

Карактеристике простора у делима Вилијама Шекспира¹⁾

Драмски простор у делима Вилијама Шекспира често потиче од транспонованог оригиналног архитектонског простора. Тај фиктивни драмски простор у поставци ће постати сценски простор, дакле поново ће доживети транспозицију у архитектонски. Простори драмске радње у Шекспировим делима најчешће су предусловљени одређеним социјалним контекстом. Међутим, пошто унутар једног чина у драми има и до петнаест сцена, карактеришу их честе елипсе у времену и брзе промене у простору. Промене нису увек у тренутном и појединачном смислу од суштинске важности за развој саме драмске ситуације и протагонистичке односно антагонистичке линије. Шекспир предност увек даје ширем друштвеном простору. Његово беспрекорно драматичарско осећање дозвољава могућност да је располагање временом и простором важно у оној мери у којој је то потребно радњи комада. Тако наизглед грубе материјалне грешке које су

честе у комадима, у добрим поставкама постају прихватљиве за гледаоца, јер није толико важна моћ реалистичног казивања, већ се величина казивања огледа у поезији времена и простора, у поезији духа. Шекспир је песник, његово дело је поетско, а ако успемо да га сместимо у неке убедљиве просторно-временске и глумачке оквире – онда постаје позориште. У књизи *Увод у грамаиурџију* аутор др Владимир Краљ анализира амбијент као “драматични чинилац” који се додуше јавио касније – појавом натурализма, али произилази управо из Атмосфере²⁾ коју налазимо у “поетским драмама – Шекспировим трагедијама и комедијама”. За Атмосферу (као драмски појам) која је *couleur locale*³⁾ – локална боја, аутор наводи као специфичне примере почетак драме *Хамлеј*, као и Шекспиров последњи комад *Бура*. Драмски простор се у великој мери гради атмосфером и амбијентом у драматуршком поступку Вилијама Шекспира.

1) Ово истраживање подржало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја кроз пројекат број 451-03-68/2020-14/200156: “Иновативна научна и уметничка испитивања из домена делатности ФТН-а”

2) Др Владимир Краљ, *Увод у грамаиурџију*, уредио Ђорђе Рушкун; Стеријно позорје 1966, стр. 52.

3) *Ibid.*

СОЦИЈАЛНОСТ ПРОСТОРА: УТВРЂЕЊЕ ТАУЕР

Социјалност простора подразумева све што општи друштвени амбијент времена задаје једном објекту, грађевини, или окружењу насталом у истом том или у претходном времену. Тако је тврђава Тауер на Темзи утврђење – затвор, у ком је краљ Ричард Трећи погубио многе противнике. У овој готској кули од мермера, која се бели у мраку простора егзистенцијалне празнине – налазе се њихови остаци. Нека степеништа одатле воде до лондонске улице – до зидова и тераса, иза којих су опет други ходници и одаје у којима се изнова и изнова доносе политичке одлуке – долазе нови краљеви који ће уједно бити и нови целати, док на престо не дође неко следећи и постане целат свом претходнику.

То је контекст Великог механизма⁴⁾ који дефинише Јан Кот, а све те смрти су зупчаници механизма. Те смрти творе мрачан простор поред реке Темзе, егзистенцијални простор где се истовремено одвија свакодневни живот. Ако бисмо посматрали са улице, управо том реком прилазио би брод натоварен мирисним зачинама, а на обалама су “амбари с врећама пшенице, подруми пуни вина, складишта дуж Темзе, из којих се надалеко ширио киселкаст задах штављене коже или загушљива памучна прашина”.⁵⁾

Простор сцене у елизабетанској Енглеској, Шекспир користи тако што се на просценијуму одигравају велики сукоби војски, а тај простор у драматургији укупног дела лако постаје и простор дворишта пред Тауером или лондонска улица на којој грађани преплашено покушавају да проникну у високу политику, у рад Великог механизма. Мала ниша у поткровљу резервисана је за “општинску већницу или краљевску собу”⁶⁾, док се на балкону појављује неки следећи, нови краљ у пратњи. Ако узмемо у обзир да је овде реч о једној

4) Јан Кот, *Шекспир наш савременик*, превео Петар Вујичић; Српска књижевна задруга, Београд 1963, стр. 15.

5) *Op. cit.*, стр. 11.

6) *Ibid.*

одређеној историјској и социјалној средини, она пружа “реалне социјалне датости”⁷⁾. Тако простор конкретне стварности постоји као простор радње драмског дела, а потом и као простор у позоришту који је изникао управо из тих истих социјалних датости.

Круг је затворен и настаје неминовна узрочно-последична логика коришћења простора. Средину, у смислу социјалног утемељења, у европској традицији већ увелико сматрамо “активним суиграчима у драми”⁸⁾. Од амбијента, који задаје одређену атмосферу, не можемо одвојити радњу, а ако га уважимо у потпуности као главну околност поставке, без обзира на решење сценографије, добићемо специфичан ритам и темпо представе. Ликови су сами по себи носиоци садржаја средине из које долазе.

За комедије су карактеристичнији пасторални простори, шуме, или митски простор пустиг острва. Оно што је круцијално у радњи самих комада, на нивоу заплета и расплета, врло често ће се дешавати у просторним оквирима снажне природе у којој свашта може да се догоди, од несвакидашњих појава до праве магије, али и неочекиваних драмских обрта.

Иако се у трагедијама главни трагички догађаји везују за просторе замака и дворова, њихових тераса, тремова и степеништа, простор смрти у делима често је амбис, који се налази такоређи свуда испод простора дешавања драмске радње.

ЕТЕРИЧНОСТ ПРОСТОРА: НА ТЕРАСИ ДВОРЦА ЕЛСИНОР

Када кажемо реч простор, обично помислимо на нешто видљиво, омеђено и детерминисано. Међутим, феномен простора исказује се и кроз, условно говорећи, нематеријално, кроз ваздушност. Етимолошки, реч ваздух потиче од речи вас и дух. Вас на старословенском значи сав, дух значи дах, па је тако вас дух –

7) В. Краљ, *Увод у драматургију*, стр. 52.

8) *Ibid.*

сав дах. То има убојито утемељење и комплексно онтолошко значење, јер ваздух је једина истинита илузија празног простора који непрестано имамо – односно немамо – пред очима.

Мета Хочевар се у књизи *Простори игре*⁹⁾ бави тумачењем феномена празног простора. Она сматра да простор не може да буде празан, већ само испражњен. Простор у ком се појављује Дух данског краља у комаду *Хамлеј*, управо је простор ваздуха. Не постоји никакав доказ о пореклу појављивања Духа, не знамо да ли се напросто створио “ни из чега”, из празног простора.

Радња се одвија на тераси дворца Елсинор, а у дидаскалији пише /Дух улази/ и нешто касније /Дух изиђе/¹⁰⁾, што претпоставља неки начин хода, а не неидентификовано лебдење. Међутим, када се дух други пут појави¹¹⁾, окупљени, међу којима су, поред стражара Бернарда, у међувремену пристигли стражари Марцело и Хорацио (они су, како то претходно кажу Бернарду када их пита ко долази, “гла овога пријатељи”¹²⁾, дакле, они инсистирају на територији, за разлику од Бернарда, који се Франциску малочас представља са “нек нам живи краљ”), имају утисак да је тај дух материјалан. Хорацио му се обрати: “...Привиде стој! Располажеш ли гласом, ил’ има звука икаква у тебе, збори ми.”¹³⁾ У наставку стражари покушавају да владају ситуацијом, да одбране своје место:

МАРЦЕЛО: Да ли да га својом ударим хелебардом?

ХОРАЦИО: Удри, ако неће да стане.

МАРЦЕЛО: Сад је ту.

ХОРАЦИО: Сад овде. /Дух одлази/

9) Мета Хочевар, *Простори игре*, Арс Драматика Нова; Југословенско драмско позориште, Београд 2003.

10) Вилијам Шекспир, *Хамлеј*, прев. Велимир Живојиновић; Бигз – Народна књига – Нолит – Рад, Београд 1978.

11) *Op. cit.*, стр. 16.

12) *Op. cit.*, стр. 12.

13) *Op. cit.*, стр. 16.

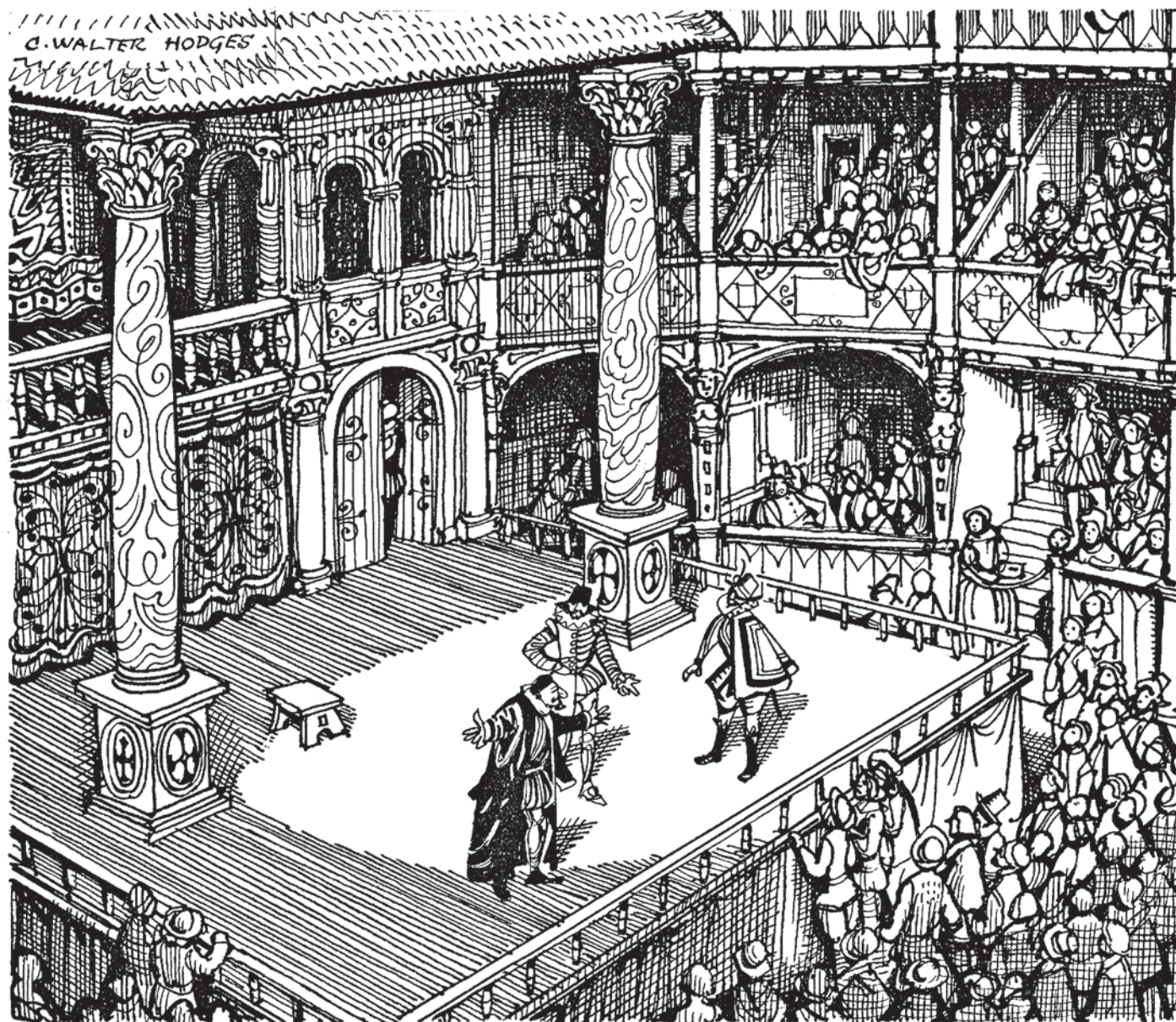
Дух је неминовно присвојио, како то Хорацио претходно каже, “ноћно доба” али и “ратничко дивно оно обличје у којему је некад корачало покојно данско величанство”¹⁴⁾. Дакле тај исти дух, који у први мах делује етерично и бестелесно, у другој појави у првој сцени већ делује као реална физичка претња (“Да ли да га својом ударим хелебардом?”), зато што бира да се појави под пуном ратном опремом. Он се не појављује с круном на глави, нико од присутних не сведочи о круни. Дух је, дакле, на својој “глави” и нема, за њега је важнија пређашња улога војсковође, и очито је да хоће да поручи нешто битно за шири политички и друштвени интерес. Појава у војној опреми задаје атмосферу из које они после делају.

ИГРИВОСТ ПРОСТОРА: ФРАНЦИСКО И БЕРНАРДО

Инсценација простора игре може се постићи у празном сценском простору самим мизансценским успостављањем радњи које су дате у дидаскалијама, без других означитеља. Узмимо као пример за стварање просторног амбијента присуством лика – прву сцену првог чина драме *Хамлеј*. Датости писца у форми дидаскалија које отварају комад су: /Елсинор. Тераса пред утврђењем./¹⁵⁾ Одредница за локацију: /Франциско на стражарском месту. К њему улази Бернардо./ Ово је одредница која наизглед даје само мизансценски оквир, међутим, она пуно говори о атмосфери и стању у којем се налази дворца у Елсинору, који је као позоришна кулиса – лажан, сама фасада. Овај двор, у тренутку велике моралне кризе, као простор генерише све – политичку, породичну и филозофску драму. Све су радње у Елсинору закулисне, нико никоме не верује, скривају се једни од других и међусобно уходе. Почетну ситуацију првог чина Шекспир успоставља тако што једног малог човека који обавља важан по-

14) *Op. cit.*, стр. 13.

15) *Op. cit.*, стр. 11.



Замишљена реконструкција Шекспировог **Млетачког трговца** у елизабетанском позоришту Сирила Волтера Хојса

сао – стражари, поставља у простор терасе Елсинора. То је уједно трем политичког и друштвеног амбијента. Слика је јасна – један човек, у статичном положају, у широком просторном оквиру. Шекспир овом дидаскалијом /Франциско на стражарском месту/ отвара различита просторна значења. Сукоб се остварује у оквиру датости – мали човек и око њега велики простор, у којем потом пушта другог малог човека (Бернарда који улази) у акцији, у покрету. Ако би прва слика – мали човек у великом простору – трајала пуна два минута, током којих би дали драмску шансу да лик Франциско нешто саопшти понашањем свог тела у односу на простор у којем се по датостима комада налази, сигурно бисмо могли да добијемо један аутентични сценски сегмент о стању друштва и о позицији малог човека у том друштву.

Он, испоставиће се, не зна пуно о раду Великог механизма, како га назива критичар Јан Кот. Који ли је уопште ово краљ по реду који влада, а налази се тамо негде далеко иза Франциска, иза зидина дворца Елсинора? Ако и посматра, он посматра иза неке од завеса, тајно, наравно. Тај краљ је у овом тренутку споредна улога, а Франциско је у првом плану историјског збивања. Њему се придружује Бернардо. Писац му је доделио улогу човека који се креће према месту. Ми не знамо пуно о просторним диспозицијама, али из наредних реплика можемо имати одређене претпоставке о могућностима овог амбијента.

БЕРНАРДО: Ко је ту?

ФРАНЦИСКО: Не, ви ми одговор'те;

Станите и рец'те ко сте ви.

БЕРНАРДО: Да нам живи краљ!

ФРАНЦИСКО: Бернардо?

БЕРНАРДО: Он.

ФРАНЦИСКО: Пажљиви сте врло: стижете тачно на време.

Овај разговор сада не посматрамо као дијалог који нам доноси радњу протоколарног смењивања страже. Ово је дијалог о простору, времену и осећањима. *Хамлеј* почиње репликом “Ко је ту”, и то је упућује човек који стиже на стражу. Одакле он долази, из ког правца, и са које удаљености поставља питање *Ко је ту?* Брзо ћемо открити да је Бернардо “двапут узастопце видео обноћ” појаву духа његовог данског величанства.

Бернардо се на своју смену појављује, на пример, у радњи уплашеног прикрадања, и сигурно је да не зна шта ће затећи ту где пристиже, јер за стражара Бернарда од прошле ноћи ово више није само простор дворца Елсинор, нити простор који припада новом краљу. Ово је простор у ком се појављује нека натприродна појава у обличју његовог покојног краља. Иако на Францисково – Станите и рец'те ко сте ви – Бернардо одговара – Да нам живи краљ! – велико је питање на ког он то краља заправо мисли. Да ли на овог новог, који је преко ноћи заменио покојног рођеног брата, који је умро под мистериозним околностима? Или жели да дух тог покојника, ако је ту негде присутан, чује ову његову реченицу. Бернардо се, могуће је, нада да ће се Дух поново јавити. Из ових предоколности Бернардо највероватније то прижељкује, па је његова радња улажења у простор игре сигурно у највећој мери усмерена ка томе да некако припреми ситуацију за поновно појављивање духа.

Ако замислимо да ова сцена почне у потпуном мраку, без творбе амбијента ‘мали човек унутар Великог механизма’, а да дијалог Бернарда и Франциска чујемо као шапат из потпуног мрака, таквим поништавањем постојања било каквог простора добили бисмо простор мрака, не-простор у којем имамо само акустичке просторне референце. На тај начин можемо сами да створимо слику простора који се формира између Франциска и Бернарда. Тај празан простор између њих је, у ствари, простор страха, у којем лако можемо да замислимо и неко оружје (касније се помиње хелебарда), које је већ спремно у рукама. У том

мраку, једне ноћи у Данској краљевини у шеснаестом веку, у којем строге страже, тако ревносно, ноћном узбуном узнемиравају грађане ове земље и нико никоме не верује, један човек, стражар Франциско, каже свом колеги Бернаруду, “Пажљиви сте врло: стижете тачно на време”.¹⁶⁾ Ако у том тренутку мало расветлимо сцену, сигурно затичемо два човека који су успели да у кратком времену, на врло мрачном месту, изграде мали однос поверења. То је трунка наде у првој сцени првог чина једног од највећих комада, који говори о томе како је време искочило из зглоба у простору егзистенцијалне празнине.

СТВАРАЊЕ ПРОСТОРА ЈЕ СТВАРАЊЕ ЉУДИ: ВЕЧНА САДАШЊОСТ

Шекспирова ванвременска и ванпросторна снага је таква да се његово дело увек тиче публике и да има релевантност која је адекватна за свако време. Ако се не игра из предрасуде о некој формалној епохи, Шекспиров садржај лако постаје садржај актуелног

.....
16) *Op. cit.*, стр. 14.

тренутка. Битно је да се истинито “отвори” и дозволи разумевање људи и ситуација из садашњег тренутка. Ако избегнемо интерпретације из личних доживљаја и судова, тражење прототипова, стереотипских психолошких паралела из наше стварности, већ дозволимо да се бавимо људима онаквима каквим их је Шекспир створио – од крви и меса, препуних нијанси и контрадикторности, имамо шансу да из дела научимо нешто ново о стварности, а не да дело прилагођавамо суженом схватању. Шекспир није писао да подучи, нити да заступа идеологију времена – писао је са филозофском мишљу и рефлексивом. Исти овакав приступ потребан је да би се приближили свету дела, а заправо себи и тумачењу свог времена. Простор у Шекспировим делима, било да је у питању простор драмске радње или шири друштвено-политички амбијент, социјални и психолошки простор, празан или испражњен, без обзира на ширину семантичког поља значења који простор има, увек мора да буде произведен из садашњег тренутка, јер ако у позоришту време и простор не произведу убедљиву стварност, онда су је потрошили.