

Nikola Stojanović

## PRINCIPI DRAMSKE REINTERPRETACIJE: ŠEKSPIR I KUROSAVA

### ISTORIJSKI BEKGRAUND

Nakon okončanja perioda *Kamakura*, krajem 14. veka, nastupa u Japanu uzburkana epoha permanentnih sukoba između severnih i južnih dinastija, koji će se proširiti u građanske ratove u mnogim oblastima; ova epoha poznata je po imenu novog šoguna kao Ašikaga, odnosno prema njegovom novom sedištu kao *Muromači* period. Početak 16. stoleća označava se i kao *Sengoku didaji* (“epoha zemlje u ratu”); ovaj pod-period predstavlja istorijsku podlogu upravo za većinu Kurosavinih samurajskih filmova.

Poziciju samuraja u periodu *Muromači* karakteriše najpre uspon, kako u smislu društvenog i političkog ugleda, tako i u domenu oduhovljenja prihvatanjem *zen* filozofije.<sup>1</sup> Zatim sledi dekadencija i materijalno osiromašenje, odnosno pojava *ronina* (“samuraja bez gospodara”). Posebno je 16. vek predstavljao period istorijskog ključanja, pred odlučujuće i prelomne događaje koji će dovesti do bitnih političkih promena. Na jednoj strani, tokom ovog stoleća afirmisale su se značajne kulturne i umetničke tekovine – slikarstvo, muzika, literatura i, posebno, *no* teatar, a na drugoj – bespoštedni ratovi gramzivih feudalaca rasparčali su zemlju u niz sitnih državica. Poslednjih dvadesetak godina 16. stoleća predstavljaju kulminaciju velikaških borbi za prevlast i označavaju se kao *Momojama* pod period; po njihovom okončanju trijumfovaće Iejasu Tokugava (Iyeyasu Tokuganja) i od 1600. godine započeće

---

1 Osnovu samurajske etike sačinjavaju uticaji *šintoizma* (obožavanje prirode i predaka, posebno *cara*, kao ovaploćenja Univerzuma, zatim smernost i pasivnost) i *konfučijanizma* (koji potcrtava etički odnos prema dužnosti, hrabrosti i časti). *Zen*, kao budistički sistem meditacije, nadograđuje šintoistički obred *harai* (čišćenje), oslobađanjem čovekovog karaktera do stanja *mu* (praznine, čistoće, nepostojanja). “Sa stanovišta filozofije, zen podržava intuiciju nasuprot intelektualizaciji, jer je religija snage volje, a snaga volje je ono što je preko potrebno ratnicima, mada ona mora biti prosvetljena intuicijom.” (Dajsec T. Suzuki, *Zen i samuraji*, “Svetovi”, Novi Sad, 1992, str. 11-13.)

epoha šogunata pod njegovim imenom, takođe poznata i kao *Edo bakufu*, prema novoj prestonici Edo (Tokio). Kurosava će iz traumatičnog 16. stoleća crpeti inspiraciju i za dva *par excellence* šekspirijanska istorijska epa *Krvavi presto* i *Ran*.

### SUBLIMACIJA STRAVE: *KRVAVI PRESTO*

Život je samo lutajuća sen,  
Kukavni glumac koji se boči i koči  
Na daskama svoj čas, a onda se  
Više i ne čuje; to je pripovest  
Jednog idiota puna buke i besa,  
A ne znači ništa...

Šekspir *Makbet*, V čin, 5. pojava

Siže Šekspirovog *Makbeta* zasnovan na škotskom predanju iz 11. veka, zabeleženom u Holinšedovoj (Holinshed) *Hronici*. Osnovnu dramsku liniju ove povesti Šekspir nije bitno transformisao, ali ju je obogatio svojom spisateljskom leksikom, retorikom i tehnikom do te mere da se *Makbet* uvažava kao “jedna od njavećih tragedija cele svetske lietrature”<sup>2</sup>. Pisac je pre svega intervenisao na planu usložnjavanja karaktera ključnih protagonista, bračnog para *Makbet*: njih dvoje su u *Hronici* ovlaš karakterno naznačeni – on kao relativno sposoban vojskovođa, nešto svirepiji od ostalih, a njegova leđi kao supruga junaka, puna energije ali i rafiniranog intelekta i imaginacije; u tom smislu uporediv je više sa likom Hamleta negoli Ričarda III, a moguće su i karakterne analogije njegovog lika sa *intelektualnim zločincima* Dostojevskog. Leđi Makbet je kod Šekspira takođe slojevit karakter, koji ispoljava strasnu energiju vlasotljublja ali i delikatnu žensku nežnost i strepnju, zbog čega će i okončati u griži savesti, somnabulizmu i ludilu. Kada sazna za njenu smrt, skrhani Makbet izgovara, napred citiranu, zastrašujuću ocenu smisla života. U povratnoj perspektivi aura njegovog zlodela ukazuje mu se kao simbol raspada svih humanih vrednosti, a ljudska egzistencija tek kao groteskna, nihilistička igra apsurdnih sila.

Kao pre toga sa Dostojevskim, bilo je zakonito da će se Kurosava suočiti sa Šekspirirom, drugom od njegovih stvaralačkih podsticajnih *duhovnih sila*; iako je scenarističku adaptaciju *Makbeta* najpre radio kao narudžbu za drugog reditelja, bio je zadovoljan što mu je poverena režija ovog projekta: “U periodu

2 Vilijam Šekspir, *Makbet*, prevod i predgovor Svetislav Stefanović, “Vreme”, Beograd, 1927 str. X.

građanskih ratova u Japanu bilo je mnogo incidenata sličnih onima, opisanim u *Makbetu*. Zvali su ih *ge-koku-đo* (ge-koku-jo, u prevodu: ubistvo gospodara radi prigrablivanja vlasti). Uostalom siže *Makbeta* me veoma privlačio i bilo mi je lako da ga adaptiram. (...) Ljudska bića opisana su sa velikim intenzitetom. U tom smislu, mislim da ima nečeg u *Makbetu* što je zajedničko svim mojim ostalim radovima”<sup>3</sup>. Kao u prethodnom *đidai geki* (istorijskom) projektu “Sedam samuraja”, Kurosava smešta siže, *KRVAVI PRESTO* (*Kumonosu – jo / Dvorac paukove mreže*, 1957) u *Sengoku* period; ovog puta, međutim, nije u pitanju epska saga sa populističkim predznakom o pravu na *egzistenciju i slobodu*, već se prsten sižejne strukture koncentriše oko problematizovanja prava na *moć i prevlast*. Izrazito politički predznak tematike kvalifikuje u određenoj meri ovaj projekat kao elitistički. Impresija o elitizmu se u svesti recipijenata, posebno na Zapadu, uvećava činjenicom da je posredni izvor za Kurosavinu adaptaciju delo književnog velikana *evropske* kulturne baštine. Međutim, pretekst za Šekspirovo delo je narodno predanje, naknadno zabeležno u letopisu, što afirmiše tezu o relativno samostalnoj i pozajmljivačkoj prirodi sižejne strukture, kao povoda iz kojeg mogu nastati nove, medijski potpuno različite i nezavisne artikulacione celine. U ovom slučaju, Kurosava ispoljava zaista, prvi put, tendenciju da uđe u svet gospodara rata, odnosno predstavnika političke i društvene oligarhijske elite i, tako, zadre u mikrokosmos feudalnih silnika i velikaša, zbog čijih zlodela – u lančanom sledu – trpe negativne posledice i *ronini*, i *seljaci*, i predstavnici ostalih društvenih klasa. Sličnu ambiciju, tragom Šekspirovog uticaja, ispoljiće, mnogo kasnije, u *Kagemuši* i *Ranu*.

Šekspirov *Makbet* sadrži pet činova, a po strukturi pripada najkraćim i najkonzistentnijim tekstovima. Sižejni punktovi po činovima su sledeći:

*I čin*: Na povratku iz boja, gde su razbili vojsku norveških uljeza, glamski tan Makbet i vojskovođa Banko nailaze na grupu veštica koje im proriču unapređenje; nešto kasnije, na dvoru kralja Dankana, ovo proročanstvo se obistinjuje. Kralj, zatim, posećuje Makbeta u njegovom dvorcu, koji je ranije pripadao izdajniku tanu kodorskom. Ledi Makbet nagovara svog supruga da ubije kralja da ne bi, navodno, on sam bio ubijen.

*II čin*: Makbet ubija kralja u scenskom *off* – prostoru, a Ledi Makbet stavlja krvave noževe u ruke opijenim kraljevim slugama.

*III čin*: Nakon što je, još jednom, na nagovor svoje supruge, angažovao ubice da likvidiraju sumnjičavog Banka i njegovog sina Fliansa, Makbet se priprema za prijem koji organizuje u preuzetom kraljevom dvoru. Flians je umakao ubicama, a tokom prijema Makbetu se priviđa duh ubijenog Banka.

3 Roger Manvell, *Shakespeare and the Film*, I. M. Dent & sons, London, 1971, str. 102.

*IV čin:* Veštice u pećini proriču Makbetu da može biti pobeđen samo od ruke “nerođenog deteta” i to tek kada se “šuma u okolini dvorca pokrene”. Fajfski tan Makdaf, plemić odan kralju, sklonio se sa kraljevim sinovima u Englesku; tamo mu stiže vest da su Makbetovi ljudi pobili celu njegovu porodicu.

*V čin:* Ledi Makbet hoda u snu i uzalud “pere” okrvavljene ruke; vojska plemića odanih kralju približava se dvoru i odlučuje da poseče drveće. Makbetu javljaju da je ledi Makbet preminula i da se “šuma kreće”. Makdaf, koji je na svet došao carskim rezom, ubija Makbeta – u scenskom *off* – prostoru – i donosi njegovu glavu. Malkolm, kraljev sin, poziva prisutne na svoje krunisanje.

Kurosavin koncept sižejne strukture *Krvavog prostora* ne razlikuje se u osnovnoj liniji kretanja radnje od Šekspirovog:

1) U prologu, nad ruševinama Zamka paukove mreže i nadgrobnom stelom, hor oplakuje sudbinu junaka zavedenog slepom ambicijom svoje supruge.<sup>4</sup> Zavesa od magle se diže i otkriva kapije nekadašnjeg dvorca i glasnike koji stižu sa bojišta, javljajući o pobedi kapetana Vašizua Taketokija (Washizu Taketoki) nad pobunjeničkom vojskom. U povratku, Vašizu i njegov kolega Miki Jošiaki (Miki Yoshiaki), lutajući kroz šumu Paukove mreže, nailaze na sedokosu staricu – utvaru koja im proriče unapređenje. Posle dugog lutanja po gustoj magli stižu u dvorac; proročanstvo se obistinjuje – gospodar Kuniharu Cuzuki (Kuniharu Tsuzuki) unapređuje ih u generale.

2) Vašizuova supruga, gospa Asađi (Asaji) podstiče muževljeve ambicije i ljubomoru protiv Mikija. Gospodar Kuniharu stiže sa pratnjom u tajnoj ratnoj misiji. Ledi Vašizu je ubedila muža da će biti ubijen ukoliko ne ubije gospodara; pošto je ona stražarima dala opojno piće, Vašizu izvrši zločin – takođe u filmskom *off* – prostoru. Omamljenom stražaru stavljaju okrvavljeno koplje u ruke. U panici koja nastaje Vašizu organizuje poteru za Kuniharuovim sinom, optužujući ga za ubistvo oca. Miki, koji čuva gospodarev dvorac, ne pušta gospodarevog sina unutra; ovaj uspeva da umakne u planinu, a Vašizu sa telom ubijenog gospodara ulazi u dvorac.

3) Vašizu planira da imenuje Mikija za naslednika, ali ga supruga odgovara, objavljujući da je zatrudnela. Pred svečani banket nagovara muža da likvidira

4 *Gledaj ovo pusto mesto, gde nekada dizao se gordi zamak; zapleten u paukovu mrežu žudnje za vlašću, gde živeo je ratnik jak i silan, a ipak slab zbog jedne žene koja ga je navela da raspe svoje snage krvavoga prestola radi. Đavolja staza u propast vodi i nikada pravac svoj promeniti neće.*

Mikija i njegovog sina. U toku banketa, pod dejstvom pića, Vašizuu se priviđa duh ubijenog Mikija – dva puta, kao u Šekspirovoj sceni. Banket se rastura; stiže ubica sa jednom odrubljenom glavom u povelju – Mikijev sin je pobegao. Vašizu ubija slugu koji je doneo glavu.

4) Olujni vetar kovitla prašinu oko dvorca. Stražari konstatuju: “Čak i pacovi napuštaju dvor!” Gospa Asadi rađa mrtvu bebu. Glasnici javljaju o napadima na utvrđenje. Uznemireni Vašizu traži u šumi utvaru – proročicu. Ona mu se javlja u obličju ratnika koji ga podstiče na konačni obračun, uveravajući ga da neće izgubiti nijednu bitku sve dok “šuma Paukove mreže ne počne da se kreće”. Trupe lojalne ubijenom gospodararu opkoljavaju dvor i približavaju se kroz šumu. Vašizu ubeduje svoje ratnike u pozitivan ishod bitke.

5) U toku noći zvuci tupih udaraca dopiru u dvorac; zatim jato zalutalih ptica uleće u dvoranu, uznemireno udarajući o zidove. Žene plaču; Vašizu zatiče gospođu Asadi kako pokušava, uzaludno, da opere ruke od zamišljene krvi. Paniku u redovima vojnika izaziva vest da se “šuma kreće”. Kada Vašizu komanduje da se vrate na svoja mesta, zasipaju ga kišom strela. Poslednja mu probada grlo, ali on se i dalje kreće; posežući uzalud za balčakom mača, ruši se na zemlju. Sledi epilog sa završnim komentarom hora i pejzažom srušenog dvorca u izmaglici.<sup>5</sup>

Tabela  
KRVAVI PRESTO (MAKBET) – KOMPARATIVNA PODELA

KOMAD	FILM
MAKBET	VAŠIZU TAKETOKI
Ledi MAKBET	Gospa ASADI
BANKO	MIKI JOŠIAKI
FLIANS	JOŠITERU, Mikijev sin
DANKAN	CUZUKU KUNIHARU
MALKOM	KUNIMARU, Cuzukijev sin
MAKDAF	ODAGURA NORIJASU
Većice	Proročice

Za razliku od pristupa adaptaciji romana *Idiot* kada ga je uvažavanje Dostojevskog suočilo sa brojnim problemima, Kurosava se u sižejnim okvirima *Makbeta* kreće slobodno i suvereno. Pre lociranje radnje u medijevalni Japan

5 Ako bismo saznali ova dva sinopsisa sa Holinšedom, uočili bismo sižejne podudarnosti, koje bi išle u prilog tezi da je Kurosava mogao da zasnuje svoj siže i na tekstu “Hronike”, a da se ništa bitno u njemu ne bi promenilo. Harizma Šekspirovog poetskog govora sudeluje tek indirektnim uticajem u Kurosavinom koncipiranju artikulacione strukture.

obezbedilo mu je dopunsku sigurnost, a distanca prema karakterima ključnih protagonista demijurgijsku nadmoć. Zadržavajući elementarnu liniju dramske radnje Šekspirovog kondenzovanog teksta, on ga još više sažima i *eliminise* sve digresivne motivsko-tematske rukavce, koncentrišući pažnju na sudbinski luk bračnog para Vašizu – Asadi. Zbog toga isključuje sve likove koji nisu u neposrednom dodiru sa ovo dvoje, odnosno ne utiču direktno na razvoj njihovog odnosa i na razvoj ideativne supstance sižea, sadržane u progresivnoj moralnoj degradaciji glavnog protagoniste. U isto vreme Kurosava eliminiše i višak scenskog prostora; paradoksalno, u ovoj *filmskoj* verziji skrupuloznije je uvažavan *princip jedinstva vremena, mesta i radnje* nego u Šekspirovom komadu. Kvantum likova je sveden na ukupno osam – dva glavna i šest epizodnih (vidi uporednu tabelu), a broj globalnih lokacija na ukupno tri: *Šuma paukove mreže, Zamak paukove mreže i Severni dvor*. Obezbeđena je veća kompaktnost sižejne strukture eliminacijom onih segmenata dramske radnje koje Kurosava i nije bio u obavezi da ispoštuje; na primer, izbeglištvo kralju lojalnih plemića i njihovo udruživanje u savez protiv Makbetove tiranije. Kurosava je uočio da lokacija Dankanove palate u Šekspirovom tekstu nosi naziv *Fores* (Forres), što označava pojam *šume* (*forest*), a onda je povezao tu činjenicu sa japanskom srednjovekovnom tradicijom da se zamkovi grade od drveta koje raste u šumi *lavirintnog* rasporeda stabala, tako da se “to drvo nazivalo ‘drvo paukove mreže’, podrazumevajući da se u takvoj šumi može izgubiti kao u paukovoju mreži”<sup>6</sup>. Na ovaj način došao je do inspiracije za naziv šume, zamka i samog filma, ali, što je za sižejnu strukturu značajnije, došao je do kompaktnog lokacijsko-dramskog okvira i do ideje povezivanja motiva šume, od samog početka, sa motivom završnog proročanstva o “šumi koja se kreće”. Opravdano je isključio drugi deo proročanstva, vezan za motiv “od žene nerođenog deteta”, kao potpuno suvišan.

Na drugoj strani, minimalne su ali skrupulozno izvedene Kurosavine *dopune* Šekspirovog sižea, od kojih dve posebno delikatno doprinose uravnoteženju i ucelinjenju sižejne strukture: najpre motiv trudnoće gospe Asadi, kojim se razrešava Vašizuova dilema da li da se suprotstavi Mikiju, odnosno proročanstvu o Mikijevom sinu kao nasledniku imanja, a zatim motiv sa uznemirenim jatom ptica uoči odlučne bitke kojim se učvršćuje tenzija strepnje ali i povezuje motiv zlokobnog *sovinog huka*, pomenut i kod Šekspira, a vizuelizovan kod Kurosave već uoči prvog Vašizuovog zločina.<sup>7</sup>

6 Roger Manvell, *Ibid.*, str. 104. (Citat Kurosavinog razgovora sa T. Sapoom).

7 Izvesnu inspiraciju Kurosava je mogao naći u legendi, vezanoj za odlučujuće bitke iz gimpejskog rata, *Azuma Kagami* (Ogledalo Istoka), gde se navodi da su se progonjene trupe Taira klana “stravično uplašile buke koju su stvarala jata ptica iz obližnjih močvara, uznemirenih neprijateljevim noćnim izvidanjima. Priča se da je zvuk ptičijih krila u letu ličio na marširanje ogromne vojske i tek pred zoru Taire su počele da se povlače.” (Richard Stori, *Život samuraja*, “Jugoslovenska revija”, Beograd, 1987, str. 34

Međutim, ključno odstupanje od Šekspirovog teksta, zbog kojeg Piter Bruk (Peter Brook) ovaj film negira kao “šekspirijanski”<sup>8</sup>, ostvareno je na nivou ignorisanja Šekspirovog dijaloga u pentametarskoj versifikaciji; ne samo da je izbegnut stih i njegova metrika, nego je potpuno zaobidena šekspirova fraza i retorika. Dijalog je redukovan na minimum; junaci izgovaraju samo onoliko teksta kolilko je neophodno radi međusobnog komuniciranja. Praktično u filmu nema nijedne Šekspirove rečenice. Bez obzira na moguće prigovore zastupnika anglo-saksonskog kulturnog miljea, ovakav pristup je primeren Kurosavinom transpozicionom odelu, u koji je on – po mišljenju zastupnika japanske tradicije – veoma hrabro uključio strukturne elemente teatra *no*. Ova činjenica upućuje na osnovnu motivaciju eliminisanja Šekspirovog stiha i dijaloga; kod ovog pisca celokupna arhitektura sižejne i dramske konstrukcije, kao i karakterologije, počiva na dijalogu i njegovom ritmu, izraženom kroz metriku stiha. Opređenjem za primenu *no* kôdova u artikulacionoj strukturi Kurosava se opredeljuje za otklon u konstituisanju karaktera glavnih protagonista već u sižejnoj postavci. U definisanju likova bračnog para Taketoki on se služi striktno *no* elementima, pre svega kroz simboličnu masku i stilizovani gest, eliminišući tako potrebu za psihološkim ili psihoanalitičkim obrazlaganjem njihovih postupaka, kojem tendira Šekspir u retorički poetizovanim dijalogima i, posebno, minijaturnim filozofemama monologa. Energija glumca se komprimira i kondenzuje u primeni *no* metoda, tako da svaka pauza i odsustvo kretnje u koreografisanom mizanscenu akumulira tenziju, koja se, u prizorima oslobađanja pritiska tenzije, rasprskava u freneziju pokreta.<sup>9</sup> Primena ove metode čini karaktere protagonista monolitnim ali ne i jedno-obraznim; bogatstvo nijansi manifestuje se kroz diskretne znakove, čije “čitavanje” ne moramo da poznajemo, jer značenje naslućujemo. Maska sugerije karakter, a gest raspoloženje. “Pokazao sam svakom od glumaca odgovarajuću *no* masku da bi se približili svojoj ulozi; rekao sam im da je maska deo njihove uloge. Toširu Mifuneu (Vašizu) pokazao sam masku *Heida*, to je maska ratnika. (...) Gospođi Isuzu Jamada (Asađi) pokazao sam masku *Šakumi*. To je maska već uvenule lepote i predstavlja sliku žene koja tone u ludilo. (...) Ova maska predstavlja stanje nadzemaljskog osećanja tenzije, a Ledi Makbet zapada u takvo stanje”.<sup>10</sup>

8 Brukova izjava navedena je u knjizi Entoni Dejvisa (Anthony Davies): *Filming Shakespeare's Play*, Cambridge University Press, New York, 1988, str. 154). U isto vreme, Bruk odaje priznanje izuzetnim umetničkim vrednostima filma (“najbolja filmska prerada Šekspira”).

9 Energija glumca usmerava se saobrazno njegovom prisustvu u prostoru: dok je u enterijeru strogo kontrolisana ritualnim kodovima, u pleneru ih razara svojim prenatraglašenim ekspoziranjem.

10 Roger Manvell, *Ibid.*, str. 103.

Makbetov karakter se u standardnim dramskim analizama tretira prevažno kao objekat igre ženske sujete. Zadirući u suštinu ovog kompleksnog lika, uočavamo princip psihološke rascepljenosti ličnosti na *personu* (snaga) i *animu* (neodlučnost), što odgovara tezi da u svakom ljudskom biću počivaju potencijalne sile *konstrukcije* i *destrukcije*, a sticaj okolnosti može da stimuliše jedne ili druge. To znači da je u Makbetovom karakteru, naporedo sa njegovim humanim potencijalima, sadržan takođe embrion negacije ljudskih vrednosti i poništavanje morala utvrđenog konvencijama. Kao inteligentnu, čak rafiniranu osobu, Šekspir ga stavlja pred iskušenje *izbora*, u kojem ovaj gubi orijentaciju i opredeljenje za sile destrukcije. Prema mišljenju mnogih kritičara (Blumental, Riči) Kurosavinim konceptom karaktera glavnog junaka, za razliku od Šekspira, dominira predestiniranost, sudbinska *predodređenost* ka tragičnom ishodu, u kojoj nema mesta izboru. Takav, nedovoljno tačan utisak proishodi iz činjenice da je Kurosava tretirao Šekspirov koncept glavnog junaka kao *polazište*, a junakove dileme kao *korelative* za ustanovljenje *simbol-karaktera*, koji će zadržati sve odluke ali transmutovane u esentivne oblike, prilagođene drugom mediju i senzibilitetu. Junakove humane dileme su i dalje prisutne u dubini ličnosti i skrivene iza znakovnih nijansi kodifikovanog glumačkog iskaza zasnovanog na elementima *fušikadena* (rascvetavanja glume). Iz tih nijansi naslućujemo da je Vašizu protagonist parabole o procesu razaranja individualnog *integriteta* pod dejstvom sila sopstvene *podsvesti* (veštice, proročanstvo) i sopstvenog *alter-ega* (gospa Asađi). Osnovne principe *fušikadena*, sadržane u glumčevoj umešnosti ostvarivanja *tanane ljupkosti*, na jednoj strani, i *silovitosti*, na drugoj, Kurosava globalizuje i transponuje u naizmenični sraz *statičnih* (enterijernih) i *ekstatičnih* (eksterijernih) prizora. U tom kontekstu, gospa Asađi, uvek povezana sa enterijerom ovaploćuje princip tradicionalne glumačke ekspresije, koji karakteriše maksimalna kompresija energije, tako da najmanji gest proizvodi najintenzivniji učinak.

Uvođenjem metoda *no stilizacije*, ali i mogućnostima filmske inscenacije i ikonografije, kao i montažne dinamike, Kurosava ne samo da nadoknađuje već i obogaćuje i usložnjava metrički ritam sižejne i artikulacione strukture. Osnovni parametri ove nove metrike jesu, dakle, *maska* i *ritual*, na kojima se zasniva ekspresivan *ideogramski ritam* kinematske celine na način koji je anticipirao Ejzenštejn u svojim tekstovima o japanskom filmu.<sup>11</sup>

U Kurosavinom stvaralačkom mentalitetu, međutim, nema programske ili *konceptualističke* premeditacije; *intuicija* je njegovo ključno kreativno oruđe. Činjenica da ovaj film postiže apsolutno sižejno i artikulaciono jedinstvo navodi na utisak o postojanju autorskog, kreativnog *modela*, kojim je ovde

11 Kurosavina montažna estetika premošćuje suproststavljenе stavove Pudovkina (montaža kao *spajanje*) i Ejzenštajna (montaža kao *sudar*) (Deteljnije razmatranje sledi u tekstualnoj jedinici o *montaži*).



dosegnut ideal estetičke perfekcije. Bio bi to pogrešan utisak i netačan zaključak. Tačno je da se Kurosavina spontana vizija materijalizuje kroz autorski *metod* u funkciji napredovanja kao određenom kreativnom cilju i da za svaki pojedinačni projekat on inauguriše artikulacione strukturne *module*, ali ne po zakonima programskog koncepta već po meri *ludističke igre*. Kristalizovani perfekcionizam režije u *Krvavom prestolu* poseduje takođe taj kvalitet zaigranosti, koji čitavu strukturu čini, u isto vreme, artistički superiornom i duhovno trajno atraktivnom.

Simptomatična su sporenja među kritičarima oko stepena “formalizma” i “apstrakcije”, ispoljenog u strukturi ovog filma. Dok Riči insitira da je upitanju “najformalnije od svih Kurosavinih filmova”<sup>12</sup>, Mišel Estev otkriva u njemu “reljefni realizam”<sup>13</sup>. U suštini, spora nema: kao produktivni amalgam Šekspira, *no-a* i filma, *Krvavi presto* objedinjuje efikasnom stvaralačkom osmozom apstraktno i čulno, prirodno i nadrealno, prošlost i savremenost, privremenost i večnost. U estetičkom smislu integriše klasično i moderno, alternativno i konvencionalno, eksperiment i fundament. Njegova tekstura deluje poput uglačane površine crnog dijamanta; ali u toj tamnoj polituri, između portreta obezljuđenih kreatura u spazmatičnoj akciji samopotvrđivanja, u onirički apstraktnom prostornom univerzumu, naslućujemo refleksive likova iz našeg vremena. Iz tog odbljeska javlja se osećaj hladne jeze, koja pordire do kostiju i posredstvom koje se ustanovljuje, u negativnoj inverziji, Kurosavin antropocentrični princip. Vašizu, u suštini, jeste inverzivna projekcija autorovog *ega*: u prvom sloju autor se identifikuje sa motivom junakove ambicije, a u drugom odbacuje junakove okrutne metode kroz neku vrstu autorskog samoočišćenja. Zapažamo u karakteru Vašizua određenu čednost, čak i naivnost; on ima snagu džina ali srce deteta. Postizanje ambicioznog cilja – dosezanja političke moći – nije plod njegovog častohleplja, već želje za posedovanjem *velike i skupocene igračke*. Autor ga, srazmerno surovosti njegovih metoda, nemilosrdno kažnjava kroz grotesknu agoniju produženog umiranja pod kišom strela; u pitanju je oblik samokažnjavanja, odricanja od *negativne polovine* sopstvenog *ega*, na putu prema katarzi i purifikaciji. Ne radi se, dakle, o *amoralnom univerzumu*, kako tvrde mnogi analitičari,<sup>14</sup> već se, dubinskom sondažom sižejne i artikulacione strukture, ustanovljuje složeni proces autorske projekcije i udvajanja.

Izvesno je da Kurosavin koncept transpozicije Šekspirovog dramskog predloška dejstvuje kao “transmutacija, destilacija *Makbetove* teme, a ne kao adap-

12 Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1965, str. 115.

13 Michel Esteve, *Le réalisme de Kumonosu-jo* (u zborniku *Akira Kurosawa*), “Etudes cinematographique” 30/31, 1964, Paris, str. 66-74.

14 Stephen Prince, *The Warrior's Camera*, Princeton University Press, Nju Džersi, 1991, str. 149.

tacija”.<sup>15</sup> Bespredmetno je raspravljati o žanrovskoj pripadnosti ovog projekta; kao pseudoistorijski *didai-geki* siže *Krvavog prestola*, doduše sadži elemente *ken-gekija*, odnosno *čambara* žanra, i srednjevekovnih evropskih *feerija* ili japanskih *bake monoa*, odnosno *kaidan* filmova, ali se, u krajnjoj instanci, konstituiše kao nadžanrovski, demijurški esej o opčinjenosti zlom, odnosno kao metafora o demonizaciji duše. Dramaturška razvojna linija jeste ciklična – kako ustanovljuje Donald Riči – ali nije zasnovana na principu proste zatvorene kružnice, već oniričke *spirale* koja, u danteovskoj analogiji vodi u sve dublje koncentrične kružnice entropije humane enegije i do njenog konačnog metastaziranja u katatoniju nasilja. Nije teško u ovom konceptu prepoznati *kumonosu* formu, to jest princip *pukove mreže*, izveden iz dramaturške potke sižea.

Kurosavina kreativna transmutacija sižea *Makbeta* dostiže u *Krvavom prestolu* stepen sublimacije upravo one “šekspirovske strave” o kojoj govori Jan Kot, a koja je sržna komponenta svih tragedijskih tekstova ovog pisca. Uprkos silini rustične, gotovo elementarne energije koja izbija iz kinematskog naboja izlagačko – morfološkog segmenta strukture, postignut je najviši stepen uravnoteženja artikulacione celine, tako da se može ustanoviti da je Kurosava ovim filmom ostvario onaj ideal kojim se definiše sama suština procesa filmske režije: *sublimiranje ideje kroz kristalizovanu strukturu*. Jan Kot je, upravo povodom Kurosavinih transpozicija Šekspira, konstatovao: “Što je dalje od elizabetsanske Engleske to drugo vreme – mesto Šekspirovih drama, slika utoliko češće prestaje da prati tekst: prestaje da bude ilustracija, postaje *srž i znak*”.<sup>16</sup>

### KATATONIJA HAOSA: *RAN*

Mi smo bogovima ko muvenestašnim dečacima;  
oni nas ubijaju radi zabave.

Gloster, *Kralj Lir*, IV čin. 1. scena

Čovek se rađa plačući. Kad se isplače on umire.

Kjoami, *Ran*, scena u ruševinama dvorca Asuza

U literarnoj osnovi za scenario projekta HAOS (*Ran*, 1985) očigledno je prisustvo sižea Šekspirovog *Kralja Lira*, ali znatno transformisanog i izmenjenog. Kurosava tvrdi da njegova inicijalna ideja i ne potiče od Šekspira, već od hipoteze šta bi se dogodilo da jedan od najmoćnijih japanskih velikaša Motonari Mori (1497-1571) nije imao tri složna sina, kao što je to bilo u stvarnosti. “Upravo na tom pitanju počelo je preplitanje mog projekta sa

<sup>15</sup> Roger Manvell, *ibid.*, str. 107.

<sup>16</sup> Jan Kot, *I dalje Šekspir*, “Prometej”, Novi Sad, 1994, str. 230.

*Kraljem Lirom*: ostvarila se mešavina tradicionalne japanske istorije i moje mašte.”<sup>17</sup> Konkretan projekat uobličavao se dugo i mučno usled nepoverenja japanskih producenata da to može biti komercijalan film. Tek kada je Serž Silberman (Serge Silberman), francuski producent, koji je, između ostalog, stajao iza poslednjih filmova Bunjuela, pružio podršku projektu, ovaj je mogao biti realizovan.

Okosnicu sižea predstavlja sudbina ostarelog gospodara Hidetore Ićimonija (Ichimonji Hidetora/ Lir) u trenutku kada odluči da ustupi vlast najstarijem od tri sina – Taru, savetujući istovremeno svu trojicu da moraju biti složni kako bi opstali u sukobu sa neprijateljskom vlastelom. Od tog trenutka sled događaja obrušava se u neumitnu porodičnu, ljudsku i istrijsku tragediju epskih razmera. Srednji sin Điro (Jiro) sukobiće se sa Tarom, a obojica će surovo otkazati gostoprimstvo svom ocu. Najmlađi, buntovni Saburo koji je predvideo porodičnu neslogu, pokušaćе da pomogne prognanom ocu, koji je zakoračio u duboku depresiju i ludilo. Međutim, već je kasno. Usud opšteg haosa (ran) zahvatio je i zdrobio svojim čljustima nekad složnu porodicu gordih velikaša, a na razbojištu njihove nesloge, nad ponorom spaljenog zamka, ostaje da luta tek silueta ubogog Curumarua, koga je nekada, u jeku svoje moći, oslepeo sam Hidetora. Poslednji zrak sunca pada sa zlatnim odsajajem na ravnodušni lik odbačene Budine ikone.

Pod okriljem globalno prihvaćenog Šekspirovog dramaturškog koncepta, Kurosava je načinio više značajnih kreativnih intervencija. Likove triju Lirovih kćeri – Regane, Gonerile i Kordelije – transformisao je u Hidetorine sinove; ovaj postupak je motivisan samom logikom lociranja dramske radnje u Japan i u njegove feudalne kastinske odnose. Imena – Taro Takatora (“prvorodeni sin”), Điro Masatora (“drugorođeni sin”) i Saburo Naotora (“trećerođeni sin”) – afirmišu hijerarhijsku lestvicu, utvrđenu striktnim kodeksima organizacije samurajske porodice; u Kurosavinom kreativnom vokabularu potvrđuju takođe njegovu brigu za onomastički pristup u funkciji dramaturške identifikacije junaka.<sup>18</sup> U odnosu na koncepciju karaktera centralnog protagoniste, kralja Lira Kurosava zapaža: “Uronjeni smo direktno u agoniju njegovih sadašnjih dilema, bez informacija kako je dopseo u to stanje. Kako je Lir stekao vlast da bi je, kao starac, ispustio sa tako katastrofalnim posledicama? Ako ne znam njegovu prošlost, ne mogu da razumem toliku svirepost u reagovanju njegovih kćeri nakon njegove odluke da odstupa od kraljevske vlasti.”<sup>19</sup> Zakon apso-

17 Akira, Kurosava, *Moji filmovi nemaju poruku*, “Sineast” 69/70, str 122.

18 Akira Kurosava: “Kaede evocira sliku javora, vrlo čvrstog drveta. To je snažno ime. Sue je žrtva političkih pokreta i njeno ime znači kraj sveta.” (*Knjiga o Ranu, Le Livre de Ran*, Seuil, Cahiers du cinema, 1985, str. 12.)

19 Peter Grilli, *Kurosawa directs a cinematic Lear*, “New York Times”, 15. 12. 1985, sekcija 2, str. 17.

lutne nemilosrdnosti, shodno nalogama već revidiranog i periodu okrutnih građanskih ratova prilagođenog kodeksa *bušido*, dominirao je ratničkim mentalitetom srednjovekovnih velikaša – osvajača. Hidetora, kao eminentni predstavnik daimjoa, vladajuće feudalne kaste, praktikovao je, radi osvajanja teritorija, najsurovije metode. Recidivi njegovih zločina, koji su bili isključivi u funkciji profesionalnog naloga sticanja političke moći, sa drastičnim humanim posledicama sustižu vinovnika i njegove bližnje, naknadno, kada se te vlasti, nesmotreno, odrekao.

Shodno ovome, prvo od krucijalnih pitanja u dramaturškoj egzegezi bilo bi: Zbog čega se Hidetora/Lir odrekao vlasti?

Lir: *Sada, naš tajniji otkrićemo smer.  
Dajte mi tu mapu. Podelili smo, znajte,  
Natroje kraljevstvo, i čvrsta nam je volja  
Stresti brige i trud sa naše starosti  
Dajući ih mlađim snagama, da lakše  
Milimo smrti.*

(1. čin, 1. scena)

Već u prvom nastupu Lira na sceni, Šekspir definiše njegovu odluku o predaji vlasti, obrazlažući je prostom željom kralja “da strese brige i trud sa svoje starosti”. Dramatičar prelazi preko motivacije Lirove odluke lako i užurbano, tretirajući je kao *irelevantan povod*, a ne kao *pokretačku snagu* dramaturgije kataklizme. Hidetorinoj odluci, međutim, prethodi scena ceremonijalnog lova na divlje svinje i scena njegovog sna na odmorištu. U toku razgovora sa sinovima i velikašima, njemu klone glava od premorenosti i tako, sedeći, on utone u san. “San je, u trenutku kada nema mesta za njega, slabost nedostojna vladara. Mit o gospodararu je poljuljan!”<sup>20</sup> Saburo, najmlađi sin komentariše: “A samo je bio u lovu. Nekada bi pobedio celu vojsku i ne bi se zadihao.” Ispostavlja se da je Hidetorin san košmar: “Bio sam u neobičnoj zemlji... Prostrana divljina... Dugo sam išao ali nikoga nisam sreo. Doživao sam, vikao, ali niko nije odgovarao. Bio sam potpuno sam. Sam na ogromnom svetu.” Tek posle ovog, verbalnog priznanja sopstvene slabosti, Hidetora saopštava odluku da vlast nad teritorijama koje je osvojio prepušta najstarijem sinu Taru.

U Šekspirovom sižeu pokretač negativne dramske energije je čudovišni Edmund, hendikepirani lik, kopilan grofa od Glostera. Kao u slučaju Jaga, u pitanju je jednodimenzionalno negativan karatker, kojeg motiviše isključivo snaga zla. Njegova negativna energija podsticajno se prenosi na pohlepne sestre Reganu i Gonerilu i, lančano, sustiže Lira. Ostareli kralj je u središtu

20 Milan Cvijanović, *Potpuno ureden haos*, “Sineast”, 69-70, 1986, str. 119.

koncentričnih krugova zla, za koje nije direktno odgovoran a koji će se stezati oko njega i nemilosrdno razarati porodične odnose, pojedince i najzad, njega samog.

Kao što u prologu logički sondira motive vezane za Hidetorinu abdikaciju, Kurosava u razvijanju sižejne okosnice obrazlaže ponašanje pojedinih protagonista reagovanjem na postupke iz vladareve prošlosti i, na taj način, ne samo motivaciono opravdava njihove akte, već dijalektički usložnjava karakterologiju likova, a dramaturšku obradu narativa čini slojevitijom. Sve dramaturške niti, pri tom, koje su vezane za sudbinu ostalih likova, polaze od lika Hidetore ili se ka njemu usmeravaju, što ga čini eminentno centralnim junakom drame, odnosno antropomorfnim stožerom celokupne sižejne i artikulacione strukture. Osim Lira/Hidetore i njegovih kćeri/sinova, teško je u dramaturškoj paraleli Šekspirovog teksta i Kurosavinog scenarija direktno sravnjivati ostale likove. “Kao u slučaj *Krvavog prestola*, ovaj film poseduje snažnije intertekstualne relacije sa Šekspirovom u smislu figurativnog jezika, komada nego u smislu događaja, karakterizacije ili deskripcije.”<sup>21</sup>

Lik Kjoamija (Kyoami) u Kurosavinoj verziji sižea je hibrid karaktera Šekspirove Dvorske lude i slobodne interpretacije jedne varijante japanskog dvorskog zabavljača. U srednjevekovnom Japanu nije postojalo zvanje *dvorske lude* u evropskom shvatanju njegove funkcije: “Međutim, japanski velikaši su, tradicionalno, pored sebe držali nekog ko ih je zabavljao ili ko je bio privilegovani sagovornik. To nije bila *luda* nego glumac koji je mogao igrati razne likove.”<sup>22</sup> U koncipiranju ovog lika Kurosavi je presudnu inspiraciju pružio sam interpret, popularna estradna figura u Japanu, transvestit Peter (Pita) sa svojom nadarenošću za interpretaciju, muziku i ples. Kjoamijeva mladost, vitalnost i hermafroditiska lepota kontrapunktiraju sa Hidetorinom grubošću, oronulošću i senilnošću, a pravo na sarkastične komentare čini ga *glasom savesti* svog gospodara, odnosno *portparolom* samog autora.

Hidetora: *Izgubljen sam!*

Kjoami: *To je ljudsko stanje!*

Gospa Kaede, najpre Tarova pa Đirova supruga, po surovosti svoje ambicije usmerene protiv Hidetorine porodice, najbliža je Edmundovom karakteru. Za razliku od njega, ona poseduje jak alibi za svoja zlodela u motivu osвете: celu njenu porodicu, u svoje vreme, nakon što se udala za Tara, uništio je Hidetora da bi osvojio njihov dvorac i posede. Njen lik je aktivnija varijacija karaktera gospe Vašizu (Ledi Makbet) iz *Krvavog prestola* i, u tom smislu, predstavlja ekskluzivni primer snažne ženske ličnosti u Kurosavinom opusu.

21 James Goodwin, *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, The John Hopkins University Press, Baltimor i London, 1994, str. 198.

22 Akira Kurosava, *Moji filmovi nemaju poruku*, *ibid.*, str. 123.

Gospa Sue, Đirova prva supruga čija je porodica takođe žrtva Hidetorinih osvajačkih pohoda, potpuno je opozitni karakter: sa budističkim moralnim opredeljenjima, ona stoički prihvata ovozemaljske patnje kao oblik iskupljenja. Moralni ekvivalent njenom liku u Šekspirovoj podeli je karakter Vojvode od Olbenija, Gonerilinog muža, ali on nema ni tako važnu funkciju ni tako tragičnu poziciju u razvoju sižea.

Među retkim likovima lojalnim gospodaru – uprkos tome što ih on odbacuje – u Šekspirovom komadu ističe se grof od Kenta, koji se, prurušen, uključuje u kraljevu pratnju kako bi ga štutio. Pandan u Kurosavinoj galeriji likova njemu je telohranitelj Tango, prognan od Hidetore zbog solidarnosti sa Saburom, koji kasnije, takođe prurušen, prati gospodara.

Provodeći slobodnu inverziju pojedinih delova sižejne strukture Šekspirovog komada, Kurosava uvodi lik Curumarua, brata gospe Sue, koga je silni Hidetora svojevremeno oslepeo; u komadu je Vojvoda od Kornvala, Reganin muž, na njen podsticaj, a iz čiste obesti, oslepeo Glostera. Osim što menja subjekt žrtve, Kurosava posledicu zamenjuje uzrokom i tako učvršćuje dramaturšku organizaciju sižea. U Hidetorinom karakteru zato nema mesta Lirovoj jadikovci:

*Čovek sam spram koga  
Grešilo se više no što je grešio.*

(3. čin, 2. scena)

Naprotiv, Hidetorin odnos prema svojim bivšim žrtvama prožet je naknadnom grižom savesti. Smrtno ranjenom Saburu on se obraća rečima: “Ne smeš umreti! Imam puno da pričam, da tražim oprostaj!” U konstituisanju kreativnog univerzuma Kurosava izbegava svaki oblik voluntarizma; osnovni princip njegove dramaturgije počiva na zakonima kauzaliteta. U sticanju političke moći Hidetora je mnogima nanosio patnju; ova mu se vraća sa višestrukim intenzitetom. Nije u pitanju božja odmazda; hidetorin svet počinje da se ruši onog trenutka kada je on sam nesmotreno narušio pravila poretka na kome taj svet počiva i preneo vlast u pogrešne ruke. Analogno Kordelijinom istupu, Saburo iskreno, ali mnogo oštrije i direktnije, upozorava oca na razloge protivljenja njegovoj abdikaciji: “Zar ne vidiš, oče, u kakvom to svetu živimo? U svetu lišenom odanosti i osećanja. (...) Prolio si more krvi. Nisi bio milosrdan. I mi smo deca ovog doba, zadojeni borbom i haosom. Tvoji smo sinovi, a računaš na našu vernost. Zato si u mojim očima lud. Senilna, stara luda.”

Kordelija je navukla gnev oca samo zbog toga što nije želela da mu laska: “Ne mogu da dignem srce do usta; vaše veličanstvo volim jer sam dužna; ni više ni manje.” (I čin, 1. scena)

Ljubav Kordelije, odnosno Sabura ispostaviće se na delu, a ne na rečima, zato će Lirovo i Hidetorino kajanje biti istovetno u trenutku smrti najmlađeg deteta:

Lir: *Ne, nema života! Zašto da pas, konj  
I pacov imaju živote, a ti  
Ni daha?*

(5. čin, 3. scena)

Hidetora (Tangu, pratiocu):

*Znam kad je neko mrtav... Ti i ja smo živi,  
ali Saburo... Zašto da ti i živimo, a on ne?  
Je li to pravda?*

Okrutna dijalektika Kurosavinog koncepta tragedije je zasnovana na premisama Dostojevskog: dobročinstvo pokreće nesreću, alternativa jednom obliku patnje je samo drugi oblik patnje. Tragedijski bilans je katatoničkih razmera: svi junaci drame umiru ili su mučki ubijeni.<sup>23</sup>

Da li je posredi bespredmetni pesimizam, poslednje odstupanje od humane aure nade, snažnije izraženo nego u Šekspirovoj tragedijskoj poetici? “Ne, naprotiv, verujem da je moj film manje pesimističan od Šekspirovog *Kralja Lira*. (...) Za razliku od Lira, koji nema kajanja, koji nikada ne misli na svoju prošlost, koji se nije urazumio ni nakon strašne drame kroz koju prolazi, Hidetora razmišlja o svojoj prošlosti i on se kaje.” U završnoj sceni, na zakoraku u provaliju srušenog zamka Asuza, slepi Curumaru ispušta svitak sa Budinim likom, koji mu je dala njegova sestra da bi ga zaštitila. “Poslednjom scenom želeo sam da kažem kako treba da prestanemo da računamo na Boga ili Budu. Treba da učinimo napor da sami preuzmemo odgovornost za svoj život.”<sup>24</sup>

Već smo konstatovali da u svom dramaturškom postupku Kurosava manipuliše detaljima iz Šekspirove dramaturgije na principu *licencie poetike*. U pojedinim od tih detalja ispoštovao je uzorak: kruna od cveća i trave, koju pravi Kjoami za svog gospodara, odgovara analognoj sceni (4.4.) kod Šekspira, a Hidetorin vapaj: “Zlo činite što me vadite iz groba!” – istovetan je Lirovoj reakciji (4.7.). Izvesne detalje Kurosava transponuje mnogo slobodnije: Saburov znak pažnje, kada pravi hlad usnulom ocu Hidetori odsečenom lisnatim granama, preuzet je od Edgarovog postupka prema svom ocu Glosteru. Glosterov pad sa stene u Doveru (4.6.) Kurosava transponuje u dramatičan prizor

<sup>23</sup> *Ibid.*, str. 124.

<sup>24</sup> *Ibid.*, str. 123.

nerazumnog skoka poludelog Hidetore sa stene u blizini spaljenog zamka Asuza.

Šekspir je fiksirao *mesto* zbivanja radnje, navodeći Britaniju; rediteljima je ostavio slobodu za *vremensko* lociranje radnje. Kurosava se vraća Sengoku periodu kao metafori apsolutne političke i društvene nestabilnosti. “U japanskom srednjem veku, u rušilačkim ratovima feudalnih klanova Kurosava je pronašao Šekspirovu okrutnost i istovremeno strogost gesta, na koje je, u potrazi za novošću, čini se, već zaboravilo englesko pozorište.”<sup>25</sup>

*Ran* nije delo koje se može svrstati u kategorije i podvoditi pod bilo koja specifična žanrovska načela; zbog toga atributske odrednice koje mu se pripisuju, kao *pesimizam* ili *defitizam*, nemaju dejstvenu snagu. Autor, još jedanput, preispituje svoju stvaralačku premisu, definisanu pitanjem: “Zašto ljudi ne mogu da žive srećno zajedno?”, i to čini sa punim kreativnim intenzitetom koji dokida arbitarne kategorije. Ostvareni sklad potpunog uvažavanja unutarnjih zakonitosti strukturalnog ucelinjenja eliminiše svaki oblik aksiološkog procenjivanja, kao efemeriju kritičkog čina. Poput *Krvavog prestola* i, u velikoj meri, *Ridobradog*, *Ran* je produkt apsolutne autorske ostvarenosti čija, naglašeno reprezentativna izlagačka struktura počiva na načelima *formativne estetike*; to znači da od autora izgrađeni arte-svet poseduje svoj autonomni život i da je taj život uređen po internim zakonima te autonomije. Sagledavan u takvom kontekstu, *Ran* pripada *nedodirljivim* umetničkim delima, koja se mogu prihvatiti samo u globalnoj strukturalnoj celovitosti, a njihove osobenosti se analizuju bez upuštanja u arbitrarno licitiranje.

Proces artističko-stilističke transgresije, latentno najavljen u *Ridobradom*, a manifestno prisutan od *Dodeskadena*, odnosno od početka faze produkcionih teškoća, evoluirao u pravcu koji sve više prostora ustupa kontemplaciji i u tom smislu potpuno se definiše u artikulaciono izlagačkoj strukturi *Rana*. Kurosava, koji je bio vibrantni i aktivni kreativni *učesnik* u dijegezi većine svojih ranijih filmova, manipulišući njihovom strukturom i neposredno usmeravajući recipijentovu mentalnu i emocionalnu pažnju, sada zauzima poziciju meditativnog *posmatrača*, kontemplativnog motrioca iz kreativne zasede. Međutim, to nije pasivno oko, već oko demijurga, svevideće i sveznajuće, zamučeno oko rezigniranog maga, nemoćnog boga. On tka raskošni goblen sopstvene vizije Univerzuma sa visokoestetizovanim rafinmanom, ali ne da bi tom lepotom zasenio i ublažio razmere tragedije, već, naprotiv, da bi, sukobivši lepotu sa morbidnom okrutnošću pred kojom ova gubi bitku, njenim besprizivnim razaranjem mogući efekat katatonije doveo do transcendencije. Povezujući proces *kosmomorfizma* i *antropomorfizma* u svojoj demijurškoj viziji, a imajući

25 Jan Kot, *ibid.*, str.16.



na umu da ovi procesi “uzajamno ubrizgavaju čovečanstvo u spoljašnji svet, a spoljašnji svet u unutrašnjost čovekovi”<sup>26</sup>, Kurosava tvori izlagačko-morfološku strukturu koja u ključnim upozorenjima tendira ka emanaciji uzvišenog, odnosno ka sublimiranju supstrata Univerzuma. Sekvenca osvajanja trećeg zamka, u kojem se grčevito brani Hidetora pred naletom Tarovih i Đirovih trupa, reprezentativna je za ovu tendenciju: u sinkopiranoj montaži jukstapponiranih fragmenata kadrova i nedovršenih projekata, jezovita koreografija smrti odvija se u potpunoj tišini, podcrtanoj razređenim zvucima divinske muzike, koja, kao vanzemaljski komentar, naglašava svu stravu rušilačkog nagona i čina. Potvrđujući, u isto vreme, opsesivnom inscenacijom i dramaturškom logikom, dijalektiku neminovnosti čina destrukcije, reditelj tvori krucijalni katarzični učinak pre samog finala i tragijskog definisanja drame. U ovom prizoru, kao i u scenama smrti protagonista, u muzici dominira snažno bolećivi, prodorni zvuk flaute *nakon*, karakterističnog instrumenta za isticanje dramatičnih momenata u *no* teatru.

Za razliku od *Krvavog prestola*, sinkopirani elementi japanskog tradicionalnog teatra ovde su korišćeni sa manje frenezije i većom diskrecijom, pre svega kroz naznake ritualnih kretnji kostimiranih junaka. Uprizorenje u enterijernim i ansambl scenama podvrgnuto je fiksno kadriranju u opštim i srednjim planovima, analogno *kabuki* i *no* scenskoj postavci. Karakteristična japanska praskavost u interpretiranju dijaloga zatumljena je, a glumci kreiraju karaktere prevashodno telesnim prisustvom u prostoru i odnosima prema partneru, te odgovarajućom maskom i kostimom. Koncept sistematskog izbegavanja ilustrativnog psihologiziranja obezbeđuje monolitnost i epsku dimenziju junacima ovog prevashodno epskog sižea. Nužnost raspoznavanja pripadnika različitih vojnih formacija Kurosava transponuje u estetičku nadgradnju, kodiranjem pojedinih boja: žuta, crvena i plava za kostime i heraldičke znake sinovima, a bela – u ovom slučaju boja smrti i ludila – za Hidetoru. Dakle, osnovne boje spektra sukobljene su međusobno i sa sopstvenom sintezom – bojom sunčeve svetlosti, koja je ujedno hromatski simbol poništavanja vrednosti ostalih boja. Intenzivno prisustvo boja na skulptoralnoj plastici upozorenja, za koje smo konstatovali da snažnije karakteriše njegove crno-bele filmove, i *približili* se, specifičnije japanskoj, tehnicu bojene grafike.

U zaleđu stvaralačkog procesa prepoznavamo princip projekcije autora u centralni lik drame: Hidetora je usamljenik koji, u stalnom okruženju laskavaca i izdajica, teško prepoznaje privrženike. Opčinjen profesijom ratnika-osvajачa, upućen u rafinirana lukavstva i opake brutalnosti tog teškog zanata, gubi tle pod nogama u elementarnim životnim situacijama, u pokušaju časnog

---

26 Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967, str. 66.

opštenja sa ljudima. Nije posredi prosta manifestacija morenovskog “trećeg stupnja antropomorfizma” – *udvajanja*, kao projekcije autorovog bića u halucinantnu viziju telesne utvare tog bića, već složeni proces *projekcije* i *identifikacije*, odnosno antropocentričnog upijanja Univerzuma u sebe, sa svim kontradiktornostima koje Univerzum ali i autorovo biće sadrže. U Hidetorin heraldički znak ukomponovani su, na crnoj podlozi, zlatnožuto sunce i mesec. Japanski idiogram za ove pojmove sintetise se u reč *akira*, što znači *svetlost*. Nije, dakle, slučajno Kurosava izabrao ovaj heraldički znak za svog junaka, nekad moćnu, ponosnu i slobodnu ličnost, a onda razočaranog starca, zbuđenog okrutnošću mladih ali i zapitanog koliki je njegov udeo u tome. Hidetorin san na lovačkom odmorištu nudi potencijalnu šifru za sravnjivanje mentalnog portreta junaka sa autorovim portretom. Fobičan strah od potpune usamljenosti, projektovan u snoviđenju vizija kao manifestaciji podsvesne protivteže sopstvenom egoizmu, svedoči o zapitanosti junaka, i autora s njim, o smislu sopstvenih aktivnosti u prošlosti, bez obzira koliko različite one bile. I junak, i autor pripadaju onoj vrsti ličnosti koje “nekad srećno, a nekad sasvim nesrećno, poveruju da je lik – koji im nameće profesija ili položaj – njihova puna, trajna i jedino moguća ličnost.”<sup>27</sup> Analogne ambicije su pohranjivale njihovu *personu*: odgovarajuće konsekvence sustižu njihovu *animu*.

Svaki fotograf izlagačke strukture *Rana* naliven je energijom uznemirujuće autorske rezignacije ali i fascinirajuće rediteljske supremacije koje idu u prilog zaključku da je u pitanju definitivno umetnikovo zaveštanje, njegov stvaralački testament. Filmovi posle *Rana* predstavljaju eho tog zaveštanja.

## LITERATURA

1. Brkić, Svetozar, *Maska kralja i bit čoveka*, (u knjizi: Vilijam Šekspir, *Kralj Lir*, uvod), “Svjetlost”, Sarajevo, 1969.
2. Cvijanović, Milan, *Potuno uređen kaos*, “Sineast”, 69-70, 1986.
3. Davies, Anthony, *Filming Shakespeare’s Plays*, Cambridge University Press, New York, 1988.
4. Esteve, Michel, *Le realisme de Kumonosu – jo*, “Etudes cinematographique” 30/31, Paris, 1964.
5. Goodwin, James, *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, The John Hopkins University Press, Baltimor i London, 1994.
6. Grilli, Peter, *Kurosawa directs a cinematic Lear*, “New York Times”, 1985
7. Kot, Jan, *I dalje Šekspir*, “Prometej”, Novi Sad, 1994.

<sup>27</sup> Svetozar Brkić, *Maska kralja i bit čoveka* (u knjizi: Vilijam Šekspir, *Kralj Lir*, uvod), “Svjetlost”, Sarajevo, 1969, str. 6.

8. Kurosava, Akira, *Moji filmovi nemaju poruku*, "Sineast", 69/70.
9. Manvell, Roger, *Shakespeare and the Film*, "I.M. Dent & sons", London, 1971.
10. Moren, Edgar, *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967.
11. *The Warrior's Camera*, Princeton University Press, Nju Džersi, 1991.
12. Richie, Donald, *The films of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1965.
13. Stori, Ričard, *Život samuraja*, "Jugoslovenska revija", Beograd, 1987.
14. , *Zen i samuraji*, "Svetovi", Novi Sad, 1992.
15. Šekspir, Vilijam, *Makbet*, "Vreme", Beograd, 1927.

Nikola Stojanović

## THE PRINCIPLES OF DRAMATIC REINTERPRETATION: SHAKESPEARE AND KUROSAWA

### Summary

The influence of Dostoyevsky, one of the two spiritual dominants in Kurosawa's films, is related to the intimate and moral traumas of mankind, stemming from psychological dilemmas. The influence of Shakespeare, the second major influence on Kurosawa's work, is related to the epic component of his artistic endeavor, and is primarily evident in his *jidai-geki* (historical) films. Most frequently the historical background for these films is the traumatic sixteenth century, the time when the struggles for power in Japan reached their climax.

*Throne of Blood* transposes the motivations of Shakespeare's *Macbeth* into the centre of this epoch. It remains faithful to the dramatic structure of the original, but utilizes, from the point of view of directing, a very bold and innovative concept, which combines specific cinematic effects with rigid theatrical stylizations of the Noh. In this film, from the aesthetic point of view, what Jan Kott calls "Shakespearean nightmare," the essential component of all of Shakespeare's works, is sublimated superbly.

*Ran*, inspired by motifs from Shakespeare's *King Lear*, can be considered Kurosawa's testament. In this film, the superbly aesthetically rendered vision of the morals, traditionally followed by medieval knights, triumphs in even darker and more pessimistic hues. In Kurosawa's advanced years the process of aesthetic transgression allows increasingly more space for contemplation, tending towards transcendence of tragic motifs, and sublimated catharsis. Every detail of the expressive structure is imbued with the unsettling energy of Kurosawa's resignation, but also with the fascinating superiority of his directing; it is definitely Kurosawa's final testament, consistent with his life-long artistic preoccupation with the question: "Why can't people live together more happily?"