

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

Tea Holler

**KAKO JE SHAKESPEARE PREŽIVIO
SHAKESPEAREA**

Diplomski rad

Zagreb, ožujak 2014.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

**KAKO JE SHAKESPEARE PREŽIVIO
SHAKESPEAREA**

Diplomski rad

Studentica: Tea Holler

Mentor: prof. dr. sc. Boris Senker

Zagreb, ožujak 2014.

Sadržaj

Uvod	1
I. Shakespeareov život i smrt	2
1. Kraljevska politika renesansnog doba Engleske	2
1.1. Kulturni život i engleski renesansni čovjek	3
1.2. Osvajanje elizabetanske Engleske	4
2. Razvoj Barda do kraja XIX.stoljeća	6
2.1. Shakespeareov život poslije smrti.....	7
2.2. Osvajanje Europe	9
2.3. Prvi koraci na hrvatskoj pozornici	10
II. Shakespeare novog doba	12
1. Moderniziranje Barda	13
1.1. Welles, Brecht, Brook	14
1.2. Stoppard, Mnouchkine, RSC, novi Globe	18
1.3. Mali/veliki ekran	19
2. Kućni prijatelj hrvatskog teatra	21
2.1. 1900-1990.	21
2.2. Od 1990. do danas	25
3. Teorije i zavjere – seciranje Barda	28
3.1. Problematika prijevoda	28
3.2. Borba spolova	30
3.3. Shakespeare (ni)je naš suvremenik	32
3.4. Novi historizam/kulturalni materijalizam	34
Zaključak	36
Literatura	37

Uvod

Ako je svrha života pojedinca ostaviti neku vrstu ostavštine budućim generacijama, zašto se onda čini da je, kako ulazimo sve dublje u 21. stoljeće, sve manje stvaranja velikih djela koja će se pamtili i u stoljećima koja dolaze kao što je to slučaj sa Shakespeareom? U današnjem svijetu masovne proizvodnje u kojem je sve potrošno, lako zamjenjivo i nepostojano, ni svijet umjetnosti nije iznimka. Kako je to onda Shakespeareu pošlo za rukom preživjeti skoro pola milenija, kako i zašto smo ga kanonizirali? Zašto je baš on dobio status kulturnog autora, a ne npr. njegov, iako također vrlo cijenjen, suvremenik Marlowe? Kult Shakespearea je čak došao do te granice zaludenosti i iskorištavanja da se na policama knjižara, suvenirnica i sl. mogu naći šalice s njegovim likom, ukrasni tanjuri, majice s citatima iz njegovih djela ili npr. „made in China“ magnet za 25kn koji tako lijepo krasi nečiji frižider, a citat „biti ili ne biti – to je pitanje!“ na njemu se sveo na uistinu duboko metafizičko pitanje „sendvič s pariškom ili tirolskom – to je pitanje!“. Komercijalizacija Barda uistinu je uzela maha što nije ni čudo s obzirom da je u današnjem svijetu sve na prodaju, što jeftinije te što masovnije i kičastije. S obzirom na to da su njegov lik i djelo uspjeli preživjeti toliko stoljeća, što to onda govori o čovječanstvu, o nama, koliko smo se kulturološki zapravo razvili od Shakespeareova doba te da li Barda prisilno održavamo živim u spomen na minula vremena ili su njegova djela uistinu toliko svezremenska da ćemo ga uvijek moći zvati, kako ga naziva Jan Kott¹, našim suvremenikom? Nameću se i pitanja njegove globalizacije, je li on osim za sva vremena i za sve narode? Iako je Engleska znana kao velik kolonizator, Shakespeare se pokazao još većim. Njegova transkulturalnost je kroz stoljeća otvorila put velikim suradnjama velikih redatelja, glumaca, teoretičara... Stoga je vrlo zanimljivo vidjeti kako su se on i njegova djela razvijali kroz stoljeća. Uistinu je lako pogubiti se u moru pitanja i odgovora, teorija i tajni koje je stavio pred nas. Stoga će mi biti izazov ograničiti ovaj rad na svega tridesetak stranica. Nastojat ću prikazati Bardov razvoj tokom stoljeća te pokušati barem naslutiti u čemu je tajna njegove besmrtnosti.

¹ Poljski teatrolog i politički aktivist, poznat po djelu „Shakespeare, naš suvremenik“ (1965), odnosno prvom izdanju koje je izašlo na poljskom jeziku 1961. pod naslovom „Ogledi o Shakespeareu“ (Szkice o Szekspirze).

I. Shakespeareov život i smrt

Doba engleskog renesansnog teatra, često zvano i elizabetanskim dobom, označilo je prekretnicu u engleskom kazalištu. Javlja se želja da predstave više naginju svjetovnoj tematici, više zabavljaju, fokus se sa religije polako seli na politiku, a engleski dramatičari kao da nanovo otkrivaju antiku i napuštaju srednjovjekovnu tradiciju misterije i moralnih, odnosno duhovnih igara. Kako je interes za predstavama rastao, podjednako u plemstva i puka, tako je rasla i komercijalna potreba za izvođačima pa su se putujuće kazališne trupe počele permanentno nastanjivati na području Londona i okolice, a s time se javila i potreba za gradnjom kazališta koja bi mogla primiti što veći broj ljudi. Ne bismo li što bolje razumjeli kako smo od Shakespearea došli do šekspirologije, važno je upoznati se sa aspektima tadašnjeg života, političkim i kulturnim.

1. Kraljevska politika renesansnog doba Engleske

Razdoblje Tudora donijelo je sa sobom brojne promjene, političke i vjerske, a time i one socijalne te kulturološke. Engleska se za vladavine Henrika VIII. odvaja od Rimokatoličke Crkve radi zadovoljenja kraljeve gladi za apsolutnom vlasti te njegove opsesije za muškim nasljednikom, što mu nije pošlo za rukom jer su mu sva muška djeca, zakonita i nezakonita, umrla. Time se označava početak Protestantizma u Engleskoj i brojne borbe katolika i protestanata koje traju i dan danas. Nakon brojnih previranja i presedana oko prava ženskih potomaka na Krunu, na prijestolje sjeda njegova kći Elizabeta I. za čije će vladavine Engleska ući u tzv. Zlatno doba. Njenu vladavinu obilježilo je proširenje teritorija i vladavine Krune, pobjeda nad španjolskom Armadom 1588. godine, širenje pismenosti i procvat umjetnosti, potvrda Protestantizma kao glavne engleske religije, ukratko, Engleska postaje vodećom europskom silom.

1.1. *Kulturni život i engleski renesansni čovjek*

Od davnina su kraljevstva imala praksu dokazivati svoju moć i snagu ne samo na bojištima nego i rastrošnošću; grandioznim odijevanjem, gozbama i priredbama kojima bi poput paunova koji šire svoj rep poručivali svijetu tko je najbolji. Neizostavan dio toga svakako su bili i umjetnici. Važno je bilo imati na dvoru vrhunskog slikara koji će ovjekovječiti najvažnije događaje plemstva ili portretom zamrznuti u vremenu njihov lik i djelo. Jednako je važno bilo da se plemstvo dobro pogosti, ali i dobro zabavi pa su najbogatije obitelji morale imati i cijelu četvu zabavljača, od dvorske lude preko plesača i muzičara do putujućih glumačkih družina koje su često služile i kao svojevrsni špijuni jer su imale lak pristup plemićkim kućama. Tim više će kazalište dobiti na važnosti jer će ono postati sredstvo premošćivanja jaza između siromašnog puka i bogatog plemstva. Kazalište će jednako posjećivati i puk i plemstvo i dok traje predstava svi će biti jednaki pred pozornicom, opčinjeni prizorom i obuzeti pričom.

Još za Henrika VIII. taj prestiž posjedovanja vlastitih zabavljača dovest će do njihova licenciranja, a nastupanje bez dozvole se strogo kažnjavalo što je pripomoglo osnivanju profesionalnih glumačkih družina (i kazališnih kuća) jer je svaka morala imati svog plemićkog pokrovitelja, a najvećom časti se smatralo dobiti pokroviteljstvo kralja tj. kraljice. Tako Peter Thomson² navodi kako je „rigoroznost Uredbe o kažnjavanju lutalica iz 1572. godine dovela do klimaksa neprijateljske nastrojenosti spram družina bez pokrovitelja... Nenamjernim je nusproizvodom Uredbe bilo ubrzanje protvorbe kućnih glumaca u profesionalne.“ (Brown, 1997:179) Elizabeta I. je učinila puno po tom pitanju svojim kraljevskim patentima koji su omogućili legalnu zaštitu glumaca i sve veću slobodu izražavanja na pozornici što je rezultiralo procvatom kazališnih trupa i gradnjom kazališta što započinje sa Jamesom Burbageom³ i gradnjom prvog stalnog kazališta The Theatre 1576. Svakako treba spomenuti i još neke kazališne kuće i trupe koje su djelovale u tom dobu; tako imamo The Curtain (1577-1622) u kojem su od 1597-1599. nastupali Lord Chamberlain's Men (Družina lorda komornika) nakon zatvaranja The Theatrea 1597., a prije prelaska u

² Profesor emeritus Sveučilišta Exeter, autor značajnih knjiga na temu Shakespearea i engleskog kazališta.

³ Stolar, glumac, kazališni impresario i zajedno sa Johnom Braynom graditelj The Theatrea; otac glumca Richarda Burbagea koji je sa kazališnom trupom Lord Chamberlain's Men nastupao u The Theatreu u periodu 1594-1598.

slavni The Globe (1599-1642). Queen's Men (Kraljičina družina) nastaju 1583. spajanjem više trupa kao što su Leicester's Men i Oxford's Men. The Rose (1587-1606) su koristili Admiral's Men, Lord Strange's Men i Worcester's Men. The Fortune, The Swan, Blackfriar's, The Red Bull, Pembroke's Men, Queen Anne's Men, Hunsdon's Men... Samo nabranje sve siline kazališta i trupa koje su djelovale u ono doba govori o tadašnjoj kazališnoj klimi i kompetitivnosti čijim rezultatom je i dan danas bogata kazališna tradicija u Engleskoj.

1.2. *Osvajanje elizabetanske Engleske*

Nikada nećemo moći u potpunosti upoznati Shakespearea jer usprkos brojnim spoznajama i dokazima o njegovu životu i djelima, ipak je više karika koje nedostaju. Tako nedostaje i podataka o njegovim kazališno-spisateljskim počecima. Postoje mnoge teorije kako je došao u London; od toga da se pridružio jednoj od putujućih glumačkih družina, preko učiteljskog zaposlenja u nekoj školi do toga kako je pobjegao iz Stratforda kako bi izbjegao optužbe za krivolovstvo. Zna se da je napustio Stratford 1585. i da prvi poznati dokaz njegove prisutnosti na londonskoj kazališnoj sceni datira iz 1592. kada se na Shakespearea obrušava dramatičar Robert Greene ismijavajući ga i optužujući da je piskaralo koje potkrada tuđa djela i cilja iznad svojih mogućnosti misleći da može stati uz bok s visoko obrazovanim dramatičarima poput njega. Do 1594. je očigledno ostvario zamjetan uspjeh jer se kao osnivački član pridružuje trupi Lord Chamberlain's Men (Družina lorda komornika) koja će postati vodećom glumačkom družinom Londona, a s kojom će 1599. osnovati kazalište The Globe te 1603. dobiti pokroviteljstvo kralja Jakova I. koji dolazi na prijestolje nakon smrti Elizabete I. i promijeniti naziv u King's Men (Kraljeva družina), a 1608. Shakespeare postaje suvlasnikom Blackfriar'sa, prvog natkrivenog kazališta.

Datiranje njegovih drama je teško, a među prvima nastaju njegove povijesne drame, trodijelni „Henrik VI.“, „Rikard III.“ i „Edvard III.“ s početka 1590-ih. Do 1600. godine on je već stvorio svoja najpoznatija djela, „Romeo i Juliju“, „San ivanjske noći“ te „Hamleta“, a do svoje smrti 1616. i „Kralja Leara“, „Macbetha“ i „Oluju“. Plodnost njegovog stvaralaštva je neupitna, ali moramo se zapitati čime su to njegova djela općinila tadašnjeg gledatelja, odnosno čitatelja, da je, usudila bih se reći, dobio status pop ikone kasne renesanse?

Unatoč strelovitom širenju tiskarstva, knjige su bile skupe i teško dostupne onima izvan privilegiranog kruga plemstva, bogatih, svećeništva i učenjaka. „Shakespeare nije raspolagao usporedivim izvorima iz kojih je mogao crpiti građu. No imao je prijatelja u Londonu koji je vjerojatno odigrao ključnu ulogu u toj fazi njegove karijere. Richard Field je 1578. došao u London [...] da bi služio kao naučnik kod tiskara Thomasa Vautrolliera [...] Do 1589. se, dakle, etablirao kao majstor tiskar, sa štamparijom u kojoj se radilo punom parom i dojmljivim, raznolikim i intelektualno izazovnim popisom autora. [...] Bio je on prava riznica izvorâ za svoga mladoga prijatelja, dramatičara iz Stratforda.“ (Greenblatt, 2010:199/200)

Stoga prilično čudi Shakespeareov stav spram tiskane knjige: „Iako je kao pjesnik Shakespeare sanjao o vječnoj slavi, čini se da tu slavu nije povezivao s fenomenom tiskane knjige. A čak i kad se dobrano etablirao kao dramski pisac [...] pokazivao je slabo ili nikakvo zanimanje da vidi svoje drame na tiskanim stranicama, a kamoli da vodi računa o točnosti izdanja. Nikad, čini se, nije predviđao ono do čega će doći: da će živjeti na papiru koliko i na pozornici te da će njegova spisateljska sudbina biti tijesno povezana s tehnologijom koju je jamačno prvi put vidio izbliza u tiskari svog prijatelja u Blackfriarsu.“ (Greenblatt, 2010:200)

Kad bismo htjeli uistinu doznati tajnu uspjeha njegovih djela, morali bismo izumiti vremeplov, ali takvu pustolovinu ipak moramo prepustiti mašti. Moglo bi se reći i da je Shakespeare unaprijedio pojam identifikacije i katarze kroz kazalište fokusirajući se na složenu karakterizaciju likova, na pojedinca, na njegovu nutrinu i njegove nevolje, stilizirajući dramski tekst tako da uvuče gledatelja u svoj svijet i da on uistinu osjeća i živi život likova njegovih drama što pogotovo postiže brojnim retoričkim monolozima. Takvi su, na primjer, Hamletovi solilokviji koji često graniče s formom unutarnjeg monologa. Pogledamo li kronologiju nastanka Shakespeareovih drama, vidjet ćemo njihovu tematsku raznovrstnost: godine 1596. izveden je „San ivanjske noći“, 1597. prvi dio „Henrika IV.“, 1597. „Vesele žene Windsorske“ itd. Zasižno su i takve varijacije pridonijele njegovu opstanku na kazališnoj sceni. Da se držao isključivo tragedija, primjerice, vjerojatno bi vrlo brzo dosadio publici. Iako malo važno njegovom prosječnom gledatelju tj. čitatelju, ovladavanje nevezanim stihom i uporaba rima radi jačeg poetiranja uvelike je pridonijelo poetičnosti, time i upečatljivosti njegovih drama.

U svojim povijesnim dramama i tragedijama na vješt način kojim izbjegava cenzuru svakako progovara o aktualnoj politici, o zaludenosti plemstva za moći i klasnoj borbi. Takav je njegov prikaz stanja društva u ondašnjeg gledatelja zasigurno rasplamsavao strasti, a današnjem pruža uvid u jedno drukčije, minulo doba. Shakespeare je i zadužio engleski jezik dajući mu mnoštvo novotvorenica koje su i dan danas u upotrebi. Poznato je i da on nije posjetio mjesta iz svojih djela poput Venecije ili Danske, ali nije ni većina njegovih gledatelja te je i tu dobio prostor da zaigra svoju i gledateljevu maštu. On nije stekao formalno obrazovanje i nije poštovao pravila dramske arhitekture učene struke koja je pratila antičke uzore. Slojevite radnje s nemalim brojem usporednih zapleta, odnosno drama u drami, razvlačenje priče na nekoliko godina, miješanje komedije s tragedijom, stiha i proze... Usudio se biti drukčiji i svojom kompliciranom jednostavnošću naišao na formulu bezvremenosti, priče koje u svako doba mogu biti aktualne.

2. Razvoj Barda do kraja XIX. stoljeća

Godine 1623. izlazi prvo folio-izdanje čije tiskanje možemo smatrati početkom Shakespeareova posmrtnog života. Ta prva potpuna kolekcija njegovih djela, njih 36, izdana svega 7 godina nakon njegove smrti, od velike je važnosti jer sadržava i dotad neobjavljena djela poput „Ukročene goropadnice“, „Henrika VIII.“ i „Macbetha“. Prvi folio će postati najvažnijim temeljem istraživanja prvih šekspirologa, glavnim i najvjerodostojnijim izvorom njegovih djela, uputstvom prema kojem se i dan danas izvode predstave. Sastavili su ga John Heminges i Henry Condell, članovi Kraljeve družine kojoj je pripadao Shakespeare, kao hommage čovjeku koji, riječima Bena Jonsona⁴, „ne pripada samo jednom dobu, nego svim vremenima“. (Hergešić, 1978:21) S dolaskom Puritanaca⁵ na vlast 1642. ukida se svako kazališno djelovanje, a time i Shakespeare biva potisnut u neki mračan kutak sve do početka Restauracije⁶ 1660. kada kazalište doživljava svoj preporod.

⁴ Engleski dramatičar i Shakespeareov prijatelj; napisao posvetu za Prvi folio.

⁵ Pokret engleskih protestanata ekstremista kojima je cilj održavanje čistoće Crkve i čovjeka; moralno strog čovjek koji odbacuje obična zadovoljstva.

⁶ Doba uspostave monarhije nakon vladavine Puritanaca koje traje do kasnih 1680-ih.

2.1. *Shakespeareov život poslije smrti*

Novo doba engleskog kazališta nije nužno bilo dobra stvar za Shakespearea. Naime, redatelji, dramatičari i glumci počinju prerađivati njegova djela prema svom viđenju i/ili prilagođavati ga ukusu doba u kojem djeluju što se zamjećuje već kod npr. Williama Davenanta, dramatičara koji u adaptacije Shakespeareovih djela uvodi i glazbenu pratnju te balet. Početke kazališne kritike i transformacije teksta i glumaca možemo vidjeti i na primjeru iz 1700. kada se dramatičar, glumac i kazališni menadžer Colley Cibber u svojim memoarima osvrće na popularnog glumca Thomasa Bettertona kao dugovječnog Hamleta (glumio ga je i kao 74-godišnjak) u sceni u kojoj se Hamlet susreće sa duhom svog oca, zapažajući kako Betterton bojom glasa, pauzama i tempiranjem riječi vješto balansira između osupnutosti, prestravljenosti, bijesa i tuge.

Dramatičar Nicholas Rowe 1709. izdaje prvu Shakespeareovu biografiju, a velik zaokret čini Lewis Theobald⁷ izdajući 1726. djelo „Restaurirani Shakespeare“, koje je u biti reakcija na izdanje Bardovih djela koje je uredio Alexander Pope⁸, a koje je prema Theobaldovu mišljenju bilo prepuno grešaka i loše upotrijebljenih riječi. Ono što je obilježilo Shakespearea 18. stoljeća je prepravljavanje njegovih drama kako bi pogodovala duhu i ukusu vremena, što ga je ujedno uništavalo i pogodovalo održavnju na životu; već tada je svatko svojatao Barda. Njegov stil pisanja se smatrao nepostojanim, vrludajućim pa se tako npr. Pope primio preoblikovanja njegovih stihova, tobože njihovog dovođenja u red. Dok se Pope prima stihova, David Garrick, smatran tada najboljim i najpopularnijim glumcem u Engleskoj, poseže za grandioznom scenografijom i kostimografijom te, iako ima najbolje namjere i veličanje Shakespearea na umu, rezuckanjem njegovih drama. Tako npr. mijenja kraj „Romea i Julije“ i dopušta mladim ljubavnicima oprostaj prije smrti. Te prilagodbe su svakako značile odmak od Shakespeareova viđenja djela, ali su ujedno i učvrstile njegov status nacionalnog blaga jer prilagoditi se znači i preživjeti.

⁷ Urednik izdanja Shakespeareovih djela i autor tekstova o Shakespeareu

⁸ Pjesnik, esejist i urednik izdanja Shakespeareovih djela

Nagovještaj šekspirologije dolazi sa Samuelom Johnsonom, svestranim književnikom čiji kritički radovi na temu Shakespearea, pogotovo predgovor izdanju njegovih djela iz 1765., daju detaljan i sistematičan pregled načina njegova rada, kvalitete, ali i grešaka. Tako Johnson kritizira npr. njegovu vulgarnost, traljavost pri stvaranju zapleta, ali ga također i brani tvrdeći kako urednici ne bi smjeli mijenjati tekst i kako on mora odražavati ono što je pisac htio reći. Dolaskom romantizma na kraju 18. stoljeća Shakespeare dobiva status genija, opet zato što se prilagodio tadašnjem izrazito političkom duhu, duhu revolucije i naglog razvoja, zato što su i dalje njegova duboka karakterizacija i životne teme odražavale stanje društva i prilika, a njegovo portretiranje ljubavi kao da je odražavalo samu srž duše romantika. Shakespeareova sloboda izražavanja i maštovitost nadahnjivala je romantičare koji su se i sami htjeli osloboditi okova tadašnjih normi.

Važna imena koja zasigurno čine prekretnicu od proučavanja Shakespearea prema šekspirologiji su Edmund Malone, William Hazlitt i Samuel Taylor Coleridge. Malone se, napustivši pravničku praksu, posvetio književnosti, točnije proučavanju Shakespearea i uspostavi precizne kronologije njegovih djela. Tako iz 1778. potječe „Pokušaj da se ustanovi red kojim su napisane drame koje se pridaju Shakespeareu“, objavljen u „Dramama Williama Shakespearea u deset svezaka“, koji su priredili Samuel Johnson i George Steevens⁹. Coleridge je bio pjesnik, kritičar i filozof koji je držao predavanja o Bardu od kojih je najpoznatije ono o „Hamletu“ iz 1812., a Barda je smatrao „čovjekom s bezbroj duša.“ (Hergešić, 1978:23) U fokusu Hazlitta, također pisca, filozofa i kritičara, bili su karakteri Shakespeareovih drama, a njegove nam kritike daju uvid u to kako su izgledale i izvodile se Shakespeareove drame. Tome svjedoči npr. njegova kritika izvedbe „Sna ivanjske noći“ iz 1816. gdje između ostalog navodi kako se nada „da nismo bili sudionici u ubojstvu preporučivši da se prekrasna pjesma pretvori u dosadnu pantomimu jer takva je sudbina Sna ivanjske noći... Sve što je dobro u drami, izgubilo se u prikazu.“ (Wells, 1997:43) Što se šekspirologije tiče, 19. stoljeće stavlja pod povećalo povijesne i jezične aspekte njegova rada. Njegova popularnost kao da je obuzela kazališni svijet koji ga nikako nije mogao prerasti i nitko mu se nije usudio suprotstaviti, a njegov status nacionalnog simbola je neprikosnoven. Počinje se ispravljati i „nepravda“ 17. i 18. stoljeća te se tekstovi umorni od silnog prepravljanja sve više vraćaju svom originalnom obliku. Razvoj tehnike plasira predstave na posve novi nivo; kazališna rasvjeta, pomične platforme, zvučni efekti, efekti dima i magle...

⁹ Urednik, proučavatelj i komentator Shakespeareovih djela

2.2. Osvajanje Europe

Dosta dugo je Shakespeare ostao skriven Kontinentu; iako „engleski komedijanti u drugoj polovini 16. stoljeća počinju dolaziti u Njemačku... djela što ih prikazuju su anonimna, a često su tako prekrojena da ih je teško prepoznati.“ (Hergešić, 1978:28) Također su zabilježeni nastupi tih engleskih družina u Poljskoj, ali ga tek u 18. stoljeću europljanima počinju uistinu približavati velikani francuske i njemačke književnosti. Francuski književnik i filozof Voltaire se za vrijeme egzila u Engleskoj upoznaje s njegovim djelima te ga spominje u „Lettres sur les Anglais“ iz 1733. gdje ga uvelike hvali, iako će s godinama postepeno razviti antagonizam spram njega ne mogavši se odmaknuti od svojih klasicističkih nazora. Tako će Voltaire oživjeti Shakespearea na Kontinentu, a francuski romantici će se njime oduševiti. Dramatičar Jean-Francois Ducis nastoji ga približiti publici svojim izvedbama koje su nažalost zbog nepoznavanja engleskog jezika bile prepuštene na više nemilost nego milost francuskih prijevoda i preradbi. Sredinom 19. stoljeća zasigurno su ga zadužili i Victor Hugo i njegov sin François; François svojim prijevodima njegovih djela, a Victor svojim kritičkim esejem iz 1864. koji je prvotno trebao biti predgovor kolekciji Françoisovih prijevoda. Važno je spomenuti i Stendhalovu biografsku studiju i književnu kritiku „Racine i Shakespeare“ iz 1825. u kojoj komparacijom klasicističkog Racinea i renesansnog Shakespearea dolazi do zaključka o važnosti i ulozi romantizma u književnosti. Kako se utjecaj francuskog romantizma širio, s njime se širio i Shakespeare. Francuzi su ga svakako približili Italiji i Španjolskoj, iako interes za njega u tim zemljama nikad nije posve zaživio.

U Italiji ga je najviše zadužio njegov obožavatelj i skladatelj Guiseppe Verdi svojim opernim preradbama „Macbetha“, „Othella“ i „Falstaffa“ dok u Španjolskoj nema značajnijeg interesa za Shakespeareova djela sve do 20. stoljeća, vjerojatno zbog jake nacionalne književne i kazališne tradicije. Rusi su se s njime upoznali također dosta kasno, u 18. stoljeću, posredstvom Francuza, posebice Ducisovim preradbama. Dramatičar Alexander Sumarokov tako 1748. prevodi i prepravlja „Hamleta“ dajući mu sretan završetak ženidbom Hamleta i Ofelije. Nastojeći stvoriti jaki identitet nacionalne književnosti, pisac Aleksandar Puškin, zvan i ocem ruske književnosti, okreće se Shakespeareu za mentorstvo, ne samo što se tiče književne i kazališne prakse, nego ga inkorporira u širi pogled kulture, politike i društva svog

doba. Njegov utjecaj posebice zamjećujemo u povijesnoj drami „Boris Godunov“ (1825) inspiriranoj Shakespeareovim „Macbethom“.

Odnos Njemačke i Barda postao je toliko intenzivan da se on „u Njemačkoj tako udomio, tako je nerazdvojno vezan s njemačkom kulturom u prošlosti i sadašnjosti da ga proglašuju Nijemcem, *Shakespeare ein deutscher Dichter...*“ (Hergešić, 1978:29) Prvi pravi interes se javlja također u 18. stoljeću, paralelno s francuskim interesom. Caspar Wilhelm von Borck, ambasador u Londonu, 1741. prevodi „Julija Cezara“ te se s njim upoznaje i književnik i kazališni kritičar Gotthold Ephraim Lessing koji ga Nijemcima približava „Hamburškom dramaturgijom“ kao i „Sedamnaestim pismom o najnovijoj književnosti“ u kojem spočitava piscu i kritičaru, gorljivom klasicistu Johannu Christophu Gottschedu što ne prevodi Shakespearea. Pisac Christoph Martin Wieland ga približava svojim prijevodima i uprizorenjem „Oluje“ 1761., glumac i dramatičar Friedrich Ludwig Schröder svojim adaptacijama za pozornicu, posebice „Hamletom“ 1776. Posebno mjesto svakako zauzima svestrani Johann Wolfgang Goethe, predvodnik pokreta „Sturm und Drang“. Povijesna drama „Götz von Berlichingen“ i podosta kasnije roman „Wilhelm Meister“, svjedoče o Bardovu utjecaju. Njemački romantizam daje pregršt kritičkih radova i prijevoda od kojih je najpoznatiji Schlegel-Tieckov¹⁰ koji dominira iduće stoljeće. Godine 1864. nastaje Shakespeare-Gesellschaft, društvo koje se bavi promocijom, istraživanjem i očuvanjem Shakespearovih djela, primarno što se tiče njemačkog govornog područja. Kako su Francuzi utjecali na Italiju i Rusiju, tako se njemački utjecaj širio zemljama pod njenom vlasti te se tako i slavenske zemlje susreću s Bardom.

2.3. Prvi koraci na hrvatskoj pozornici

Svakako je važno spomenuti i povijest Shakespearea i hrvatske pozornice. Zagreb se s njim upoznaje tek potkraj 18. stoljeća, u jeku germanizacije, više kroz amaterska kazališta, posredstvom njemačkih redatelja i glumaca koji djeluju u nas do polovice 19. stoljeća. Također se radilo o preradbama Shakespeareovih djela, a prvo takvo djelo je „Gassner der Zweyte oder Der ausgetriebene Teufel,“ iz 1785. koje sadržajem odgovara „Ukroćenju

¹⁰ Nastaje 1825-1833. August W. von Schlegel započinje projekt, ali ga nikako ne dovršava i napušta projekt koji potom preuzima i dovršava Ludwig Tieck uz pomoć svoje kćeri Dorothee i Wolfa H. von Baudissina.

goropadnici“. Na prijelazu stoljeća, 1802. Hamlet postaje „Eugenius Skokko, princ prijestolonasljednik Dalmacije“, a 1811. „Vesele žene Windsorske“ postaju Bečanke. Prve pokušaje prijevoda s engleskog izvornika na hrvatski napravio je svećenik Ivan Krizmanić 1836. prevevši na kajkavski odlomak o vilinskoj kraljici iz „Romea i Julije“, a u Dubrovniku nailazimo na prijevode Antuna Kazalija, također svećenika, koji 1844. prevodi „Kralja Learea“ te 1853. „Julija Cezara“, ali nažalost nijedan njihov prijevod nije uprizoren.

Domorodno teatralno društvo uprizorilo je 1841. u Zagrebu „Romea i Juliju. Tragediju u 3 činah“. Ovaj put u „preradbi Christiana Felixa Weissea. Tu je preradbu Vasilije Jovanović Zemunac preveo na srpski jezik, a Dimitrija Demeter njegov je prijevod prilagodio za hrvatsku pozornicu.“ (Senker, 2006:13) Romea je glumio Tomo Isaković, a Juliju Franjica Vesel, a ta predstava se smatra prvom izvedbom Bardovih djela što se tiče profesionalnog kazališta unatoč tome što „oko toga koju predstavu obilježiti kao prvu izvedbu Shakespearea na hrvatskoj profesionalnoj pozornici ne postoji konsenzus.“ (Senker, 2006:12) U Zagrebu je 1863. Hrvatsko narodno kazalište izvelo adaptaciju „Ukroćene goropadnice“ Franza Ignaza Holbeina u prijevodu Spire Dimitrovića Kotranina pod naslovom „Ljubav sve može ili Ukroćena tverdokornica“ u kojoj glavne uloge tumače Maca Peris i Adam Mandrović, također i redatelj predstave, a likovi bivaju udomaćeni pa tako nemamo Katherine i Petruchia nego pukovnika Delibašića i Anicu.

Važan zaokret je zasigurno i dolazak Augusta Šenoe, pisca i kazališnog kritičara, 1868. na mjesto umjetničkog upravitelja Hrvatskog narodnog kazališta. Njegove kritike nam pružaju detaljan uvid u tadašnji kazališni život, a svakako treba spomenuti i njegov prijevod „Romea i Julije“ prema njemačkoj preradbi koji će se dugo zadržati kao predložak za izvedbe. Od glumaca koji su se takoreći specijalizirali za Shakespearea najzapaženiji su Andrija Fijan i Marija Ružička Strozzi. Za kraj je neizostavno spomenuti i redatelja, kazališnog kritičara i pedagoga Stjepana Miletića koji 1894. postaje intendantom HNK u Zagrebu. Pružio nam je 11 premijernih režija Shakespearea nastojeći ga prenijeti u što izvornijem obliku pazeći pritom na detalje, pogotovo povijesne. Od njegovih kritika najzapaženija je ona o izvedbi „Hamleta“ iz 1889. čije završne riječi mi se nameću kao vrlo prikladan nagovještaj budućeg suživota Shakespearea i hrvatske pozornice. „Ne možemo ničim bolje završiti ovaj sastavak nego sa željom, da na našoj pozornici češće takove predstave gledamo... jer se samo na taj način može naše kazalište podići do one umjetničke visine, koju hrvatski narod od njega s pravom tražiti može.“ (Senker, 2006:45)

II. *Shakespeare novog doba*

„ Shakespeare je mrtav. Dovoljno je teško čak i kada imate živućeg pisca pored sebe znati točno što taj pisac misli... A tek kad je pisac mrtav već četiristo godina...!“ (Elsom, 1989:17) Ove riječi kazališnog redatelja Michaela Bogdanova itekako odzvanjaju te mi se čini da se ni nakon svih tih stoljeća nipošto ne odustaje od pogađanja što je to točno Shakespeare htio reći. Dokaz tome je činjenica da, kad bi se zbrojile sve izvedene predstave i svi teorijski zapisi zabilježeni do kraja 19. stoljeća te usporedili s onima 20. i početka 21. stoljeća, zaključili bismo da se u ovih stotinjak godina Barda proučavalo i izvodilo trostruko više nego ikad. Kako je došlo do toga? Jedan od odgovora je zasigurno nezaustavljiv i silovit razvoj, koji nijedan segment života nije ostavio netaknutim, od medicine preko industrije do umjetnosti. Dva svjetska rata, novi politički poretci, pojava novih ideologija, vjerska previranja, tehnološki napredak, znanstvena otkrića... Kao da se pola milenija razvoja stisnulo u tih stotinjak godina... 20. stoljeće mi se čini kao jedna velika lančana reakcija, jedno otkriće utjecat će na napredak i otkrića na područjima koja su s njim naizgled nepovezana.

Kako je sve to točno utjecalo na Shakespearea? Razvoj novih medija i tehnologija poput telefona, radija, filma, televizije te interneta omogućio je veću dostupnost informacija, ali i kreativnost, što se svakako odrazilo na izvedbe, ne samo što se tiče forme i teksta, nego i same tehničke izvedbe. Ono što je ostalo konstantno jest uska vezanost Shakespeareovih djela sa trenutnim događajima i promjenama, kako političkim, tako i kulturološkim. Redatelji, glumci, teoretičari i dalje vole prilagođavati ga svom dobu, tako je Shakespeare u 20. stoljeću postao i hipi i seksist i feminist i Freud i Marx i reper i... Kao što sam već spomenula u prvom dijelu, ta sposobnost njegovih djela da se prilagode svakom dobu jest ono što mu je omogućilo da preživi sva ta stoljeća, ali što je sa kvalitetom tog življenja? Da li bi on uistinu htio vidjeti Katherine i Biancu kao dvije američke tinejdžerke koje muče tipični problemi današnjih tinejdžerki, prištići, dečki i strogi roditelji kao što je to slučaj sa teen filmom „10 razloga zašto te mrzim“ iz 1999. koji je inspiriran „Ukroćenom goropadnicom“, ili bi htio zadržati, slobodno ću reći, svoje dostojanstvo i duh svoga vremena. Shakespeare više nije (samo) Englez, on pripada cijelom svijetu jer uistinu nema zemlje koja ga barem jednom nije uprizorila u ovom ili onom obliku. Dapače, osnivaju se kazališta posvećena njemu, sastavnim je dijelom školske lektire, a posvećeni su mu i cijeli studiji na sveučilištima diljem svijeta.

Naivno sam mislila da će mi drugi dio ovog rada, dakle 20. i 21. st. biti i najlakši jer je i meni osobno najbliži, živim u ovom dobu. Umjesto toga ostavio me zbunjenom baš zbog širenja starih i pojave novih područja teorije i prakse, a sve kao da se odvija u istom trenutku. Nekad se govorilo o desetero, dvanaestero poznavatelja, redatelja, teoretičara i prevoditelja Shakespearea, a danas se govori o stotinama, tisućama čak. Zaključila sam da mi školski pristup tu neće puno pomoći pa ću život Shakespearea u modernom dobu pokušati prikazati primarno kroz izvedbu te nastojati obuhvatiti što je više moguće područja.

1. *Moderniziranje Barda*

Sam kraj 19. stoljeća počinje naznačavati početak razdoblja koje će trajati u ovom ili onom obliku do kraja 50-ih godina, a koje će biti najpoznatije pod nazivom Avangarda. U ovom razdoblju će se nastojati više no ikad biti što drukčiji od svih prijašnjih razdoblja. Sada više ne možemo biti lokacijski isključivi kad govorimo o izvedbama Shakespearea jer on je do sada već prisutan svugdje i sve se odvija paralelno. Tako već 1911/12. imamo suradnju Edwarda Gordona Craiga¹¹ i Konstantina Stanislavskog¹² u MHAT-u¹³ na izvedbi „Hamleta“ o kojem detaljan opis imamo zahvaljujući Kaoru Osanaju¹⁴ koji je za svog putovanja po Europi 1912/13. posjetio i Rusiju te imao priliku svjedočiti ovoj izvedbi. Tako ponajviše doznajemo o scenografiji koja je bila novitet što se tiče izvedbe Shakespearovih djela. Craig je upotrijebio divovske pomične paravane zlatno-žute boje na koja se oslanjala cijela arhitektura scene te je tako postigao minimalizam scene i njenu apstrakciju. Obojica su htjeli na Hamletu iskušati svoje teorije, Craig simbolističko gledište koje smatra da su Shakespeareova djela suviše poetička i da se ne mogu kvalitetno uprizoriti, pogotovo koristeći moderne forme (poput simbolističke estetike ili kubizma), a Stanislavski je htio isprobati svoju metodu treniranja glumaca posebno pogodnu za psihološki realizam. S obzirom da su svaki na svoj način željeli interpretirati „Hamleta“, pravo je čudo da je on uopće uprizoren.

¹¹ Scenograf, glumac i redatelj, poznat i po svojim inovacijama na području scenografije i scenske rasvjete.

¹² Kazališni redatelj i glumac, osnivač MHAT-a, najpoznatiji po sistemu Stanislavski – metodi treniranja glumaca.

¹³ Moskovsko umjetničko akademsko kazalište, osnovali ga 1898. Konstantin Stanislavski i redatelj, pisac i kazališni pedagog Vladimir Njemirovič Dančenko.

¹⁴ Japanski kazališni redatelj i dramaturg, središnja figura u razvoju modernog japanskog kazališta.

Stanislavski je s MHAT-om osim „Hamleta“ uprizorio i druge Shakespearove drame, primjerice „Julija Cezara“ i „Mnogo vike ni za što“.

Dramatičar i redatelj Harley Granville-Barker se ne povodi olako za moderniziranjem Shakespearea, on se uz manje izmjene drži tekstova Prvog folija. Tako o njegovoj izvedbi „Zimske priče“ iz 1912. piše kazališni kritičar John Palmer koji kaže „...da bi ju i sam autor prepoznao kao svoju...“ (Wells, 1997:183) Nisu ga ni Francuzi zaboravili pa tako redatelj Jacques Copeau 1914. uprizoruje „Na tri kralja“, a predstava postaje stalan dio repertoara Copeauova kazališta te ju u svojoj kritici iz 1922. spominje i Granville-Barker. Svakako je u razvoju izvedbe važan i redatelj Barry Vincent Jackson jer se 20-ih godina okreće modernoj kostimografiji kako bi drame što više približio gledatelju svog doba što je pogotovo zamjetno u „Cymbelineu“ i „Hamletu“ gdje su dvorani obučeni u vojne uniforme, a glavni likovi u kostime koji odgovaraju onome što bi bila dnevna i večernja toaleta plemstva 20-ih godina.

1.1. *Welles, Brecht, Brook*

Amerika je uvijek bila svijet za sebe, razvijala se minimalno opterećena prošlošću Starog svijeta od kojeg je potekla. Ta neopterećenost se doduše često više pokazala kao nedostatak identiteta jer se prelako zaboravljalo svoje porijeklo. U '30-im godinama Amerika je još uvijek osjećala posljedice Velike depresije, odnosno gospodarske krize koja je kulminirala 1929. Vijest o dolasku Hitlera na vlast doprla je i preko oceana, a rasna netrpeljivost i segregacijska politika itekako su aktualni. Trebalo je hrabrosti dirnuti u takvo političko osinje gnijezdo, a toga se dohvatilo tada vrlo mlad i malo poznat, ali već vrlo talentiran i kreativan redatelj, glumac i pisac bez dlake na jeziku. Orson Welles specifičan je jer je u svom radu obuhvatio i dva nova medija, radio i film, čije efekte će svakako primjenjivati i u kazalištu. U New Yorku je 1936. u suradnji sa Crnačkom kazališnom jedinicom Saveznog kazališnog projekta u dobi od svega 21 godine uprizorio popularno nazvanog „Vudu Macbetha“ sa afro-američkom glumačkom postavom. Radnju je premjestio iz Škotske na Karipski otok inspiriran Haitijem, a vještice je pretvorio u vudu svećenice. Scenografija je bila statična: dvorac sa prikazom džungle s palmama i kosturom u pozadini. Utjecaj filma kod Wellesova „Macbetha“ može se vidjeti pri korištenju zvučnih efekata i

scenske rasvjete jer „ono što je publika čula i vidjela bio je spoj teatralnih trikova – zvuk kiše stvaran pomoću celofana, vještica koja govori kroz zube hipnotizirajućim glasom...“ (Hogdon & Worthen, 2008:262) Moglo bi se reći da se osim rasne teme dotakao i postkolonijalizma. Također je kasnije režirao i filmsku verziju „Macbetha“. Welles 1937. u njujorškom Mercury kazalištu postavlja „Julija Cezara“ za kojeg je kazališni kritičar John Mason Brown rekao da „oslobađa Shakespearea od luđačke košulje tradicije.“ (Wells, 1997:220) Radnja je smještena u moderno doba sa modernom kostimografijom i kritika je fašizma i nacizma. Uniforme su veoma nalik nacističkima, a povlači se i analogija Cezara i Benita Mussolinija.

Shakespearea 20. stoljeća svakako je obilježilo njegovo iskorištavanje u ideološke svrhe što je pogotovo bilo prisutno u Njemačkoj 30-ih i 40-ih godina. Nacisti su ga cenzurirali, sjeckali, provukli kroz sito i rešetno da bi ga prozvali više Nijemcem nego Englezom i pridali mu arijevske obličje. Kad se Njemačka odricala i vlastitih velikih književnih imena, spaljivala knjige te praktički zabranila bilo kakav strani utjecaj, Shakespearea se veličalo. Schlegel-Tieckov prijevod bio je jedini dozvoljen, a politički nadzor rigorozan što je redateljima i glumcima, ali i teoretičarima ostavljalo malo prostora za samoizražavanje. Najpodobnija i najizvođenija drama je svakako bila „Mletački trgovac“, zbog prisutne antisemitske konotacije. Najpoznatija izvedba je ona Lothara Mühela 1943. u Beču s grotesknim stereotipnim prikazom židova Shylocka kojeg tumači Werner Krauss. „Hamlet“ i „Macbeth“ su također bili miljenici.

„Pjesnik, dramatičar, prepredeni poslovnjak, zloglasan brbljavac koji je posuđivao i poboljšavao tuđa djela – opis podjednako pristaje Williamu Shakespeareu i Bertoltu Brechtu.“ (Whall, 1981/82:127) Moglo bi se reći da se Brecht prema Bardu odnosio poput dječaka kojem se sviđa neka djevojčica, ali ga ti osjećaji zbunjuju i ne zna drugo nego ju povlačiti za pletenice i štipati iliti tko se tuče, taj se voli. „Prezirao je arhaične i brutalne sadržaje Shakespeareovih drama, prozivajući ga velikim pjesnikom barbarske umjetnosti. S druge strane pak, divio mu se te imitirao šekspirijansku formu, stil i tehniku.“ (Whall, 1981/82:127) Tvorac „epskog teatra“ smatrao je da je njemačka pozornica u krizi zbog svog opiranja modernizaciji klasičnih djela, njihova postavljanja u kontekst sadašnjice. Brecht često koristi parodiju kako bi postigao da se što više odmakne od prošlosti i uvede Barda u 20. stoljeće, ali istodobno i da zadrži srž njegovih djela. Uvođenjem parodičnih elemenata Brecht ne želi nužno postići komičan efekt, već upravo suprotno, učiniti ga još ozbiljnijim, prikazati ga iz druge perspektive, izazvati ga na dvoboj vremena i testirati njegovu svevremenost.

Korištenje parodijskih elemenata zamjećujemo kod njegovih radiodrama, „Macbetha“ iz 1927. i „Hamleta“ iz 1930. godine. Tako primjerice u „Hamletu“ „glas uskače na kraju 3. čina, 4. scene (scena u spavaćoj sobi) kako bi najavio: 'prekidamo prijenos kako bismo vam prenijeli izvanredne vijesti o Ofelijinoj smrti.'“ (Whall, 1981/82:132) U mnogim njegovim dramama nailazimo na Shakespeareov utjecaj, u ovom ili onom obliku, nekad više kroz priču, nekad više kroz strukturu. „Čovjek je čovjek“ (1924) te „Slonovo mladunče“, mini drama namjenjena kao intermezzo prethodno spomenute drame, koriste elemente „Sna ivanjske noći“, što je teže uočljivo jer izostaju ljubavnici, dvorani, vilenjaci, šuma (te naposljetku i sama ljubav). Ipak, zadržava temu transformacije, štoviše, čini ju bitnim dijelom drame. Tako i u „Zadrživom usponu Artura Ui-a“ (1941), alegoriji o usponu Hitlera, pronalazimo paralelu sa „Rikardom III.“; u „Dobrom čovjeku iz Sečuana“ (1939-1943) sa „Kako vam drago“ što je primjerice vidljivo pri upotrebi pjesama, razmještaju epizoda, a i u obje drame imamo pojavu bogova te su u centru fokusa dobrodušne žene, Bardova Rosalind i Brechtova Shen Teh. Brecht je radio i na adaptaciji „Koriolana“ (1951-1953), ali nažalost nije doživio njegovo postavljanje. Neslaganje sa nacističkim režimom svakako je obilježilo njegovu karijeru jer je ratno razdoblje proveo u egzilu. Po završetku rata, vratio se u svoju rodnu Njemačku, ali sve do smrti 1956. ostao pod strogim nadzorom.

Neoprostivo bi bilo zaobići kazališnog i filmskog redatelja, britanca Petera Brooka, jednog od najvećih poznavatelja i najplodnijih redatelja Shakespearea u 20. i 21. stoljeću. Ovdje se pruža i prilika spomenuti jednu od najvećih kazališnih kuća posvećenih Shakespeareu, a s kojom je Brook surađivao od '50-ih do '70-ih godina te ostvario svoje najslavnije izvedbe prije no što se skrasio u Francuskoj, gdje i dan danas djeluje. Kraljevsko šekspirsko kazalište (Royal Shakespeare company), institucija je koja pod više-manje istim nazivom i oblikom djeluje od 19. stoljeća u Bardovu rodnom gradu, Stratfordu na Avonu. Danas skoro pa da nema glumca i glumice koji ne bi rado naveli rad na nekoj predstavi u produkciji ove kuće u svom životopisu. Tu čast su imala neka od najvećih glumačkih imena poput Petera O' Toola, Vanesse Redgrave, Laurencea Oliviera... Brook je 1950. postavio „Mjeru za mjeru“, a 1952. „Zimsku priču“, obje s vrlo cijenjenim Johnom Guilgudom u glavnim ulogama. Već tada se moglo zamjetiti kako su Brooku dosadna klasična postavljanja Shakespeareovih djela, a također i njegova tendencija ogoljavanja prostora. Izvan matične kuće 1955. režira „Hamleta“, koji je ostao zapamćen kao jedna od najdugovječnijih izvedbi „Hamleta“ na britanskoj pozornici. Koristio je novotarije davši dvorskim glazbenicima instrumente – dječje igračke, a Ofelija u svojoj sceni ludila pjevuši flamenco umjesto

tradicionalnih pjesama. „Hamleta“ ponovo režira 2000. za Théâtre des Bouffes du Nord u Parizu, njegov više-manje stalan dom od 1975. S njim kao da je želio iskušati granice, može li nadmašiti onog iz '55. Uvodi crnog Hamleta (glumi ga Adrian Lester), skraćuje ga, smanjuje postavu na svega osam glumaca... Godine 2003. gostuje s „Hamletom“ i u Hrvatskoj postavivši ga na ostacima samostana na Lokrumu. „Tita Andronika“ režira 1955. sa slavnima Laurenceom Olivierom u ulozi Tita i Vivien Leigh kao Lavinijom. Zagreb je imao sreće vidjeti ga prilikom gostovanja u Hrvatskom narodnom kazalištu 1957. Uslijedili su „Kralj Lear“ (također izvan matične kuće) 1962. te naposljetku „San ivanjske noći“ 1970. u čiju postavu ubrajamo i današnje velikane glume Bena Kingsleyja te Patricka Stewarta.

Brook je „San ivanjske noći“, usudit ću se reći, kastrirao i ogolio, odbacio većinu normi tradicionalnog postavljanja klasične drame ili riječima glumca i kritičara Roberta Speaighta, „nagovorio vas je da zaboravite stoljeće kazališne tradicije, s njegovim konvencijama i klišejima; nametnuo vam je duševno stanje u kojem se sama ideja magije, nadnaravnog posredovanja morala nanovo stvoriti.“ (Welles, 1997:277) Scenografija je toliko ogoljena da je na pozornici ostala samo velika bijela kutija, stabla šume su postala dva, tri velika žičana navoja koji bi se povremeno spuštali odozgo, a boja je prisutna samo na kostimima glumaca i ogromnim crvenim perima Titanijina „plovila“ kojim se spuštala. Prisutan je i utjecaj kineskog cirkusa, vilenjaci se spuštaju na trapezima, povremeno se hoda i na štulama, a Pukova magija koju baca na ljubavnike je disciplina vrćenja tanjura, uvijek prisutna u kineskom cirkusu. Vratilo ne postaje spodoba nalik na magare nego klaun s crvenim nosom, mladi ljubavnici su nosili odjeću tipičnu za djecu cvijeća 1960-ih, a na kraju predstave glumačka postava, odnosno mladi ljubavnici, vilenjaci, Oberon, Titanija i Puk, hitaju rukovati se s gledateljima. Tim ogoljavanjem se postiglo oslobođenje teksta, stavljanje fokusa na nj i na glumce, ali i taj konačan raskid s tradicijom, tada se uistinu moglo reći da smo zakoračili u kazalište novog doba.

1.2. Stoppard, Mnouchkine, RSC, novi Globe

Vrijedni spomena su i Tom Stoppard i Ariane Mnouchkine. Stoppardovo djelo „Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi“ iz 1966. okarakterizirano je kao egzistencijalistička tragikomedija s očitim utjecajima teatra apsurdna te priča priču o Hamletu kroz oči njegovih starih prijatelja Rosencrantza i Guildensterna. To je preokrenuti „Hamlet“ jer su ta dvojica u originalu sporednih likova sada glavni, dok sam Hamlet ima malu ulogu te tamo gdje u „Hamletu“ radnja ovog dvojca završava, u Stoppardovoj predstavi ona tek počinje. U Stoppardova važnija, Shakespeareom inspirirana djela ubrajamo i „Doggov Hamlet, Cahootov Macbeth“ iz 1979. te suradnju na scenariju za hit film iz 1998. „Zaljubljeni Shakespeare“. Mnouchkine sa svojom kućom Théâtre du Soleil također testira granice te unosi u ciklus „Rikarda II.“, „Na tri kralja“ i „Henrika IV. Prvi dio.“ (1981-1984) duh istoka spajajući s njim japansko kabuki kazalište i scenografiju inspiriranu Japanom, Balijem, Indijom...

Američki glumac, pisac i redatelj Daniel Singer dosjetio se 1981. napraviti predstavu koja će ispričati priču o Hamletu u samo 25 minuta sa samo 3 glumca i to na komičan način. Uključio je svoje prijatelje, glumce Jessa Winfielda i Adama Longa te je tako nastala Reduced Shakespeare Company, više-manje putujuća kazališna trupa koja je svoj dom našla i na londonskom West Endu te djeluje već preko trideset godina iako se postava uvelike mijenjala i proširivala. Njihovo najpoznatije djelo je „Kompletna djela Williama Shakespearea (skraćeno)“, koje je prvi puta izvedeno na Fringe festivalu u škotskom Edinburghu 1987. Ta parodija, Sheky na speedu¹⁵ (usudila bih se nazvati ga tako u maniri RSC-a), prezentira, kako i sam naslov kaže, sva Bardova djela ubrzana i skraćena na manje od dva sata predstave; koristi se i dosta improvizacije, referiranja na moderne događaje, pop kulturu, nema zida između publike i glumaca, često se glumci direktno obraćaju publici, a i ona katkad postaje dijelom predstave. Vjerojatno najpoznatiji dio predstave je kada priču o Othellu ispričaju repanjem¹⁶ (engl. rap). RSC na ovaj način ne izvodi samo Shakespearea, dohvatio se primjerice i Biblije i američke povijesti... Također su inspirirali mnoge redatelje i glumce koji se nastoje na sličan način pozabaviti Bardom.

¹⁵ Amfetamin, u žargonu speed; droga koja „ubrzava“ um, daje osjećaj euforije

¹⁶ Vrsta glazbe; način pjevanja koji koristi brz, britak, isprekidan govor u rimi kojeg prati sličan glazbeni ritam

Novo stoljeće ne donosi ništa spektakularno i ništa ne iskače iz mase jer više-manje sve je već viđeno. Shakespeareove drame se ili moderniziraju ili ostaju vjerne originalu, stvar je samo u boljoj ili gorjoj prezentaciji. Govoreći o globalnim razmjerima, izvedbama te redateljskim i glumačkim tumačima njegovih djela broj se više ne može znati pa je i teško izdvojiti značajnije, a jedino gdje se redatelji i glumci još mogu „natjecati“ su u maštovitosti prezentacije. Važna stavka je svakako i projekt rekonstrukcije kazališta The Globe. Glumac Sam Wanamaker 1970. osniva Shakespeare Globe Trust, zakladu posvećenu rekonstrukciji Globea kakav je bio 1599. na autentičnoj londonskoj lokaciji iz 17. stoljeća. Nakon skoro tri desetljeća problema, kazalište je napokon otvorilo svoja vrata 1997. pod imenom Shakespeareovo Globe kazalište (Shakespeare's Globe Theatre) s Markom Rylanceom kao njegovim prvim umjetničkim direktorom. Suvišno je reći tko otad dominira repertoarom ovog kazališta koje iz godine u godinu osvaja brojne nagrade za najbolja šekspirska uprizorenja. Ovaj projekt je inspirirao nastanak mnogih replika diljem svijeta, primjerice u Schwäbisch Hallu u Njemačkoj, u talijanskom Rimu, američkom San Diegu pa čak i japanskom Tokiju.

1.3. *Mali/veliki ekran*

Ne treba izostaviti ni spomen dvaju medija koji su nepravedno potisnuli kazalište u drugi plan i zavladaali svijetom, a to su film i televizija. Dok kazalište pruža živu izvedbu, a time je i podložnije greškama, snimanje za film i televiziju si može priuštiti ponavljanje dok ne ispadne savršeno. Također je dostupnija i upotreba raznih tehnologija (kompjuterska animacija primjerice) i lokacija što pridonosi efektu. No, ovdje je tek Bard itekako podložan prerađivanju originala. Svakako je prednost ovih formata dostupnost, nema kućanstva koje se nije s njim susrelo, a to samo govori u prilog gledištu prema kojem bi se Shakespearea moglo smatrati najvećim kolonizatorom. Spomenut ću svega par važnijih filmskih, odnosno televizijskih uprizorenja jer dotaknuti se svakog bi bila knjiga sama za sebe. Što se televizije tiče, svakako najveći i najvažniji projekt je onaj engleske televizijske kuće BBC, „The Shakespeare collection“. To je serijal adaptacija svih njegovih dramskih djela koji je nastajao od 1975., a emitirao se u Engleskoj od 1978-1985. Tvorac je Cedric Messina, a u projektu su sudjelovala i velika glumačka imena današnjice poput Helen Mirren i Alana Rickmana. Svakako je i prije i poslije bilo serijala šekspirske tematike, ali nikada u ovakvom opsegu i

kompletnosti. Bard je zakoračio i u svijet animacije tako imamo i edukativni serijal namjenjen školskom uzrastu „Shakespeare: animirane priče“ iz 1992., također u produkciji BBC-ja.

Od filmova (kojih uistinu ima na stotine) površno bih izdvojila nekolicinu koji su se nečime doista istaknuli ili mi osobno zapeli za oko. Najviše inovacija imamo pred kraj 20. stoljeća. Redatelj Baz Luhrmann 1996. radnju filma „Romeo + Julija“ stavlja u gradić Veronu, ali onu u američkoj saveznoj državi New York. Radnja se odvija u moderno doba, dakle '90-te godine, suparničke plemićke obitelji postaju suparničke poslovne obitelji, a mačevi postaju pištolji. Zanimljivo je korištenje originalnog teksta i njegovo stavljanje u moderno okruženje. „San ivanjske noći“ Michaela Hoffmana iz 1999. je s obzirom na tendenciju moderniziranja, uspješni filmski prikaz koji se drži originala, dapače, filmska tehnika mu omogućava izvrsno dočaravanje šume, vila i vilenjaka, magije... „Hamlet“ redatelja Michaela Almereyde iz 2000. stavlja radnju u New York te slično Luhrmanovom filmu koristi moderno okruženje, ali ostavlja originalni dijalog. Klaudije nije kralj nego direktor velike korporacije, Hamlet je student, Ofelija fotografkinja, a Elsinore je hotel. Romeo i Julija čak postaju „Gnomeo i Julija“, mali vrtni patuljci u animiranom filmu iz 2011. u režiji Kelly Asbury. Ne treba zaboraviti ni područje dokumentarizma, snimljeni su brojni dokumentarni filmovi i serijali koji se dotiču Shakespearea i njegovih djela, a neki njegovim posredstvom progovaraju o životnim temama. Primjerice, „In search of Shakespeare“ (2004) je serijal u produkciji BBC-ja koji nastoji rekreirati njegov život i rad. Dokumentarni film „Shakespeare behind bars“ (2005) Hanka Rogersona i Jilann Spitzmiller prikazuje rad istoimene dobrotvorne organizacije koja postoji od 1994. Ta američka organizacija donosi zatvorenicima raznih američkih zatvorskih ustanova susret sa Bardovim djelima i kazalištem uopće. Zatvorenici postaju glumci i sami uz pomoć stručne teatrološke ekipe ove organizacije uprizoruju njegova djela. Želi im se na taj način pomoći da se suoče sa svojim psihosocijalnim problemima te se time želi postići njihova uspješna reintegracija u društvo. Moglo bi se reći da je Bard postao i psihoterapeutom. Ovaj film konkretno prikazuje 9-mjesečni napor neobične zatvoreničke glumačke trupe kako bi uprizorili „Oluju“.

2. *Kućni prijatelj hrvatskog teatra*

Kada govorimo o Shakespeareu u Hrvatskoj, govorimo više-manje o 20. stoljeću jer hrvatska pozornica i pučanstvo se s njegovim djelima upoznaje podosta kasno. Naime, tek potkraj 18. stoljeća javljaju se prvi spomeni njegova imena i to kroz grube preradbe i prijevode. Kada govorimo o izvedbi njegovih djela do '50-ih godina, govorimo ponajviše o četiri imena: Raić – Bach - Gavella – Strozzi, a prethodi im redatelj i intendant HNK u Zagrebu Stjepan Miletić, koji je u četiri godine svoje intendanture uprizorio desetak Shakespeareovih djela.

2.1. *1900-1990.*

Bivši student Miletićeve škole Ivo Raić, nakon višegodišnjeg izbivanja, odnosno rada po europskim pozornicama, 1909. u Zagrebu postavlja „Koriolana“ i „Hamleta“ s kojima dovodi na hrvatsku pozornicu zapadnjačke modernističke prakse, posebice njemačko suvremeno kazalište. Andrija Fijan je u obje predstave nosio glavne uloge, a nakon njegove smrti 1911. Raić svejedno nastavlja s „Hamletom“, ali s novom postavom o kojoj piše i književnik Milutin Cihlar Nehajev koji kroz tri stranice žali za Fijanom i njegovom interpretacijom Hamleta jer „od Fijanove smrti naš je šekspirski repertoar siromašan.“ (Senker, 2006:53) I sam Fijan odvažio se režirati Shakespearea pa tako imamo „Macbetha“ iz 1903., „Kralja Leara“ iz 1904., te „Antonija i Kleopatra“ iz 1906. Do svoje smrti 1931. Raić će ostati vjeran Bardu tako primjerice imamo i njegove izvedbe „Mnogo vike ni za što“ (1926), „Romea i Julije“ (1929)... Njegovo zadnje djelo, „Antonije i Kleopatra“ (1931) nahvalio je te detaljno recenzirao književnik Milan Begović zaključivši: „Teatar pun. Pljeska i odobravanja mnogo... Šteta što su ovakve večeri u našem kazalištu rijetke.“ (Senker, 2006:90)

Josip Bach sa svojih sedam uprizorenja Shakespearea među najplodnijim je šekspirskim redateljima prve polovice 20. stoljeća. Možda najpoznatiji je po svom uprizorenju „Sna ivanjske noći“ iz 1909., koji 1913. prigodno iz zatvorene pozornice zagrebačkog HNK seli na otvorenu, ljetnu pozornicu u Maksimiru. O izvedbi koja je prošle godine proslavila

stotu obljetnicu izvođenja pisao je i Antun Gustav Matoš te ju prigodno prozvao i Shakspeareom u šumi. Uloge mladih ljubavnika pripale su Ivi Badaliću, Josipu Paviću, Mili Dimitrijević te Bogumili Vilhar. Koristeći za „San ivanjske noći“ najsavršeniju od svih scenografija, majku prirodu, Bach svoju publiku maksimalno približava vilinskoj šumi, kao dodatak koristeći svega par divovskih grčkih stupova. U njegov šekspirski opus ubrajamo i „Troila i Kresidu“ (1903), „Noć svetih triju kraljeva ili Kako god želite“ (1911) „Ukroćenu goropad“ (1912)...

Branka Gavellu slobodno možemo nazvati i kazališnom institucijom zbog njegova doprinosa hrvatskom teatru. Shakespearea je režirao devet puta, izbjegavši pritom postavljanje onih najpoznatijih tekstova, poput „Romea i Julije“, „Hamleta“ ili „Sna ivanjske noći“, dok je „Na tri kralja ili Kako vam drago“ postavio čak triput, 1924. u HNK u Zagrebu, 1930. u HNK u Osijeku te 1939. ponovo u Zagrebu povodom 25. obljetnice svoga rada. Prvo postavlja „Otela“ (1919) i „Ukroćenu goropadnicu“ (1920), ali tek s postavljanjem „Rikarda Trećeg“ (1923) i „Na tri kralja“ on se u potpunosti osamostaljuje od svojih kazališnih mentora i uzora te se približava ekspresionizmu. Radnja „Rikarda Trećeg“ odvija se na „ekspresionistički oblikovanoj krnjoj piramidi vlasti sa serpentinom političkog uspona što vodi preko grobova kraljevih žrtava.“ (Senker, 2006:72) Često je surađivao na scenografiji s umjetnikom Ljubom Babićem, a za glumačku postavu je također birao samo najbolje pa tako u uspješne suradnje ubrajamo i obitelj Strozzi - Mariju Ružičku te njenog sina Tita koji od glumca postaje uspješan redatelj. O repriznoj, poboljšanoj čak, izvedbi „Na tri kralja“ iz 1939. govori i otac hrvatske komparatistike Ivo Hergešić. Dočarava nam ju ističući „...pomične zidove koje pokreću glumci na otvorenoj pozornici preobražavajući tako scenu. Tehnička je prednost ovog postupka da se predstava vrlo brzo odvija, ali se ujedno jedan prizor izvija iz drugoga, prelijeva i stapa u organsku cjelinu, a moguće je, što više, da se istodobno odigrava više prizora, kao na pravoj šekspirskoj pozornici.“ (Senker, 2006:78) Hvaljena je i njegova „Zimska priča“ (1939) dok njegov posljednji režiserski susret sa Shakespeareom, „Macbeth“ iz 1957. otkriva gašenje artističkog plama tada već ostarjelog Gavelle. Posvetio se Bardu i što se teorije tiče u svojim esejima „O inscenaciji Shakespearea“ (1952) i „Londonski kazališni dojmovi“ (1956) s podnaslovom „Susret sa Shakespeareom“.

Tito Strozzi postepeno od izvrsnog glumačkog tumača šekspirskih uloga postaje vrhunski redateljski tumač Shakespearea. Među zapaženijim uprizorenjima je svakako ono „Julija Cezara“ (1934) jer uvodi tehnološke novitete, točnije rotacijsku pozornicu. Često je fokus više stavljao na tehnološke scenske novitete nego na priču i glumce. Do početka II. svjetskog rata postavlja još „San ivanjske noći“ 1933. i 1938. te 1935. „Kralja Leara“. Ratno razdoblje utjecalo je na sav život pa tako i kazališni koji je, doima se, prisilno poslan na dugogodišnji zimski san. Politička represija će svakako imati ulogu u tome, još dugo po završetku rata. Strozzi se vraća Shakespeareu tek 1947. sa „Otelom“. Njegov „Hamlet“ iz 1955. mogao bi se prozvati i neujednačenim jer je „...dijelom 'hudožestvenička', a dijelom patetična, 'deklamatorska' gluma i gotovo karikirana šminka u raićevskom dekoru...“ (Senker, 2006:104) Strozzijev oproštaj od Shakespearea je bila izvedba „Sna ivanjske noći“ u HNK u Splitu 1963.

U desteljećima koja slijede nakon okončanja rata možemo govoriti o nasljeđu velikih učitelja, Gavelle i Strozija. Pozornicu polako preuzimaju njihovi učenici, sljedeća generacija koja djeluje u nezahvalnom dobu u kojem politika diktira sve, skoro pa i ono što se odvija u bračnoj spavaćoj sobi. Tim je izazov bio veći, kako reći ono što misliš, a da pritom ne završiš u zatvoru. Postupno se, kako su godine odmicale, povećavala sloboda umjetničkog izražavanja, ali nadzor je uvijek bio prisutan. Zato se možda Shakespeare činio dobrim izborom dežurnog krivca. Neutralan, a opet može biti i naš. Tako se s povećanjem sloboda Shakespearea postupno odmiče od prikrivenog političkog istupanja, od političkog teatra i vraća ga se samom kazalištu i tekstu te redatelji kao da ga nanovo otkrivaju i počinju eksperimentirati s njim.

Prvo svakako treba spomenuti kako se s osnivanjem sve većeg broja kazališta i festivala ne može više govoriti o zagrebačkom monopoliziranju Barda. Svojim „Hamletom“ (1952-1963) na Lovrijencu u sklopu Dubrovačkih ljetnih igara, Marko Fotez je pogurao tradiciju ljetnih pozornica koja traje već malo preko 60 godina. Iako to nikako nije prva predstava izvedena izvan kazališta, svakako je popularizirala trend Shakespearea na godišnjem odmoru, nazvala bih ga tako. Uistinu, ljeti kao da se sve kontinentalne kazališne trupe presele na more kako bi, uživajući u suncu, moru i dobroj spizi, ponešto i zaradile, a i zabavile te prezentirale turistima najbolje što naša kazališta mogu ponuditi. Mnogi su se odvažili na preseljenje predstava iz „zatvorskih“ zidova kazališta u najrazličitija okruženja.

Primjerice, „Mjera za mjeru“ (1955) u režiji Vlade Habuneka izvedena na Splitskom ljetu, „Oluja“ (1962) Koste Spaića na dubrovačkoj plaži Danče, „San ivanjske noći“ (1972) Joška Juvančića u dubrovačkom parku Gradac, „Kralj Lear“ (2001) Lenke Udovički za Teatar Ulysses na Brijunima... Dubrovačka tvrđava Lovrijenac ambijentalno uistinu može odvesti u Hamletov svijet, ali često je izvedba ta koja nas vraća u stvarnost i odmiče od Elsinorea. Osim Fotezove dakako, vrijedne spomena su i izvedbe u režiji Dine Radojevića (1974-1978) sa Radom Šerbedžijom u glavnoj ulozi, Joška Juvančića (1994) sa Goranom Višnjicem, najmlađim Hamletom te Ivica Kunčevića (2009) sa Lukom Dragićem i Mirnom Medaković u ulozi izvrsno odigrane Ofelije (dapače, možda bi ispao bolji da su Dragić i Medaković zamijenili uloge). Lovrijenac je zapeo za oko i vrsnim inozemnim redateljima, tako su gostovali primjerice Prospect Theatre Company iz Londona (1977) sa redateljem Tobyjem Robertsom i Derekom Jacobijem u ulozi Hamleta, The National Theatre (1989) sa redateljem Richardom Eyreom i oskarovcem Daniel Day-Lewisom, redatelji Jiří Menzel i Denis Carrey...

Neformalno, Marka Foteza se smatralo strozzijevcem, dok su Dino Radojević, Kosta Spajić, Georgij Paro te Božidar Violić (tada popularno zvani „Kartel“) smatrani gavellijancima. Fotez je bio crna ovca ne povodeći se za dominirajućim gavellijanizmom te je naginjao kazališnom spektaklu. Fotez u svoj šekspirski opus osim lovrijenačkog „Hamleta“ ubraja i „Ukročenu goropadnicu“ (1944) za HNK u Osijeku, „Kako vam se sviđa“ (1948) za HNK u Rijeci, „San ljetne noći“ (1954) za Dubrovačke ljetne igre...

Dino Radojević je u svojim izvedbama sklon nekonvencionalnosti te bockanju tradicije i dinamičnosti, a time se odlikuje i njegov „Hamlet“ iz 1964. sa Borisom Buzančićem u naslovnoj ulozi te Marijom Kohn kao Ofelijom. „Na tri kralja“ (1978) je režirao u Dramskom kazalištu Gavella. Scenom dominiraju garderobna zrcala, a poigravao se ovdje i temom seksualnosti. Glavne uloge su tumačili Boris Miholjević, kao Orsino, Biserka Ipša kao Viola, Žarko Potočnjak kao Feste i dr. U suradnji sa dramaturgom Vjermanom Zuppom, 1984. postavlja „San ivanjske noći“ stavljen u prašumski ambijent. Prvi susret s Bardom mu je bilo režiranje „Kralja Leara“ za zagrebački HNK 1958., a posljednji sa već spomenutim „Snom ivanjske noći.“

U potragu za Kottovim Shakespeareom baca se i Kosta Spaić stavljajući fokus na svezremenska politička i sociološka pitanja te pokušava odgovoriti na njih što je vidljivo u „Mjeri za mjeru“ (1964) i „Juliju Cezaru“ (1969). U „Juliju Cezaru“ dominira grandiozno

pokretno stepenište koje se s lakoćom pretvara u prolaz među dvoma gorostasnim obroncima. Za njega je bilo važno pronaći „...adekvatan scenski prostor...“ jer „...potrebno je stvoriti scenu za Shakespearea, a ne scenografiju za Shakespearea.“ (Senker, 2006:127/128) Shakespearea režira još samo 1985. uprizorivši „Kralja Leara“ sa Fabijanom Šovagovićem u istoimenoj ulozi.

Georgija Para ne uvrštava se ovdje zbog njegove posvećenosti Bardu i brojnosti redateljskih uradaka njegovih djela, on više služi kao primjer što ne raditi sa Shakespeareom. Paro je sa svojim „Macbethom“ iz 1973. pokušao biti drukčiji od drugih što kritici, a i publici nije najbolje sjelo. U svom nastojanju da bude maksimalno antitradicionalan i eksperimentalan te da se odmakne od Gavellinog utjecaja, Paro varira od ogoljenosti do spektakla te je nedorečen, artificijelan. Ne čudi stoga što se više nije upuštao u eksperimente s Bardom.

Spomenuti bi svakako trebalo i druga značajnija uprizorenja i redateljska imena... Božidar Violačić u „Richardu III.“ (1978) cijelu predstavu stavlja na leđa Rikarda, odnosno Rade Šerbedžije, pretvorivši ju u monolog dok su ostali likovi, odnosno glumci, doima se, tu tek tako, da popune praznine. Violačić 1971. za Teatar &TD režira „najdomaćijeg“ Hamleta od svih, onog Ive Brešana, „Hamleta u selu Mrduša donja“ kojeg bih prozvala i dekonstruiranim te koji skoro pola stoljeća nakon što je napisan, i dalje daje vjerodostojan prikaz ruralne Hrvatske. Mladen Škiljan 1975. postavlja „Hamleta“ u HNK u Zagrebu te ga stavlja na dvor 19. stoljeća koji je očito inspiriran onim francuskim, a kroz njega nastoji progovoriti o tadašnjem političkom režimu i policijskoj državi čija je praksa špijunaža i zastrašivanje. Škiljan 1984. režira i „Otela“ s velikim glumačkim imenima poput Ene Begović (Desdemona), Božidara Oreškovića (Otela) i Zlatka Viteza (Jago).

2.2. Od 1990. do danas

U jeku rata tokom '90-ih godina na Barda se svejedno nije zaboravilo. Ako usporedimo sve drame izvedene od 1990-2000. uviđamo da je došlo do polarizacije tragedija/komedija i nekako se nameće zaključak da su s obzirom na ratna zbivanja jedni

htjeli Shakespearea opet staviti u službu aktualne politike i kroz njega dati komentar, upozorenje, možda čak pronaći i objašnjenje čovjekove naravi koja je sposobna činiti takve grozote te pružiti ono što smatram jednom od temeljnih svrha teatra, katarzu. Drugi su redatelji pak kroz komedije željeli pružiti ljudima odmak od crnila koje nas je zavilo tih ratnih godina; željeli su se i sami odmaknuti od svakidašnjice, naći mjesta i za smijeh, sanjarenje i bezbrižnost. Petar Veček tako uprizoruje „Hamleta“ u HNK u Osijeku 1990., Janusz Kica 1992. „San ivanjske noći“, Vladimir Gerić „Na tri kralja“ 1994., Ivica Kunčević „Kralja Leara“ 1998. itd...

Pojavljuju se i iznimke koje (nažalost) potvrđuju pravilo muške dominacije svijetom režije. Nenni Delmestre 1992. režira u dramaturškoj suradnji sa Mani Gotovac „Tita Andronika“ za zagrebački Teatar &TD želeći prikazati, riječima dramaturginje Gotovac u popratnom programu predstave, „...tragediju što je živimo...tragičnu baladu o mladim ljudima koju danas čujemo kao tužni napjev svoga udesa.“¹⁷ Delmestre je još za HNK u Splitu režirala „Oluju“ 2003. Lenka Udovički je 2001. za Teatar Ulysses postavila „Kralja Leara“, prvu uopće predstavu Ulyssesa. Izlet u režiranje Barda napravila je i poznata kostimografkinja te scenografkinja Jagoda Buić-Wuttke „Richardom III.“ 1997.

Što se novog, 21. stoljeća tiče, interes za izvođenjem Shakespearea, čini mi se, više je sveden na korektnost. Rijetko tko se njime poigrava, brojnost i raznolikost predstava nije velika, ali unatoč tome radi se kvalitetno. Kako to biva s protokom vremena, na scenu stupa i nova generacija glumaca i redatelja, ali jačaju i inozemne suradnje. Tako je i makedonski redatelj Aleksandar Popovski završio u Gavelli režirajući „San ivanjske noći“ (2007), koji sam i sama imala prilike gledati, i koji je zaslužen osvojio mnoge nagrade te je još uvijek na Gavellinu repertoaru. Pozornicom dominiraju divovske damastne trake vinski crvene boje koje postaju čas šuma, čas prolazi, zid ili trapezi akrobata, odnosno vilenjaka... Izdvojila bih svakako i sporedni lik, odnosno mladog i talentiranog glumca koji je pomalo ukrao pozornicu, a to je Ozren Grabarić u ulozi Vratila. Njegova će se zapanjujuće realistična transformacija u čovjeka-magarca još dugo pamtit. Za interpretaciju Puka odabran je doajen hrvatskog kazališta Pero Kvirgić. Puk je prezentiran kao pomalo umoran, čangrizav, smušen i zaboravan starčić, ali ujedno i mudar, sveznajuć, te se katkad doima da je nadređen Oberonu. Uloge su podvojene pa tako Ksenija Pajić i Hrvoje Klobučar glume Hipolitu/Titaniju i Tezeja/Oberona,

¹⁷ Preuzeto sa web stranice: <http://itd.sczg.hr/events/andronik/>

a Janko Rakoš Egeja/Frulu što je čini se, više praktičan, financijski potez nego da nosi težinu unutar predstave. Kostimografija je modernizirana, građanska; muškarci su većinom u odijelima, a žene većinom u haljinama, osim u, primjerice, loše izvedenim (skoro pa bespotrebnim) scenama kada glumice nose „negližee“ čime se valjda željela naglasiti seksualnost Hermije (Bojana Gregorić Vejzović) i Helene (Nataša Janjić) te seksualna napetost s mladim ljubavnicima Lisandrom (Franjo Dijak) i Demetrijem (Sven Šestak), a u jednom trenutku Helena i Hermija čak razmjenjuju gaćice. Sve u svemu, za ovu izvedbu se može reći kako uspješno spaja, pomiruje čak, ono moderno sa starim, sa klasičnim tekstom. Najnoviji uradak Popovskog je pokušaj glam-rock verzije „Na tri kralja“ za HNK u Zagrebu 2012.

Očito inspirirani radom Reduced Shakespeare Companyja, našli su se 2006. redatelj Matko Raguž, dramaturginja Pavlica Bajsić te mladi glumci Jerko Marčić, Živko Anović i Marko Makovičić pa se dogovorili: „Shakespeare mora pasti!“¹⁸ Uzeli su sva Bardova djela, smučkali ih, stisnuli u sat i četrdeset i pet minuta te prezentirali modernim rječnikom i stavili u kontekst današnjice, točnije u kontekst popularne kulture. Ono što su dobili je najzločestije, ali i najduhovitije masakriranje Shakespeareovih djela da bi se predstavi i sam Bard dobro nasmijao i dao dva palca gore. Primjerice, kraljevska borba za prijestolje prezentirana je kao sportski prijenos, a Tit Andronik nudi noževe putem tv-prodaje. Predstava se posebice pokazala dobrim sredstvom privlačenja srednjoškolaca u kazalište te približavanja nerazumljivog im i dosadnog Barda, stoga ne čudi da je ušla u sedmu godinu izvođenja.

Skoro 125 godina je prošlo otkako je Stjepan Miletić zaželio hrvatskoj pozornici da na njoj što češće gledamo ne samo dobrih predstava, nego dobrih Shakespeareovih predstava. Možemo sa sigurnošću reći kako mu se želja itekako ispunila.

¹⁸ Citat iz predstave

3. Teorije i zavjere – seciranje Barda

Kao što sam u tekstu već navela, 20. stoljeće donijelo je dotad neviđen razvoj. Počele su se pojavljivati i nove ideologije, žene se sve više uspjevaju izboriti za svoja prava te govorimo o jačanju feminizma, kolonije se odcjepljuju od svojih gospodara te se stvaraju nove zemlje (primjerice Indija se osamostaljuje od Engleske) te počinjemo govoriti o dobu postkolonijalizma, politički režimi se naglo stvaraju i raspadaju... I sve to u samo stotinjak godina. Naravno da se sve to odrazilo i na Shakespearea, jer na kome bolje testirati sve to, nego na literarnom i povijesnom imperativu koji je mrtav preko četristo godina i ne može se braniti. Neka od vječitih pitanja koja se vežu uz njegov lik i djelo su pitanja jezika i prijevoda, biografskih, odnosno povijesnih činjenica te ono najveće koje obuhvaća sve; što je pisac htio reći, kako ga tumačiti? Gdje je praksa, tu je i teorija te svakako nakon svih ovih stoljeća seciranja zaista govorimo o ideologiji zvanoj šekspirologija. Teško se onda ograničiti u prezentiranju teorijskih djela i njihovih autora kad im je brojka tako pozamašna, no pokušat ću predstaviti par najvažnijih.

3.1. Problematika prijevoda

Prevoditeljski problemi odavno zadaju glavobolje, tim više kad se autora ne može pitati što je mislio, što ovo ili ono znači. Problematika Barda je tim gora što se radi o jednom, pogotovo iz perspektive osobe 21. stoljeća, davnom i stranom dobu. Britanski stručnjaci za engleski jezik muče muku s njim u nastojanjima da ga sa šekspirijanskog što vjernije prebace na suvremen engleski jezik, a kamoli ne stranci s prijevodom na materinji jezik. Glavni problemi su kako ne izgubiti smisao teksta, metriku, rimu... Pogotovo ako u materinjem jeziku nema adekvatne riječi, fraze. Jezik je živo biće, konstantno se mijenja, prilagođava. Tako primjerice pisac i prevoditelj Erich Fried daje primjer problema s kojim se susreo pri prevođenju „Hamleta“ na njemački jezik. „U *Hamletu*, uzmimo slavan primjer, Hamlet kaže Ofeliji, 'Idi u samostan!' (Get thee to a nunnery!), a znamo da je samostan sveta kuća časnih sestara, ali u isto vrijeme i izraz za bordel. Takvo dvostruko značenje ne postoji u njemačkom jeziku te se stoga ne može prevesti. Interpolirao sam, 'Idi k dobrim djevicama'... jer 'guten

Jungfrauen' su bile poznate kao prostitutke u Njemačkoj.“ (Elsom, 1989:40) Tu dolazimo do još jednog problema, onog kulturološkog. Zasiurno Englez, Hrvat i Japanac ne vuku iste povijesne korijene, način života i kulturu (slične u najboljem slučaju) pa zasiurno neće jednako shvaćati ni Bardova djela. Kulturološka barijera posebice se odnosi na barijeru prošlost/sadašnjost – drukčije ga je doživljavao čovjek njegova doba, za kojeg je uostalom i pisao, a drukčije ga doživljava današnji čovjek. Isto bi bilo kad bismo šekspirijanskom čovjeku počeli pričati o tome kako nam je „krepala baterija na mobitelu“ ili počeli pričati reperskim sleng jezikom, blijedo bi nas gledao i pokušavao dokućiti što mi to trabunjamo. Danas imamo toliko prevoditelja da ih jedva možemo imenovati, a s pojavom interneta pojavile su se i web stranice posvećene isključivo prevođenju Shakespeareovih djela i jezika njegovog doba na moderan jezik. U upotrebi su još uvijek i Prvi folio te najraniji i najpoznatiji prijevodi, primjerice Schlegel-Tieckov.

Što se hrvatske prevodilačke klime tiće, i tu se umiješala politika i podobnost, kao i osobna suparništva te društvene prilike. Prevoditeljskom klimom na primjeru Shakespearea, bavi se Maja Starčević u svojoj knjizi „Hamlet u Hrvatskoj: studija prevođenja“ (2005). Razdoblje između dva svjetska rata, obilježili su „prijevodi koji su naglo preplavili književno tržište dvadesetih i početkom tridesetih godina u Hrvatskoj...“ (Starčević, 2005:105). Na Shakespeareu su se, dakle, opet lomila (politička) koplja, ovaj put prevoditeljska. „Problematiziranje prijevoda iskazuje se ne kao problematiziranje umjetničkih pitanja prijevoda (što je bio slučaj u 19. stoljeću), već se prijevod i prevođenje prije svega počinju propitivati ideološki i s konzervativnih i s izrazito ljevičarskih pozicija.“ (Starčević, 2005:100) Kvaliteta je, dakle, a i potreba tolikih prijevoda često bila upitna.

Jedini koji će „preživjeti“ bit će Milan Bogdanović. On u predgovoru svog prijevoda „Otela“ nudi vlastito viđenje kvalitetnog prijevoda: „Glavni rekvizit valjana prevoda (osim dobrog poznavanja jezika, na koji se prevodi) vjernost originalu – i to u prvom redu vjernost autorovim mislima. [...] Kadikad je doista teško naći pravu sredinu između ropskog i odviše slobodnog prevoda. Više puta nije moguće pjesnikovu misao izreći baš na način, kako ju je on izrekao, jer to ne dopušta duh jezika, na koji se prevodi, pa treba slobodnije postupati. Ali sloboda prevodiočeva ne smije biti tolika, da se pjesniku podmetnu misli, kojih u njega nema. Vjeran je prevod onda, kad autorova misao djeluje u prevodu istom i jednakom snagom, pa bila i malo drukčije izrečena.“ (Starčević, 2005:86/87)

Drugu polovicu 20. stoljeća također će obilježiti prevoditeljski „skandali“, ovaj put s Josipom Torbarinom i Vladimirom Gerićem u centru pozornosti. „Gerić se u svojim tekstovima pozivao na pravo prevoditelja da „prestvori“ izvornik i branio slobodu kazališnih prevoditelja, njihovo pravo da prijevod podrede kazališnim potrebama i tako omoguće lakše razumijevanje teksta kod publike. Torbarina je, kao šekspirolog, u svojim razmišljanjima o prevođenju branio potrebu da se tekst poštuje kao sankrosanktan. A ipak, tekstovi njihovih prijevoda svjedoče da su oba prevoditelja sličniji jedan drugome po načinu na koji su pristupili prevođenju Shakespearea, nego što su slični bilo kome od svojih prethodnika.“ (Starčević, 2005:161) Od 1960-ih se prevođenje sve više profesionalizira i etablira kao akademska disciplina. Što se naših kazališta tiče, ona i danas najviše koriste prijevode Bogdanovića, Torbarine i Gerića.

3.2. *Borba spolova*

O pojavi feminističke kritike govori se malo-pomalo još od početka stoljeća, a svoju borbu za ženska prava i promjenu načina na koji se žene doživljavaju feministice pomalo freudovski transferiraju i na svijet literature. Žele na primjerima ženskih likova ukazati na spolnu nejednakost u društvu, predrasude i negativnu portretizaciju te stereotipizaciju žena, na staru frazu, odnosno funkciju žene sa seksističkog gledišta, „dama na ulici, domaćica u kuhinji, kurva u krevetu“ jer smatraju da književnost odavna služi i kao edukator. Tu dolazimo i do Barda jer, ponavljam, na kome bolje lomiti koplja nego na literarnom imperativu. Pitanje koje se nameće je da li je on bio seksist ili zagovornik ženske emancipacije? Problem je što se uporno nastoji gledati na njega iz perspektive 20., odnosno 21. stoljeća. Kada bismo danas vidjeli kako Ofeliju glumi muškarac odjeven u žensku odjeću, to bi kod nas izazvalo vrlo komičan efekt, a u ondašnje doba kad žene nisu smjele glumiti, muškarac koji glumi ženu bila je posve normalna pojava. O samoj naravi predstave ovisilo je hoće li dati komičan efekt, a posve sumnjam kako su Ofelija, Porzija ili lady Macbeth osmišljene kao komični likovi. Kad pogledamo povijest, više je no jasno da se u dobu u kojem je Shakespeare živio nipošto ne može govoriti o feminizmu. Zadaćom žene smatralo se da rađa i brine o muškarcu i domu, što zapravo i ne bi trebalo toliko čuditi jer tadašnji uvjeti života bili su itekako drukčiji, kudikamo teži i zapravo ni mnogi muškarci nisu imali

bajne uvjete života, a i školovanje je bilo dostupno rijetkima izvan gospodskog ranga te su ljudi tog doba, u usporedbi sa čovjekom 21. stoljeća, živjeli u mraku, odnosno neznanju. Tim više su njegovi ženski likovi (iako malobrojni) intrigantni jer one se tome i opiru i predaju, snažne su i slabe, mudre i djetinjaste, samostalne i ovisne, a s njima kao da i sam Bard istražuje svoju ambivalentnost stajališta spram žena, a ne bi trebalo izostaviti ni mogućnost utjecaja vladavine Elizabete I. na njega te je i ona sama mogla poslužiti kao inspiracija.

Shakespeare se dotakla i velika Virginia Woolf koja u trećem poglavlju svog eseja „Vlastita soba“ (A room of one's own; 1929) zamišlja što bi bilo da je Shakespeare imao jednako talentiranu sestru, Judith. Woolf donosi prikaz Judithina života; William pohađa školu, opraštaju mu se dječaćki nestašluci te kasnije postaje uspješan dramatičar, a Judith o školi može samo sanjati jer uloga žene je brinuti o domu. Svaki trag svog literarnog izražavanja mora skrivati ili spaljivati, otac ju sili na brak, a kad se ona odupre, tuče ju. Judith potom bježi u London maštajući kako će postati glumica, a dočeka ju ismijavanje jer kazalište je rezervirano samo za muškarce. Zavodi ju i iskorištava neki kazalištarac te uništena i trudna okončava vlastiti život. Tako, smatra Woolf, bi izgledao život inteligentne i talentirane žene Shakespeareova doba.

O tematici seksizma i Shakespeareovih ženskih likova raspravljaju i Caroline Alexander, Michael Bogdanov, Sue Parrish, Ana Földes, Zeynep Oral te Marianne Ackerman na seminaru održanom krajem '80-ih godina u Londonu u čast 25. obljetnice izdanja „Shakespeare, našeg suvremenika“ Jana Kotta. Oni u ovoj diskusiji žele, da citiram Johna Elsona, „ispitati da li elizabetanski bračni običaji i Shakespeareov tretman žena predstavljaju veliku barijeru našem suvremenom shvaćanju njegovih djela“. (Elsom, 1989:65) Naravno, konsenzusa o njegovim likovima ni danas nema, a borba spolova je još uvijek aktualna i šakaljiva tema.

3.3. *Shakespeare (ni)je naš suvremenik*

Početakom '60-ih teatrolog Jan Kott, živeći u ratom i politikom razapetoj Poljskoj i čitajući Shakespearea dolazi do zaključka kako njegova realnost i nije tako daleka od one njegovih likova. Tako nastaje „Shakespeare, naš suvremenik“ (1964 [1961]), teorijsko-kritički diskurs, interpretacija njegovih najvažnijih djela, koja i dan danas (što izravno, što neizravno) utječe na percepciju Barda i njegovih drama te, uzročno-posljedično, i na samu izvedbu. Kott u svom djelu prije svega progovara o, kako ga je sam nazvao, Velikom mehanizmu. On rimski pojam Kola sreće, znamen promjenjive sreće i sudbine vladara preslikava na likove vladara, Rikarda II., Henrika IV., Macbetha...; on to kolo pretvara u stepenice (moći, vlasti, pohlepe...) do čijeg vrha se penju vladari da bi ih s njega gurnuli njihovi nasljednici koji se potom sami njima penju do vrha da bi u konačnici i njih same svrgnuli i tako u krug... Oni nisu individue, povijest stoji na mjestu, sve je samo ponavljanje, put i ishod je u suštini isti, a zamijetio je kako su i imena i titule uvijek isti: „Uvijek je to Rikard, Edvard ili Henrik. Imaju iste titule. Postoji vojvoda od Yorka, vojvoda od Walesa i vojvoda od Clarencea. Netko je hrabar, netko drugi okrutan, još netko treći lukav. Ali drama koja se među njima odigrava je uvijek ista.“ (Kott, 1990:22)

Kott smatra da se Bardova dramatizacija povijesti temelji na njenoj kompresiji; „Čitave godine Shakespeare pretvara u mjesece, mjesece u dane, u jednu veliku scenu, u tri, četiri replike u kojoj je utisnuto sve meso povijesti.“ (Kott, 1990:27) Kott kroz analogiju s krticom koja neumorno ruje zemlju govori o postojanju dva tipa povijesne tragičnosti; onom Hegelovom koji na povijest gleda kao kretanje u određenom pravcu i koje teži ispunjenju svoje svrhe, teži smislu i napretku te onom sličnom Nietzscheovoj teoriji Vječnog vraćanja¹⁹, a prema kojem povijest nema smisla i stoji na mjestu ili ponavlja svoj ciklus, vrti se u krug; akteri se mijenjaju, ali suština priče ostaje ista i uvijek iznova se ponavlja te se tako, smatra Kott, postiže tragičnost.

¹⁹ Koncept prema kojem se univerzum ponavlja i nastavit će se ponavljati u sebi sličnoj formi beskonačan broj puta kroz beskrajn prostor i vrijeme.

Dotaknuo se mnogih pitanja i tema, primjerice seksualnosti u „Snu ivanjske noći“; dok su dotadašnja tumačenja u njemu vidjela i veličala ljubav, on vidi prije svega strast, pohotu, oslobađanje od okova krutog (crkvenog) morala, otkrivanje i poigravanje vlastitom seksualnošću. Uostalom, i sam kaže kako je on „...najerotičniji od svih Shakespeareovih komada. I ni u jednoj valjda od tragedija i komedija osim *Troila i Kreside* erotika nije tako gruba. Doslovnija i silovitija je samo u sonetu CXXXV.“ (Kott, 1990:216) Čitajući, dobila sam dojam da između ostalog aludira na (ali ne izgovara direktno) orgije i seksualne perverzije, da je, prema njegovom shvaćanju, Shakespeare htio progovoriti i o onom mračnom dijelu čovjeka, onim animalnim nagonima. Kott ga iščitava prije svega sa pozicije/za čovjeka 20. stoljeća, a pogotovo sa pozicije Poljaka koji živi u političkom košmaru suvremenog doba. Zanima ga, zapravo isto što i mene, kako je preživio sva ta stoljeća, što je tako privlačno u njemu i što je on zapravo htio reći.

Četvrt stoljeća nakon što je izdana, dakle govorim o kraju '80-ih godina, utjecaj njegove knjige još je itekako snažan. Dapače, njemu u čast u londonskom kazalištu Young Vic organiziran je seminar koji za temu uzima upravo Shakespearea i njegovo suvremeno (su)postojanje te Kottovu knjigu. Seminar je okupio tada ponajbolje redatelje, teatrologe, šekspirologe i teoretičare općenito, a taj događaj, odnosno transkripte panel-diskusija, zabilježio je John Elsom u svojoj knjizi „Is Shakespeare still our contemporary?“ (1989). Teme su, osim one spomenute u samom naslovu, i problematika prevođenja, njegovo stavljanje u svjetski kontekst, njegova prisutnost na filmu i televiziji... Čitajući ju, stječemo saznanje o različitim percepcijama Shakespearea, od one Kottove koja smatra da se on može prilagoditi svakom dobu do mišljenja kako nastojanjem da se dokaže kako je on naš suvremenik iskrivljujemo značenje drama i gubimo poveznicu sa originalom te samim duhom elizabetanskog doba. Na seminaru su sudjelovali, da spomenem par imena, osim Kotta i Elsoma, Peter Brook, Martin Esslin, Alexander Anikst, Michael Bogdanov, Guy Dumur...

3.4. *Novi historizam/kulturalni materijalizam*

Novi historizam se javlja početkom '80-ih godina u Americi kao reakcija na Novu kritiku²⁰, prema mišljenju novih historista, klasičan i zastarjeli pogled na književna djela. Za razliku od novokritičkog proučavanja koje izdvaja autora i književno djelo iz povijesne okoline i fokusira se samo na tekst, novi historisti sagledavaju književno djelo i pisca u kontekstu vremena i kulturoloških te političkih okolnosti u kojima je pisac živio. Njima je podjednako važno kako su politika, gospodarstvo, društvo te ideologija i religija autorova doba utjecali na njega, odnosno na njegovo djelo te kako to djelo odražava vrijeme u kojem je pisac živio. Štoviše, oni književno djelo sagledavaju i u kontekstu cjelokupne povijesti. Djelo se mora sagledavati u kontekstu u kojem je nastalo, a iz njega se može iščitati povijesna kulturološka praksa doba u kojem je nastalo.

Novi historisti smatraju da ne možemo gledati objektivno na povijest jer je čovjek subjektivno biće. Stoga nam nikad nisu u potpunosti dostupne sve informacije pa ni ne možemo biti objektivni, faktografski kritični. Preokupacija novih historista je renesansno doba, a posebice Shakespeareova djela; „Umjesto proučavanjem pravilnosti jamba u Shakespeareovu *blank verseu* novi historisti i kulturalni materijalisti odlučuju se baviti odnosima između raznih simboličkih i diskurzivnih domena s jedne strane i socio-kulturnih praksi u renesansnoj kulturi s druge.“ (Šporer, 2005:59) Oni dakle više stavljaju naglasak na povijesne okolnosti, na odnos političke moći i socijalnog efekta nego na samo književno djelo. Teoretičar Leonard Tennenhouse, primjerice, govori o dualnosti Barda, o njegove dvije persone. S jedne strane imamo Shakespearea – književnu ikonu, a s druge strane Shakespearea – renesansnog čovjeka. Potonji zanima novohistoričare, onaj koji „...prestaje biti nositeljem bezvremenskih istina i pretvara se u glasnogovornika svog doba u čijim se tekstovima mogu naći alegorijske aluzije na suvremena zbivanja.“ (Šporer, 2005:61)

Važna figura u formiranju novog historizma svakako je književni teoretičar i kritičar Stephen Greenblatt. On je prije svega zaslužan za termin Novi historizam, iako za njega koristi i naziv Poetika kulture. „Usprkos učenosti i trezvenosti, Greenblattova je knjiga puna

²⁰ Književno-teorijska praksa koja dominira američkom književnom kritikom sredinom 20. st.; književno djelo se proučava kao neovisan, samoodrživ estetski objekt.

čežnje, ona je ljubavno pismo čovjeku kojeg nikada nećemo upoznati. Divno djelo.“²¹ Greenblattova knjiga „Will u vremenu: Kako je Shakespeare postao Shakespeare“ (2010 [2004]) to uistinu jest. Autor se „naoružao“ povijesnim činjenicama i pisanim dokazima, ali je isključio znanstvenika u sebi i prepustio se mašti, koja će ga odvesti na putovanje kroz Shakespeareov život i elizabetansku Englesku. Što je Barda inspiriralo da napiše svoja najveća djela? Da li su mu, i koji, događaji i osobe iz njegove svakodnevice poslužili kao predložak kojim gradi svoje likove i radnje? Kakav mu je bio život, privatn i javan, te naposljetku, kako je Shakespeare postao Shakespeare? Knjigom koja balansira između znanosti i fikcije Greenblatt nas, barem na trenutak, pretvara u Shakespearea. Među njegova važnija djela ubrajamo i „Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare“ (1980), „Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in renaissance England“ (1988), „Marvelous possessions: The wonder of the new world“ (1991)... Novi historisti djelomično vuku inspiraciju i iz djela francuskog filozofa Michela Foucaulta, njegovih stajališta o odnosu struktura moći i društva.

Također valja spomenuti i Kulturalni materijalizam, koji se javlja paralelno s Novim historizmom, ali u Engleskoj, te s njim dijeli neke sličnosti. Kulturalni materijalisti se oslanjaju na marksizam; oni u svom pristupu književnosti naglašavaju socijalni i ekonomski kontekst u kojem je književno djelo nastalo. Utemeljitelj kulturalnog materijalizma je Raymond Williams, a njegova najvažnija djela su „Marxism and literature“ (1977) te „Problems in materialism and culture“ (1980) i „Culture“ (1981).

²¹ Kratka kritika glumca Simona R. Beala nalazi se na omotu knjige S. Greenblatta „Will u vremenu: Kako je Shakespeare postao Shakespeare.“

Zaključak

Druženje s Bardom pokazalo se velikim izazovom; trebala bih popuniti ovu stranicu velikim i pametnim riječima o tome što sam naučila i do kojih zaključaka sam došla, bolje rečeno, do kojih spoznaja su došli svi ti veliki pisci, teoretičari, kritičari, redatelji i glumci, a možda i odgonetnuti do koje je to spoznaje došao i sam Shakespeare. Možda bi zaključak trebao biti kako je njegova tajna u kameleonskoj sposobnosti njegovih djela da se prilagode svakom dobu i životnim prilikama. Shakespeare je snažan jer njegova djela mogu podnijeti i najgrublje preradbe. Lukavo je proniknuo u srž čovjeka, našao one praiskonske emocije koje nas pokreću i iskoristio ih da nas opčini i zarobi svojim riječima... Vjerojatno je znao i da ljudska znatiželja, kompetitivnost i ego nemaju granice pa je svojedobno postao i sredstvo kojim su se mnogi htjeli dokazati svijetu ili biti u centru pozornosti. Engleze je svakako najviše zadužio ne dajući im samo nacionalno blago i ponos, nego je i stvorio riječi kojima će ga ovjekovječiti. Svim teorijama, svađama i svojatanjima unatoč, on je ipak prije svega pisao za ljude svog doba, umišljeno, kao i svaki umjetnik, nadajući se da će se njegova djela pamtili još stoljećima. Moglo bi se reći i da je Shakespeare u oku promatrača jer svako doba i ljudi ga spoznaju drukčije, ali pravo rješenje zagonetke zvane Shakespeare, kako je uspio preživjeti sva ta stoljeća leži u jednoj maloj rečenici, riječima kazališnog teoretičara Carlosa Tindemansa, „što više odgovora biva otkriveno, to još više pitanja ostaje.“ (Elsom, 1989:63)

Literatura

Primarna

Brown, John Russel (ur.) (1997); *The Oxford Illustrated History of Theatre* [pogl. 6: *English Renaissance and Restoration Theatre*]. Oxford & New York: Oxford University Press.

Elsom, John (ur.) (1989); *Is Shakespeare still our contemporary?* London & New York: Routledge.

Fischer-Lichte, Erika (2004); *History of European Drama and Theatre* [pogl. 2: *Theatrum vitae humanae*]. London & New York: Routledge.

Greenblatt, Stephen (2010 [2004]) *Will u vremenu: Kako je Shakespeare postao Shakespeare*. Zagreb: Fraktura

Hergešić, Ivo (1978 [1957]); *Shakespeare, Molière, Goethe*. Priredio Nikola Batušić, Zagreb: Znanje.

Hogdon, Barbara & Worthen, W.B. (ur.) (2008); *A companion to Shakespeare and performance*. Wiley-Blackwell publishing Ltd.

Kott, Jan (1990 [1965]); *Šekspir naš savremenik*. Sarajevo: Svjetlost

Senker, Boris (2006); *Bard u Iliriji. Shakespeare u hrvatskom kazalištu*. Zagreb: Disput

Šporer, David (2005); *Novi historizam: Poetika kulture i ideologija drame*. Zagreb: AGM

Wells, Stanley (1997); *Shakespeare in the Theatre: An Anthology of Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

Zarilli, Philip B. i dr. (ur.) (2006); *Theatre Histories: An Introduction* [pogl. 4: *Theatre and the State, 1600-1900*]. New York & Routledge.

Sekundarna

Bate, Jonathan (14.7.2007.); *A man for all ages*. The Guardian,
URL: <http://www.guardian.co.uk/books/2007/apr/14/classics.shopping>

Larson, Kenneth E. (1987); *The German Quarterly*. Vol. 60, br. 1, str. 19-37.,
URL: <http://www.jstor.org/>

Mancewicz, Aneta (7.2.2012.); *Shakespeare in Europe: Introduction*.
URL: <http://globalshakespeares.mit.edu/blog/2012/02/07/europe/>

Osanai, Kaoru & Andrew T. Tsubaki (1968 [1913]); *Gordon Craig's production of „Hamlet“ at the Moscow Art Theatre*; u *Educational Theatre Journal* vol. 20, br. 4 (prosinac, 1968), str. 586-593. Baltimore: The Johns Hopkins University Press
URL: <http://www.jstor.org/stable/3205002>

Starčević, Maja (2005); *Hamlet u Hrvatskoj: studija prevođenja*. Zagreb: Naklada MD

Whall, Helen M.; *The case is altered: Brecht's use of Shakespeare*
University of Toronto quarterly vol. 51, br. 2 1981/82.
URL: http://college.holycross.edu/projects/shakespeare/PDFs/Whall_Brecht.pdf

Wolf, Virginia (1929); *A room of one's own*
URL: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/index.html>

URL: <http://www.bbc.co.uk>

URL: <http://www.elizabethan-era.org.uk/elizabethan-theatre.htm>

URL: <http://www.luminarium.org/renlit/dramamedren.htm>

URL: <http://www.playshakespeare.com/>

URL: <http://www.rsc.org.uk/>

URL: <http://www.reducedshakespeare.com/>

URL: [http:// http://www.wikipedia.org/](http://http://www.wikipedia.org/)