправо и само сцене, почиње и завршава се празном позорницом. За појачавање утиска протока времена и саме битке, између сваке од њих чују се трубе за узбуну, односно за повлачење између претпоследње и последње. Да се ради о самосталним сценама од по свега десетак стихова које је делилац – издавач „превидео”, наговештава нам и аналогија са претходном сценом (V,6) која у тој наслеђеној деоби и стоји сама за себе. Љубитељи форме, међутим, одувек су овај пети чин сматрали проблематичним управо због брзих промена, кратких сцена и њима остварених контраста и „атракција”³ које су се теоретичарима предтелевизијске ере могле чинити помало исхитреним или хистеричним, а које су опет сасвим лежерне у односу на, рецимо, драматургију једног ТВ спота. У том смислу пет минијатурних сцена пред сам крај трагедије представља оно што бисмо данас у сценаристици назвали „монтажном секвенцом” – низ изузетно кратких засебних сцена, кадрова, детаља, фрагмената који илуструју једну тему.

Друга „проблематична” сцена, у којој не можемо говорити о

² Ова наслеђена подела и иначе је много пута расправљана. Тако на пример, James Hirsh предлаже да нови издавачи унесу ознаке и за тих пет сцена за које индикације даје сам Шекспир (видети у *The Structure of Shakespearean Scenes*, New Haven 1981).

³ J.M. Nosworthy, на пример каже: „Кратке сцене у петом чину, са њиховим обамрлим строфама и генералним духом инфериорности, наговештавају да је Шекспир или почео да се досађује или му је време истицало” (*Shakespeare's Occasional Plays*. London 1965, стр. 13). Помало заплашен таквим ставом, Emrys Jones предлаже да скоро цео пети чин, од друге до седме сцене, треба посматрати као једну сцену „која обухвата неколико малих наративних кругова” (*Scenic Form in Shakespeare*, Oxford 1985, стр. 223).

„превиду”, већ о традиционалном класификовању свих Шекспирових међуигара, сновиђења, пантомима, унутар претходне или наредне сцене, јесте „нема радња” (1,7) којом почиње последња сцена првог чина и иза које следи велики Макбетов монолог. Не бавећи се претерано бригом око сценског упризорења, јер се оно подразумевало, Шекспир у свега једној реченици сценске упуте пушта слуге да са сваковрсним краљевским ђаконијама пређу преко позорнице, а после њихове „нумере”, дакле по њиховом изласку, улази Макбет. Да су весела прехрамбена променада и њој сасвим контрастан унутрашњи пакао главног јунака две засебне сцене/слике говори нам још једна временска одредница. Између уношења наречених јела пред званице, у дворану која је склоњена од нашег погледа, до Макбетовог изласка из ње, морало је проћи нешто више времена. Јер, чим се после његовог монолога од двадесет осам стихова, у истој сцени појави Леди Макбет, добијамо информацију да је Данкан већ при крају вечере, а која је с обзиром на управо виђену количину хране морала поприлично да траје. Ово је и иначе једно од ретких места у целокупном Шекспировом опусу где велики писац не користи одредницу искључиво упућену ка будућности, већ нам посредно даје временске координате за оно што се догодило, тј. догађало⁴.

Ево, најзад, како изгледа градитељска структура *Макбета*. Да не би дошло до још веће забуне, слике унутар већ традиционално подељених сцена, биће означене словом уз постојећи редни број. Исто тако, термин „слика” који је већ био помињан, овде не значи евоцирање фантазмагоричних слика у гледаочевој свести путем дешавања на позорници, нити означава поетске слике у самом комаду, па ни визуелне индикације редитељу. Од почетка до краја ових бележака под „сликом” се подразумева свака сцена/призор/фрагмент која је од претходне и наредне сцене/призора/фрагмента јасно раздвојена просторним и/или временским дисконтинуитетом, тј. прекидима и променама у времену и/или простору, без обзира на њену дужину и начин литерарног уобличења (вербална или невербална). У случају Шекспира, када се подела на слике поклапа са традиционалном поделом на сцене, користиће се дублет слика/сцена.

Слика 1 (сцена 1,1) Легендарна слика/сцена са суђајама. Брза је, екстремно кратка (свега једанаест стихова), с кратким репликама (најдуже од свега два стиха), само три лица, надасве сценски ефектна. Атмосфера је мађијска, са грмљавином, муњама, маглом. Дешава се

⁴ Emrys Jones примећује да Шекспир веома карактеристично користи само оне временске одреднице које „унапређују” радњу, па су код њега стога „речи као што су „вечерас” и „сутра” – далеко више него њима кореспондентни термини „синоћ” и „јуче” – постале драгоцену структурална машина која наша очекивања гура напред” (*Истио*, стр. 52).

на неком напуштеном месту, „a desert place”.

Слика 2 (сцена 1,2) Средње дужине у односу на остале слике/сцене у трагедији. Велики број лица на позорници, углавном као пратња државним великодостојницима. Место радње је логор крај Фореса, у позадини битке, стални фон су јој трубе за узбуну, а генерални тон је узвишен, херојски, државотворан, па су у складу с тим дуге реплике и од по петнаест стихова. У овој слици/сцени добијамо и прве информације.

Слика 3 (сцена 1,3) Дуга и заправо инкорпорира окружје, лица и радњу прве две. Дешава се у некој пустари (*a heath*) и нема никад више од шест лица на позорници. Започиње вештичијим оргијањем и грмљавином, да би на крају прве трећине војни добоши најавили како прву појаву главног јунака, тако и сусрет два света. Атмосфера је пророчка, мистична и језовита, као зона сумрака. Суђаје нестају тачно на половини слике/сцене, да би од последње трећине кренуле Макбетове врло дуге и врло учестале реплике *aparte*, „за себе”, а чиме се тежиште са спољашњег, ефектног мађијања са почетка, пребацује на Макбетов унутрашњи свет, на тзв. интимни план.

Слика 4 (сцена 1,4) Скоро три пута краћа од претходне, дешава се у Данкановој палати у Форесу, са осам лица која говоре и целом краљевском свитом. Гламурозна је и церемонијална – проглашавање чак две титуле (наследника шкотског престола и тана од Кодора), са краљевским, победничким тоном који јој и доликује.

Слика 5 (сцена 1,5) Дешава се у Макбетовом замку у Инвернесу и опозиција је претходној слици/сцени. За трећину је дужа од ње, а са минималним бројем лица (најпре једно, па два). Започиње прозом, читањем писма, претвара се у монолог Леди Макбет кога после прве трећине слике/сцене за тренутак прекида гласник, да би се у последњој трећини појавио и Макбет лично. Интимна је и утолико је утисак језе већи што се управо у њој рађају планови за извршење злочина.

Слика 6 (сцена 1,6) Дешава се пред Макбетовим замком, кратка је, више него дупло краћа од претходне, распевана – апотеоза Шкотској и домаћину. На сцени је, уз бакље и обое, огроман број лица, сви сем Макбета, уз краљеву свиту и дуге поетске реплике.

Слика 7 (део сцене 1,7,А) Већ поменути нелитерарна (невербална) слика са прехрамбеним дефилеом слугу, уз бакље и обое. Дешава се у Макбетовом замку за време вечере у Данканову част.

Слика 8 (део сцене 1,7,В) Дешава се на истом месту као и претходна, али после краћег времена. Поновни је повратак интимном, унутрашњем плану и започиње Макбетовим монологом и колебањем који трају током целе прве трећине слике, све до уласка Леди Макбет. Приближно је исте дужине као претходна интимна слика (бр. 6), с тим што су и тензија и унутрашњи свет јунака појачани, заоштрени, а такође интензивирани контрастом гламура и домаћинске добродошлице

у суседној одаји.

Слика 9 (сцена II,1) Средње дужине, за четвртину краћа од претходне, дешава се касно ноћу у дворишту Макбеговог замка. Тачно до половине ове слике/сцене појављују се укупно четири лица (говоре само три), уз брзу измену реплика, пре свега између главног јунака и Банка. Од половине слике/сцене, уз звуке звона, Макбет говори свој други, педесет стихова дуги монолог.

Слика 10 (сцена II,2) Дешава се на истом месту, по извршеном злочину и нешто је мало дужа од претходне. Као опозиција њеном завршетку, ова почиње кратким монологом Леди Макбет, који је заправо извештај о извршењу, потом упада Макбет и дијалог тече у кратким, енклитичним репликама, од по само једне речи или уздаха. Од почетка последње трећине, стални фон је куцање „на јужној капији” које узнемирава починиоце злочина.

Слика 11 (сцена II,3) Дуга је као слика бр. 3, душло дужа од претходне, чији је наставак. Дешава се на истом месту, али је прекид трајао таман толико да претходно двоје шмугну непримећени. Гротескни контраст постигнут је фарсичним прозним монологом вратара чија је функција и драматуршка (одлагање сазнања и интензивирање драмске ироније), и психолошка (растерећење), и метафоричка (моралитетске двери пакла⁵). Током ове слике/сцене деси се више догађаја, а како се они гомилају, тако расте и број лица на позорници – најпре само вратар, потом три, четири, седам, осам, са поновним изласцима и уласцима, те најзад цела гунгула.

Слика 12 (сцена II,4) Скоро четири пута краћа од претходне, ова слика/сцена представља злокобно смирење фертутме из претходне сцене. Дешава се у Инвернесу, али изван замка, између укупно три лица, од којих старац својим искуством сведочи о истинитости злокобних предказања. Статички тон прве половине слике/сцене прекида Макдаф који је у покрету, те се и реплике драстично скраћују и на по један или пола стиха.

Слика 13 (сцена III,1) Дешава се у палати у Форесу. По дужини је скоро иста као и слика бр. 10, али се не гради по принципу градације, већ контрапунктирањем приватног и јавног. Тако и почиње малим Банковим монологом, да би на позорницу нахрупила гужва, тј. нови краљ са свитом. Потом Макбет остаје сам и говори свој трећи монолог, да би му се од почетка друге половине придружила двојица убица чије реплике никада не износе више од пола стиха, док његове реплике изгледају као „громаде” од по десет и више стихова.

⁵ Упоредјујући вратарев средњовековни, пучки, ласцивни језик са миракулом и моралитетом, Glyne Wickham посебно указује на циклус *The Harrowing of Hell* драма. О овој паралели видети детаљније у *Shakespeare's Dramatic Heritage*, London 1969, стр. 214 и даље.

Слика 14 (сцена III,2) Скоро три пута краћа од претходне, дешава се у другој одаји палате и повратак је затвореном унутрашњем свету, приватности брачног пара Макбет који у дугим пасажима идентификује љубав и злочин, а са сталним фоном банкета у припреми и скоре Банкове смрти.

Слика 15 (сцена III,3) Са свега двадесет три стиха, душло је краћа од претходне, дешава се уз светлост једне бакље, у парку, на путу који води према палати. Пуна је догађаја, брза (прикључење трећег убице, убиство Банка, бекство Флинса), као таква опозиција претходној, са максимално кратким репликама.

Слика 16 (сцена III,4) По дужини иста као бр. 12, и по томе потпуни контраст претходној, дешава се у свечаној сали палате. По композицији, обрнута је слици бр. 10 – од гомиле званица на почетку, остају само Макбет и његова Леди. Ова слика/сцена на истом месту и у истом времену спаја гламур банкета, страхоту злочина (кроз апартни извештај убице Макбету) и метафизику натприродних сила (појава Банковог духа). Интересантно је да се Банков дух у овој слици/сцени појављује симетрично – на око четрдесет стихова од почетка, а исто тако и нестаје на око четрдесет стихова пре краја слике/сцене.

Слика 17 (сцена III,5) Дешава се на пустари, уз грмљавину, са три суђаје и њиховом предводницом, три пута је дужа од почетне слике/сцене, али зато скоро пет пута краћа од претходне. Прва вештица изговара само по једну реплику од по једног стиха на почетку и крају слике/сцене, остало припада Хекатиној срцби и вештичијој песми и музици.

Слика 18 (сцена III,6) По броју стихова за половину је дужа од претходне слике/сцене, дешава се у одаји палате и, као контраст малопређашњој раскалашности, представља учтиви разговор двојице лордова са свега шест реплика од којих две почетне обухватају скоро четрдесет стихова.

Слика 19 (сцена IV,1) По дискутабилној теорији о дводелној структури елизабетанских комада⁶, ово је почетак другог дела трагедије, стога аналоган почетку првог, дакле, почиње мађијом. Дешава се у пећини, уз вештичји казан и грмљавину. Он је, међутим, петнаест пута дужи од слике бр. 1 и садржи знатне разлике. Прва трећина слике/сцене јесте вештичја забава, али од краја те трећине Макбет постаје и сам део магијског круга, те му суђаје од половине слике/сцене приређују „приказања” која би да нису дата кроз ситуацију театра у театру, била својеврсни flash-forward-и, тј. сасвим засебне

⁶ Видети у Т. W. Baldwin: *Shakespeare's Five-Act Structure*, Urbana 1947. и А.С. Bradley: *Shakespearean Tragedy*, London 1905. Као опозицију, о троделној организацији радње у *Макбету* упоредити наведено дело Emrys Jonesa, од стр. 206 надаље.

слике. Завршава се Макбетовим дугим говором у страну о новом пакленом плану и о „времену које је предухитрило његове потхвате”.

Слика 20 (сцена IV,2) Дупло краћа од претходне, дешава се у Макдафовом замку и до своје последње четвртине игра на карту чисти (дијалог између Леди Макдаф и Роса), те наивности и невиности Макдафове жене и сина.

Провала убица и злочин на крају ефектно и у тренутку завршавају ову слику/сцену ужасом и патњом.

Слика 21 (сцена IV,3) Најдужа слика/сцена трагедије, која у односу на остале изгледа као циновска, три пута дужа од претходне, или егзактан збир стихова претходне две сцене, а у односу на већину других Шекспирових комада изгледа као сцена средње дужине. Дешава се пред краљевом палатом у Енглеској. Пошто је претходна слика/сцена завршена најсуровијим злочином, ова јој контрапунктира на више начина. Током целе прве половине она представља вербални дуел двојице часних племића, у коме изгнани наследник Малком ставља на кушњу Макдафову оданост и патриотизам. Исцелитељске мудре речи о поробљеној и осакаћеној Шкотској коју треба спасити, опредмећене су кратком појавом доктора почетком друге половине, а који уводи у игру разговор о шкрофулозним болесницима и исцелитељској моћи енглеског владара. Последња трећина слике/сцене, међутим, доласком Роса са страшним вестима, постаје крајње динамична, а што се очитује у брзим изменама реплика од једног до два стиха.

Слика 22 (сцена V,1) Више од три пута краћа од претходне, дешава се у замку у Дансинејну, где уз свеће један лекар и једна властелинка бдију над оболелим живцима Леди Макбет аналогно бризи Малкома и Макдафа над „здрављем” Шкотске. Ово је једина слика/сцена у којој су све реплике, осим последње докторове, дате у прози.

Слика 23 (сцена V,2) Иако по броју редова, више него дупло краћа, ова слика/сцена која се збива у близини Дансинејна, снажнија је по спољашњим, аудио-визуелним ефектима (добоши, заставе, војска), јер представља побуњене шкотске племиће.

Слика 24 (сцена V,3) Дешава се у замку у Дансинејну и тачно је двоструко дужа од претходне. За разлику од претходне слике/сцене у којој сваки племић равноправно учествује у дијалогу, овде се Макбетова тиранија огледа и у томе што своје саговорнике не примећује, па они и не покушавају да говоре, или им не да да дођу до речи, премда се на позорници уз свиту увек налазе још најмање два лица. Као контраст претходној слици/сцени која оличава „здрав дух у здравом телу”, ова је сва у агонији која се очитује и у Макбетовим мукама са навлачењем оклопа.

Слика 25 (сцена V,4) Ова кратка слика/сцена, три пута краћа од

претходне, збива се у близини Бирнемске Шуме, и градирани је наставак заноса побуњеника, са заставама, добошима и парадом војске. Масовна је, са десет племића и војницима који марширају.

Слика 26 (сцена V,5) У близини Дансинејнског замка збива се ова, паралелна слика/сцена, више него дупло дужа од претходне. Војска, добоши и заставе су такође њен фон, с том разликом да Макбет иза себе има само једног официра и да се наставља његов солилоквиј у коме су испресецане чак и реплике гласника који доноси вест о смрти Леди Макбет и који свеукупно једва успева да састави девет стихова. Додатан фон, опречан претходној слици/сцени, је и кукњава жена.

Слика 27 (сцена V,6) У овој максимално краткој слици/сцени, на пољу испред замка, у свега десет стихова занос Малкомових трупа кулминира додатним сценским-визуелним ефектом – војницима маскираним грањем.

Слика 28 (део сцене V,7,A) Дешава се на бојном пољу, скоро идентичне дужине као претходна. Представља дуел Макбета и младог Сјуарда.

Ову и наредне слике стално прекида свирање узбуна.

Слика 29 (део сцене V,7,B) На истом месту, у такође минималном броју стихова, Макдаф застаје са својим „узвишеним” монологом.

Слика 30 (део сцене V,7,C) У само шест стихова, кроз љубазни дијалог будућег краља и старог Сјуарда, јасно је предочена Макбетова катастрофа.

Слика 31 (део сцене V,7,D) Слика која је кратка, али ипак износи колико претходне три заједно, заправо је „обавезна сцена” којој су досадашње служиле као увод – двобој Макбета и Макдафа чији исход не видимо.

Слика 32 (део сцене V,7,E) Нешто мало дужа од претходне, започиње трубама за повлачење из off-а, те победничким фанфарама, добошима и заставама Малкомове војске. Тачно на половини слике, појављује се Макдаф с одсеченом Макбетовом главом што је знак за легалног шкотског престолонаследника да присутнима на позорници, али и у гледалишту, у шеснаест стихова одржи финалну буквицу.

ОРКЕСТРАЦИЈА ФРАГМЕНАТА

С обзиром да елизабетански драматуршки модел подразумева још увек чврсту и прецизно вођену фабулу, већ унапред и напамет бисмо могли тврдити како су везе између свих појединих фрагмената у Шекспировим драмама пре свега наративне, у функцији „причања приче”. Да није тако, или да бар није искључиво тако, показује и легитимичан поглед на сценску конструкцију из претходног поглавља. Уосталом, и старији интерпретатори и коментатори долазе до

становишта да су Шекспирови критеријуми селекције сцена суштински део драматичарске вештине. Неки такав став и генерализују тврђњом да је уметност драматичара уопште усредсређена на „одабирање само оних фрагмената целине који стимулишу нашу имагинацију на прихватање есенцијалног искуства”⁷. Бројни аутори управо помињу термин „оркестрација” имајући у виду Шекспирово спајање сцена у мање или веће целине, као и везе између њих. Тако Џин Хауард примећује да сцене које се комбинују понекад изгледају као и да су „одвојене наративно, тематски, визуелно и по тону”, али су „оркестриране да у публици изазову продужени и, коначно, јединствен одговор”, извесне акустичке, визуелне или кинетичке моделе који творе структуралне везе између њих⁸.



Број сцена (слика) у *Макбејџу* у односу на број стихова

На примеру *Макбејџа* могуће је задржати се на неколико принципјелних начина повезивања појединачних слика које Шекспир користи. Циљ је указати на метод, уочити сам драматуршки поступак, а не из тога извлачити неко опште правило. Питамо се, дакле, како Шекспир у *Макбејџу* ниже једну слику/сцену за другом, како то да се

⁷ Unna Ellis-Fermor: *Shakespeare the Dramatist*, London 1961, стр. 95.

⁸ Видети у Jean Howard: *Shakespeare's Art of Orchestration: Stage Technique and Audience Response*, Urbana 1984, посебно стр. 147.

одређена слика našла баш ту, не негде другде, а не упуштамо се у објашњавање зашто, будући да су разлози многоструки, много сложенији од домашаја просте узрочно-последичне логике, и коначно дубоко запретени у свести, подсвести и емоцији како самог ствараоца, тако и могућег гледаоца/читаоца.

Прва уочљива разлика између слика/сцена, на којој је инсистирано у претходном поглављу, јесте разлика у њиховој формалној дужини. Оне се у том смислу нижу наизменично, ритмично, а уколико се неке слике/сцене приближне дужине и нађу једна уз другу, онда се контраст постиже променом угла посматрања, атмосфере, дијалога, броја лица на позорници, перпетуираног сценског обрасца или теме. Пример за овакво контрастирање могу бити три узастопне слике – од осме, закључно са десетом (I,7,B; II,1, и II,2), у првој половини трагедије.

Осма слика (I,7,B), која почиње великим Макбетовим монологом, перспектива је убица, има свега два лица на сцени, дуге реплике, дешава се у атмосфери свечаности у замку, бави се унутрашњим ломом јунака, по жанровском обрасцу је љубавни дует, по акцији сцена наговарања. Наредна слика (II,1) контрастира јој најпре по промени перспективе (отварају је Банко и Флинс, будуће жртве), потом незнатно по броју лица који се удвостручује, реплике се брзо смењују, дешава се у глуво доба ноћи у дворишту замка, бави се преваром пријатеља, по жанровском обрасцу је сусрет три витеза, по акцији сцена одговарања. Контраст је и композициони, јер се ова слика/сцена, за разлику од прве која монологом почиње, непосредно завршава другим Макбетовим монологом, а кога прекида звоњава са звоника (упућивање на глас Господњи, рај). Десета слика (II,2) почиње новом променом перспективе – монолога Леди Макбет која овде није директан починилац, већ подстрекач злочина. У односу на претходну слику број лица се поново редукује на два, реплике су максимално убрзане, енклитичне, од по једне речи, бави се последњом фазом злочиначког дела, по жанровском обрасцу је повратак на љубавни дует, по акцији прикривање доказа. Контраст звонима на крају претходне слике/сцене овде је злокобно лупање „на јужној капији” (пакао), поменуто чак четири пута као сценска индикација. Непромењен је једино амбијент.

Слично се може говорити и о „монтажној секвенци” сачињеној од четири минијатурне слике пред сам крај трагедије (27-30, односно V,6; 7,A; 7,B, и 7,C) од којих прва и трећа имају по десет, друга тринаест, а четврта само шест стихова. Контрастирање, у овом случају примереније је рећи контрапунктирање, слика приближно исте дужине, је и овде очигледно. Двадесет седма слика (V,6) ефектна је масовка са војском камуфлираном у лишће, са узвишеним тоном и уверењем у исправност поступака, по жанровском обрасцу је благосиљање похо-

да, а представља непосредан увод у битку. Следећа слика (28, односно V,7,A) почиње променом перспективе – на позорници је потпуно сам директни противник Макбет, усредсређен на сопствену судбину који се одмах потом бори са младим Сјуардом и убија га. Промена становишта у наредној слици (29, тј. V,7,B) враћа нас на побуњеничку страну – на позорници је сада сасвим сам Макдаф и, док битка траје, говори монолог часне освете. Коначно, последња слика у овом низу (30, тј. V,7,C) доводи нас до двојице највиших заповедника побуњеника који у окршају не учествују директно и њихов дијалог је заправо информација да је битка скоро добијена.

Драстична промена тачке посматрања догађаја, без обзира на дужину слика/сцена, најочигледнија је између прве две слике/сцене трагедије. И вештичи пир у првој (I,1) и исповедање дворског часника на смрти пред краљем и његовом свитом у другој слици/сцени (I,2), у игру посредно уводе Макбета. На страну што накнадно схватамо да се ради о двоструком „кривом увођењу” – у првој, он је представљен као будућа жртва, у другој као часни краљев поданик, а што интензивира саосећање према „жртви”.

Сличан драстичан рез налазимо и у односу десете и једанаесте слике (I,2 и II,3). Ако је у претходном случају и могло бити речи о промени места збивања и временском дисконтинуитету, овде тога нема. Пре се може рећи да је почетак једанаесте слике (II,3) у извесном смислу „протезање” временског тока, нека врста *slow motion*-а времена уз нагомилавање, „кумулирање” пажње гледаоца/читаоца. Са исхитреног тона злочинаца, Шекспир нас овде у тренутку преноси на опсцену пучку епику, при том у прози, зачињену директним алузијама на догађаје из реалности (арендатори, еквивокатори, мода).

Приметан је и поступак који би се могао назвати контрастирањем преко аналогног. Пример за то су двадесет прва и двадесет друга слика (IV,3 и V,1) које осим просторно-временског дисконтинуитета, те промене перспективе, лица, метрике (проза), поседују контраст и тамо где су најсличније. Прва слика почиње својеврсним бдењем двојице великодостојника над здрављем Шкотске, што се интензивира информацијом о чудесним исцелитељским моћима енглеског краља. „Болесник” је одсутан и, упркос обесхрабрујућим вестима, постоји спасоносни лек да га врати из мртвих. Друга од ове две слике/сцене реално је бдење над „месечарењем”, Леди Макбет које је као дијагноза безазлено, али му нема лека ни спаса од сигурне смрти. Аналогija је појачана енглеским, односно шкотским, доктором који као активно драмско лице фигурира у обе слике.

Треба рећи да у техници компоновања Шекспир све време држи под контролом смењивање слика условно реалног и привида, физичког и метафизичког. Слике са суђајама не „лепе” се једна на другу, већ су равномерно, чак паралелно распоређене – прве две на почетку,

друге две тачно на половини трагедије, и то тако да увек постоји по једна слика између њих (1-3, те 17-19, односно I,1-I,3 и III,5-IV,1).

Што се тиче конструкције самих слика/сцена, оне обично обухватају два до три тесно повезана догађаја, који су и сами контрастирани слично као слике у свом међусобном односу. Најситнији фрагмент представљају оне слике које садрже само један догађај или део једног догађаја, а које су у овом примеру за нијансу мало ређе. Такве су на, пример, долазак Данкана и племића у госте Макбету (6, тј. I,6), покрет побуњеника (23, тј. V,2), или погибија млађег Сјуарда (28, тј. V,27,A) Неке од њих слике су стања једног јунака, а не конкретног догађаја – као што је то случај са Хекатином срџбом (17, тј. III,5), лудилом Леди Макбет (22, тј. V,1), или Макдафовим правдољубљем (30, тј. V,27,C). Неке су пак коментар, информација, контраклимакс догађаја који се збио у претходној слици/сцени – злочин коментаришу „позитивци” (12, тј. II,4) те коментар „негативаца” (14, тј. III,2), или дискурс о тиранији (18, тј. III,6). Коначно, неке се састоје од надасве ефектног призора – почетна слика са суђајама (1, тј. I,1), прехрамбени интермецо (7. тј. I,7,A), или камуфлирање војске грањем (25, тј. V,4). Што је ритам догађања бржи, то су ове кратке слике/сцене учесталије. Оне се такође показују као најефектније средство контрастирања – било да треба да унесу снажан немир, шокирају или опсене, било да макар за кратко донесу олакшање.

Све сложене слике/сцене, тј. оне које у себи садрже више од једног догађаја, па и поједине једносложне, грађене су по сличном техничком принципу. Најпре имају мали увод који или представља тему те слике, или варијанту кривог увођења; одмах потом долази силовит догађај од пресудног утицаја на конструкцију фабуле, који може бити градиран у неколико фаза и који се непосредно по свом климаксу, или баш на самом врхунцу, прекида наглим крајем.

Школски пример овакве конструкције је убиство Макдафове породице (20, тј. IV,2). Најпре, принципом кривог увођења, Рос доноси вест Леди Макдаф и њеном сину о Макдафовом бекству из Шкотске што код ње изазива напад гнева због мужевљевог кукавичлука и издајства, али дечак показује да је прави син свог часног оца. Уто, као први степен опасности, улази гласник и упозорава их да се што пре сакрију. Одмах потом, као виши степен опасности, упадају убице, али пре но што се злочин догоди, размене неколико реплика. Одмах затим следи убиство дечака који довикује мајци да се спасе. Коначно, Леди Макдаф, уз крик „Убиство!” бежи, а за њом убице. Да су Леди Макдаф, као и друга Макдафова деца, па и слуга мртви, сазнаћемо пред крај наредне слике (21, тј. IV,3), али тек после дуга времена патриотске кушње Макдафа који ништа не слути, те подужег оклевања Роса, овде у функцији доносиоца лоших вести, да му то саопшти.

Јасно је да фрагменти и у свом унутрашњем устројству, и унутар

већих целина које граде, па и у својим међусобним односима, воде рачуна о фабули. Али, ако је у наративном смислу најбитнија веза контраста или контрапункта. На тој вези вишеструко опстају све сцене *Макбеџа*, а није тешко установити да она важи и за друге Шекспирове драме, „било за трагедију, било за комедију, било за историјску игру, или пастирску игру, или пастирско-шалвину, или историјско-пастирску, трагично-историјску, трагично-комично-историјско-пастирску, за сцену са јединством радње, као и за спев који нема ограничења” – рекао би Полоније.

Заговорници и љубитељи фрагментарне форме, имају обичај да Шекспира сматрају првим великим и истинским фрагментаристом у историји светског театра. На основу елемената драматичарске технике које смо покушали да уочимо у *Макбеџу*, као што су фрагментирање фабуле, радње, карактера, затим контраст и контрапункт, својеврсна „монтажа”, материјала; али и на основу неких других техничких вештина на нивоу сижеа о којима овде није било речи; као и на основу неких успешних филмских и ТВ екранизација његових трагедија, не би било неумесно, ни без основа, поставити још једно питање – може ли се Шекспир сматрати првим великим сценаристом и то три века пре проналаска целулоидне траке.

У овом се питању управо крије оно друго, за нас важније, питање о битној разлици између фрагментарне драматургије, драме писане/мишљене у „сликама” и филмског и ТВ сценарија, а што не важи само за Шекспира, већ и за све његове наследнике. Бавећи се пре свега техникама карактеризације ликова великог елизабетанца, до најједноставнијег могућег одговора, чини се, долази шекспиролог Марк Роуз – „По савременим стандардима, међутим, Шекспирове технике су битно статичне. Драме покушавају да нам покажу изоловане моменте интензивне емоције, „дискурзивне слике” карактера који су уплашени, очајни, заљубљени, љубоморни, бесни или весели (...) Ти моменти често су дати мало више као табло (...) Оно што сугеришем је да представљање карактера код Шекспира мање наликује савременом филму у коме су слике у непрестаном покрету него једном албуму непомичних блиц-фотографија које треба контемплirati у низу”.¹⁰

⁹ В. Шекспир: *Хамлет*, (II,2), превод Велимир Живојиновић, нав. издање, књига IV, стр. 63.

¹⁰ Mark Rose: *Истио*, стр. 8-9.

Dubravka Knežević

NOTES ON SHAKESPEARE (FRAGMENTS IN „MACBETH”:
THE ORCHESTRATION OF THE FRAGMENTS)

Summary

This work is a part of a larger, more inclusive study of the phenomenon of fragmented dramaturgy seen as a counterpoint to the normative theories of the pseudoaristotelian heritage and French classicism. The author sees the attitude to scenic time and space in Shakespeare's dramaturgy as a kind of philosophical concept completely unconcerned with any kind of mathematical or poetic rules. The author illustrates Shakespeare's stance through the analysis of the time-space discontinuity in *Macbeth*, the shortest of the tragedies, yet the one with the greatest number of scenes.

Besides taking note of the content, the author emphasizes the quantitative aspect of the length of the fragments, which to a significant degree confirm to the rhythm of regular succession of longer and shorter scenes, creating contrast and counterpoint.

Dubravka Knezevic also draws attention to Shakespeare's presentation of the subjective flow of time, where the contraction and extension of the experience of time depends on the point of view of the character, to which the time-space coordinates of the play are subordinated.