

Univerzitet u Sarajevu

Filozofski fakultet u Sarajevu

Odsjek za komparativnu književnost i bibliotekarstvo

Studijska grupa: Komparativna književnost i bibliotekarstvo

Ime i prezime sudentice: Anja Mastilović

Index br.: 484/2009.

Shakespeareov Macbeth i Krvavo prijestolje Akire Kurosawe
(Završni rad iz komparativne književnosti)

Predmet: Dramaturgija

Mentor: **prof. dr. Dževad Karahasan**

Sarajevo, mart 2019.

SADRŽAJ:

UVOD3
I. DVIJE UMJETNIČKE FORME: TEATAR I FILM4
I.1.1. Teatar4
I.1.2. Film6
I. 2. TEATAR: PROSTOR I VRIJEME8
I.3. FILM: VREMENSKA UMJETNOST I ILUZIJA PROSTORA9
I. 4. DRAMSKI TEKST11
I. 5. FILMSKI SCENARIJ14
II. ELIZABETANSKO DOBA16
II.1. Elizabetanska drama21
II.2. Shakespeareov teatar25
II. 3. Shakespeareova drama Macbeth30
III. JAPANSKI FILM37
III.1. Kurosawini filmovi40
III.2. Kurosawin pristup Macbethu47
IV. MEHANIZMI INTEGRACIJE ELIZABETANSKE DRAME U KONTEKSTU JAPANSKE KULTURE56
IV.1. Epoha u koju je smješten film56
IV.2. Sižei Macbetha i Krvavog prijestolja59
V. INTERVENCIJE U GRADNJI LIKOVA61
ZAKLJUČAK 65
Napomene 69
Bibliografija 71

UVOD

Cilj rada je usporedba Shakespeareove drame *Macbeth* sa jednom od njenih filmskih adaptacija, snimljene u Japanu pod režiserskom palicom Akira Kurosawe.

Govoreći o ova dva umjetnička djela, u radu će se obratiti pažnja na teatar i na film. Obradiće se prostor i vrijeme koje se prikazuje u teatru i na filmu, i ukazati na dramski tekst i scenarij. Prva poglavlja će govoriti o elizabetanskom dobu, elizabetanskoj drami, historiji, Shakespeareovom teatru, zatim će se u poglavljima o drami i njenoj filmskoj adaptaciji govoriti o razvoju filma u Japanu i filmovima Akire Kurosawe. Na samom kraju, opisaće se Kurosawin pristup Macbethu, upotreba Nō elemenata u filmu i sličnosti i razlike likova koje Shakespeare i Kurosawa predstavljaju u svojim djelima jer *“Krvavi prijestol”* prati radnju Shakespeareove drame.

Na samom početku japanske filmske industrije, režiseri i scenaristi su se oslanjali na svoju tradiciju. Filmovi inspirisani japanskom tradicijom su snimani naročito u vrijeme Drugog svjetskog rata, kada su se svi japanski umjetnici morali u svojim radovima pridržavati upustava države. Uprkos tome, Kurosawa je čak i tada, kao i poslije snimanja *Rashomona*, želio da adaptira *Macbetha*. Nakon što je čuo da će Orson Welles snimati svoju verziju ove drame, odlučio je sačekati sa svojom adaptacijom. Na kraju je Kurosawa pisao scenario za drugog reditelja, ali su mu ipak ponudili da film i režira. Ovaj film vjerovatno ne bi ni imao elemente Nō-a i japanskog folklora i mitologije da ga je neko drugi režirao.

Kurosawa je smatrao da se može povući paralela između srednjovjekovne Škotske i srednjovjekovnog Japana. Vremena ratova, borbi i izdaja, vremena koja se ponavljaju i dešavaju u bilo kojem dijelu svijeta imaju veliki broj sličnosti. Na pitanje, da li postavlja filozofska pitanja u svojim filmovima ili snima filmove samo za zabavu, Kurosawa je odgovorio: *„Ja gledam na život kao običan čovjek. Ja jednostavno stavljam svoja osjećanja u film. Kada gledam japansku historiju – ili na historiju svijeta u tom slučaju – vidim kako se čovjek ponavlja opet i opet“*.¹

¹ Richie, Donald. *The films of Akira Kurosawa: 3rd ed., expanded and updated, with a new epilogue*, Berkeley, [etc.]: University of California Press, 1996, str. 115.

I. DVIJE UMJETNIČKE FORME: TEATAR I FILM

I. 1. Nastanak teatra

„Teatar je uvijek umanjeni model Univerzuma, slika kosmosa koju je stvorila jedna kultura.“² Riječ teatar dolazi od riječi théatron/theàomai (gledam), te označava gledalište, pozorište. Preneseno značenje se odnosi na sve što se dešava u teatru, pa čak može označavati i nered, zbrku, žurbu.

Dramska umjetnost je utkana u život i kulturu jednog naroda, nalazi se u ritualima i običajima, religiji, svemu što oblikuje jednu civilizaciju. Ona prikazuje dramatičnost koja se javlja u „svijetu moralnog zbivanja i zato pored formalnog ima moralno-sadržinsku stranu, koja se u toku istorijskog razvoja menja.“³

Početak teatra se očituje u mimetičko-magijskim obredima ritualnih plesova u kojima plesač nosi masku i uz njenu pomoć priziva prošlost da preuzme njenu energiju. „Tada se podražavanje pretvara u »predstavljanje« (...) obredi, gubeći malo-pomalo svoju mističnu sadržinu, postali zametak scenskih igara.“⁴ U igri, plesu, ritualu, plesač dolazi u stanje zaposjednutosti, i na ovaj način postaje preteča glumaca. Šaman nam u svojoj predstavi pokazuje vezu rituala i nastanka teatra. On "je u svome plemenu »gospodar duhova«, veza između sveta duhova (bogova) i sveta ljudi. Dužnost mu je da dovodi dobre duhove i isteruje i odobrovoljuje zle. On to čini u toku takozvanih kamlanija, šamanističkih seansi, na kojima se »čudesno sjedinjuje ekstaza sa najhladokrvnijom obmanom«.⁵ Ernest Theodore Kirby smatra da se teatar razvio iz rituala, i da bi dokazao svoju teoriju on proučava figuru šamana. Šamanov nasljednik je glumac, on mora znati sve što šaman zna, mora obmanjivati u svojoj umjetnosti, a u isto vrijeme se ne smije identificirati sa onim šta radi. "Ona je u svojstvima njegova duha, njegove ličnosti, njegovih psiholoških preživljavanja, u njegovoj sposobnosti empatije i identifikacije – drugim rečima u njegovoj sposobnosti »padanja u trans«.⁶

Šamanov ples se izvodi pred gledateljima. Iscjeliteljski ples pored izlječenja bolesnika, mora i kod njih stvoriti dojam o istinitosti događaja. "Vera u ono što se događa mora biti održavana,

² Karahasan, Dževad. *Dnevnik melankolije*. Zenica: Vrijeme, 2004, str. 110.

³ Kralj, Vladimir. *Uvod u dramaturgiju*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1966, str. 7.

⁴ Pignarre, Robert. *Povijest kazališta*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970, str. 11-12.

⁵ Kulenović, Tvrtko. *Pozorište Azije*. Zagreb: Prolog, 1983, str. 159-160.

⁶ Isto, str. 165.

podsticana i pojačavana. (...) Konačno, šamanistički obred podrazumeva vrlo složenu »teatarsku« sinkretičnost, ponekad kompletan skup njegovih parafernalija, od najraznovrsnijih, često po prirodi i funkciji »mađioničarskih« sprava i rekvizita, do sredstava kojima, kao što je već rečeno, mora do krajnjeg perfekcionizma da ovlada sam šaman (»dijalog, geste, ventrilokvizam, inkantacije, muzika, ples i pesma«)."⁷

I u slikama, crtežima lova u kojima su lovci prerušeni u životinje dobijamo dokaz da su se ljudi uvijek voljeli prerašavati u nešto drugo. Harwood smatra da slike primitivnih ljudi nisu samo oblik narativne umjetnosti i dio magijskih rituala, već i da prikazuju hvatanje životinje u samom čovjeku, otjelovljuju se i tako predstavljaju početak drame. Po njemu pozorište odražava ritual.

Pomoću rituala ljudi prizivaju bogove te im se zahvaljuju na dobrom urodu, žele dobru žetvu, dobar ili bolji ulov, da kiša padne, da odagnaju nesreću od sebe, žele uspjeh... „*Mnoge od tema i oblika rituala predočavaju ranu dramu, i nastavljaju da se sporadično nanovo pojavljuju tokom njene kasnije istorije. Oboma im je zajednička sposobnost da otkriju tenzije između ljudskog i božanskog, jednog kratkog i ranjivog, drugog odvojenog od smrti i vremena. (...) Ritual ispoljava te emotivne snage sadržane u ljudskim bićima; postojao je pre reči, pre nego što su se uključili jezik, intelekt, ideje. I pozorište sadrži te snage, ali ono dodaje i bitan elemenat čovekovog sve većeg svesnog razumevanja. (...) Ono što ostaje zajedničko za ritual i za pozorište, kao njihov živi izvor, jeste specijalna ljudska potreba, jedan impuls koji univerzalno postoji, i to u mnogim oblicima – čežnja da se spoje onaj pravi, neposredni svet i duhovni svet.*“⁸

U Japanu je teatar vezan za šintoističku mitologiju i budizam. O nastanku teatra u Japanu govori stara hronika Kojiki iz 712. godine. U njoj se govori o ljutnji boginje Sunca Amaterasu Omikami na njenog mlađeg brata Susanoa, boga vjetrova, bure i mora. Amaterasu je bila zadužena za nastanak života i svjetla, njen brat je zanemarivao svoje dužnosti, te je izazivao nered gdje god je išao. U jednom tumanjanju je uništio sisteme za navodnjavanje rižinih polja kao i sveto mjesto pripremljeno za gozbu koja slavi novu žetvu. Nakon razgovora sa sestrom, Susanou obećava da će se primiriti. Ne zadugo, ponovo se vraća starom lumpovanju i uništava rižina polja koja je napravila Amaterasu, i njene najsvetije obrede. Ona ljutita odlazi u pećinu čiji ulaz zatvara velikim kamenom. Svijet je ostavila u potpunom mraku. Zabrinuti bogovi (osam miliona

⁷ Isto, str. 166.

⁸ Harwood, Ronald. *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*. Beograd: Clio, 1998, str. 26, 42, 46.

bogova) šalju boginju Uzume no Mikoto da pleše pred pećinom. Ona u ruci nosi grančicu, počinje da pleše, pjeva i udara u dasku stopalima. Bogovi (kamiji^I) se vesele i u ritmu prate njen ples. Pred pećinu na drvo sakaki (cleyera japonica) stavljaju nizove perli, ogledalo na srednjem dijelu krošnje, i bijela i plava nikite odjeća. Odjeća nikite vjerovatno simbolizuje rižine i voćne ponude, koje su kasnije predstavljene u obliku traka u Shinto hramovima. Buka mami Amaterasu da proviri napolje, te ugleda svoj odraz. Pomislila je da su joj već našli zamjenu i izlazi iz pećine prilazeći Uzumi. Bogovi koriste priliku i zatvaraju pećinu kamenom. Svijet je ponovo imao svjetlost.

U pretke japanskog teatra se ubrajaju ritualni plesovi sarugaku i dengaku^{II}. Svodili su se na ples i pjevanje. Jedina razlika se očitovala u načinu izvođenja plesova. Dengaku su glumci izvodili plešući i recitujući, dok glumcu u sarugaku-u u toku plesa pomaže hor u pjevanju i recitovanju. Dengaku je bio ples koji su izvodili seljaci za vrijeme žetvenih obreda uz seosku muziku. Uveli su i žonglere, akrobate i pripovjedače, dok je sarugaku ples izvođen uz tzv. majmunsku muziku. Ples je izvođen u pauzama vjerskih rituala u šintoističkim hramovima. Još jedan predak teatra je ennen, što znači, produži godine. To su bile molitve za dug život a koristile su stare pjesme, citate vjerske i svjetovne književnosti.

I ovdje, kao i u ostalim dijelovima svijeta, japanski teatar na svom nastanku može zahvaliti svećenicima, šamanima i ritualima.

I.1.2. Film

„Sveli smo sve račune praktičnog i osećajnog života. Sklopili smo brak između Nauke i Umetnosti – što će reći: otkrića, a ne činjenica Nauke i ideala Umetnosti – sjedinjujući ih da bismo uhvatili i zabeležili ritmove svetlosti. To je Film. Tako je sve druge Umetnosti pomirila u sebi Umetnost nazvana Sedmom. Slikarska platna u pokretu. Plastična Umetnost što se razvija po zakonima Ritmičke Umetnosti.“⁹

Riječ film dolazi iz engleskog jezika, te označava kožicu ili opnu, „pa se već u XVII st. pri prijevodu Lukrecija (*O naravi stvari*, IV, 38) rečenica »*Simulacra... quae quasi membranae summo de corpore rerum direptae volitant*« prevodi kao »*Images of things which like thin films*

⁹ Canudo, Ricciotto. *Teorija sedam umjetnosti u Teorija filma*, Beograd: Nolit, 1978, str. 53.

from bodies rise in streams» (Creech, 1682), to jest: »Sličice stvari koje se poput taknih opnica podižu s tjelesa i lijeću zrakom«¹⁰

Početni oblik riječi film nalazi se u mnogim jezicima, staroengleskom filmen (opna), starofrizijskim filmene (kožica), zapadnogermanskim felma (opnica), starovisokonjemački fell (koža). Naravno i od ostalih riječi koje označavaju kožu, opnu na drugim jezicima npr. latinske riječi pellis (koža, krzno) i pellicula (kožica), te novolatinske pellicula, italijanske pellicola, francuske pellicule, španske película cinematográfica dobijamo zamjenu za anglizam film. „*Od izvornoga pojmovnog sadržaja koža, opna, opnica, riječ film je lako i naravno poprimila potrebno značenje tanki sloj, premaz, tanka vrpca. Povjesno i tehnološki, osobito od sredine XIX st., nastaje značenje »određena površinska prevlaka« od laka, ulja, emulzije, te tako i »savitljiva vrpca s prevlakom osjetljivom na svjetlost« (u fotografiji i kinematografiji), i napokon film kao pojedino »djelo«, pa »umjetnost« i »proizvodnja« (filmova), odn. naziv za cjelokupnu film. djelatnost.*“¹¹

Riccioto Canudo je film nazvao sedmom umjetnošću, napravio je hijerarhijski niz svih umjetnosti, te smatra da sve umjetnosti potiču od dvije prvonastale umjetnosti, arhitekture i muzike koje se utjelovljuju u filmu. Arhitektura se rodila iz potrebe za skloništem, ona je individualna, dok su Vajarstvo i Slikarstvo njeni dopunski oblici. Muzika nastaje iz želje za duhovnim potrebom za uzdizanjem. I muzika se javila u svojim dopunskim oblicima Igri i Poeziji, pa se tek poslije razvija, dobija slobodu u obliku simfonije.

Slično kao Canudo, Elie Faure, film predstavlja kao najmlađu umjetnost. Film u sebi sadrži najbolje osobine ostalih umjetnosti. Igra uz pomoć ritma koji vidimo i čujemo povezuje likovnu umjetnost sa muzikom i tri dimenzije prostora koje se neprestano kreću uključuje u trajanje. Kao teatar predstavlja kolektivni spektakl u kojem je posrednik glumac. Kad ga prikazujemo kao slikarstvo, otkriva nam nove harmonije, prelaze, tonove, igre svjetlosti. Ako je muzika, prikazuje prelaz iz svijesti pojedinca u nesvjesno stanje kolektiva, koji usvaja nove ritmove. Kao arhitektura, kao hram miri vrijeme i prostor; „*još bolje, vreme njegovom pomoću postaje dimenzija prostora. Želeo bih da film, u svom jedinstvu koje se tek rađa, dovede u sklad sve ove*

¹⁰ *Filmska enciklopedija: 1: A-K.* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1986, str. 395.

¹¹ Isto, str. 395.

paradoksalne odnose. Najzad, ta umetnost, uprkos svemu što se reklo, nije ni igra, ni muzika, ni slikarstvo, ni arhitektura, pa ni fotografija. Jednostavno – to je film.“¹²

I.2. TEATAR: PROSTOR I VRIJEME

Prostor i vrijeme su temeljne kategorije egzistencije. Oni su tu, izvan njih nema postojanja. Biti je i vrijeme i prostor, sve što je stvoreno postoji u vremenu i prostoru. „*Prostor karakterizuje. On deluje kao katalizator koji omogućava da se vidi ono što radnja, sama za sebe, ne bi mogla da učini vidljivim.*“¹³

Sam izbor dramskog prostora je odluka koja povlači temu, pristup samoj temi, kao što i određuje način obrade dramske tehnike i stila koji se u drami proizvodi. Izbor prostora određuje teatarska sredstva. Drama je određena slika/forma vremena i prostora. Lessing umjetnost dijeli na dominantno vremenske i dominantno prostorne. Za muziku govori da ne treba prostor, već vrijeme. Književnost, posebno epika, ostvaruje se u govoru, govor u vremenu. Jezik oblikuje vrijeme, dok su u prostoru nastale arhitektura, skulptura kao komadići u formi prostora, te slika kao oblikovana ploha, iluzionistička perspektiva. Teatar je jedina umjetnost podjednako i vremenska i prostorna, spaja i jedno i drugo. Ton, zvuk, šutnja, riječ u vremenu se spaja sa pokretom kojim se teatar ispunjava i oblikuje. Upravo je ovo karakteristika teatra.

Dramski prostor podrazumijeva teatarski prostor. Drama je književnost koja računa sa viđenjem. Sižejne forme računaju sa prostornim pozicioniranjem, one daju sažetu sliku svijeta. Svaka kultura svojom formom teatra iskazuje svoju formu svijeta. U antici se prikazuje sljubljenost sa prirodom, gledalište i pozornica se ne dodiruju, u Rimskom teatru sve se rješava na planu socijalnog, društvo postaje socijalni svijet, na njih više ne utječu ni bogovi. U srednjovjekovnom teatru prostor je kodificiran, sve što je na lijevoj strani ima veze sa đavolom, tamo je i pakao. Kola na kojima se prikazuju misterije podijeljene su na tri dijela/stupnja: raj, ovaj svijet i pakao, propadanjem kroz vrata na podu prikazivali su prokletstvo. Ovakav razuđeni prostor omogućuje i veliki izbor tema. Pomoću dramskog prostora se određuje i o čemu se govori kao i kako se govori. Tako dolazi i do podjele na otvoreni i zatvoreni prostor u drami. Otvoreni prostor pruža mogućnost komuniciranja sa prirodom, da li će se u gradnju sižea uplesti sile koje nisu određene

¹² Stojanović, Dušan. *Teorija filma*. Beograd: Nolit, 1978, str. 18.

¹³ Kloc, Folker. *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Beograd: Lapis, 1995, str. 104.

samo ljudskim djelovanjem. On se koristi u epohama u kojima teatar funkcioniše i pripada društvu. Sofokle i Eshil prikazuju drame na trgu, Euripid već osvaja prostore, Medeja je u luci, došljaci su u Korintu. Aristofan koristi vertikalnu razuđenost prostora, jer je u njegovim komedijama doslovno ili simbolično prisutan svijet, Had, nebo. Razuđeni prostor je poznat i preko Shakespearea, kao i u manirizmu, gdje se vraća ontološka razlika između Boga i čovjeka. To je igra suprotstavljanja vanjskih i unutrašnjih prostora, iz jedne sobe u drugu, vrtu, salonu... Srednji vijek ima obje vrste prostora, trgovi, gostionice, dvorišta su otvoreni prostori, koji prikazuju misterije, mirakule, te zatvoreni prostor u crkvama, dvorovima, palačama sa liturgijskim dramama i moralitetima.

Sama scena je konkretan prostor. Barthes govori da je teatar semiotička mašina koja izvodi značenje. Drama i teatar se smatraju semiološkim organizmima, okupljenim u jedinstvo, proizvode semantiziran dramski prostor. Odluke likova opravdavaju se uz pomoć motivacijskih sistema, čine se nužnim, pripremaju se, pravdaju. Sve umjetnosti koje računaju sa prostorom semantiziraju prostor. Svaki element dramskog prostora ima neko značenje i proizvodi ga, semantičan je.

Vrijeme se očituje u vremenu predstavljanja i predstavljenog vremena. Tu je uvijek vrijeme obuhvaćeno sadržajem dramskog zbivanja. Predstavljeno vrijeme je intendirano vrijeme koje predstavlja ideal drame. Ideal je nastao uz pomoć teorije tri jedinstva. Ona se odnosi na poštivanje jedinstva mjesta, vremena i radnje koja se odigrava na jednom mjestu. Jedinstvo vremena se odnosi na dramsko zbivanje koje se odigrava u toku jednog dana, od izlaska do zalaska Sunca, jedinstvo radnje predstavlja jedan dovršen, ograničen i izoliran događaj.

I.3. FILM: VREMENSKA UMJETNOST I ILUZIJA PROSTORA

Film kao i teatar spaja u sebi vrijeme i prostor za razliku od slikarstva za koje govorimo da je umjetnost prostora ili od poezije, umjetnosti vremena. Ipak, u filmu postoji više slobode u korištenju vremena i prostora, u teatru se scena ne prekida, promjena se odvija nakon što se zavjesa spusti. Film naravno posjeduje likovne elemente, ali uvodi i pokret i zvuk uz čiju pomoć stvaramo iluziju prolaznosti vremena i iluziju prostora.

Mi živimo u prostornovremenskom kontinuumu, dok se vrijeme i prostor u filmu mijenja u trenu, poslije jedne scene moguće je prikazati drugu scenu u različitom vremenskom periodu kao i u

prostoru. „*Vremenski period koji snimamo možemo svakog trenutka prekinuti. Posle jedne slike može odmah doći nova, koja prikazuje nešto što se zbilo u sasvim drugo vreme. Na isti način može se narušiti i kontinuitet prostora.*“¹⁴

Iako je moguće prikazivati različite scene jednu za drugom, u filmovima scene predstavljaju jedinstvo vremena i prostora kako bi pratili zbivanje u filmu. Odstupanje u vremenskom redoslijedu se prikazuje uz pomoć flashback-a, prikazujući ranije događaje, snove ili uspomene. I tu vrijeme prirodno teče, te kako se radnja flashback-a ne dešava unutar glavne radnje filma, sa njom nije u određenom vremenskom odnosu. I pored navedenog, kontinuitet individualne scene se ne smije prekidati, niti se djelići vremena smiju izostavljati. Vrijeme u kadru se krati samo zbog komičnog efekta ili u slučaju prikazivanja trenutaka kojima se razvijaju događaji neophodni za radnju.

Ako posmatramo film kao oživljenu sliku, kao što je Arnheim vidi, film se nalazi između pozorišta i fotografije. Dobija se predstava prostora prenosom na ravan poput fotografije, ali gledalac može doživjeti i iluziju dubine veću nego što je to na statičnoj slici. Sve statične slike se posmatraju u dužim ili kraćim intervalima, nižu se jedna za drugom, a mogu i prikazivati različite vremenske periode u kojima se radnja odvija.

„Kada jednom napustimo shvatanje slike kao konačnog proizvoda i dovršenja stvaralačkog procesa (što ona jeste i u likovnim umetnostima i u pozorištu), možemo šire sagledati sveukupni medijum i videti da se filmsko oruđe zapravo sastoji od dva dela što umetniku stoje s obe strane. Slike kojima ga kamera snabdeva su poput delića jednog neprestanog, nepodmitljivog sećanja; njihova individualna realnost ni u čemu ne zavisi od njihovog sleda u stvarnosti, te se mogu sklopiti tako da sačinjavaju ma koji od nekoliko iskaza. U filmu, slika može i treba da bude samo početak, osnovna građa stvaralačke delatnosti. Vaskoliko izumevanje i stvaranje sastoji se prvenstveno u novom odnosu što se uspostavlja među poznatim delovima. Slike filma se bave realnostima koje su, kao što sam ranije istakla, strukturisane da vrše svoje različite funkcije, a ne da saopštavaju određeno značenje. (...) Bez obzira na to da li su slike povezane zajedničkim ili suprotnim svojstvima, unutar kauzalne logike zbivanja, koja je narativna, ili po logici ideja i osećanja, koja je poetska, struktura filma je sledna. Dakle, stvaralački čin se u filmu događa u njegovoj vremenskoj dimenziji, i iz tog razloga film je, iako sačinjen od prostornih slika,

¹⁴ Arnheim, Rudolf. *Film kao umetnost*. Beograd: Narodna knjiga, 1962, str. 24.

prvenstveno vremenski oblik. Veliki deo stvaralačke delatnosti sastoji se u manipulisanju vremenom i prostorom.“¹⁵

Deren smatra da ovakvo manipulisanje vremenom i prostorom postaje dio organske strukture filma. Primjer tomu je produžavanje prostora vremenom i vremena prostorom. Jedan objekt/osoba koja je u pokretu i koja se snima iz više različitih uglova u spajanju tih različitih kadrova u montaži omogućavaju radnji da teče kontinuirano i time se „*dobija slika upornog stremljenja nekom uzvišenom cilju*“. Kada radnju produžavaju više nego što bi normalno trajala, dobijamo efekat napetosti dok čekamo da se radnja završi.

Vrijeme se produžava kopiranjem slike u više navrata i time se snimljeni oblik zaledi usred radnje. Ona postaje tren zaustavljene kretnje koji može prikazati oklijevanje ili biti komentar „*o mirovanju i kretanju kao suprotnosti između života i smrti*“.

Kadrovi nam pomažu da stvorimo jedinstvo prostora i vremena, moraju se vezivati logičnim i prirodnim putem, nastavljajući prethodno snimljen kadar. Montažom uklanjamo nepotrebne detalje u sceni, ali i sam prostor i vrijeme. Prostor i vrijeme u filmu su temeljna karakteristika filmske montaže, oni se najčešće i razlikuju od realnog prostora i vremena. „*Filmska slika se razlikuje od stvarnosti i na toj razlici počivaju njena snaga i njene izražajne mogućnosti. Njom ne vladaju zakoni stvarnog prostora i vremena, pa ono što vidimo na ekranu liči na stvarnost, ali se i bitno od nje razlikuje. »Dubina i pokret podjednako nam dolaze iz sveta pokretne slike ne kao gole činjenice, već kao mešavina činjenica i simbola. Prisutne su, a ipak nisu u stvarima. Mentalnim aktom pažnje upravlja krupni plan; gledalac je postavljen na milost i nemilost jednoj volji koja mu pruža sliku sveta što nije njegova, kakvu ranije nije poznavao. »Izgleda kao da je stvarnost izgubila svoje kontinuirane veze i oblikovala se po zahtevima duše. /.../« Fotodrama nam priča ljudsku istoriju prevazilazeći oblike spoljnog sveta, naime: prostor, vreme i uzročnost, i prilagođava događaje oblicima unutrašnjeg sveta, naime: pažnji, memoriji, imaginaciji i osećanju«. Savršeno jedinstvo zapleta i slikovnog privida izoluje gledaoca od okoline i prilagođava ga slobodnoj igri duhovnih iskustava, obukavši odoru naše sopstvene svesti. »Duh trijumfuje nad materijom, a slike se odvijaju sa lakoćom muzičkih tonova. To je uzvišeno uživanje koje ne može da nam podari nijedna druga umetnost«. “¹⁶*

¹⁵ Deren, Maja. *Film: stvaralačko korišćenje stvarnosti u Teorija filma*. Beograd: Nolit, 1978, str. 408-409.

¹⁶ Stojanović, Dušan. *Teorija filma*. Beograd: Nolit, 1978, str. 16.

I.4. DRAMSKI TEKST

Prvim dramskim tekstovima smatraju se tekstovi nastali u 5. stoljeću prije Krista. To su bile drame pisane za godišnje takmičenje Atenskih dramskih pisaca. Termin „poeisis“ je označavao dramskog pisca, osobu koja „stvora“ dramu. Drama je književni tekst, „vrsta umjetničke književnosti koja opisuje radnju i sukobe (tj. akciju koja je naišla na prepreku). Za razliku od pjesnika koji iznosi svoje emocije prirodno, autor pozorišne predstave izražava svoje namjere putem djelovanja likova. Roman uključuje opise prirode i načina života, kao i društveno psihološke sukobe. Dok drama, s druge strane, razvija radnju u obliku dijaloga likova i bilješki, opisujući radnje i događaje. Dramatski dijalog je tako most između dvije radnje, to je rezultat djelovanja jednog i drugog uzroka.(Volkenštejn 1963: 3)“¹⁷

Dramski tekst se razlikuje od narativnog i poetskog teksta. U dramskom tekstu razlikujemo primarni i sekundarni tekst. U primarnom tekstu likovi drame govore, dok u sekundarnom imamo prateće „opise“ koji okružuju primarni tekst, npr. imena likova, didaskalije, opis scene,... U dramskim tekstovima vidimo razliku između primarnog i sekundarnog teksta uz pomoć drugačijeg fonta slova. Sve što je namijenjeno gledaocima drame, glumci izgovaraju, a didaskalije koje se nalaze unutar zagrada tu su kao uputa glumcima.

„Temeljno jedinstvo dramskog teksta zasniva se na jedinstvu i cjelovitosti onog što glumci govore; didaskalije imaju načelno sporednu ulogu. To znači da je autor drame prisiljen izraziti se preko onog što likovi govore. Opis i pripovijedanje u drami od sporedne su važnosti i javljaju se samo izuzetno. Fabula se u drami ne pripovijeda, nego se njeno odvijanje postiže izmjenom dramskih situacija, tj. odnosa između likova u nekom trenutku, i njihovim govorom koji se odnosi na ono što je bilo, što će biti, ili što jest kako unutar tako i izvan prostora scene. S obzirom na to da je opis ličnosti i prostora gdje se zbiva radnja nepotreban, jer gledatelji vide glumce kao predstavljace i scenu kao tobožnji zbiljski prostor odigravanja, autor dramskog teksta može se koncentrirati na bitne fabularne i idejne elemente koje djelo sadrži. To opet omogućuje da drama bude relativno kratka, a kratkoću ujedno zahtijeva i praktična potreba njena izvođenja. U nekim slučajevima, međutim, događa se da autor potrebu da se izrazi isključivo preko govora likova, ili pak kratkoću, doživi kao ograničenje. Tada mogu nastati djela koja se služe i

¹⁷ Trávníková, Dagmar. *Dramatic text u The Translation and Analysis of "Butterflies are Free" by Leonard Gershe*, 2005, str. 3.

*didaskalijama radi postizanja umjetničkog dojma, ali ona već pripadaju spomenutim dramama za čitanje.*¹⁸

Dio dramskog djela koji je namijenjen redatelju, glumcima i publici nalazi se na početku dramskog teksta. To je lista likova koji se pojavljuju u drami i predstavlja važni strukturni dio svakog dramskog teksta. Pomoću njega se gledatelj/čitalac uvodi u radnju drame, saznajemo kojoj dramskoj vrsti tekst pripada, odnose između likova, stalež kojem pripadaju, njihovom zanimanju i svim osobinama za koje autor misli da su važne za radnju.

Ako je u pitanju predstava, gledaoci prije njenog početka, dobijaju program na kojem se nalaze imena likova i mjesta u kojima se radanja drame odigrava. U programima još je i ime redatelja, scenografa, kostimografa i ostalih učesnika koji pripremaju i izvode predstavu.

*Sve to služi kao nužna priprema za razumijevanje daljeg teksta, odnosno njegove izvedbe, jer pruža oslonac za okvirno očekivanje onog što će djelo ostvariti, a bez tog očekivanja teško se može zamisliti ona vrsta komunikacije u kojoj dolazi do izražaja razumijevanje izrečenog i prikazanog tek na temelju cjelovita životnog iskustva. Kako je, dakle, dramski tekst u načelu samo tekst koji izgovaraju glumci na pozornici (jasno je da didaskalije nisu od presudne važnosti i da se može zamisliti dramski tekst i bez didaskalija i bez naznaka likova koji govore), lako je razabrati na koji se način njegova struktura bitno razlikuje od strukture poetskih ili od strukture proznih djela. Izostaje prije svega pripovijedanje iz opće perspektive pripovjedača, a prirodno nisu potrebni opisi glumaca ni scena, jer je to vidljivo. Kako, prema tome, nužno izostaje i opis karaktera, odnosno analiza njihovih osobitosti sa stajališta objektivnijeg od stajališta pojedinih likova, dramske karaktere bitno određuje njihov vlastiti govor o sebi i, još u većoj mjeri, njihova akcija*¹⁹.

U drami ipak imamo i lirske i epske elemente koji dobijaju svoj dramatični oblik. Lirski elementi daju subjektivni čovjekov osjećaj kada se susretne sa svijetom, daje svoju ispovijed u obliku monologa ili psihološkog govora. Pomoću epskih elemenata čitaocima / gledaocima / slušaocima se događaj iznosi u obliku izvještaja. Njime se otkriva prošlost junaka i sve što se sazna čini se prije dizanja zavjese u dramatičnom trenutku.

Govor u dramskom tekstu prikazuje scensko-mimičkim sredstvima u koje spadaju mimika i gesta, te sredstvom govora. U sredstva govora spadaju dijalog i monolog. Dijalog dolazi od grčke riječi

¹⁸ Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1976, str. 232-233.

¹⁹ Isto, str. 234.

dialog i označava razgovor između više ljudi. U drami je dijalog glavni oblik prikazivanja radnje. On se odvija na sceni, dijalozi su različiti, ovise od međusobnih razgovora likova. Među njima su dramatični dijalog kojim dva lika suprotnih dejstava govorom žele da se približe jedan drugom. U sadržajne dijaloge ubrajamo razgovorni dijalog koji se najčešće nalazi na početku drame. To daje informacije o dramskoj radnji. Sljedeći sadržajni dijalog je borbeni dijalog. Borbeni dijalog ili agon, gdje se sukobljavaju dva glumca koja iznose dva oprečna mišljenja. On je pokretač teme i problema u drami.

Monolog je rijedak u svakodnevnom govoru. U drami imamo više različitih vrsta monologa. U grčkoj drami i hor ima monološku prirodu. Hor se ipak ne smatra pravim monologom jer je uvijek tu i time isključuje ispovijedni monolog. U prividnom monologu upućuje ispovijest publici tumačenjem radnje, hvaljenjem ili osuđivanjem likova. Javnim govorom na sceni se dobija drugo viđenje događaja i problema u drami.

Monolog i dijalog nam prikazuju tri glavne dramske funkcije. U ekspoziciji radnje monologom se publika obavještava o svim događajima koji su se desili prije početka radnje na sceni. On se naziva uvodnim monologom s funkcijom ekspozicije. U karakterizaciji ličnosti, monologom lik karakteriše sam sebe, nekada i druge. Monolog ili dijalog u funkciji kretanja radnje naprijed razgovorom prati niz odluka i nakon toga nizom mjera u kojem se prikazuje akcija i radnja. Njima se kao glavnim motivima, radnja kreće naprijed ka konačnom cilju.

U dramskom tekstu imamo i posebne oblike govora koje nazivamo izvještajima. To mogu biti glasnici, izaslanici, poštari. Ovu vrstu govora su prvi upotrijebili Grci. Kako je kod njih scena bila sveti prostor, svi događaji u kojima su se dešavala ubistva, mučenja, borbe, dvoboji su se dešavali izvan scene, te je publika dobijala informacije od npr. glasnika. Shakespeare upotrebljava ovu vrstu govora u bitkama u Richardu II, ubistvima Richardu III, dvoboju u Hamletu i sl.

Neposredni kontakt glumca sa publikom dešava se u „govorenju u stranu“ (aparté). Glumac govori publici, ona ga samo treba čuti, ali nekad i osoba o kojoj govori da bi reagovala.

„Izmjenom dijaloga i monologa u drami se postiže raznolikost u govoru likova koji čini osnovno sredstvo izražavanja autora, a izmjenama u mjestu odigravanja radnje, ulascima i izlascima glumaca, te različitim načinima na koje se mijenjaju dramske situacije, postiže se raznolikost u toku razvijanja radnje.“²⁰

²⁰ Isto, str. 237.

I. 5. SCENARIJ

Filmski scenarij ili scenario služi reditelju kao predložak za nastanak filma, tj. na osnovu ove vrste proznog teksta nastaje film. Prema scenariju se snimaju sekvence filma koje se povezuju, dodaje im se zvuk i muzika, te svi oni ujedno sačinjavaju film. U njemu se nalazi cijeli sadržaj filma, sve njegove radnje, svi dijalozi, mjesta i vremena. Vrijeme je sadašnjost, radnja se odvija u ovom trenutku dok sekvence ili prizori prikazuju razvoj radnje, likovi se dovode u vezu sa mjestima u kojim se odvija radnja, protagonistima i epizodistima se daju imena, dok su statisti samo spominju općenito. Svaki scenarij se razlikuje, zavisi od vrste filma koji se snima, njegove tematske strukture. Jasno je da se i u toku snimanja može promijeniti i tok snimanja kao i da se dodaju ili izbace neke scene. „(...) *tipična osobina stila scenarija to što on predstavlja dinamizam od jedne stilističke strukture – govorne – ka drugoj stilističkoj strukturi – filmskoj, a čitati scenarij znači empirijski oživjeti prijelaz sa strukture A (literarna, verbalna struktura – prim. M. K. B.) na strukturu B (filmska struktura - M. K. B.)* (Pasolini 1978: 132)“²¹

I pored toga scenarij se piše i na osnovu sinopsisa (treatmenta) od koje nastaje knjiga snimanja. Pisac knjige poštuje okvirne ideje, radnju, ali ima slobodu pri korištenju medija. Knjiga se sastoji od opisa kadrova koji su standardizovani i poredani. Scena se označava rimskim brojevima, naziv prostora ili mjesta u kojem se scena odvija, da li je prizor upriličen interijeru ili eksterijeru, da li je doba dana ili noć. Nakon toga se arapskim brojevima obilježavaju kadrovi, njihov plan, nagibi, pokreti, a na kraju opis situacije, dijalozi i zvukovi. Knjiga ima svoje kratice kao u označavanju planova. T je total, S je srednji plan, A je američki i K je krupni plan. „*Upravo ove oznake odvajaju scenarij od dramskog teksta, predstavljajući svojevrсни okvir koji direktno upućuje na pripadnost teksta zasebnom, scenarističkom stilu.*“²²

Ove napomene autora su poput didaskalija, daju osnovne upute režiserima, glumcima i ostalim učesnicima u kreiranju filma.

Na početku razvitka filma, scenariji nisu bili dio uz pomoć kojih nastaje film, već su bili rediteljeve zabilješke, njegovi podsjetnici u toku snimanja. Prvim scenaristom se smatra Georges Méliès sa svojim zabilješkama na dvije do tri kartice. Historičari filma ipak smatraju da su za nastanak scenarija zaslužni Thomas H. Ince i C. Gardner Sullivan. Oni su zbog želje da sve teče

²¹ Katnić-Bakaršić, Marina. *Stilistika (priručnik za studente)*. Sarajevo: Ljiljan, 2001, str. 207.

²² Isto, str. 209.

po planu, bez improvizacije pripremali detaljne scenarije i knjige snimanja. Tek početkom dvadesetih godina javljaju se scenaristi i scenariji koji su slični današnjim, tj. metoda pisanja i namjena scenarija je slična današnjim. „*Suvremeni oblik scenarija pak pojavljuje se tek u zv. razdoblju. Tada već i scenaristi postaju značajni u procesu stvaranja cilja, prvenstveno zbog naglo porasle važnosti dijaloga; stoga se i tada često aganžiraju poznati književnici.*“²³

II. ELIZABETANSKO DOBA

Kako bi govorili o nastanku drama u elizabetanskom periodu, važno je spomenuti kako su elizabetanci gledali na svijet, položaj u društvu, kao i politiku koja je utjecala na njihov život. Elizabetanski svijet, shvatanje, ratovi su našli svoje mjesto i u Shakespeareovim djelima.

„(...) *iz tih izričito nepovoljnih okolnosti on je postigao značajan uspeh u struci u kojoj je vladala velika konkurencija, u dalekom gradu, naizgled za vrlo kratko vreme.*“²⁴ Bryson govori

o jednom često spominjanom incidentu koji je Shakespeareu pružio priliku da postane pisac. Godine 1587., Kraljeva družina se zaustavila u Thame-u, gdje je izbila tuča između jednog od glavnih glumaca William Knell-a i glumca John Towne-a. Knell je ubijen, tako da je družini nedostajao jedan glumac i vjerovatno na proputovanju kroz Stratford, Shakespeare postaje dio družine. Ipak, nema sačuvanih zapisa koji bi mogli potvrditi činjenicu da je Shakespeare ikada bio dio ove družine, čak ni da je družina ikada bila u Stratfordu nakon tuče. Zanimljiva je činjenica da se Knello-va udovica Rebecca udala za John Heminges-a, jednog od najbližih Shakespeareovih prijatelja, koji je sa Henry Condell-om sastavio zbirku Shakespeareovih djela pod nazivom „*Prvi folio*“.

Kada je Shakespeare došao u London, grad je bio središte u kojem su živjeli mladi ljudi. Prosječan životni vijek njegovih stanovnika je bio trideset pet godina, dok u siromašnijim dijelovima grada nije prelazio više od dvadeset i pet godina. Jedan od razloga za to su bile zarazne bolesti koje su u grad donosili mornari i razni putnici. Kuga je bila stalno prisutna u nekim dijelovima grada, te bi se ova epidemija proširila svakih desetak godina. Svako ko bi imao novac, odlazio bi iz grada dok se epidemija ne smiri, zato i mnoge kraljevske palate nastaju izvan Londona. Kada bi umrlo više od četrdeset ljudi, svi javni skupovi, u koje se ubrajaju i predstave,

²³ *Filmska enciklopedija: 2: L-Ž.* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1986, str. 487.

²⁴ Brajson, Bil. *Šekspir: svet kao pozornica.* Beograd: Laguna, 2010, str. 48.

su zabranjivani u krugu od sedam milja oko Londona. Jedino okupljanje koje je bilo dozvoljeno je bilo u crkvi. Grad je tada bio veoma mali, od sjevera do juga imao je oko tri kilometra, a od istoka do zapada pet kilometra. Ipak, Shakespeareu se grad morao činiti velikim i zanimljivim. U 16. stoljeću mnogi današnji dijelovi Londona su bili udaljeni od središta, te su se smatrali selima. Westminster, iako se smatrao dijelom Londona, je bio zaseban grad sa sjedištem vlade, opatijom i palatom Whitehall. U Westminster-u su bile kraljevske odaje, borilišta, pozornice, skladišta, sa lovištima oko njih (današnji londonski parkovi). U gradu je važno središte bila i Katedrala svetog Pavla. Ona je bila na trgu, koji je još služio i kao pijaca i kao groblje. Na trgu su bile tezge sa štamparskim i pisacim priborom „(...) prizor koji je svakako morao općiniti mladića što se nagoni divio rečima.“²⁵

Knjige su se štampale već jedno stoljeće i bile su do tada luksuz. „*Za vreme Elizabethine vladavine u Londonu je objavljeno više od sedam hiljada naslova – obilje materijala koji je čekao da upije, obradi i na razne načine iskoristi pokolenje dramatičara koji su eksperimentisali sa potpuno novim načinima zabavljanja publike. To je bio svet u koji je, nadahnut i nadaren, ušetao Šekspir. Sigurno je pomislio da se našao u raj.*“²⁶

Tačan datum Shakespeareovog dolaska u London nije poznat. Šta je radio u vremenu nakon odlaska iz Stratforda, kada je postao glumac i pozorišni pisac, ostaje još uvijek nepoznanica. Biografija ne daje ni jednog slova o njegovom životu između 1585. i 1592. godine. Bryson piše da je ta praznina u čitavoj historiji književnosti najizazovnije, te da mnoge ruke hrle da je ispune. Sve teorije nastaju i iz zapisa tog perioda, kao i iz replika njegovih drama. Priče su se odnosile na Shakespearea kao mornara koji je čak bio na brodu Zlatna košuta sa Drakeom, vojnik u Flandriji. Spominjanje mora, morskih metafora u svakoj drami ukazivalo je na njega kao mornara, ali ipak „*kako je davno primetila Kerolajn Sperdžen, Šekspirove morske metafore predstavljaju more uglavnom kao neprijateljsku i preteću sredinu, poprište oluja, brodoloma i mračnih dubina – upravo u onom svetlu kakvo bismo i očekivali od čoveka koji s morem nije pobliže upoznat.*“²⁷

Teorija koja je nastala 1937. govori o tome da Shakespeare nije otišao iz Stratforda u London, već na sjever Engleske zbog svoje katoličke vjere. U 16. stoljeću Engleska postaje protestantska zemlja, ali je to zemlja u kojoj se vjera pod vladavinom različitih kraljeva mijenjala između

²⁵ Isto, str. 57.

²⁶ Isto, str. 57.

²⁷ Isto, str. 62.

katoličanstva i protestantizma. Elizabeth se smatrala kraljicom protestantske zemlje, čak i u knjizi John Foxe-a koja govori o protestantskim mučenicima za vrijeme vladavine Elizabethine polusestre Mary, katolkinje, u kasnijim izdanjima se dodaje poglavlje u kojem hvali Elizabetinu odbranu protestantizma. Prelazak na protestantizam je prošao bez velikih pokolja, pogubljeno je oko dvjesto katolika, što nije ni slično Bartolomejskoj noći, u kojoj je poubijano osam hiljada protestanata. Bartolomejska noć je potresla Englesku, Marlowe je u drami „*Masakr u Parizu*“ opisao pokolj, te su i pokolj i drama izazvali i strah i otpor prema katolicima u Engleskoj. Papa Pio V je bio protiv Elizabethine, izopštiti su je i kasnije su pozivali na njeno ubistvo. Ipak, za propovjedanje i zagovaranje katolicizma, ona nije optuživala ljude za herezu, već za izdaju. Ako su katoličke porodice bile odane njoj i njenoj vladavini, nisu imali problema. Oni koji nisu željeli ići u aglikanske crkve, plaćali su globu. Primjer Elizabethine okrutnosti je bilo ubistvo bogatog katolika Anthony Babington-a, koji je kovao zavjeru da je ubije. Ubijali su i isusovce koji su držali mise katolicima, neke su slali u Francusku, dok bi ostali pobjegli. Svećenici su se vraćali, željeli su ponovo pokušati u svojim naumima. U jednom takvom putovanju, preobraćeno je dvadeset hiljada ljudi. Jedan od tih putnika je bio i Edmund Campion, kojeg su kasnije mučili i ubili zajedno sa Shakespeareovim učiteljem Cottam Johnom. Zbog svih ovih događaja i uz Cottamovu pomoć, Shakespeare stiže na sjever Engleske. Ova teorija dobija na važnosti zbog spisa kuće Alexandra Hoghtona, katolika koji je živio blizu porodice Cottam. U spisima se pojavljuje ime William Shakeshafte, Hoghton smatra da se mladić može zaposliti, kao i da je talentovan. Svira instrumente, a talenat se očituje i dramskom odjećom - kostimima. Kako je dobio preporuku, ide porodici Hesketh u Rufford. Smatra se da je tu upoznao družine i glumce (npr. Družinu lorda Derbija), koji su mu bile kasnije veza za odlazak u London i pozorište. Interesantna je činjenica da je zlatar Thomas Savage, povjerenik za zakup Globa bio iz Rufforda, kao i da je bio u rodbinskoj vezi sa porodicom Hesketh preko svoje supruge. Ipak, sve što je napisano, ne može se sa sigurnošću potvrditi. David Thomas govori da ne smatra da će se ikada pojaviti nedvosmisleni odgovor o Shakespeareovim nepoznatim godinama, da li je bio katolik, te gdje je bio.

Ono što je poznato i sigurno je da „*Shakespeareov život potpada u tri glavna perioda. Prvih dvadeset godina je proveo u Stratfordu, gdje je njegov otac bio član lokalnih osnivača. Njegova karijera kao glumca i dramskog pisca u Londonu je trajala oko dvadesetpet godina. Konačno, povukao se u Stratford, gdje je oko pet godina prije smrti, je bio umjereno bogati član lokalne*

gospode. Dva prva perioda su povezana sa nekoliko godina o kojima ne znamo ništa – tzv. Mračne godine – i tranzicija između dva zadnja je bila postepena i ne može se precizno odrediti.“²⁸

Pogled na svijet tadašnjih ljudi je nastao prije 16. stoljeća, svoje je shvatanje našlo u srednjovjekovnoj slici svijeta. Nazivao se poretkom (order). Poredak je kohezijska sila, pomoću kojeg su objašnjavali sve pojave, te su stvari i sva bića povezane u jedan skladan svijet. Poredak se javlja u tri vida: horizontalni, vertikalni i analoški. Horizontalni vid prikazuje opšti poredak, u kojem su stvari na mjestu kojem im je Bog odredio. Njime su objašnjavali sve pojave iz prirodnih nauka, fizike, kao i medicine. Bolest je tumačena kao višak neke materije koja bi narušila prvobitni poredak, sklad, te kada se tijelo vrati u svoju prvobitnu vrijednost, dolazi do ozdravljenja. Srednji vijek nam pokazuje pravolinijsko horizontalno kretanje. Prava linija pokazuje božije obećanje Izabranom narodu, Bog će ih odvesti u Obećanu zemlju. Ona također pokazuje i Isusov križni put. Sve što se rodi i stvori ima samo jedan pravac kretanja, pravolinijski, koji na kraju vodi samo u smrt, ne samo čovjeka, već i svijeta kakav je danas. Nakon kraja ovog svijeta će postojati samo blaženstvo. *“U srednjovjekovnom sistemu moguće je jedino pravolinijsko horizontalno kretanje. To su kretanje u prostoru (iz jednog kraja u drugi) i kretanje u pravolinijskom vremenu koje vodi prema smrti svijeta. Nije moguće kretanje po vertikali, prelazak iz jednoga kruga u drugi (...) Jedino vertikalno kretanje u srednjovjekovnom svijetu je metafora (...) to jest da se i kod ove metafore može steći uvjerenje da je u srednjem vijeku metafora način kretanja svijeta.*“²⁹

Karahasan govori da je kozmografija srednjeg vijeka projekcija stvarnosti svijeta na plan idealnoga. To je prijenos materijalnoga, onog što je vidljivo u nevidljivo. Nevidljivo je mnogo šire, te može sadržavati materijalno i neposredno.

Ljudi su se u ovom životu spremali za vječni život, poštujući božije zakone. Ako se svjetovni model podudara sa duhovnim, on samo pokazuje da društvena hijerarhija preuzima duhovni model hijerarhije. Društvena hijerarhija, kao i duhovna ima šest nivoa: serva, slobodnog seljaka, milesa, viteza, castellana, a na najvišem nivou je kralj. Polazeći od najnižeg nivoa, u duhovnoj hijerarhiji javljaju se bića bez duha, zatim vegetativne duše, pa životinje sa senzitivnom dušom,

²⁸ Boyce, Charles. *Critical companion William Shakespeare: A Literary Reference to His Life and Work: Volume I*. New York: Facts On File, Inc., 2005, str. 2.

²⁹ Karahasan, Dževad. *Dnevnik melankolije*. Vrijeme: Zenica, 2004, str. 172.

potom čovjek, anđeli i na kraju Bog. Razlika između ove dvije hijerarhije je u njihovim osnovama. Osnova društvene hijerarhije je zemlja, a osnova duhovne hijerarhije je duh. U 16. i 17. stoljeću, u vrijeme kada Shakespeare piše i stvara nastaje elizabetanska slika svijeta. Ona, iako se oslanja na srednjovjekovnu sliku, ima svoj put, renesansa je srednjovjekovnu sliku razvijala i sistematizovala.

Model analogije između Boga i čovjeka je preuzet iz srednjeg vijeka sa mikrokozmičkim i makrokozmičkim modelima odnosa prema stvarima i svijetu.

„Slojevi postojanja, uključujući ljudski i kosmički, bili su najčešće dovođeni u vezu, a analogije i sličnosti nalažene su posvuda s obzirom na to da je jedna od najpopularnijih analogija tog vremena bila metafora o čitavom svetu kao pozornici. (...) Pre svega, čovek je kao mikrokozmički model bio doživljavan kao neka vrsta posrenika između sebe i kosmosa, znanje o jednom elementu služio je kao znanje o drugom. Došlo je do mešanja vere sa znanjem, stvarnosti s metafizikom, simbola s konceptom, unutrašnjeg sveta sa spoljašnjim: Analogija je omogućavala utisak estetskog i filozofskog doživljaja.“³⁰

Analoški vid govori o analogiji hijerarhijskih struktura. U njemu mikrokozmos odgovara makrokozmosu, sve pojave su u međusobnom odnosu saglasnosti dijelova. *„Jednom ustanovljen, taj princip usaglašenosti je dalje produbljivan učenjima o uzajamnoj zavisnosti i međusobnim uticajima analognih članova paralelnih hijerarhija. Poremećaj u jednoj hijerarhiji može izazvati poremećaje u drugim strukturama, pa se greh narušavanja Bogom ustanovljenog poretka može širiti poznatim svetom kao krugovi na mirnoj vodi u koju je bačen kamen.“³¹* Elizabetanci su također vjerovali da sve što je stvoreno ima svoje mjesto koje se mjeri u odnosu na savršenstvo Boga. Sve ima svoje mjesto u hijerarhijskoj strukturi, sve je stepenovano. Tako i čovjek, stvoren na sliku Božiju, ima dušu i tijelo, te zbog nje zauzima visoko i važno mjesto u svijetu. Sve što čovjek učini ima udjela u makrokosmosu, te ako poruši prirodni poredak, dolazi do haosa. Pored kosmičke analogije, postojala je i politička analogija. U političkoj se govori da monarh upravlja političkim svijetom kao što Bog upravlja kosmičkim. Ova društvena hijerarhija je stvorena prema modelu duhovne hijerarhije, pa tako narod mora slušati kralja kao što tijelo sluša dušu i kao što svijet poštuje Boga.

³⁰ Jovičević, Aleksandra. *Šekspir i njegovi savremenici: prilog pozorišnoj antropologiji u Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 4, str. 5.

³¹ Kostić, Veselin. *Šekspirov život i svet*. Beograd: Naučna knjiga, 1978, str. 33.

Duhovni poged na svijet, politika i društvena situacija su utjecale na Shakespeareov rad. „(...) bitne odlike njegove umetnosti, Šekspir velikim delom duguje duhovnom podneblju u kome je sazreo i stvarao.“³²

II.1. ELIZABETANSKA DRAMA

Kada je Shakespeare počeo da piše, u Engleskoj je tradicija pisanja postojala već pet stoljeća. I ovdje je nastanak drame imao svoje izvore u svjetovnim, ritualnim i religijskim svetkovinama. U razdoblju između drevne Grčke i renesanse, Crkva je osuđivala teatar smatrajući ga đavoljim djelom, bludnim i lascivnim. „*Ali, Crkva je počela da uviđa snagu dramskog izraza kao sredstva rekreiranja značenja Hristovog života i urezivanja biblijskih priča u svest vernika. Kada su se, na kraju, misterije iz crkava izlile na ulice, njih su proželi običan jezik, vulgaran humor, narodna maštovitost i ritual sačuvan još od paganskih vremena, i radost i istrajnost nalaženja zajedničkog identiteta. Pa ipak, pošto su poticale iz slavljenja jedne vere, one dugo nisu mogle da prežive svoje rasparčavanje, i nisu mogle da govore u ime novog doba.*“³³ Prvom formom teatarskog govora se smatra liturgija jer na gledaoca djeluje pomoću svete emocije, temelj je mistička participacija svih učesnika u istoj tajni. Simultana pozornica na kojoj su se izvodile predstave, ta istovremenost predstavlja najproduktivnije sredstvo koje pokazuje da su svi dio iste Vječnosti. Liturgijska drama je teatralizirani dio obreda. Temeljna forma obreda je kretanje. Ono stvara napetost pomoću vremena, onoga što se dešava sada i budućeg trenutka. Procesualna napetost je vrijeme, temelji se na iščekivanju. Procesija je temelj kršćanske vjere, ona je Krista odvela od Jeruzalema do Golgote i prikazala njegov Križni put. Patnjom koju je podnio, iskupile su svijet. Ona je dramaturški temelj figure kretanja. Srednjovjekovni teatar uzima formu procesije Križnog puta jer je sve Imitatio Dei.

Osnovne forme srednjovjekovnog teatra su sakralne i sekularne forme koje su nastale u duhu vjere, iako su podijeljene na crkveno i svjetovno, na službeno i pučko.

Sakralne forme kao što su liturgijska drama, mirakulum, misterija izlaze iz crkve na trijem ili trg ispred crkve, iz metafizičkog svijeta u ovaj svijet. Za nastanak liturgijske drame se vežu obredi u vrijeme velikih vjerskih praznika kao što su Uskrs i Božić. Od 9. do 12. st. su izvođene na

³² Isto, str. 56.

³³ Harwood, Ronald. *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*. Beograd: Clio, 1998, str. 123.

latinskom, nisu imali sagovornika, dominira religijska forma nad teatarskom. Ona se smatra prvom fazom razvoja dramske tradicije. Druga faza počinje sa promjenama u dramama i na način kako su izvođene. Vjerovatno se zbog uvođenja obimnijeg materijala, koji se nije uklapao u mise, one se počinju izvoditi ispred crkava. Sada su se mogli okrenuti i drugim biblijskim epizodama koje se izvode prije ili poslije glavne radnje drame. Treća faza nastaje krajem 14. stoljeća. Počinju sa mirakulom, za vrijeme Tjelova, te se nazivaju i tjelovskom ili Corpus Christi dramom. Najvjerovatnije su tekstove pisali svećenici, ali se i tu vidi upotreba vanbiblijskih izvora, komičnih scena, društva i politike. Mirakulum je prikazivao čudo, svetačke legende su im bile tema, najčešće ih je izvodila Djevica Marija, jer je njen kult u 14. stoljeću bio veoma jak. Misterij ili pasijska igra proizvodi osjetilno, estetsko saznanje. Ona raščlanjava scenski prostor u segmente koji mogu stajati samostalno, prikazujući temeljne kršćanske tajne. Prostor se u srednjem vijeku organizuje na tri načina. Jedan od njih se koristi u Francuskoj, sastoji se od jedne platforme odignute od zemlje, svaki segment je odvojen od drugog, razlikuju se po prikazanom ambijentu. Kubički princip se koristi u Njemačkoj, koriste sjenice, nemaju zajedničke platforme, sve su odvojene, te se u svakoj odigrava jedna scena svete povijesti. Treći način koristi kola, u Engleskoj, svaki segment priče ulazi na trg kolima. Pokazuje se u vertikalnoj razuđenosti sa tri nivoa. Gornji prikazuje nebo, srednji ovaj svijet, dok je pakao donji dio u koji glumac pada nakon otvorenih vrata na podu kola.

Sekularni ili pučki teatar prikazuje histrione, farse i moralitete. Histrioni su bili i žongleri, lakrdijaši, zabavljači koji su putovali od grada do grada. Farsa je nastala u okviru misterije, bila je komična epizoda. Moraliteti se pojavljuju krajem 14. stoljeća u Engleskoj. Osnovna figura u moralitetu je kretanje, glavni lik putuje kroz život, a iščekivanje onoga šta će se desiti zadržava pažnju gledalaca. Uvijek se prikazuje borba dobrih i zlih sila za ljudske duše, pokazujući da je u životu bolje biti dobar. Dobrotom smrtnici mogu zaslužiti vječni život. Moralitet ne proizvodi vlastiti motivacijski sistem, sve je determinirano Božjom voljom, pokazujući odnos prema Bogu. U centru drame je lik koji svojom energijom pokreće siže, te svojim doživljajima daje moralnu pouku gledaocima.

Iz moraliteta se izdvojila nova teatarska forma zvana interludij. Prvi interludiji su prikazivani između dijelova zabava, za vrijeme pauza, to su bili skraćeni moraliteti. Ipak, oni su kraći i

jednostavni dramski oblici koji su pored bavljenja ljudskom dušom i njenim izbavljenjem počeli obrađivati i ostale teme uz pomoć kojih postaju „*najsvetovniji izdanak verske drame*.“³⁴

Utjecaj na nastanak elizabetanske književnosti su imali latinski pisci. Plaut i Terencije su bili uzori za komediju, a Seneka za tragediju. Prvi koji su pokazali interes za latinsku dramu su bili učenici i studenti. U godinama od 1560. do 1580, ove drame dolaze i do puka, sada dolaze i viteške pustolovine, čarobnjaci, vile, egzotične zemlje. „*Tako je do osamdesetih godina XVI veka to mešanje tradicionalnih i novih oblika, sadržina i motiva dovelo do nastanka velikog broja dramskih formi. Pored drama s domaćom sadržinom u klasičnom obliku, prikazanja tipa moraliteta, polunarativni interludi, prerade i dramatizacije italijanskih novela ...*“³⁵ Pišu i komade i drame koji predstavljaju klasične mitologije, historije, aleksandrijske, srednjovjekovne romantične i viteške priče, kao i drame u kojem su likovi i biblijski i alegorijski, a u isto vrijeme i historijski i realistični. Iako je mnogo drama nastajalo u ovo vrijeme, nisu imali nikakvih pravila po kojima bi se pisci mogli ravnati. Mogli su birati između predstava izvođenih na univerzitetima, kojima su uzori bili strani izvori, ili su mogli pisati po predstavama koje su izvodili profesionalni glumci po zabavama. „*Oko 1580. godine počela je velika sinteza iz koje se iskristalisao elizabetanski dramski obrazac i koja nas dovodi do praga Šekspirove umetnosti. Nosioci te velike elizabetanske sinteze bili su pripadnici jedne grupe mladih, talentovanih i obrazovanih pisaca, koji su počeli da pišu za londonska pozorišta. Oni su ujedinili akademske i narodske tendencije i uneli poeziju u dramu. (...) ono što je zajedničko svima njima to je da su uneli obrazovani ukus u elizabetanska pozorišta.*“³⁶

John Lyly je razvio dvorsko-romantičnu prozu, koja je bila izvještačena, sa dugim rečenicama, naglašenim ritmom, antitezom, paralelizmima, poređenjima uzetim iz bestijara i fantastičnih herbara. Njegove komedije su dale doprinos tonu i atmosferi elizabetanske drame. Uveo je i motiv ljubavi kao osnovnu temu komedija. Prenio je utjecaj viteških romana i romantičkih priča u dramu, kao i priča iz mitologije, magijskih djela, vila, pastoralnih pejzaža. U dramama, komika je bila stvorena uz pomoć duhovitih dijaloga i replika, te unošenja i dvorskih manira graciozne vedrine i elegantnog stila. „*Njegove drame nemaju veliku književnu vrijednost, ali čine most koji*

³⁴ Kostić, Veselin. *Šekspirov život i svet*. Beograd: Naučna knjiga, 1978, str. 66.

³⁵ Isto, str. 73.

³⁶ Isto, str. 73-74.

vodi u svet Šekspirovih komedija kao što su Dva viteza iz Verone, San letnje noći i, naročito Nenagrađeni ljubavni trud. ³⁷

Još jedan univerzitetski pisac je George Peele. Njegova djela su imala melodične stihove, kojima je pokazao da lirska pjesma / lirski interludij može obogatiti dramu. Pisao je i za narodne svetkovine, koje su mu poslužile i u pisanju drama. U njima je prikazivao javne događaje, grupne scene, čak i historijske događaje. Smatra se da su upravo te scene poslužile i Shakespeareu u pisanju Henrija VI i Ričarda III.

Drame Roberta Greena su bile mješavina različitih stilova i žanrova. U njima se smjenjuju i čarolije, i prerušavanja, natprirodni događaji i likovi, pastoralni motivi, aluzije i mitološke priče sa likovima i iz nižih klasa. U romantičnoj priči koja ima i tragičnih tonova, komika se unosi uz pomoć likova nižeg staleža u sporednom zapletu.

„Lil, Pil i Grin doprineli su, svaki na svoj način, razvoju elizabetanske komedije i spasili je, s jedne strane, akademske sterilnosti, a, s druge, sirovog lakrdijanja; oni su oplemenili komični stil, nazreli rešenje za jedinstvo u raznolikosti koje je zahtevalo narodno pozorište, i uneli poetičnost u komediju. Kid i Marlo su dali sličan doprinos tragediji. ³⁸

Thomas Kyd je bio obrazovan, iako nije spadao u „univerzitetske umove“. Pisao je za narodna pozorišta spajajući klasicističku tragediju akademskog tipa sa popularnom i domaćom tradicijom. Spojio je Senekine tragedije sa motivom romantične ljubavi uz pomoć uzbuđujućih događaja i scenskih efekata. U njima se pojavljuje motiv osvete, duh, samoispitivanje, poremećena duhovna stanja kao što je Španska tragedija. Kydu pripisuju i izgubljenu dramu Pra-Hamlet, koja je možda i bila izvor za Shakespeareovog Hamleta.

Christopher Marlowe je bio dio grupe univerzitetskih umova, pišući od 1587. do 1593. godine za pozorište. On je unio novine u dramu ovog perioda, način na koji je pisao razlikovao se od mišljenja njegovih prethodnika kao i od suvremenika. Nije prihvatao mišljenje da su kraljevi Božiji namjesnici na zemlji, svako može postati kralj ako je osoben, jake volje, nije važno kojeg su porijekla ili da li su došli legitimno do tog položaja. Svi junaci su pobunjenici protiv postojećih državnih, političkih ili vjerskih struktura. Oni imaju svoj uspon i pad, zanima ga njihov duhovni razvoj, sukobi pojedinca sa sudbinom, smrću, koji se ne odigravaju u društvenoj zajednici, već u glavnom liku i ne zavisi od uzajamnog djelovanja likova. Njegovi likovi „moćne

³⁷ Isto, str. 75.

³⁸ Isto, str. 76.

su individualnosti koje poseduju scensku snagu i lični magnetizam kakve nije imao nijedan dramski lik pre njih. U tom smislu Marlo je znatno uticao na poznijiu dramu, jer je pokazao značaj upečatljivih i snažnih dramskih figura.“³⁹

Marlowe je nerimovani jampski deseterac ustanovio stihom elizabetanske drame. Ovaj blankvers je bio podesan za dramske govore, ali mu je i dao svoj potpis. Stihovi su visokog retorskog sjaja i heroizma, sa hiperbolama, metaforama, egzotičnim imenima ljudi, zemalja, rijeka i gradova. Dramski jezik je bio više način samoizražavanja likova, on postaje sredstvo otkrivanja skrivene svijesti a ne samo povjeravanje publici. „*Marlo dovodi razvoj elizabetanske drame do Šekspirovog pera. Velika kuga koja je harala u Londonu 1592-1594. godine i rasturila mnoge glumačke družine označila je i kraj delatnosti »univerzitetskih umova«.* Grin je umro u septembru 1594; Marlo je ubijen maja 1593; Kidu se zameće trag posle 1594. Ostali su pošli drugim putem i više se nisu bavili pisanjem drama. Kada su se pozorišta ponovo otvorila posle kuge, Šekspir je bio bez takmaca. Šekspir je jedini značajni dramatičar čija delatnost premošćuje veliku krizu s početka devedesetih godina XVI veka.“⁴⁰

II.2. SHAKESPEAREOV TEATAR

Nakon što su predstave izašle iz crkava na trgove i na improvizovane scene, kao što su dvorovi, vrtovi, ulice, počinje izgradnja stalnih teatarskih zgrada. Pozornice su zadržale svoj izgled iz srednjovjekovnog doba, tj. sačuvale su osnovne elemente scenske konstrukcije. Scena je bila izdignuta od tla, sa jedne strane bi bila postavljena zavjesa koja je odvajala garderobu za glumce od scene, ujedno je to bilo mjesto sa kojeg su ulazili na scenu ili izlazi sa nje.

Kako su se predstave izvodile i na otvorenim prostorima, glumcima je bilo teško da naplate ulaznice, te su znali i unajmljivati prostore u kojima su se organizovale borbe pasa i medvjeda, kao i borbe pasa i bikova. Još jedna improvizovana pozornica je bila gostionica, gledaoci su sjedili na galerijama ili stajali u vrtu gostionice. Kako su predstave bile isplative i za gostioničare, neke gostionice su imale i stalne pozornice. Prvi zapisi o njima se pojavljuju od 1557. godine, nalazile su se u prometnim dijelovima Londona, ali se nisu puno zadržale zbog epidemija kuge, kao i zbog puritanaca koji su osuđivali ovakav način zabave. Godine 1574. je gradski savjet

³⁹ Kostić, Veselin. *Šekspirov život i svet*. Beograd: Naučna knjiga, 1978, str. 77.

⁴⁰ Isto, str. 80.

zabranio da se predstave izvode na javnim mjestima. Zabrana se nije odnosila na cijeli London, dijelovi su imali samoupravu ili su bili neposredno pod krunom. To su bile manastirske ili crkvene zgrade koje su u vrijeme reformacije konfiskovane. Gradske vlasti nisu imali jurisdikciju na području izvan gradskih bedema, na južnoj obali Temze, koje nije bilo tako daleko od grada, i taj prostor je bio idealan za nastanak prvih teatarskih zgrada. Godine 1558. je postojalo dosta glumačkih družina, koje su se borile protiv političkih snaga, a 1572. su usvojili akt o „kažnjavanju skitnica i pomoći siromašnima i nemoćnima.“ Glumce su smatrali skitnicama i prošnjacima ako nisu imali dokaza da su u službi osoba višeg ranga. Dvije godine kasnije baron Robert Dudley, kraljičin miljenik, pomogao je glumačkoj družini da nastupa sa svojim predstavama. Kraljica je poslala pismo sa Velikim pečatom Engleske u kojem dozvoljava družini „da koristi i obavlja umetnost igranja komedija, tragedija i međuigara i sličnog, onako kako su naučili, pod uslovom da iste ne prikazuju u vreme svakodnevne molitve ili u vreme kuge u našem rečenom Gradu Londonu.“⁴¹ Prva izgrađena teatarska zgrada je pripadala njegovoj družini. Nalazila se u ulici Holywell, u oblasti Shoreditch, izvan zidina Londona zbog „puritanskog zakona“. Teatar je dobio jednostavno ime „The Theatre“. Njegov graditelj je bio bivši tesar James Burbage, koji je iskoristio svoj zanat da istraži pogodno mjesto za izgradnju teatra. On je u to vrijeme bio i upravnik Lesterove glumačke družine, a bavio se i ostalim teatarskim poslovima. James je bio zet Johna Breina, vlasnika najpoznatije gostionice-teatra „Kod crvenog Lava“, sa kojim se upustio u izgradnju novog teatra. Ovaj teatar je bio kružnog ili poligonalnog oblika, većinom izgrađen od drveta. Prostor u sredini je bio otvoren, sa tri galerije u unutrašnjosti, imao podignutu pozornicu uz jedan zid građevine iza koje je bila glumačka garderoba (tiring-house). Predstave je izvodila Lesterova glumačka družina, ali i mnoge druge družine. Pozorište je postojalo preko dvadeset godina, a nakon njegovog rušenja, građu su upotrijebili za izgradnju „The Globe-a“. Sljedeće godine je na istom području izgrađena nova zgrada, „The Curtain“. Od 1576. gradi se sve više teatar, postoje podaci o njima, ali se ne može sa sigurnošću govoriti o pojedinostima. Kako bi dobili potpuniju sliku o izgledu teatra oslanjamo se na slike koje su nastale u tom periodu. Ako nam minijatura Mučenje sv. Apolonije Jean Fouqueta daje prikaz srednjovjekovnog kružnog teatra, crtež teatra The Swan koji je napravio Johannes de Wit, nam daje prikaz renesansnog teatra. Pri prikazu renesansnog teatra pomažu nam i ugovori o izgradnji teatra The Fortune i The Hope. Zgrade su najčešće bile kružnog ili višeugaonog oblika, po

⁴¹ Harwood, Ronald. *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*. Beograd: Clio, 1998, str. 128.

gravurama koje prikazuju London iz tog doba dobijamo poligonalni oblik teatra, dok se po aluzijama u dramama često dobija utisak da su teatri imali kružni oblik, npr. u Henriju V, Shakespeare već u Prologu spominje drveno O:

„(...) *Mogu l' se u ovo bojište petlova
Staviti ogromna polja Francuske?
Možemo l' u ovo drveno O zbiti (...)*“⁴²

Izuzetak u prvim godinama je bio teatar *The Fortune* sa svojom kvadratnom osnovom, ali nakon što je obnovljen 1621. godine zbog požara i on je dobio kružni oblik. Teatar je povezan sa slikom Univerzuma, njegov kružni oblik predstavlja srednjovjekovnu sliku svijeta. Iako je većina teataru i iz ovog perioda bila kružnog oblika, „*Glob, Šekspirovo slovo „O“ od drveta, možda je najčuvanije pozorište koje je ikada sagrađeno i služilo je Londonu u vreme kada je veći deo njegovog stanovništva posećivao pozorišta češće nego u bilo koje drugo vreme u istoriji (...)*“⁴³

O izgledu ovog pozorišta se zaključuje najviše na osnovu de Witovog crteža, ipak se zna da je bio osmougaon i otvoren ka nebu. Središnji dio se nazivao yard (dvorište) po dvorištu u gostionici. Teatar je imao dva nivoa, scena je bila u prizemlju, izdignuta od zemlje, ispod koje je bio sakriveni prostor (cellerage), na sredini poda su bila vrata (trap-door) koja vode ispod scene, te balkon iznad nje. Nasuprot scene je bio ulaz za gledaoce. Cijena karte je ovisila od mjesta na kojem su sjedišta smještena. Aristokratija je ulazila kroz vrata iza scene, koja su bila namijenjena glumcima, te su sjedili u „sobi za gospodu“. Teatar je bio sagrađen od drveta sa slamnatim krovom koji je nakon požara 1613. zamijenjen sa crijepom. Na dan odigravanja predstave vijorila se zastava, a trubač je upozoravao da se vrijeme izvođenja predstave približava.

„*Ne postoji nikakav dokaz koji bi nam nešto rekao odakle je ono što Glin Vikam naziva „tako iznenađujuće originalnom idejom kao što je stil pozorišta Glob“, poteklo. Ako se on razvio iz dvorišta krčmi po kojima su putujući glumci igrali, pošto su dvorišta krčmi bila četverougona, zašto onda graditi pozorišta u kružnom obliku? (...) Zamisao o jednom amfiteatru možda su inspirisala okrugla srednjovekovna mesta za igru u kornvalu, ruševine rimske okupacije, ili čak ringovi za borbe medveda i bikova, ako je potreban neki neposredni prethodnik. (...) krug teško*

⁴² Shakespeare, William. *Henri V u Celokupna dela: Knjiga peta*. Beograd: BIGZ, [et.al.], 1978, str. 309 .

⁴³ Harwood, Ronald. *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*. Beograd: Clio, 1998, str. 140.

*da se može smatrati nejasnim oblikom: služio je verskim ritualima i sekularnim pozorištima Grčke i Rima. Glob je prihvatao čoveka i, zato što je bio otvoren ka nebu, nije isključivao svemir. Po svom imenu i zamisli predstavljao je savršeni simbol toga doba.*⁴⁴

Za samo jednu ilustraciju sa sigurnošću se zna da je nastala po onom što je viđeno, na osnovu crteža panorame Londona. „Long view“ Wenceslaus Hollar-a prikazuje drugi Globe. Na njemu je prikazan grad iznad i iza tornja katedrale u Southwarku. „*To je dakle sveukupnost vizuelnih prikaza koje imamo o pozorištima iz Šekspirovog doba i nešto malo kasnije (...) Najbolje što se može reći o svim tim prikazima jeste da oni možda imaju izvesne sličnosti sa pozorištima koje je Šekspir poznao, ali je sasvim moguće i da je nemaju.*“⁴⁵ O teatrima i predstavama ovog perioda govore pisma i dnevnicu ljudi koji bi doputovali u London. Oni bi najčešće pisali svojim o događajima koji su za njih bili neobični. Jedno takvo pismo je napisao sin ocu 1587. godine. On spominje predstavu Admiralove družine koja je završila tragično. Glumac je pucao iz muskete u kolegu u predstavi, promašio ga i ubio dijete i trudnicu. Da li je to istina, ili ne, ne znamo sigurno, ali Admiralova družina nije učestvovala u dvorskoj božićnoj predstavi sljedećeg mjeseca. Vlasnik teataru The Rose i The Fortune, Philip Henslowe vodio je dnevnik o poslovanju i podjeli poslova u elizabetanskom teatru, imenima drama, kostimima i rekvizitima koje su upotrebljavali. Sačuvani su dnevnicu iz 1592. i 1603. U njima dobijamo podatke o izgradnji teatra Fortune, sa svim dimenzijama, materijalom koji su upotrijebili za izgradnju. Iako nema ni crteža ni skica zgrade teatra, ovi podaci su dobrodošli u izgradnji kopije Globe-a 1997. godine u Bankside-u.

Komadi su izvođeni od dva sata poslije podne, kraj se nije naslućivao zbog različitih dužina drama. Sve što je napisano je pripadalo glumačkoj družini, a ne piscu. Postavljene komade su često mijenjali kako bi dolazilo što više gledaoca, izvodili su pet do šest komada sedmično. Novi komad bi se izvodio tri puta u jednom mjesecu, stanka bi trajala nekoliko mjeseci ili bi komad potpuno odbacili. Pisali su ih u saradnji sa ostalim piscima i glumcima, ceremonijal majstor je davao licencu napisanim dramama koje bi tada družina zadržala. Družine su imale desetak glumaca koji su morali upamtiti tekst, pokrete u mačevanju i plesu, te i mijenjati kostime po potrebi. Za Shakespearea se smatra da je osim pisanja, i glumio u svojoj družini tokom cijele svoje karijere. Vjerovatno je uz pomoć njih imao i više kontrole nad svojim tekstovima. „*Šekspir*

⁴⁴ Harwood, Ronald. *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*. Beograd: Clio, 1998, str. 141.

⁴⁵ Brajson, Bil. *Šekspir: svet kao pozornica*. Beograd: Laguna, 2010, str. 72.

*se specijalizovao za dobre ali prilično nezahtevne uloge u sopstvenim komadima. Najčešće se povezuje sa ulogom Duha u Hamletu. Zapravo ne znamo koje je uloge glumio, međutim, pretpostavka da on nisu bile posebno zahtevne deluje vrlo razumno. (...) Ipak, sasvim je moguće i da je on zaista voleo da glumi i da je u periodima kada se nije bavio pisanjem težio značajnim ulogama. Naveden je kao glavni glumac u dramama Bena Džonsona *Koliko ljudi toliko čudi* 1598. i *Sejan* 1603.⁴⁶*

Kao što je već spomenuto, ne zna se kada je Shakespeare došao u London. Prvi pouzdani podatak o njegovom životu u Londonu je godina 1592. Te godine je bio član glumačke skupine „Družina lorda komornika“. Tekst je govorio o Shakespeareu kao dramskom piscu, došao je iz pera univerzitetskog uma Robert Greena. Tekst je bio pamflet pod nazivom *Grinov groš pameti*, nastao kao pokuda, kritika Shakespearea, vjerovatno zbog ljubomore. Razlog je mogao biti u tome da je Green smatrao da Shakespeare može glumiti, izgovarati tekst, ali ne i pisati. Pisanjem se mogu baviti samo obrazovani ljudi, bez obzira kakvi su u prirodi. Dio pamfleta koji govori o Shakespeareu glasi: *“Da, ne verujte im: jer jedna vrana početnica, ulepšana našim perjem, sa srcem Tigra umotanim u kožu Glumca, misli kako je u stanju sročiti blankvers poput najboljih među vama: i kao pravi Johannes fac totum, smatra sebe jedinim Sceno-trescem^{III} u zemlji.”*⁴⁷ Pamflet je bio izdan nakon Greenove smrti, te se njegov izdavač izvinuo samo Shakespeareu, iako je i Marlowe u ovom tekstu prozvan. Četiri dana nakon Greenove smrti teatri se zatvaraju zbog kuge, pune dvije godine. Zbog zabrane okupljanja, glumci su išli u provincije, tražeći angažman, većina družina se i raspala zbog toga, do 1594. godine ostale su dvije družine. Prva se zvala Admiralova družina pod vodstvom Edward Alleyna i novonastala Družina lorda komornika pod vodstvom Richard Burbagea. Ovim družinama su se pridruživali i glumci družina koje su se raspale. Tada dolazi i John Hemings, budući Shakespeareov bliski prijatelj, i jedan od urednika Prvog folia. Od 1599. obje su družine izvodile svoje predstave u teatrima, Družina lorda komornika u Globeu, Admiralova družina u teatru Rose. Dolaskom kralja Jamesa I, 1603. Kraljevski dvor postaje pokrovitelj vodećim teatarskim kućama. Družina lorda komornika je bila najbolja te je postala Kraljevom družinom (The King's men), Admiralovoj družini pokroviteljom postaje prijestolonasljednik Henry.

⁴⁶ Isto, str. 84.

⁴⁷ Isto, str. 87.

Shakespeare ostaje u Družini lorda komornika sve do kraja svog rada. „*On je jedini dramski pisac svog vremena koji je imao tako stabilan odnos sa jednom družinom. Bila je to očigledno uspešna i plodna zajednica, a njeni članovi bili su uzorno – ili u najmanju ruku prilično – trezni, marljivi i uredni.*“⁴⁸

Globe je bio u vlasništvu družine, nastao na zemlji zakupljenoj na trideset i jednu godinu, izgrađen od glumaca za glumce. Osobnost ovog teatra se očitovala u njegovoj namjeni, u njemu su se izvodile samo predstave, tu nije bilo borbi pijetlova ili medvjeda, a ni ostalih uobičajnenih zabava tog doba. Ime teatra i drame Julije Cezar se po prvi put spominje u spisima Švicarca Thomasa Platera, 1599. godine. Ipak sve nije zabilježeno, jer Plater nije dovoljno razumio engleski.

II.3. SHAKESPEAREOVA DRAMA MACBETH

Srednji vijek je bio zadnji period u kojem je čovjek bio sretan i zaštićen. Sve pojave i bića stoje u vezi, teže da zauzmu svoje mjesto u Univerzumu. Završetkom srednjeg vijeka, čovjek je pun strahova, pitanja o mjestu kojem pripada, znanja o stvarima koje su dobre, pravedne, lijepe i tačne. Drama je još uvijek uronjena u srednjovjekovnu sliku svijeta, ona joj određuje i dramsku tehniku, i temeljnu strukturu matrice koja se sastoji od narušavanja ravnoteže poretka, posljedica i ponovnog uspostavljanja ravnoteže. Lik je razapet između neba i pakla, vertikale koja pokazuje šta je dobro, a šta loše, dok svaki lik živi na zemlji.

Kako Shakespeare živi od pisanja i glume, kao i njegova cijela Družina, publiku moraju i zabaviti. Zabava za siromašne se sastojala unosom scena ubistava, strasti koja se ne mora racionalizirati, motivisati ni objasniti. Bogati, imućniji ljudi su tražili vješte zaplete, karakterizaciju likova, te blankvers^{IV}. Drame se moraju svima obraćati, one moraju biti adekvatne i za izvođenje na sceni, ali čak i tada u periodu krize, poljuljane slike svijeta, ostavlja se mogućnost izbora likovima. I pored svega, u drami je najvažnije očuvanje strukture koje ne zavise od individualnog, ni od talenta. „*Šekspirova vasiona bila je majušna, zbijena i sređena, (...) čudo od uređene harmonije. Svet što u zraku lebdi obuhvatao je ceo čoveku vidljiv zvezdani prostor zajedno sa sadržavajućim Svodom i visio je kao adiđar sa poda Neba, Pakao je bio pod njim a Haos oko njega. (...) Vasiona se držala skupa pomoću održavanja ravnoteže, harmonije i*

⁴⁸ Isto, str. 97.

*utvrđene hijerarhije stepenâ, koji su odgovarali anđeoskim činovima okolo Božanstva ili kiti plemića na nekom zemaljskom dvoru. (...) Strahovanje da bi ceo poredak mogao odjednom opet da utone u haos progonio je ljudsku uobrazilju; ono je stalno u Šekspirovim mislima.*⁴⁹

Oko 1590. Shakespeare je počeo pisati drame, ali se ne može utvrditi koja je drama bila prvijenac. Bitka o prvijencu se vodi između osam drama: Komedija pometnje, Dva viteza iz Verone, Ukroćene goropadi, Tita Andronika, Kralja Džona i tri dijela Henrija VI. Za sve drame se može sa sigurnošću reći do kojeg su datuma napisane, traže se i aluzije u djelima koje mogu odrediti vrijeme njihovog nastanka, kao što je na primjer, spominjanje zemljotresa u drami Romeo i Julija. Dadija govori da se zemljotres zbio prije 11 godina (1580. je zemljotres pogodio London). Brayson smatra da su ipak te aluzije nejasne i rijetke. Do 1598. Shakespeare je stekao ugled, od 1595. na naslovnim stranama njegovih djela stoji njegovo ime, kao i na zbirci poezije „Zaljubljeni poklonik“ (izdana 1595.) u kojoj se nalazilo nekoliko soneta i tri odlomka iz drame Nenagrađeni trud, studenti Cambridgea izvode predstavu u kojoj se spominje Shakespeareovo ime, što stvara sliku slavne književne osobe tog vremena.

Zbog težnje da se publika dramama zabavi, Družine nisu svoje komade dijelili na tragedije i komedije, kao što su to činili pisci klasičnih dramskih komada. Komične scene su se ubacivale i u tragedije poput one u drugom činu Macbetha. Vrtar odgovara na kucanje na vrata u gluho doba noći, obraća se sam sebi, možda i publici. U klasičnoj drami nijedan lik nije mogao ovako pričati, ni sam sa sobom ni sa publikom, u elizabetanskoj drami su oni stvarali komični predah. Dramski pisci ovoga doba odstupaju i od Aristotelova tri jedinstva radnje, vremena i mjesta, jedinstva po kojima se jedan događaj odvija na jednom mjestu u jednom danu (ili nešto duže). Da je ova načela Shakespeare poštovao, nikada ne bi napisao drame kao što su Hamlet, Macbeth ili neko od drugih velikih djela. Jedino što se poštovalo je pravilo po kojem jedan lik ne može ostati na sceni u dvije scene zaredom. Shakespeare odstupa od svih pravila, dužine drama su različite, broj scena varira, procentualno drame se sastoje od 70% blankversa, 5% rimovanih stihova i 25% proze, ali su se i ovi procenti mijenjali, zavisno od njihove svrhe. „Šekspir je među savremenima bio slavljén zbog brzine kojom je pisao i urednosti svojih rukopisa ili nam bar tako kažu njegove kolege Džon Hemings i Henri Kondel. Ruka mu je pratila misao (...) a misli je izražavao s takvom lakoćom da u svojim spisima gotovo nikad nije precrtao ni retka.“⁵⁰

⁴⁹ Wilson, Dover J. *Suština o Šekspiru: biografski ogleđ*. Beograd: Kultura, 1959, str. 20-21.

⁵⁰ Brajson, Bil. *Šekspir: svet kao pozornica*. Beograd: Laguna, 2010, str. 108.

Prvi folio sa Shakespeareovim djelima koji su uredili i izdali Heminges i Condell sadržava i dramu Macbeth. Štampana je sedam godina nakon Shakespeareove smrti i sedamnaest godina nakon svog prvog izvođenja 1623. godine. Ova drama je napisana poslije Hamleta, Otela i Lira između 1605. i 1606., po čemu spada u period pozne tragedije (1604.-1608.). Ideju da napiše ovu dramu po nekim teorijama, Shakespeare je dobio nakon studentskih pozdrava kralju Jamesu I u Oxfordu. Kralj je bio iz dinastije Stuart, Škotlanđanin, ujedinitelj dvije krune, po legendi Banquouov potomak. Pozdrav je upućen kralju na latinskom „u ime Engleske, Škotske i Irske“ dok su bili obučeni kao suđaje. Po legendi koja se javlja u Holinshedovoj „Historiji Škotske“, suđaje su prorekle Banquou da će njegovi potomci vladati Škotskom dugo i neprekidno.

The Chronicles of England, Scotland, and Ireland, poznata je kao *Holinshed's Chronicles* zbog toga što je nastala u uredništvu Raphael Holinsheda. On je saradivao sa piscima i sakupljačima, kombinovao je njihove spise sa svojim koji su nastajali na osnovama različitih hronika i izvora. Prvo izdanje „Historije Engleske“ je nastalo većim dijelom na radovima hroničara šesnaestog stoljeća, kao što je Sir Thomas Moore. Ona je imala dva toma koja su izašla 1577., te su odmah postali jako popularni. Nakon njegove smrti 1580., pisac John Hooker sastavlja novi urednički tim da izdaju trotomno drugo izdanje u 1587. godini. Ažurirali su „Hroniku“ do 1586. i dali izvor za trinaest Shakespeareovih drama – historijskih drama, Kralj Lear-a, Cymbeline-a i Macbeth-a. Holinshed je pisao o Macbethu kao o zapovjedniku kralja Duncana, kojeg je ubio 1040. i preuzeo vlast nad zemljom, sve do 1057., kada ga pobjeđuje i ubija Malcolm III. Iako Shakespeare nije promijenio previše priču, Macbeth ne pripada njegovim historijskim dramama kao ostale drame sa engleskom temom, uzete iz ovih izvora. U ovu priču Shakespeare je dodao Duncanov dolazak u Macbethov zamak, Lady Macbeth-ino nagovaranje na zločin, ubistvo stražara, vratara, duha, vraćanja, te mnoga druga dešavanja. Nikola Stojanović govori da su Macbeth i Lady Macbeth u Hronici „ovlaš karakterno naznačeni – on kao relativno sposoban vojskovođa, nešto svirepiji od ostalih, a njegova leđi kao supruga junaka, puna energije ali i rafiniranog intelekta i imaginacije.“⁵¹

Jan Kott govori da u Macbethu postoji samo jedna tema koju naziva mono-temom. „(...)Ta tema je ubistvo. Istorija biva svedena na svoju najprostiju formu, na jednu sliku i jedinu podelu, na

⁵¹ Stojanović, Nikola. *Principi dramske reinterpretacije: Šekspir i Kurosava* u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 5, 2001, str. 118.

one koji ubijaju, i one koje ubijaju. Ambicija je tu namera ubijanja i plan ubijanja. Strah je pamćenje bivših ubijanja i užasavanje od neophodnosti novog zločina. Veliko ubistvo, pravo ubistvo, ubistvo kojim počinje istorija jeste ubistvo kralja. Posle već treba ubijati. Toliko dugo dok onaj koji je ubijao sam ne bude ubijen. Novi kralj biće onaj koji je ubio kralja. (...) Ogromni valjak istorije pušten je u pokret i mrvi redom sve. Ali u Makbetu taj niz ubistava nije logika mehanizama, nego ima u sebi nešto od užasnog razrastanja snovne grozomornosti.,⁵²

Natprirodne sile su bile dio života ovih ljudi, duhovi su bili zli, dio zemlje, vazduha, vatre i vode. U 16. stoljeću ljudi su raspravljali da li su duhovi zli ili da li su oni samo duše umrlih (kao što su vjerovali u srednjem vijeku). Ipak, smatrali su da svi duhovi ako nisu anđeli ili blaženi bili nečastive sile. Vile su im bile duhovi drugačije vrste. I kod Shakespearea ova posjela su na snazi. Vile su dio njegovih najveselijih komada, dok su duhovi i vještice bili u tragedijama.

Ludilo su objašnjavali opsjednutošću, postupak istjerivanja su vodili ovlašteni ljudi, dok su osobe koje su se bavile crnom magijom spaljivali na lomačama. I James I je bio praznovjeran, 1597. napisao je svoj spis *Demonology*, prije stupanja na prijestol, u kojem govori da zli duhovi postoje, kao i vještičarenje, opsjednutost, demoni, vukodlaci, vile. U drugom dijelu spisa govori o Škotskom suđenju vješticama. Ovim spisom je želio pobiti raspravu *Discovery* (1584.), Reginald Scota, o nepostojanju vještica. Dolaskom na prijestol 1604. se usvaja zakon protiv vradžbina i čarolija, ovaj zakon je i Parlament usvojio. Uz kraljevu „pomoć“ je spaljeno oko šest stotina starica zbog sumnje da su vještice.

Vještice i praznovjerje Shakespeare koristi da ugodu kako publici, tako i kralju. James je bio zaštitnik pozorišta, jedan od prvih poteza kao kralja bilo je proglašenje Shakespeareove družine Kraljevom, tim nazivom su dobili titule kraljevskih komornika, te su nastupali pred njim 187 puta, više nego sve družine zajedno.

„Macbeth je studija ljudskog potencijala za zlo; ona ilustruje – iako ne u religijskom smislu Judeo-Kršćanskog koncepta Pada, ljudskog gubitka Božije milosti. Mi vidimo trijumf zla u čovjeku sa dobrim kvalitetima. Osviješteni smo da je potencijal za zlo zastrašujuće prsutan u svima nama i da treba samo pogrešne mogućnosti i opuštanje naše želje za dobrim.“⁵³

⁵² Kott, Jan. *Šekspir naš savremenik*. Sarajevo: Svjetlost, 1990, str. 94.

⁵³ Boyce, Charles. *Critical companion William Shakespeare: A Literary Reference to His Life and Work: Volume I*. New York: Facts On File, Inc., 2005, str. 349, 350.

Macbeth je napisan i izveden 1606. godine, tekst koji sada imamo vjerovatno je skraćena verzija za izvođenje na pozornici, te kao takva smatra se najkraćom Shakespeareovom dramom.

Tragedija počinje scenom u kojoj se vještice spremaju za Macbethov i Banquoov dolazak. Naziv za vještice je nastao iz staroengleskog jezika od riječi *wyrd* ili iz nordijske *wurd*, što označava imenicu sudbina, a kao što je pridjev *weird sisters* označavao Suđaje. Oblik *weird* je imao i različite varijante kao *werd*, *veird*, *wyrd*, dok je Shakespeare koristio izraze *weyward* i *weyard*.

„Sa promjenom forme, Shakespeare je dao ovoj riječi novo značenje sa kojim smo mi sada upoznati: vještica. U Macbethu tri žene zvane weird sisters su identificirane kao vještice u didaskalijama. Njihove tanke usne i brade, njihova plovidba morem u situ i njihova osvetoljubivost zbog trivijalnih stvari^V također pokazuje da nisu prikazane kao Suđaje već kao vještice. I nakon Shakespeareovog Macbetha, termin weird sisters su počeli raspoznavati ne samo kao termin za Suđaje, već također za vještice.“⁵⁴

Vještice su ovdje prikazane kao stare žene, u dronjcima, mršave, pakosne, željne osvete. Iako nema direktnih replika da su one nešto više od žena, te iako Banquo zbog njihovih brada nije siguran ni da su žene, imale su nadnaravne moći po tadašnjem vjerovanju, koje su im dodijelili zli duhovi. One mogu podići oluje, bure, gromove i munje. Dolazak vještica se najavljuje gromovima i munjama, ako se ne pojavljuju u sceni, čujemo u replikama o oluji, cviljenju, zlosutnoj ptici u noći ubistva, Hekati^{VI}, sažaljenje kao dijete koje kroči u oluji, ili skoroteče vazdušne koje kerubin jaše. One se spominju kao i čarobnice, boginje, suđaje sa čijim proročanstvima Macbeth je potaknut da djeluje. Njihovo proročanstvo ne bi imalo utjecaj da Macbeth sam nije htio da postane kralj. *„On doduše govori o njihovom nadnaravnom čaranju; ali ustvari one nisu čarale. One su jednostavno najavile događaje: pozdravile su ga kao tana Glamisa, tana Cawdora (Kodora) i na kraju kralja. Ove objave nemaju veze sa njegovim postupcima, nisu ih čak ni nagovijestile. Kako god se čini, prirodna smrt starca mogla je ispuniti proročanstvo bilo kojeg dana. U svakom slučaju, ideja ispunjenja pomoću ubistva je bila u potpunosti njegova.“⁵⁵*

I ovdje se mogu primijeniti riječi Jan Kotta kada govori o Shakespeareovim kraljevima: *„(...) borba za vlast uvek je u Šekspira očišćena od svake mitologije i prikazana u čistom stanju. To je*

⁵⁴ Nakano, Ryoko. *Weird sisters: Bellenden as a Possible Source for Macbeth* u *Colloquia*, br. 23, 2002, str. 2.

⁵⁵ Bradely, A. C. *Shakespearean tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: MacMillian and Co., limited, 1929, str. 344-345.

*borba za krunu između živih ljudi, koji imaju ime, plemstvo i oružanu silu. (...) Za Šekspira slika vlasti jeste kruna. Teška je. Može se uzeti u ruke, svrgnuti s glave kralja na umoru i staviti na svoju. Tada je čovek kralj. Samo tada. Ali treba čekati da kralj umre, ili ubrzati njegovu smrt. (...) Feudalna istorija je veliko stepenište po kojem neprekidno stupa povorka kraljeva. Svaki stepenik, svaki korak uvis, obeležen je ubistvom, verolomstvom i izdajom. Svaki stepenik, približava prestolu. Još korak, i pašće kruna. Biće je moguće ščepati. S poslednjeg stepenika postoji već samo korak u provaliju. Smenjuju se vladaoci. Ali stepenice su uvek iste. I isto koračaju po njima dobri i zli, hrabri i kukavice, podli i plemeniti, naivni i cinični.*⁵⁶

Sljedeći susret sa vješticama je Macbeth zatražio, tada čaraju, zazivaju prikaze koje će mu proreći sudbinu. „Proriču, ali također daju savjet: govore mu budi krvav, hrabar i nepokolebljiv. Mi nemamo nade da će odbiti njihov savjet; ali su daleko čak i sada od bilo kakve moći da ga natjeraju da ga prihvati, veoma oprezno spremaju obmanu da to učini. (...) Macbeth sam nigdje ne odaje sumnju da njegovo djelovanje je ili bilo dato njemu vanjskim moćima. On proklinje vještice što su ga prevarile, ali nikada ne pokušava prebaciti na njih teret svoje krivnje.”⁵⁷

Zanimljivo je da su Vještice krive i za sujevjerja koja se i danas javljaju, a tiču se same drame. Postoji vjerovanje da su Vještice u svojoj prvoj, početnoj sceni drame bacile čini, te ako samo izgovore u teatru ime Macbeth, desit će se neka nesreća. Ovo prokletstvo nazivaju Škotskim. Kako bi se nesreće izbjegle, dramu nazivaju Škotskom dramom (The Scottish Play) i Bardovom dramom (Bard's play). Prvi naziv je izveden na osnovu mjesta u kojem se drama odvija, dok je drugi nastao na osnovu Shakespeareovog nadimka. Zbog sujevjerja glavni lik zovu Škotskim kraljem (*Scottish King*) ili Škotskim gospodarem (*Scottish Lord*).

„Vještice su uvijek bile pitanje u *Macbethu*. Neki naučnici pokušavaju objasniti vještičarenje kao dio historije. Garry Wills čak sugerira da prikazivanje vještica tako dobro kao u sceni prizivanja duša pokojnika (4.1) je oduševljavala teatarsku publiku zainteresiranu za nadnaravnost tokom Renesanse. Drugi čitaju više simboličko značenje u roli vještica. Terry Eagleton vidi figuru vještice kao nesvjesnu, rušilačku snagu u dramu; Peter Stallybrass vezuje vještičarenje sa

⁵⁶ Kott, Jan. *Šekspir naš savremenik*. Sarajevo: Svjetlost, 1990, str. 21-22; 24.

⁵⁷ Bradely, A. C. *Shakespearean tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: MacMillian and Co., limited, 1929, str. 45.

ženskom vladavinom, koja vodi u ubistvo i konfuziju, i zbog toga je konačno ugušena patrijarhalnim poretom.“⁵⁸

Iako su Macbetha na ovaj put povele njegove ambicije, ponukale su ga i vještice i nagovaranje njegove žene Lady Macbeth. On je kao i Banquo bio svjestan prorečene budućnosti, titula koje će dobiti zbog svog ratovanja, svega što će mu obezbijediti prirodni poredak, ali ako prekorači tu granicu po daljnjem proročanstvu, jasno mu je da će morati snositi posljedice. „*Smem ja ono sve / Što dolikuje čoveku; ko sme / Više od toga, nije čovek*“ (I, VII). Macbeth je po riječima Lady Macbeth ambiciozan, ali ima savjest, priroda mu je puna „*mleka dobrote čovečanske*“ (I V), te ga nagovara da se oslobodi svojih uvjerenja, da bude zmija koja će poslije ubistva vladati i imati moć. Nakon njenog govora, Macbeth zaboravlja na savjest, ide prema svom cilju, preskače prepreke na putu, ne preza ni od zločina samo da ispuni svoje najveće želje i strasti. U odgovoru na njeno nagovaranje, želi da mu samo mušku djecu rađa jer je neustrašiva, te se dogovaraju šta će uraditi sa Duncanovim stražarima. Ženi priča kako na molitvu Smiluj nam se Bože, nije mogao reći Amen iako mu je Njegova pomoć bila potrebna. Čuo je da neko govori kako nikad više neće spavati. „*(...) i živjet će do kraja života, do kada nam je dozvoljeno vidjeti, u svom napravljenom paklu. Macbethov pakao ima tri važne karakteristike: prva rastuća priznanja o njegovim smetnjama, druga očigledna nemogućnost da se ne može izvuci iz nje (ne može se pokajati); i, treća konačna uznemirenost koja ga tjera izmjenično da odgovara jednosti i neosjećajnosti i čestim očajničkim činovima ubistva.*“⁵⁹ Iako zna da je ubio nevinog čovjeka, ne kaje se, već razmišlja o novim ubistvima. Banquovo i Fleanceovo ubistvo opravdava time da nije ubio Duncana za njihovo potomstvo koje će po vješticijim proročanstvima vladati kraljevstvom. Zbog njih je dušu uprljao „*usuo sam žuč / U pehar mira svog, i biser večni / prodao svoj krvniku roda ljudskog*“ (III, I), naručuje ubistva jer su ona za njega bitna. Shakespeare je Banquovu ulogu u drami promijenio, on je postao žrtva Macbethove ambicije, dok Holinshed u Kronikama Banquoa prikazuje kao Macbethovog saveznika u kraljevom ubistvu. Kasnije je ubijen zbog toga što je puno znao. Razlog prikazivanja Banquoa kao žrtve, može biti da nije mogao prikazati kraljevog pretka u toj ulozi, kao i da bi bilo bolje da drama ima samo jednog negativca, što je i Fleanceovo preživljavanje osiguralo budućnost lozi.

⁵⁸ Hsiung, Yuwen: *Kurosawa's Throne of Blood and East Asia's Macbeth* u *CLCWeb*, Vol. 6, Issue 1, 2004.

⁵⁹ Bryant, J. A. Jr. *Hippolyta's View: Some Christian Aspects Of Shakespeare's Plays*. Lexington:University Of Kentucky Press, 1960, str. 165.

Macbetha proganja savjest, pogotovu kad vidi Banquouov duh, odlučuje da sam potraži Vještice. One mu govore da se pazi Macduffa, te se on odlučuje da da i njega ubiti. Pošto je on pobjegao, ubijaju mu ženu i sina. Nakon tih ubistava, kao i nakon što čuje da se njegova namučena žena ubila, Macbeth i sam govori da se našivio, ali da se mora boriti.

„... on može jedino odražavati beznačajnost života. On je izgubio obični ljudski repertoar reakcija na život i smrt. Čak i njegova hrabrost, jedina vrlina koja mu je ostala, ima neljudsku snagu: „kao medvjed, ja moram biti smjer” (5.7.2), on reži. Samo kada napokon shvati obmanu proročanstva aveti, on ima stvarne ljudske emocije. On osjeća potpuni užas – „on bolji dio moje / muževnosti je obeshrabrio (V, VII), zavapio je kada je shvatio da Macduff nije “od žene rođen”. On vraća dovoljno snage da umre boreći se, i tako u smrti nije potpuno izgubljen. Njegova osnovna snaga se također demonstrira u njegovoj mogućnosti da se nosi i podnosi ružnu istinu o sebi. On vidi zlo kojem je izložio sebe i svoj svijet. Priznaje njegovu besmrtnost, i nije zadovoljan pozicijom koju dostiže, ali je i pored toga brani kontinuiranim ubistvima. Svjestan je ovog neracionalnog fenomena; jedna od njegovih najfascinantnijih odlika je da svjestan dobrote koju napušta, podliježe joj opet prekasno. I na kraju drame je mučen svjesnošću da je njegov život mogao biti u potpunosti drugačiji. Kontrast sa šta je moglo biti čini Macbetha tragičnom figurom.“⁶⁰

III. JAPANSKI FILM

Od samog početka filmovi su u Japanu bili popularni. Za razliku od Zapada oni nisu bili zabava za siromašne, već su od samog početka bili cijenjeni i smatrani za umjetnička djela. Na prvu projekciju vitascopa došao je i sam prijestolonasljednik Taisho. Edisonov kinetoscope je u Aziji prvi put prikazan u Japanu 1896., dok se 1897. pored vitescopa pojavljuju i prve kamere, prikazani su i programi cinématographea braće Lumière. Gledaoci prvih predstava su bili imućniji ljudi, zatim i ljudi očarani novim tehničkim dostignućima, kao i osobe koje su željele na ovaj način upoznavati druge kulture i tako putovati izvan Japana.

⁶⁰ Boyce, Charles. *Critical companion William Shakespeare: A Literary Reference to His Life and Work: Volume I*. New York: Facts On File, Inc., 2005, str. 363.

Prva sačuvana djela japanske kinematografije su snimci na kojima su prikazani japanski tradicionalni teatri Kabuki, kao i Nō, ceremonija čaja, dati su ulični prikazi Tokya. Godine 1899. ove snimke je napravio fotograf Tsunekichi Shibata.

U prvim filmovima su glumili poznati teatarski glumci, koji su se kasnije bojali da će budu li se pojavljivali na filmu, ostati bez publike u teatru. Ipak, japanski film se veže za tradiciju teatra, a primjeri tog vezanja su *oyame* (女方, muškarci koji glume žene) i *benshi-ji* (弁士 komentatori / pripovjedači filmova).

Svakako je na nastanak filmova utjecala i dnevna politika, ratovi i događaji u svijetu, ali i pored toga „japanska je kinematografija nesumnjivo jedan od najznačajnijih fenomena u svjetskim razmjerima, ne samo opsegom proizvodnje, već i originalnošću, snagom i suptilnošću te autorskom raznovrsnošću i stilskim bogatstvom unutar raznorodnih struja, pravaca i ciklusa. Izvjesne zajedničke stilske osobenosti mogu se tražiti u trajnom dualizmu između tradicije i suvremenih utjecaja, naglašenom simbolizmu, superiornome vizualnom strukturiranju prostora, poštovanju prirode i odsustvu kulta individualizma, te u rigoroznom kodificiranju žanrova.“⁶¹

Oko 1912. godine se definišu dva žanra japanskog filma: *jidai-geki* i *gendai-geki*.

Jidai-geki (時代劇) označava i vrste teataru u Japanu, kao i televizijske žanrove. U filmovima predstavlja klasične sižee smještene u ambijent Kyoto-a, nekadašnje prijestolnice Japana. Naziv jidai geki se prevodi kao „drama perioda“ koja najčešće prikazuje japanski Edo period između 1603. i 1868. godine. Edo je bio vojna prijestolnica. Pored Edo perioda mogu prikazivati i Heian period, te Meiji eru. U ovom žanru se predstavljaju životi samuraja, farmera, zanatlija i trgovaca. Filmovi u kojima se predstavlja ratnička klasa Japana pored samuraja uključuju i osobe koje nasljeđuju „radna mjesta“ u vojnoj službi kod *daimyō* ili *shoguna*, *ronine* (samuraji bez vlasnika), *bugeishe* (osobe koje su htjele usavršiti ratničko umijeće, često su lutali zemljom) i ninje.

Zanatlije su najčešće bile osobe koje se bave obradom metala i drvenih otisaka za slike i novine, korpari, ćilimari i gipsari.

Trgovci su vlasnici trgovina kao i njihovi zaposlenici: *bantō* (visoko pozicionirani zaposlenici) i *tedai* (niže pozicionirani zaposlenici), kao i djeca koja rade u trgovinama *kozō*. Putujući trgovci

⁶¹ *Filmska enciklopedija: 1: A-K*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1986, str. 609.

su prodavači lijekova, povrća i torbari na vašarima ispred hramova. Prodavači riže i drvosječe imaju trgovine u gradovima.

Gendai-geki (現代劇) prikazuje suvremene euroameričke teme, te ih predstavljaju u ambijentu Tokyo-a, u modernom svijetu.

Uz ova dva osnovna žanra japanskih filmova, Nikola Stojanović dodaje još jedan „globalni“ žanr Meiji-mono. U ovom žanru radnja se dešava u periodu restauracije carske vlasti i otvaranja Japana prema zapadnim zemljama.

Pored korištenja tradicionalnih tema, počinje utjecaj Hollywood-a. Do 1924. godine u Japan ulaze mnogi strani filmovi, režiseri odlučuju istraživati i smišljati nove načine snimanja i režiranja. Tako nastaje novi žanr *shomin-geki* (庶民劇). U ovim filmovima se prikazuju životi porodica niže srednje klase, radnika i seljaka.

U pedesetim godinama dvadesetog stoljeća filmska produkcija je bila značajna i dala je dosta filmova. Režiseri su pripadali različitim generacijama, ali su svi težili da njihova djela pored nacionalnog stila odražavaju njihov ukus i specifičnost. Oni su „*svojim stvaralačkim htjenjima preobrazili tradiciju, dali joj drugačiji smisao, izraz obogatili novim artizmom, u shvatanju filmske forme oslobodili se shematizma i ustaljenih konvencionalnosti, a svoja dela proželi novim humanizmom i svuda izražavali želju da dođu do originalnih i poetskih ostvarenja. (...) Oni su jednostavno između svega onog što su znali, osećali i želeli, vršili izbor na najbolji mogući način. Niko od njih nije mogao niti očekivao da će rešiti sve probleme moralne, psihološke ili duhovne prirode i zato se u najboljim ostvarenjima oseća usredsređenost na suštinske stvari sa kojima je zaokupljeno japansko društvo, a i oni sami kao autori.*“⁶²

Japanski film „*nastavlja pokazivati, svima koji to žele vidjeti, perfektanu refleksiju ljudi u historiji svjetskog filma. Profil Japana je lako uhvatiti, sličnost je nepogrešiva, ali teško definisana. U najširoj generalizaciji može biti: američki film je najjači u akciji, evropski je najjači u likovima, a japanski film je najbogatiji u raspoloženju ili atmosferi, predstavljajući likove u njihovom okruženju. Veza između čovjeka i njegove okoline u neprekidnoj temi japanskog filma veoma precizno reflektuje jedinstvo sa prirodom koja je i trijumf i bijeg japanskih ljudi. Japanac*

⁶² Volk, Petar. *Antologija filma*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1988, str. 399.

posmatra svoju okolinu kao produžetak njega samog, te ovo shvatanje kreira atmosferu japanskog filma u njegovom najboljem obliku. ⁶³

Kada govori o japanskom filmu, K. McDonalds spominje i japanski klasični teatar. On ima tri različita žanra koja su stvorila samostalnost japanske umjetnosti. Po njenom mišljenju su to Nō sa naglaskom na estetski ideal jednostavnosti, Bunraku sa svojim velikim lutkama i pjevanjem, te šareni Kabuki sa ženskim impresionatorima. „*Gledatelj koji je zakoračio u ove tradicionalne dramatske forme će nesumnjivo primijetiti mnoge aspekte njihove scenske konvencije u japanskom filmu, i upravo ta intimnost čini estetsko/intelektualno iskustvo ovakvih filmova više bogatim i prosvijetljenim.*“ ⁶⁴

III. 1. KUROSAWINI FILMOVI

Akira Kurosawa je želio biti slikar i za život zarađivati prodajom svojih djela. Ipak, nije bio siguran da li će u tome uspjeti. Pitao se: “*Čak i ako budem mogao zarađivati slikanjem, ko će gledati moje slike?*“ ⁶⁵

Znao je da će se nakon školovanja morati sam izdržavati. Godine 1935. u novinama je pročitao oglas P.C.L. Studija. Tražili su asistente za svoje režisere. Akira je govorio da u to vrijeme nije imao namjeru upisati svoje ime u svijet filma. Na njegove česte odlaske u kino utjecao je stariji brat Heigo. On je u vrijeme nijemog filma radio kao benshi (filmski narator - komentator). Poslije razgovora sa ocem, odlučuje da se prijavi za posao. Studio je tražio od zainteresiranih da napišu esej o nedostacima japanskog filma i način na koji bi oni te nedostatke ispravili. Kurosawa je poslao esej i nakon nekog vremena dobio poziv da se javi u Studio, gdje su pozvanim kandidatima dali isječak iz novina na osnovu kojeg su morali napisati scenario. Asistent P.C.L. Studija postaje 1936. godine.

Kajiro Yamamoto, reditelj na P.C.L. preporučio je Kurosawu Studiju zbog njegovog obrazovanja i zato što je predosjetio da mladić ima dara. Nije požalio zbog svog izbora, Kurosawa je bio pun ideja. Asistenti su bili dužni da pišu scenarije a „*on nije bio tip uradi 'što prije to bolje', on je*

⁶³ Richie, Donald. *Japanese Cinema: Film Style and National Character*. New York: Doubleday and Company Inc., 1971, str. XIX.

⁶⁴ McDonald, Keiko I. *Japanese classical theater in films*. Rutheford: Fairleigh Dickinson University Press, 1994, str. 9.

⁶⁵ Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*. University of California Press: Berkeley, 1996, str. 11.

imao inspiraciju. Ovi scenariji su bili apsolutno superiorni, i u sadržaju i u ekspresiji. (...) On je bio prirodni talent. ⁶⁶

Dok je pisao scenarije, Kurosawa je imao samo jednu misao, da postane režiser. Iako je napisao dosta scenarija, ljudi iz Studija mu nisu dozvoljavali da režira. Ipak, zbog ove zabrane Kurosawa je naučio sve tajne zanata, te se Yamamoto potpuno oslonio na Kurosawu. Yamamoto je drugi dio režiranja filma *Konji* prepustio Kurosawi, kako bi on mogao mirno otići u Tokijo da režira muzičku komediju. *„Kurosawa je bio potpuno obuzet odvajanjem istinitog od lažnog. On se intenzivno bavi tim, te se drži toga, dok sve ne bude onako kako je zamislio. Ovo je veoma važno za režisere i mislim da govori mnogo o njemu kao umjetniku. On je to imao bez sumnje kao slikar i sigurno je to zadržao kao režiser.* ⁶⁷

Pored rada na filmovima koje režirao Yamamoto, Kurosawa je radio i sa drugim režiserima kao što su Eisuke Takizawu, Shu Fushimizu, Mikiō Naruse... Kao asistent je naučio mnogo o stvaranju filmova. Pored pisanja scenarija, učestvovao je u traženju lokacija, razvoju filma, probama, snimanju, rasvjeti, uputama i montaži.

Prvu priliku da snimi svoj film nije mogao iskoristiti. Napisao je scenarij za film *Nijemac u Daruma hramu*, ali rat je prekinuo planove. Scenario je bio zasnovan na životu njemačkog arhitekta, osnivaču Bauhauusa, Brunu Tauta koga su Nacisti protjerali iz zemlje. Još jedna zamjerka i izgovor kojim se Studio pravdao zbog toga što ne može sam režirati je i američki utjecaj u njegovim scenarijima. Kurosawa nakon toga piše scenarije u skladu s državnim odredbama, govoreći da nije imao hrabrosti suprostaviti se militarizmu.

Kurosawa je bio uporan i tek 1943. su mu dopustili da sam režira. Zatražio je od producenta Iwoa Morija da otkupi prava za snimanje filma. Iako novi roman Tsuneo Tomita još nije izašao, odlučio je da će to biti njegov prvi film. Jedan od razloga zašto su konačno dopustili da snima film je Tomitin roman. Radnju romana su smatrali sigurnom, jer se bavila rivalitetom škola judo-a i jujitsu-a, tradicijom koja je bila potpuno japanska. Kurosawa napokon snima svoj prvi film, *Sanshiro Sugata*.

U svom režiserskom prvijencu se nije htio držati japanske tradicije jednostavnosti. Odlučio je da u akcijskom filmu, gdje se tenzije skupljaju do eksplozije nasilja, prikaže i Sanshirov duhovni razvoj. Sam Kurosawa je rekao da „akcijski filmovi“ koje on snima prikazuju pustolovine koje

⁶⁶ Isto, str. 12.

⁶⁷ Isto, str. 13.

su više socijalne nego fizičke, moralne su ili duhovne. Jedna od scena u kojoj se prikazuje duhovni razvoj je Sanshirov skok u jezerce. Skok se može smatrati skokom u vjeru. Voda je pročišćenje, inicijacija, Sanshiro dokazuje da ga nije strah života. „(...) jezerce lopoča cvjeta sa prvim jutarnjim svjetlom. Ova inovativna razigranost, originalna mašta i intuitivni pristup smještaju „Sanshiro“ u društvo inspirativnih debi filmova majstora kao što su Orson Welles, Sergei Eisenstein i Luis Buñel.“⁶⁸

Japanska vlada je budno pratila sve što je predstavljalo njenu kulturu a Kurosawa je rado u svoja djela utkivao japansku umjetnost i kulturu. Govorio je: „Ja sam veliki Japanac. Volim japansku keramiku, japanske slike – ali najviše volim Nō.“^{VII 69}

Kurosawa u svojoj autobiografiji govori o japanskoj tradiciji, među kojima je i Nō. U vrijeme II svjetskog rata Japanci su morali naći način da izraze svoja osjećanja. Zbog militarnog sistema i poginjanja glave pred državnim odlukama, ne želeći da se dotiču socijalnih pitanja, pokušavaju se izraziti uz pomoć haiku poezije. Čak i u Tōhō studiju su imali haiku klub u kojem su se sastajali da pišu haiku-e. Kurosawa je smatrao da njegovi haiku-i ne vrijede puno, ali nakon što je pročitao haiku pjesmu „Vodopad“ pjesnika amatera, shvatio je da njegovo znanje o japanskoj tradiciji maleno i da ima mnogo toga o čemu je mislio da zna puno, a u stvarnosti o njima ne zna ništa. „(...) U stvari, što se tiče mog estetskog suda, jedina umjetnost koju sam uopšte znao ocijeniti bila je slikarstvo. I u izvedbenim umjetnostima nikad nisam vidio taj neobičan japanski dramatski oblik, Nō. (...) Za vrijeme rata bio sam gladan ljepote, pa sam požurio naglavačke u svijet tradicionalnih japanskih umjetnosti na gozbu. Možda sam bio motivisan željom da pobjegnem iz realnosti koja me je okruživala, ali ono što sam uspio da naučim uprkos motivu je ipak bilo od velike vrijednosti za mene. Otišao sam da pogledam Nō po prvi put. Čitao sam teorije umjetnosti koje je ostavio iza sebe dramski pisac iz 14. stoljeća Zeami. Pročitao sam sve što je trebalo pročitati o samom Zeami-ju i progutao sam knjige o Nō-u. Nō me privukao zbog divljenja koje sam osjećao zbog njegove jedinstvenosti, a dio toga može biti da je njegov oblik izražavanja veoma daleko od filma. U svakom slučaju, iskoristio sam ovu priliku da se upoznam s Nō-om, i imao sam zadovoljstvo gledati izvedbe velikih glumaca svake škole.“⁷⁰

⁶⁸ Goodwin, James. *Akira Kurosawa and intertextual cinema*, Baltimore; London : The Johns Hopkins University Press, 1994, str. 43.

⁶⁹ Isto, str. 117.

⁷⁰ Kurosawa, Akira. *Something like an autobiography*. New York: Vintage Books, 1983, str. 147-148.

Pojam Nō označava nadarenost, sposobnost i umjeće. „Nō je višestruka umjetnost i može se proučavati na razne načine; tekst je samo dio cjelovite kazališne koncepcije koja uključuje ples, glazbu, maske, kostime što sve čini *Gesamtkunstwerk* ili totalni teatar (...)“⁷¹

Kurosawa je smatrao da je Nō srce japanske drame. U njemu su stil i priča jedno, ova forma predstavlja srce iskustva. „U Nō-u, emocija tuge nije ekspresija tuge, već sama tuga, to je bit filozofije.“⁷²

Sa korištenjem elemenata Nō-a je počeo u drugom nastavku filma *Sanshiro Sugata*. Utjecaj na njegove filmove su imali i romani ruskih pisaca, kao što su Tolstoj, Turgenjev, Dostojevski..., pogotovo Dostojevski.

„On je taj koji (...) piše najiskrenije o ljudskoj egzistenciji. Ne postoji drugi autor koji je meni privlačan, tako nježan. Kada kažem nježan, mislim na vrstu nježnosti koja vas tjera da skrenete pogled kada vidite nešto strašno, veoma tragično. Imao je moć saosjećanja. I onda je odbio skrenuti pogled; on je također gledao, on je također patio. Tu je nešto više od ljudskosti, bolje od ljudskosti, u njemu.“⁷³

Kurosawa je govorio da je njegova osjećajnost okrenuta ka ekstremnim situacijama u njihovim stanjima i efektima. Eksperimentisao je sa formalnim granicama. Koristio je psihološki proces dvosmjernosti Dostojevskog. Dostojevski ovaj način koristi u *Zločinu i kazni* opisujući razgovor Raskolnjnikova i inspektora Petroviča. Psihološki proces dvosmjernosti je manifestacija paradoksa. Paradoks se otkriva kroz preokret značenja, istine u kontradiktornoj ili apsurdnoj izjavi. Povezuje kvalitete i izjave koji se definišu kroz opoziciju binarnih parova npr. život/smrt, duhovno/materijalno... osobine koje Dostojevski koristi: proces dvosmjernosti i paradoksa Kurosawa nakon rata više upotrebljava, smatra da ova veza sa Dostojevskim potpuno izlazi na vidjelo u filmu *Pijani anđeo*. Glavni lik dr. Sanada je pijani cinik, koji mrzi bolesti i želi izliječiti čovječanstvo. Kao suprotnost njemu, Kurosawa sa piscem Uekusom stvara lik yakuze. Yakuza kontroliše crno tržište u kvartu u kojem doktor ima ordinaciju. Dr. Sanada sa preziranjem gleda bolesnog yakuzu Matsunaga, ali tokom odvojenih patologija oni stvaraju vezu. Odbacivanjem saosjećanja, doktor postaje poput yakuze. „U tipičnom nepokornom maniru, on artikuliše svoj emocionalni paradoks: doktor treba pacijente da zaradi za život ali se posvećuje njihovom

⁷¹ Gönc Moaçanin, Klara. *Izvedbena obilježja kazališnih oblika: grčka tragedija, indijska nāṭya, japanski nō*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2002, str. 171.

⁷² Goodwin, James. *Akira Kurosawa and intertextual cinema*. Baltimore; London : The Johns Hopkins University Press, 1994, str. 45.

⁷³ Isto, str. 58.

liječanju i tako gubi svoju zaradu. Kada se stanje pogorša Matsunaga ulazi u nesvjesnost i halucinira u sceni u kojoj oslobađa svoje tijelo kovčega. Jednom pokrenuto, tijelo ugrožava svog spasitelja. Masunaga proživljava ovu psihološku podjelu i konfrontaciju sa doktorom pored sebe.⁷⁴

Po prvi put Kurosawa daje ulogu yakuze glumcu Toshiro Mifune-u. Sa njim je radio i u sljedećih petnaest filmova. Za Mifunea je mislio da može pokazati dijapazon ponašanja od nepredviđenog nasilja do rezervisane ravnodušnosti. Davao mu je prostora da improvizira. Mifune je hvalio Kurosawu, smatrao ga dobrim učiteljem koji je uveo nove metode u japanski film i glumu.

Kurosawa godine 1951. snima film koji je nastao na osnovu romana *Idiot*. Naslov filma je isti, priča ostaje ista, ali se mijenjaju imena likova i mjesto radnje. Miškin postaje Kinji Kameda, Denkichi Akama je Rogozin, Taeko Nasu je Nastasja, Ayoko Ono Aglaja i Mutsuo Kayama je Gavriilo. Kurosawa je rekao: „*Htio sam ovaj film snimiti prije Rashomona. Od malena sam volio rusku literaturu i pročitao sam dosta toga, ali sam otkrio da najviše volim Dostojevskog i dugo sam mislio da bi ova knjiga bila dobar film. (...) On izgleda veoma subjektivan, ali kad pročitate knjigu vidite da nema subjektivnijeg autora. Kako bilo, ova nadljudska osobina, ova suosjećajnost, ova božanska kvaliteta (...) je ono čemu se divim kod Dostojevskog, i ono što strašno volim u knezu Miškinu.*“⁷⁵

Ideje za svoje filmove dobija i iz Shakespeareovih drama. Ekranizirao je *Kralja Lira* i *Macbetha*. Film *Ran* koristi radnju *Kralja Lira*. Riječ ran označava nemir ili kaos, ali može označavati i pobunu. Kurosawa je u filmu prikazao pobunu sinova protiv oca, vrijeme kada je društvo u haosu. Sličnosti sa Lirom se pokazuje na samom početku, Lir ima tri kćerke, Hidetora tri sina, Kordelija u *Kralju Liru* umire, u *Ran-u* umire Saburo.

„*Tragična jačina Shakespeareove drame je koncentrisana u intenzivnom duševnom nemiru u samom Liru. Dramatički se simbolizuje olujom i rastrojstvom uma, i efekat ovog nemira, za čovjeka koji je doživljava na sceni i za publiku koja je doživljava preko glumca je katarzična. Kurosawin film je parabola društvenog ponašanja: didaktičan, a ne katarzičan. Ostavlja publiku, namjerno ili ne sa osjećajem da su dobili moralnu istinu pažljivo ilustrirane za njih, ali nisu doživjeli agoniju koja potresa empatičnog svjedoka Lira.*“⁷⁶

⁷⁴ Isto, str. 61.

⁷⁵ Richie, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley: University of California Press, 1996, str. 81.

⁷⁶ Isto, str. 216-217.

Kurosawa je na zapadu nazvan „*Shakespeareom savremenog filma*“.

Donald Richie je jednom pitao Kurosawu koji dio snimanja mu je najdraži. Da li je to pisanje scenarija, snimanje ili montaža. „*Pa, montaža je vjerovatno najvažnija, ali ako nemaš dobar scenario, sva montaža na svijetu ti neće pomoći.*“⁷⁷

Prije samog snimanja filma, Kurosawa je po nekoliko godina razmišljao o scenariju, pišući ga u toku odmora nakon premijera svojih filmova. Pozivao bi pisce u svoju kuću ili hotel da pišu, čitaju, uspoređuju i prepravljaju scenarije. U scenariju se nije znalo ko je šta napisao, ali sve što je napisano Kurosawa je morao odobriti. Ništa od onog što nije želio u scenariju ne bi ostalo.

Filmovi koji su nastali na početku njegove karijere su snimani standardnim lećama i duboko fokusiranim fotografijama. Njegov način snimanja se mijenja na setu filma „*Sedam samuraja*“. Kurosawa počinje koristiti duge leće, odnosno telefotografske leće i više kamera. Govorio je da upotrebom novog načina snimanja pomaže glumcima, da im tako dozvoljava da glume što prirodnije. Kada su kamere udaljene i kada ih je više, glumac ne zna koji će kadar iskoristiti za film u montaži, te tako ne obraća pažnju na nju, već se posvećuje svojoj glumi.

Ovim načinom snimanja scene bitaka imaju jači efekat, Kurosawa ulazi u samu bitku, ubacujući i gledatelje u kaos.

Osovinski rez koristi u filmovima iz 40-tih i 50-tih godina dvadesetog stoljeća. Ovaj rez scenu sastavlja od više fotografija, to jeste kamera se približava ili udaljuje od glumca pomoću serije složenih pomaknutih rezova. U *Sedam samuraja* možemo vidjeti pomaknuti rez. Na početku filma, kada seljaci vani plaču zbog dolaska bandita, opažamo ih iz ptičije perspektive, te nakon reza iz bližeg kadra i napokon iz još bližeg kadra u normalnoj perspektivi kada dijalog počinje.

Uskoro unosi novi element snimanja, to je široki ekran, anamorfični proces koji se prvi put pojavljuje u filmu *Skrivena tvrđava*. Sva tri elementa novog načina snimanja koristi u svojim sljedećim filmovima.

Težio je perfekcionizmu i opravdano nosio naziv „Tenno“, doslovno prevedeno „Imperator“. Njegovi vizuelni efekti su zabilježeni u antologijama filmske umjetnosti. Crno obojena voda u *Rašomonu* stvara efekat jake kiše, u *Krvavom prijestolju* koristi prave strijele.

Kurosawa u svim filmovima poklanja pažnju svakom detalju, autentičnosti seta, kostimima i rekvizitima. Jedan primjer Kurosawinog savršenstva je gradnja trećeg dvorca na setu *Ran-a*. Umjetnički direktor Yoshirō Muraki morao je napraviti dvorac od blokova kamenja, obojiti ga da

⁷⁷ Isto, str. 229.

bude isto kao ono na fotografijama stvarnog dvorca. Za scenu u kojoj dvorac gori, morali su prije slikanja zidova blokove obložiti cementom, kako ne bi došlo do njihovog topljenja.

Pričalo se da je jednom tražio da se tok rijeke okrene u suprotnom smjeru i da se sruši krov kuće koji mu se nije svidio za jednu kratku sekvencu snimanu iz voza.

„Prije nego što odlučim kako da snimim nešto, ja prvo mislim kako ću popraviti to što snimam. Kada je to završeno, onda mislim kako bi to bilo najbolje snimljeno, iz kojeg ugla, itd. I svaka tehnika koju koristim se nužno razlikuje u skladu s bilo čim što snimam. Kako bih uhvatio sliku koju želim objasnim što želim, ne samo kamermanu, već svim članovima osoblja. Svi radimo zajedno da dobijemo što želim – ali što god dobijemo ili ne, to je moja odgovornost. (...) Uvijek sam ja taj koji namješta okvir kadra, onaj koji dizajnira pokret – iako također prihvatam savjet od bilo koga ko ima bolju ideju od mene.“⁷⁸

Inovacije u rezu se odnose na vremenski period koliko scene traju, povezivanje scena i ubacivanje rezova. On ne želi da njegovi likovi budu zaplet filma, te pravi rezove u filmu koji prikazuju prošlost. Na taj način može prikazati prošlost i budućnost u isto vrijeme ili može prekinuti objašnjavanje i pokazati željeni rezultat. Kurosawa je bio nestrpljiv, nije želio da mu kadrovi predugo traju. Kratki kadrovi su kod njega bljeskovi, ako slučajno skrenete pogled, scenu nećete ni vidjeti, npr. u *Sedam samuraja* scena koja prikazuje čovjeka pogođenog strijelama traje pola sekunde. Za scenu u kojoj Sanshiro baca protivnika u zrak Kurosawa je smatrao da je preduga, da izgleda kao let zmaja, te je dva puta prepolovio scenu. Ako je htio dugu scenu, onda su te scene bile stvarno duge.

Od kada je nastao zvučni film, Kurosawa govori da film mora biti kombinacija slike i zvuka. Filmski zvuk mora biti stvaran, on usložnjava sliku. Za njega filmska muzika označava muziku raspoloženja. Koristi je na dva načina, može biti potpora sceni i povećati njen efekat, ili drugi način kada pobije scenu i promijeni njen efekat. *„Muzika koja se koristi da pobije scenu je psihološki interesantnija, i ovdje Kurosawa često upotrebljava popularnu muziku.“⁷⁹*

Kurosawa smatra da režiseri stvaraju filmove za sebe, a kada kažu da snimaju za publiku, lažu. Kada se film sviđa publici, razlog je u idejama koje su iste i kod publike i režisera, ako misle isto. Režiser ne može snimiti film koji ne podliježe njegovim idejama, njegovim

⁷⁸ Isto, str. 233.

⁷⁹ Isto, str. 241.

emocijama. On ne može stvoriti film koji je ispod njegovog nivoa, nemoguće je da stvori film koji će se samo prilagođavati ukusu publike.

Godine 1959. je osnovana Kurosawina produkcijska kuća, čiji je sadašnji direktor Kurosawin sin Hisao. Oni imaju prava produciranja Kurosawinih filmova. Osnovali su i Kurosawin digitalni arhiv, u kome su načinili digitalnu zbirku Kurosawinih scenarija, fotografija i članaka o njemu.

U čast Kurosawinog imena, nastale su dvije filmske nagrade. Prva se dodjeljuje u San Francisku na Međunarodnom Film Festivalu i nosi naziv „The Akira Kurosawa Award for Lifetime Achievement in Film Directing”, a druga u Tokiju za vrijeme Međunarodnog filmskog festivala pod imenom “Akira Kurosawa Award.”

Kako bi obilježili stogodišnjicu Kurosawinog rođenja 2010. godine, u 2008. godini je sa radom počeo projekat AK100. Cilj ovog projekta je otkriti mlade talente, predstavnike nove generacije svjetla i duha Akira Kurosawe i svijeta koje je stvorio.

Centralna tema svih filmova je prelazak iz očajja u nadu. Likovi, kao i sam režiser žele da upoznaju stvari kakve one jesu, da spoznaju život iako to znanje uključuje patnju. Patnja je način na koji se prepoznaje postojanje. Kurosawa je govorio, da bi se spoznala stvarnost mora se svijet promatrati izbliza, da se moraju tražiti stvari koje doprinose realnosti koju čovjek osjeća ispod spoljašnosti. „*Biti umjetnik, znači tražiti, nalaziti i gledati; biti umjetnik znači nikad skrenuti pogled.*“⁸⁰

Kurosawa je snimajući svoje filmove uvijek radio sa istom ekipom ljudi. Imali su i svoje ime "Kurosawa-gumi" (Kurosawa grupa). Grupa se sastojala od kompozitora, kinematografa, odsjeka za umjetničku produkciju i glumaca. „*Kurosawa je prikazan kao kreativni genij koji radi izvan društvenog i kulturnog pritiska. I sam je režiser priznao da je stvaranje filma kao bitka u kojoj je režiser komandant na liniji fronta, pokazujući da sam kreativni genij nije dovoljan za stvaranje velikog filma.*”⁸¹

⁸⁰ Isto, str. 243.

⁸¹ Russell, Catherine. *Men with Swords and Men with Suits: The Cinema of Akira Kurosawa* u *Cineaste*, Vol. 28 Issue 1, 2002, str. 4.

III. 2. KUROSAWIN PRISTUP MACBETHU

Krvavi prijestol / Krvavo prijestolje (Kumonosu-jo/Throne of blood/The Castle of the Spider's Web) je nastao u 1957. godini i prati radnju drame Macbeth. Hapgood smatra da kompulzivno praćenje događaja od prvobitnog predskazanja do kretanja šume daje snagu ovom filmu. Kumonosu-jo ili Dvorac paukove mreže je stvarni naziv filma Krvavo prijestolje^{VIII}. Kurosawa govori da se sjetio tog naziva uz pomoć drvene građe koja se koristi u izgradnji dvoraca. Drvo koje se koristi je raslo isprepleteno poput šume paukovih niti koje hvata napadače u paukovu mrežu. Film počinje prikazivanjem scene spomenika koji izranja iz magle, uz zvuke flaute, bubnjeva i sa pjesmom hora, a govori o Dvorcu paukove mreže koji je stajao ovdje. Istim stihovima, film i završava:

*„Gledaj ovo pusto mesto, gde nekada dizao se gordi zamak; zapleten u paukovu mrežu žudnje za
vlašću, gde živeo je ratnik jak i silan, a ipak slab
zbog jedne žene koja ga je navela
da raspe svoje snage
krvavoga prestola radi.
đavolja staza u propast vodi
i nikada pravac svoj promeniti neće“.*⁸²

Na početku drame Shakespeare uvodi tri vještice koje dolaze na pustu poljanu, te one već tu spominju budući susret sa Macbethom, dok u filmu nakon početne scene na pustom polju i scene u dvorcu (kada glasnik dolazi sa vijestima o pobjedama), Kurosawa prikazuje generala Washizu-a i generala Miki-ja izgubljene u šumi. Oni, nakon lutanja, susreću samo jednu „vješticu“. I ona predskazuje budućnost generalima.

Ubistva škotskog kralja Duncana i gospodara Tsuzuki-a se dešavaju na imanjima koje su zapovjednici/generali dobili kad i titule izdajnika. Žene su istinite krvnice, jer se oba supruga kolebaju. Naručena su i ubistva Banquo-a i Miki-ja. Njihovi sinovi (Fleance i Norigaru) bježe i pridružuju se protivnicima. Oba duha se pojavljuju na svečanim večerama, žene pokušavaju da

⁸² Stojanović, Nikola. *Principi dramske reinterpretacije: Šekspir i Kurosava* u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 5, 2001, str. 120.

ludo ponašanje supruga objasne pijanstvom. I Macbeth i Washizu odlaze po nova predskazanja i vještice im govore da su sigurni dok šume ne prohodaju. Mikijev sin, kao i Malcom predvodi napad na zamak. Napadači su preobučeni u stabla i šuma se kreće. Washizijev sin je mrtvoroden, bez nasljednika je kao i Macbeth, žena mu poludi (pere krvave ruke) i umire. Jedna od razlika se očituje u scenama umiranja dva glavna lika, Macbeth umire u borbi protiv „čovjeka kojeg majka nije rodila“. Ovo ubistvo nije prikazano na sceni, već Macduff iznosi Macbethovu glavu na kolcu, dok Washizu u filmu postaje žrtva svojih vojnika, strijele ga ubijaju, gledaoci prisustvuju sceni umiranja. U Shakespeareovom Macbethu su prikazane tri smrti nedužnih, već spomenuta ubistva Duncan-a i Banquo-a, te ubistvo Macduff-ovog sina. Kurosawa iz svog filma izostavlja ubistvo djeteta.

Već na početku filma dok su Washizu i Miki izgubljeni u šumi, Kurosawa simbolično prikazuje krvnika i njegove žrtve. Na konjima, iza konjanika su stavljene zastave. Washizu jaše sa zastavom na kojoj se nalazi stonoga, a Miki-jeva zastava ima na sebi zeca.

I pored sličnosti sa Shakespeareovim Macbethom, Kurosawin film odiše individualnošću. Oba se umjetnička djela mogu posmatrati odvojeno. Razlozi se očituju u činjenicama da oba autora pripadaju različitim svjetovima, kulturi i tradiciji, naciji, ali i vremenu u kojem stvaraju i jeziku koji koriste. *Kurosawino Krvavo prijestolje je poznato sa japanskom umjetnošću i historijom, dok centralna izvedba se bazira na disciplinama Nō teatra. Zapadnoj publici će se odmah pokazati „drugost“. Ono se takođe oslanja na središnjoj opoziciji. U kulturnom okruženju prezentovanom hijerarhijom i ritualima koji feudalno društvo osuđuju ako su protiv prirode, u haosu, sugerisani su maglom i zapletenim granama šume dvorca Paukove mreže i neukroćene radosti raskokodakane Šumske vještice. To je svijet u kojem su apstraktni oblici grana i korijena suprotni geometrijskoj strogosti drvenih utvrda i zamkova (Donaldson), te skoro neljudskoj preciznosti ceremonijalnih scena.*⁸³

Prince Stephen govori da je Kurosawu privukla ova Shakespeareova drama zbog sličnosti između svijeta rata drame, međusobnog krvoprolića i izdaje, kao i japanski period građanskog rata u 16. stoljeću, kada su izdajnici bili uobičajene figure. To je bio svijet okrenut naopako, kada gospodar nije mogao biti siguran u odanost onih kojima je komandovao. „U Krvavom prijestolju, označitelji riječi i slike nisu više naizmjenični, verbalna tekstura drame je transformisana u gusti,

⁸³ Monahan, Jerome. *Macbeth on film: approaches to studying Macbeth through film*. London: The British Film Institute, 2000, str. 5.

razrađeni uzorak slike i zvuka. Krvavo prijestolje dispenzira Šekspirov dijalog. Umjesto pokušavanja da prevede ovo pjesništvo na japanski, Kurosawa ga slikovito predstavlja. (...) Ipak treba istaći da model označavanja iz riječi u slike također uključuje, a i motivira akt kulturalne percepcije. Kurosawina adaptacija drame nije jednostavno premiještanje u sličan period japanske historije. On je transformira prema različitom kulturnom načinu viđenja. Slike koje je kreirao nisu sinematski ekvivalentne drami. One idu dalje od izvora predstavljajući tematski i emotivni svijet Macbetha kroz autohtone estetske modalitete. Promjena označavanja nije jednostavno promjena iz jednog oblika komunikacije u drugu, nije samo važna razlika između riječi i slike, već i razlika percepcije koje nečija autohtona kultura obezbjeđuje. Iznoseći ovu analizu, Kurosawa pokazuje i svoj identitet kozmopolite, privučenog djelima strane književnosti i svoj senzitivitet prema japanskom naslijeđu i japanskoj publici.⁸⁴

Kurosawa unosi i u ovaj film japanski tradicionalni teatar. U *Krvavom prijestolju* elementi Nō-a se često pojavljuju. Prvo pojavljivanje elemenata Nō-a se očituje u horu, u pojavljivanju duha, vještice, natprirodnim silama. „*Htio sam da upotrijebim način na koji se Nō glumci kreću, način na koji hodaju i osnovnu kompoziciju koju Nō pozornica daje. (...) tu je i drugi razlog za korištenje Nō-a u filmu. Način na koji se glumac kreće, način na koji koristi tijelo, je propisan, konvencionalan. To je ritualna drama i svijet Nō-a je zatvoren i umjetan. Ova ograničenja karaktera koji su zanimala Kurosawu u ovom filmu; Nō je nudio najjasniju vizuelnu indikaciju ograničenja.*“⁸⁵

Ipak, elementi Nō-a u ovom filmu se najviše očituju u scenama u kojima glumi Asaji, Kurosawina lady Macbeth. „*(...) ona je najviše limitirana, najviše ograničena, najambicioznija, najviše zla. Ona se kreće, vukući noge, kao što čini Nō glumac; oblik Isuzu Yamadinog lica podsjeća na Nō masku; njene scene sa mužem imaju Nō kompoziciju, i njeno pranje ruku je čista Nō drama.*“⁸⁶ Lice ledi Asaji predstavlja masku srednjovječnih žena koja se zove Shakumi, pomoću ove maske je izraženo konkavno lice žene koja je malo ostarjela, ali i mnogo tužne, dok lice Washizu-a daje izgled maske srednjovječnih muškaraca, Heida-e veličanstvenog lica ratnika u najboljim godinama, onog što tjera zle duhove.

⁸⁴ Prince, Stephen. *The warrior's camera: the cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press, 1991, str. 142-143.

⁸⁵ Richie, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley: University of California Press, 1996, str. 117.

⁸⁶ Isto, str. 117.

Mifuneova eksplozivna euforičnost u krucijalnim sekvencama zadobija razmere frenezije, koja u prvi mah konsternira, a zatim fascinira recipijenta, jer se u njoj identifikuju glumčeva iskrenost, spontanost i životnost, unutarnji impuls njegove sopstvene energije. Na ekstremno suprotnoj strani je pritajeni karakter gospe Vašizu, okamenjen u maski i u ritualnoj kretnji. Iako se manifestuje kao tiranin, Vašizu je prototip otvorenog, infantilno-povodljivog i ranjivog karaktera; zato je koncipiran kao oživotvorena maska, a ritual je podvrgnut konverziji kroz eksplozije glumčeve frenetične energije.⁸⁷

U vrijeme ubistva, nakon što Washizu odlazi da ubije gospodara, čuje se flauta, kao i u početnom dijelu Nō-a, Asaji ustaje na zvuke bubnja, klizeći hoda po sobi, kao glumac u Nō-u klizi po pozornici, ne dižući noge od poda. Glumčevo kretanje počinje polako, tiho, zatim povećava svoju brzinu i tenziju, te na kraju dolazi do vrhunca, nakon kojeg sve prestaje. Ona poslije toga sjeda i nepomična čeka povratak supruga. „Nō muzika i ples utjelovljuju prikaz ubistva u odvojenom krvavom okruženju povezanom sa Nō prostorom.“⁸⁸

Kurosawa uvodi u film i samu pozornicu Nō-a. Soba u kojoj se ubio izdajnik Fujimaki (izvršio je seppuku^{IX}) na zidu ima sliku bora. Toson Shimazaki govori: "(...) na pozornici Nō teatra nema dijelova koji se mijenjaju sa svakim novim komadom. Nema ni zavjese. Tu je samo jednostavni panel sa slikom zelenog borovog stabla. Ovo stvara impresiju da bilo šta što može izazvati ijednu sjenu je protjerano."⁸⁹

U Nō-u pozornica je uvijek ista, a nije poznato zbog čega se bor nalazi na pozornici. Smatra se da je sarugaku izvođen ispred borova, pa su bor nacrtali zbog toga. Još jedna teorija govori o Yogo boru u Kasuga hramu u Nari. Tu su Nō izvodili stoljećima. Ipak, bor ukazuje na vezu sa prirodom, te i on govori o svetosti ovog prostora. Nekada se i glumac na početku predstave okreće prema boru i izgovara prve stihove *shidai*. Ovaj potez se objašnjava kao poštovanje prema bogu hrama. Bor koji na svom putu nalazi putnik daje mu utočište od sunca i kiše, a daje i oblik i vrijednost prostoru oko sebe, daje mu *ma* kvalitet. "(...) bor naslikan na stražnjem dijelu

⁸⁷ Stojanović, Nikola. *Pozicija glumca u kreativnu sistemu Akire Kurosawe* u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 6/7, 2003, str. 249-260.

⁸⁸ Serper, Zvika. *The Bloodied Sacred pine tree: A dialectical depiction of death in Kurosawa's Throne of Blood and Ran* u *Journal of Film & Video*, Vol. 52, Issue 2, 2000, str. 7.

⁸⁹ Komparu, Kunio. *The Noh theater: principles and perspectives*. [S.l.]: Floating World Editions, 2005, str. 114.

pozornice svjedoči da je prostor pozornice ma, i historijska pozadina ilustrira sve više da današnji Nō održava jedinstveni teatarski prostor.”⁹⁰

U filmu je soba nakon samoubistva više puta čišćena, ali se krvave mrlje ponovo pojavljuju. Sato Tadao ovu pojavu veže sa Nō pozornicom, smatra da krv na svijetlim panelnim zidovima daju sobi misterioznu ljepotu. „*Ova soba, izgrađena samo od dasaka, jednostavne ljepote, izgleda kao stara Nō pozornica. U pozadini Nō pozornice je jedan naslikan bor kao tradicionalna konvencija. Ali umjesto ovog bora, mučni osjećaj koji je uslijedio nakon prolivanja krvi je prisutan.*“⁹¹

Soba se u filmu prikazuje prije, u toku i poslije ubistva. Krvava soba ne predstavlja sama Nō. Glumac na pozornicu stiže mostom (hashigakari), ide kroz garderobu do gornje desne strane. Ispred mosta stoje tri mala bora. U scenama koje su važne za ubistvo, Kurosawa ispred odaje gospodara stavlja tri nepomična stražara koja predstavljaju tri mala bora. Dvoje sluga koje šalju u sobu sa borom prolaze pored stražara, kadar se fokusira na donji dio njihovih tijela što se tumači kao prolazak Nō glumaca preko mosta iza malih borova. Nakon dolaska do sobe kadar pokazuje sluge u totalu, kao da ulaze na Nō pozornicu. Krvavu sobu Kurosawa dijeli između Washizu-a i Asaji, dajući im pozadinu ubistava. Washizu sjedi desno od platna sa strijelama, s tim da na kraju i umire od strijela. Kadar u kojem je prikazana Asaji je uokviren krvlju, te tako pokazuje koliko ona ima udjela u ubistvu. Sličan kadar se pojavljuje i nakon ubistva. Asaji u laboru pere svoje okrvavljene ruke, dok se iza nje vidi zid pun krvavih mrlja.

Pojavljivanje Miki-jevog duha daje prikaz jedne vrste Nō-a, Mugen nō-a. Mugen nō ili fantastični Nō vrijeme i prostor posmatra život iz perspektive umrle osobe. Najveći dio drame se dešava u snu. Njegov glavni lik je duh ili nadnaravno biće. Lice Miki-jevog duha ima lice Nō maske. To je maska Chūjō, koja predstavlja mladića, aristokratskog vojnog zapovjednika. Masuo Kishiko govori da japanskog gledaoca u ovoj sceni fascinira potpuni izgled duha. Miki-jev duh je predstavljen kao duh u japanskoj kulturi, veoma mršav, slab i bijel sa dugom crnom mokrom kosom.

Još jedno posuđivanje iz Nō-a se očituje prikazivanjem druge zle osobe – vještice/šumskog duha. Njena koliba liči na kolibe koje se upotrebljavaju u Nō predstavama. Na pozornici, te kolibe su

⁹⁰ Isto, str. 114.

⁹¹ Serper, Zvika. *The Bloodied Sacred pine tree: A dialectical depiction of death in Kurosawa's Throne of Blood and Ran* u *Journal of Film & Video*, Vol. 52, Issue 2, 2000, str. 5.

jednostavnih konstrukcija, napravljene od bambusa, grana i sličnih materijala. I njena šminka podsjeća na maske koje glavni glumac Nō-a (shite) nosi u predstavama, glas joj je atonalan, svaki zvuk šuštanja koji se čuje u kolibi povezuje se sa Nō-om. „*Kurosawin svijet u Krvavom prijestolju nije kršćanski. U japanskoj kulturi nema ekvivalenta Zapadnoj vještici. Šumska vještica je više u tradiciji Suđaja, Klota koja mjeri predenjem čovjekov život u nitima.*”⁹²

U azijskoj tradiciji ne može biti više od jedne vještice. Lik Kurosawine vještice je mnogo bliži šamanima u azijskoj kulturi, koji su između ljudskog svijeta i prirode. Oni su veza između ljudi i zakona prirode, oni nisu disharmonija i nesloge iako čaraju poput vještica.

„*Arhetip Kurosawinog šumskog duha je vjerovatno Nō drama, zvana Kurozuka^X (Crna humka), koja prikazuje susret putujućeg kaluđera sa demonom prerušenim u staru ženu, vrteći točak za pređu. (...) Veza između Nō-a i filma je očigledna (...) Ali treba li šumski duh u Krvavom prijestolju biti osnovno zlo u osnovi originalne priče, gdje demon na kraju jede putnike? U svojoj detaljnoj analizi susreta Washizu-a, Miki-ja, i šumskog duha, Jack Jorgens povlači vezu između šumskog duha i Prirode, zaključujući da je šumski duh „utjelovljenje podrugljive amoralne Prirode“ i Prirode same, kao što šumski duh nije ni dobroćudan ni skladan, već amorfan, mijenjajućeg oblika, spola i tona.” (170). (...) Odgovor zašto se prirodni duh pojavljuje dvojici ratnika može se vidjeti gledanjem sekvenci filma. Ova sekvenca nagovještava da nebalansirana veza između prirode i čovjeka daje napredak ovom susretu. Prije nego što vidimo šumskog duha, čujemo gospodarev prijedlog da upotrijebe Šumu paukove mreže^{XI} kao oružje, i vidimo Washizu-eve i Mikij-eve odapete strijele u šumi da im pokažu izlaz. Čovječje zlostavljanje Šume i njihova prazna arogancija njihove sopstvene moći nad Šumom izvlači šumskog duha, njenog duha čuvara. Možda hodanje Šume do zamka simbolizira moć prirode nad čovjekom na kraju, ali mislim kao Peter Donaldson da Washizu-evi neprijatelji koriste šumu kao "kulturni artefakt posijan kao oružje odbrane" (72). Drveće je ustvari posječeno da pokrije ljudsku ambiciju, istjerujući gavrane, čak i šumskog duha iz mjesta kojem pripadaju. Na kraju, ljudskost i priroda se trebaju vratiti u sklad, međutim, ono što vidimo u prvoj i zadnjoj sceni filma, nije samo nestanak čovječanstva već i neplodnosti zemlje.*”⁹³

⁹² Monahan, Jerome. *Macbeth on film: approaches to studying Macbeth through film*. London: The British Film Institute, 2000, str. 5.

⁹³ Hsiung, Yuwen: *Kurosawa's Throne of Blood and East Asia's Macbeth* u *CLCWeb*, Vol. 6, Issue 1, 2004.

Brian Parker govori da iako Kurosawa ne spominje Nō dramu Tsuchigumo^{XII} (Zemni pauk), moguće je da su mu neki njeni dijelovi poslužili za ideju o paukovoju mreži.

Kao što je već spomenuto, ideja o mjestu na kojem se vještica pojavljuje je preuzeta iz drame Kurozuka, sa njenom kolibicom i točkom za pređu. U izvedbi ove drame se upotrebljava maska Hannya^{XIII}, maska „đavola“, dok Kurosawina vještica više liči na staru ženu. Za Naniwi Chieko, glumicu koja je utjelovila ovu ulogu, Kurosawa je izabrao masku iz drame Yamanba (lice mističnog duha starice sa planine), njeno lice ima izgled ženske maske yaseonna (starica). „Smežurana starica“ u drami pjeva i pleše u svom pravom obličiju sa putnicima koje je primila u kolibu, dok vještica iz drame Kurozuka napada putnike nakon što su provirili u njenu sobu. Kremenik govori da je Kurosawa masku Yamanbe i priču iz drame Kurozuke spojio u lik vještice iz Krvavog prijestola, te da i ona vrteći točak govori o prolaznosti svijeta i grešnosti čovjeka. Vještica iz Krvavog prijestolja čini isto, osim što govori o prolaznosti čovjeka koji se nalazi u ovom svijetu.

„Ah, nesretnik, nesretnik

Rođen u ovom ljudskom svijetu,

Živi prolazan život kao insekt,

Kako blesavo da se zabrinjavamo

...

Bijući tako, šta čovjek radi u ovom svijetu

Izgaramo u plamenima pet strasti,

Kupamo se u vodi pet nečistoća

Gomilamo naše grijehе sve više i više“ (Kurosawa 233)⁹⁴

Sato je u intervjuu pitao Kurosawu kakav utjecaj Nō ima u Krvavom prijestolju. Kurosawa odgovara: „Drama na Zapadu uzima svoj karakter od psihologije čovjeka ili okolnosti, Nō je drugačiji. Prije svega, Nō ima masku, i dok glumi sa njom, glumac postaje čovjek koga maska predstavlja. Izvođenje takođe ima definiran stil, i posvećujući joj se iskreno, glumac je opsjednut. Zbog toga sam pokazao svakom glumcu sliku Nō-a koja je bila najbliža njihovoj ulozi. Rekao sam da je maska njihov dio tijela. Toshiro Mifune-u koji glumi ulogu Taketoki Washizu-a

⁹⁴ Kremenik, Michael. *The witch's mask in Throne of blood* u *Kawasaki journal of medical welfare*, Vol. 6, no. 2, 2000, str. 132.

*(Macbetha) sam pokazao masku zvanu Heida. Ovo je maska ratnika. U sceni u kojoj Mifunea ubjeđuje supruga da ubije svoga gospodara, on je stvorio za mene potpuno isti izraz lica kao što ga ima maska. Isuzu Yamadi koja glumi ulogu Asaji (Lady Macbeth) sam pokazao masku nazvanu Shakumi. Ovo je maska ljepotice, ne više mlade i prikazuje sliku žene koja će uskoro poluditi. (...) Maska takođe predstavlja stanje avetinjskog osjećaja tenzije, koje i sama Lady Macbeth usvaja. (...) Ljudi generalno misle da je Nō statičan. To je nesporazum. Nō uključuje veoma burne pokrete koji podsjećaju na akrobatske. Toliko su burni da se mi pitamo kako se čovjek može kretati tako. Glumac sposoban za takvu akciju, izvodi je tiho, krijući pokrete. Tako mirnoća i žestina koegzistiraju.*⁹⁵

Minae Savas govori da je osnovna struktura Nō-a utjecala na Kurosawino režiranje. On je usvojio jedan od najvažnijih estetskih koncepta Nō-a, tri organizaciona koraka bazirana na kineskoj dvorskoj muzici: jo (početak i pripremanje), ha (stanka i prekidi) i kyū (brzina ili hitnost^{XIV}).

U usporedbi Nō-a i Krvavog prijestolja, Savas polazi od početnog, uvodnog pjevanja u filmu za koje govori da prati prvi dio „jo“, gdje se spori i dostojanstveni tempo koristi za element otvaranja priče. Brza „ha“ faza označava prebacivanje na brži tempo koji naglašava Washizuovu muku zbog izdaje vlastitih vojnika, kao i zbog smrti supruge. Finalna kyū scena doseže stanje kontrolisanog bijesa kada još brži tempo zaključuje priču. U posljednjoj sceni, strijelci se okreću protiv njega i pune njegovo tijelo s strijelama, uključujući jednu koja ide ravno u njegov vrat. Washizu-ovo ubistvo je konačni kyū. „Konačni kyū tako stvara vrhunac priče. U Krvavom prijestolju Kurosawa koristi razne pozorišne elemente Nō-a, kao što su strukturna organizacija, maske, muzika, pjevanje i koreografija kako bi reproducirao pozorišno iskustvo Nō-a u svom filmu.

Veoma stilizovani Nō pokreti i ekspresije Washizu-a i Asaji delikatno primijenjene u njihovim izvođenjima pojačavaju napetost i intenzitet koji prenose. Aluzije na Nō dramu koje Kurosawa uključuje u film proizvode više slojeva značenja. Kurosawina upotreba triju organizacijskih koraka jo-ha-kyū učinkovito se približavaju klimaksu na kraju filma, dopuštajući da se efekti

⁹⁵ Monahan, Jerome. *Macbeth on film: approaches to studying Macbeth through film*. London: The British Film Institute, 2000, str. 10.

ispraznosti ljudske želje zadrže u mislima publike. Kurosawino Krvavo prijestolje utjelovljuje uzajamno dejstvo istočne i zapadne kulture.“⁹⁶

I Kurosawa u svojim zabilješkama o režiranju filmova govori da je struktura scenarija kao simfonija sa tri ili četiri pokreta i različitim tempom. Ali može se koristiti i Nō predstava sa trojnom strukturom jo (uvod), ha (razaranje) i kyu (užurbanost). „*Nō je zaista jedinstven oblik umjetnosti koji ne postoji nigdje drugo u svijetu. Mislim da je Kabuki, koji ga oponaša, sterilni cvijet. No, u scenariju, mislim da je simfonijska struktura ljudima današnjice najlakša za razumjeti*“.⁹⁷

Kurosawa uvodi još scena kojih nema u Shakespeareovom Macbethu. Šuma koja hoda (Kumote šuma) liči na morsku travu koja u talasima udara u dvorac dok se ptice opet pojavljuju u filmu, one su istjerane iz svoje šume, ulijeću u sobu dvorca i kruže oko uznemirenog Washizu-a. U ovom trenutku one se pojavljuju prije strijela koje ubijaju Washizu-a. Strijele lete u formacijama do njega, njihovi vrhovi probijaju njegov oklop, tijelo, a zadnja strijela mu se zabada u grlo. Koliko god raspravljali zašto se Kurosawini filmovi toliko sviđaju Zapadu ili da li su dovoljno japanski, „*Kurosawa je izabrao da stvori uvjerljivo okruženje za Krvavi prijestol. Njegov entuzijazam za japansku historiju se očituje tačnošću perioda na njegovim setovima i rekvizitima. Vojnici i ratni vladari izgledaju poput insekata u njihovim razrađenim oklopima i zamkovima koji su izgrađeni od nule uz veliki trošak na brdima planine Fuji.*“⁹⁸

Pejzaži i prostranstva koja Kurosawa prikazuje u filmu su pod utjecajem još jedne japanske tradicionalne umjetnosti, sumi-e^{XV} slikarstva. I sumi-e je nastao pod utjecajem zen budizma. Zen monasi su u 13. stoljeću donijeli ovu vrstu slikanja iz Kine u Japan. Naslikani oblici, predmeti u sumi-e slikarstvu su oslikani crnom tintom u svim mogućim gradacijama boje, koja ide od čistih crnih tonova do najsvjetlijih nijansi crne nastale uz pomoć otapanja tinte u vodi. Slika u svojoj implicitnosti i spontanosti mora dotaći svoga promatrača.

„Ovaj stil crtanja olovkom i tušem naglašavaju prazni prostor kao pozitivni kompozicijski element. Samo jedan ugao papira može biti popunjen slikom ribara na brodu, mala figura

⁹⁶ Savas, Minae. *Familiar Story, Macbeth-New Context, Noh and Kurosawa's Throne of Blood* u *Foreign Languages Faculty Publications*, 2012, str. 24.

⁹⁷ Kurosawa, Akira: *Something like an autobiography*. New York: Vintage Books, 1983, str. 193.

⁹⁸ Monahan, Jerome. *Macbeth on film: approaches to studying Macbeth through film*. London: The British Film Institute, 2000, str. 10.

okružena velikom praznom zonom. „Kompozicija ostavljanja velikog prostora bijelim i crtajući osobe i stvari samo u ograničenim dijelovima prostora, je osobita za japansku umjetnost. Utjecaj ovakvih slika ide daleko u nama, i izlazi spontano u našem uređenju kompozicije“ Kurosawa je primijetio. Ovi principi su očigledno u velikom praznom prostoru pejzaža koji otvara i zatvara film, ili u efektu izbjeljivanja proizvedenim maglom ili izbijeljenog neba u drugim sekvencama. U drugim slučajevima, slike su strukturane obuhvatnom prazninom koja preuzima male ljudske figure ispod. Neispunjeni prostor ovih slika ima veoma specijalnu estetsku vrijednost: ona generira svoju punoću. U sumi-e, kao i u Krvavom prijestolju, upotreba izmaglice i maglovitih pejzaža kreira osjećaj udaljenosti tako prostrane u visini i širini koja u početku izgleda kao prirodna panorama, postaje kozmički pogled.

Kurosawino korištenje ovakvih pejzaža se ne treba tumačiti kao vrsta psihološkog simbola praznine ili ljudske taštine. Kurosawa eliminiše herojstvo Shakespearove drame. Klimaks drame, u kojoj vojska Malcolma, Siwarda i Mcduffa spašavaju Škotsku od tiranije je transformisana u kukavičluk i ubijački bijes Washizu-ovih ljudi, koji su ga smaknuli, i time produžili sagu izdaje na još jedan čin. Ali uprkos ovoj promjeni, glas moralnog autoriteta odjekuje u filmu“.⁹⁹

IV. MEHANIZMI INTEGRACIJE ELIZABETANSKE DRAME U KONTEKSTU JAPANSKE KULTURE

IV.1. Epoha u koju je smješten film

Očito, film leži tako komotno i brilijantno između dvije velike svjetske tradicije dajući perfektu mogućnost balansiranog ko-kulturalnog iskustva.¹⁰⁰

Koliko god tema bila ista u ova dva djela, prvobitna zamisao i dešavanja su se morala prilagoditi zemlji u kojoj djelo nastaje. Film predstavlja period koji se naziva Sengoku jidai (戦国時代) što znači „Doba zemlje u ratu“ koji je trajao od 1467. do 1603. godine. Ovaj period odgovara periodu engleske historije znanom kao Ratovi ruža. Period šesnaestog stoljeća, u kojem je film smješten naziva se i gekoku-jō (下克上), što u prijevodu znači "zbačen od podređenih". Gekoku-

⁹⁹ Prince, Stephen. *The warrior's camera: the cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press, 1991, str. 147-148.

¹⁰⁰ McDonald, Keiko I. *Japanese classical theater in films*. Rutheford: Fairleigh Dickinson University Press, 1994., str. 125.

jō je princip nastao u Sengoku eri, počevši u vrijeme Ōnin rata (civilni rat od 1467. do 1477.) kada su unutar Muromachijevog šogunata počeli frakcijski sukobi i spaljivanje Kyota. Bez pomoći šoguna, daimyō-i (feudalni gospodari) bili su беспомоћни, njihovi vazali su ih mogli izdati i srušiti svoje gospodare.

Stojanović govori da Krvavo prijestolje u globalnom žanru/periodu pripada Jidai geki žanru u Sengoku periodu, žanr produkcione motivacije prikazuje Ken geki akciju (akcionu dramu), a po autorskoj ili stvaralačkoj motivaciji za njega je ovaj film tragedija oportunističkog karaktera.

Ken geki akcija je dio komercijalnog izdanka u okviru Jidai geki-a pod nazivom chambra (zveket). U njemu se samuraji i vojske bore sa mačevima, te u ovaj podžanr Zapad smješta sve samurajske filmove.

U ovom vremenu ratova, moralni kod ratnika - samuraja (bushidō^{XVI} -武士道) se raspada. U bushidō-u, kao i u zen-u, ratnik vjeruje u odanost i umiranje za viši cilj. „Izdajnički“ ratnik, japanski Macbeth se ne bi mogao ni zamisliti u vremenu časti. Krvavo prijestolje predstavlja period političkih i državnih previranja, ubistava, ratova i izdaja. Ambicije, spletke, želje kojima je lik vođen i koje ga tjeraju na djelovanje mijenjaju položaj stvari u Univerzumu, unose nemir, kvare ravnotežu koliko u elizabetanskoj drami i dobu, toliko i u japanskoj kulturi. „(...) *Kurosava ispoljava zaista, prvi put, tendenciju da uđe u svet gospodara rata, odnosno predstavnika političke i društvene oligarhijske elite i, tako, zadre u mikrokosmos feudalnih silnika i velikaša, zbog čijih zlodela – u lančanom sledu – trpe negativne posledice i ronini, i seljaci, i predstavnici ostalih društvenih klasa*“.¹⁰¹

Kurosawa na konferenciji za novinare govori zašto često u svojim filmovima prikazuje sengoku eru: „*Volim tu epohu jer su ljudi, koji su imali snage da svoj život drže na vrhu mača, istinski slobodni ljudi. Bilo je tu takođe i ratova, ali u principu, oni su bili slobodni da upravljaju svojim životima po svojoj volji. Oni su mogli iskazati sve ono što je bilo ljudsko u njima i upravo zato smjestio sam više svojih filmova u taj period japanske istorije. Neosporno je da su ljudi tog doba posjedovali daleko jaču personalnost od ljudi današnjice*“.¹⁰²

Kurosawa zadržava glavni pravac razvoja radnje, obraća pažnju na glavne likove Wahizu-a i Asaji, te svaki lik koji nema direktnu vezu sa njima, koji ne utiču na njihov odnos i

¹⁰¹ Stojanović, Nikola. *Principi dramske reinterpretacije: Šekspir i Kurosava* u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 5, 2001, str. 119.

¹⁰² *Moji filmovi nemaju poruku: razgovor sa Akirom Kurosavom* u *Sineast*, br. 69/70, 1986, str. 122.

na razvoj radnje kao i njihovo propadanje, je izbačen iz filma. U filmu Kurosawa smanjuje broj likova na dva glavna i šest epizodnih likova, i prikazuje tri lokacije, mjesto gdje je stajao dvorac / Dvorac paukove mreže, Šuma paukove mreže i Sjeverni dvor.

Razlika između elizabetanske drame i ovog filma japanskog režisera se očituje i po završetku drame i filma. Smrću lika koji je razorio ravnotežu Univerzuma svojim djelovanjem, sve se stvari vraćaju u svoj prirodni poredak. Kod Kurosawe ni Washizu-jeva smrt na kraju filma ne označava prestanak zla i vraćanja prirodnom poretku Univerzuma, već se vojničkim marširanjem najavljuje novo ubijanje i ratovanje. I na početku filma dok se čuje pjesma hora, gledalac saznaje da priča nije završena:

*“(...) within this place / Stood once a mighty fortress’. Here there ‘Lived a proud warrior / Murdered by ambition / (...) For what once was is now yet true / Murderous ambition will pursue.”*¹⁰³ (na ovom mjestu / jednom je stajala moćna tvrđava. Ovdje ondje je živio ponosni ratnik / Ubijen ambicijom / Što je nekad bilo sada je tek istina / Ubilačka ambicija će progoniti).

Drama nikad ne bi mogla biti završena da nagovještava nastavak borbi, ali u filmu se pokazuje da je *„(...) priča o lešinarskoj ambiciji i dubokoj želji bezvremena i međunarodna u svojoj privlačnosti i kvalitetu koji Kurosawa čuva i uvećava. (...) u ovom filmu Kurosawa nastavlja svoju tezu da moć nepopravljivo kvari.”*¹⁰⁴

U filmu ipak postoji prirodni poredak, koji niko ne može dirati, a to je šuma. *„Šuma paukove mreže je metaforički kontrast, prikazuje zagonetni prirodni poredak. To je stvarni izgled labirinta zapetljanih grana kojim dominiraju vertikalne linije debala velikog drveća, a ipak su tu staze koje vode kroz nju ako ne skrećete. Kada Noriyasu vodi Kunimaru-ovu (Malcolm-ovu) vojsku protiv Washizu-a (Macbeth-a), on ne silazi već maršira direktno kroz šumu do dvorca.”*¹⁰⁵

Od samog početka, iako je gospodara ubio svojom voljom Washizu je uvučen u paukovu mrežu ambicije iz koje nema bijega. Smrću se samo završava Washizu-ova patnja, jer za Kurosawu je

¹⁰³ Guntner, J. Lawrence. *Hamlet, Macbeth and King Lear on film* u *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, New York: Cambridge University Press, 2007, str. 130.

¹⁰⁴ Richie, Donald. *Japanese Cinema: Film Style and National Character*. New York: Doubleday and Company Inc., 1971, str. 223-224.

¹⁰⁵ Jackson, Russell. *The Cambridge companion to Shakespeare on Film: Second edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, str. 130-131.

„Washizu žrtva zauzdanog feudalnog reda i socijalni dekorum koliko i njegova lična transgresija¹⁰⁶.”

IV.2. Sižei Macbetha i Krvavog prijestolja

U Krvavom prijestolju „se prsten sižejne strukture koncentriše oko problematizovanja prava na moć i prevlast. Izrazito politički predznak tematike kvalifikuje u određenoj meri ovaj projekat kao elitistički. Impresija o elitizmu se u svesti recipijenata, posebno na Zapadu, uvećava činjenicom da je posredni izvor za Kurosavinu adaptaciju delo književnog velikana evropske kulturne baštine. Međutim, pretekst za Šekspirovo delo je narodno predanje, naknadno zabeleženo u letopisu, što afirmiše tezu o relativno samostalnoj i pozajmljivačkoj prirodi sižejne strukture, kao povoda iz kojeg mogu nastati nove, medijski potpuno različite i nezavisne artikulacione celine. U ovom slučaju, Kurosava ispoljava zaista, prvi put, tendenciju da uđe u svet gospodara rata, odnosno predstavnika političke i društvene oligarhijske elite i, tako, zadre u mikrokosmos feudalnih silnika i velikaša, zbog čijih zlodela – u lančanom sledu – trpe negativne posledice i ronini, i seljaci, i predstavnici ostalih društvenih klasa.”¹⁰⁷

Shakespeare-ova drama Macbeth se sastoji od pet činova, u kojima su sižejni elementi sljedeći: I čin: Vojskovođe Macbeth i Banquo nakon povratka iz borbe protiv tana od Cawdora susreću tri vještice koje im proriču „napredovanje“; na dvoru kralja Duncana proročanstvo se ostvaruje. Kralj Duncan posjećuje Macbetha u dvorcu koji je pripadao izdajniku. Lady Macbeth nagovara supruga da ubije kralja kako on ne bi bio ubijen.

II čin: Macbeth ubija kralja izvan scene, Lady Macbeth krvavi nož stavlja u ruke kraljevih stražara koji su omamljenim pićem.

III čin: Lady Macbeth nagovara supruga da ubije Banquo-a i Fleance-a, te Macbeth angažira ubice. U dvorcu Macbeth priprema gozbu nakon krunidbe, Fleance je pobjegao, a u toku gozbe, Macbeth vidi Banquo-vog duha.

IV čin: Vještice proriču Macbethu da će ga pobijediti čovjek kojeg majka nije rodila i to samo kada šuma prohoda. Lord Macduff bježi u Englesku, gdje mu stiže vijest da mu je porodica

¹⁰⁶ Isto, str. 132.

¹⁰⁷ Stojanović, Nikola. *Principi dramske reinterpretacije: Šekspir i Kurosava* u Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, br. 5, 2001, str. 119.

pobijena. Tamo se sastaje sa sinovima kralja Duncana, Malcolm-om i Donalbain-om da skupe vojsku protiv Macbetha.

V čin: Lady Macbeth hoda dok spava i neprekidno pere okrvavljene ruke. Vojska odana kralju Duncanu se približava dvorcu maskirana u drveće. Macbethu stiže vijest da je Lady Macbeth umrla i da se šuma kreće. Macduff, rođen putem carskog reza, ubija Macbetha izvan scene i donosi glavu pred gledaoce. Sin kralja Duncana, Malcom poziva sve na svoje krunisanje.

*Kurosavin koncept sižejne strukture Krvavog prostora ne razlikuje se u osnovnoj liniji kretanja radnje od Šekspirovog:*¹⁰⁸

1. U prologu, se pojavljuju ruševine Zamka paukove mreže, hor pjeva o sudbinu junaka koji je stradao zbog ambicije svoje supruge. Magla se diže, pojavljuje se kapija dvorca i glasnici koji javljaju da je Washizu Taketoki pobedio pobunjeničku vojsku. U povratku kući, Washizu Taketoki i Miki Yoshiaki izgubljeni, lutaju šumom Paukove mreže. Tu nailaze na kolibu starice koja im proriče da će biti unaprijeđeni. Nakon dolaska u dvorac, Kuniharu Tsuzuki ih proglašava generalima.

2. Ledi Asaji, Washizu-ova supruga, svojom pričom kod Washizua izaziva ljubomoru prema Mikiju. Gospodar Kuniharu dolazi sa svojom pratnjom. Ubjeđuje supruga de će biti ubijen ako on ne ubije gospodara. Ledi Asaji opija stražu, Washizu ubija gospodara izvan scene. Ona straži stavlja u ruke okrvavljeno koplje. Washizu optužuje Kuniharovog sina za ubistvo i organizira potjeru za njim. Sin bježi u planine nakon što ga Miki ne pušta u gospodarev dvorac. Washizu ulazi u dvorac noseći tijelo gospodara.

3. Washizu želi imenovati Miki-ja za nasljednika, ali ga supruga odgovara govoreći da je trudna. Pred gozbu, Ledi Asaji nagovara Washizu-a da ubije Miki-ja i njegovog sina. U toku gozbe, Washizu-u dva puta vidi duh ubijenog Miki-ja. Gozba se prekida, donose Washizu-u Miki-jevu glavu, dok je Miki-jev sin pobjegao. Washizu ubija slugu koji je donio odrubljenu glavu.

4. Olujni vjetar puše i diže prašinu, stražari govore: da čak i pacovi napuštaju dvor. Ledi Asaji rađa mrtvorodenče. Washizu-u javljaju da vojska napada utvrđenja. On odlazi u šumu da nađe proročicu/vješticu. Ona se javlja u obličju ratnika, govoreći da nijednu borbu ne može izgubiti sve dok se Šuma Paukove mreže ne počne kretati. Vojska lojalna ubijenom Kuniharu opkoljava

¹⁰⁸ Stojanović, Nikola. *Principi dramske reinterpretacije: Šekspir i Kurosava* u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 5, 2001, str. 120.

dvorac i približava se kroz šumu. Washizu ohrabren proročanstvom, govori svojim ratnicima da će pobijediti.

5. Tupi udarci se čuju u dvorcu u noći, u dvoranu ulijeću ptice koje udaraju u zidove. Ledi Asaji pokušava da opere imaginarne krvave mrlje na rukama. Vani se čuje buka, vojnik mu govori da se šuma kreće. Nakon što Washizu zatraži od vojnika da se vrate na svoje položaje, oni ga zasipaju kišom strijela. Jedna strijela mu se zabija u grlo, ali Washizu i dalje hoda, pokušava da izvuče mač i pada na koljena pred vojskom. Nakon toga slijedi epilog i završni komentar hora, te pejzaž srušenog dvorca u izmaglici.

V. INTERVENCIJE U GRADNJI LIKOVA

	DRAMA	FILM
AUTOR	WILLIAM SHAKESPEARE	AKIRA KUROSAWA
ZEMLJA	ENGLESKA	JAPAN
GODINA	1606.	1957.
LIKOVİ	Macbeth	Taketoki Washizu (Toshiro Mifune)
	Lady Macbeth	Asaji (Isuzu Yamada)
	Banquo	Yoshiaki Miki (Minoru Chaiki)
	Fleance	Yoshiteru (Akira Kubo)
	Duncan	Kuniharu Tsuzuki (Takamaru Sasaki)
	Malcolm	Kunimaru (Yoichi Tachikawa)
	MacDuff	Noriyasu Ogagura (Takashi Shimura)
	Vještice	Šumski duh (Chieko Naniwa)

Likovi u drami su u funkciji sižea. Odnos sižea i likova se dobija putem motivacijskih sredstava uz pomoću kojih jedan događaj slijedi iza drugoga događaja. Tragediju sudbine diktira zbivanje, božanska volja, sloboda likova je ograničena. Kada lik dominira nad sižeom, dobijamo tragediju karaktera. Tu je čovjek slobodno biće, dio prirode koji djeluje iz svoje volje, a sižea je posljedica djelovanja središnjeg lika.

Sa tragedijom karaktera vežemo i šekspirijansku tragediju. Ovdje do izražaja dolaze psihološke osobine lika, sve što se učini, učini se iz karaktera. U Uvodu u dramaturgiju, Kralj govori da junak nije uvijek heroj, važno je da se iznese jedan problem, a sa druge strane, u spoljnoj radnji se treba prikazati put junakove duševne drame, sazrijevanje iz nesvjesnog u svjesno. I Macbeth se psihološki motivira spoznajom da je ubio prijatelja. U Macbethu proročanstvo sve pokreće, ne zna se da li su vještice zlo ili ne. Onostrano je ovdje dvosmisleno. Proročanstva daju mogućnosti, da li će Macbeth biti kralj, da li šuma hoda ili ne, da li je čovjek rođen od žene ili ne. Pomoću onostranog se upućuje na rasplet slike svijeta. U Macbethu priviđenja i prikaze imaju veliku važnost. Duh Banquo-a na gozbi samo vide Macbeth i publika. Macbeth je lik koji iza leđa ima dogovor sa publikom i time se pokazuje da je čitav siže pisan iz Macbethove perspektive, i samo iz nje dobijamo spoznaju o svijetu. On se ne može zaustaviti kada ubija, samo želi da se sve završi i zaboravi. Raspad centralnog lika, raspad njegove svijesti i psihe sugeriraju raspad svijeta. U drami je važan i odnos Macbetha i Lady Macbeth. I ona je pokretač, njeni postupci motiviraju dalje radnju. Kao žena bez djece je poražena kao žena i kao supruga, te je ona sama muško. Macbeth će joj ubistvom Duncana dokazati da je muško, a u isto vrijeme mu govori da je to dokaz ljubavi. (...) *Makbet je možda psihološki najdublja Šekspirova tragedija. Ali sam Makbet nije karakter. Nije karakter bar u onom značenju u kakvom je karakter shvatao XIX vek. Takav karakter je Ledi Makbet. Sve je u njoj izgorelo sem žudnje za vlašću. Gori i dalje, jalova. Sveti se za svoj poraz ljubavnice i majke. Ledi Makbet nema mašte. Zato od početka pristaje na samu sebe. I zatim ne može da pobjegne od sebe.*¹⁰⁹

Poslije ubistva krv za Lady Macbeth nije ništa neobično, govori suprugu da ode i:

*„(...) vode uzmite, pa s ruku / Sperite gadno svedočanstvo to. / (...) / Obojene su moje ruke sad / Kao i vaše, al' da tako belo / Srce mi bude stidim se. / (...) / Haj'te u sobu delo to sa nas / opraće malo vode, pa će ono / Biti tad tako lako. / (...) Ne zadubljujte se / U misli tako kukavno.*¹¹⁰

Radi sposobnosti da bude više od čovjeka, život Lady Macbeth završava ludilom i samoubistvom: (...) *Još evo ovde mrlje. / Gubi se, prokleta mrljo! Gubi se, kad kažem; / (...) No ko je mogao da pomisli / da će u tom starcu biti toliko krvi? / (...) Šta! zar se ove ruke nikad neće*

¹⁰⁹ Kott, Jan. *Šekspir naš savremenik*. Sarajevo : Svjetlost, 1990, str. 100.

¹¹⁰ Šekspir, Viljem: *Makbet u Celokupna dela: Knjiga treća*, Beograd: BIGZ, [et.al.], 1978. , II, ii, str. 693-694.

*oprati? / (...) Tu se još uvek oseća miris krvi; ni svi mirisi Arabije neće pomoći da ova mala ruka zamiriše prijatno. / O! o! o!*¹¹¹

Jan Kott govori da je samoubistvo protest ili priznanje krivice. Macbeth ne misli da je kriv i ne protestuje. U svoje ništavilo prije smrti može povući što više ljudi. On sve do svog kraja može da ubija.

U filmu likovi Macbetha i Lady Macbeth nemaju scena u kojima su sadržani momenti preispitivanja. Washizu i Asaji su utjelovljenje ambicije i pohlepe, te su prikazali kako Stephen Prince kaže, okrutnost drame u čistom i apsolutnom obliku, i njihova se brutalnost i ambicija „destiliraju u skoro čistu materijalnost“.

Sa „izostavljanjem govora Lady Macbeth u kojem ona poziva duhove da je njenog pola liše i da je ispune najvećom okrutnošću, Kurosawa transformiše Asaji u figuru preispoljnog zla, kojoj nedostaje ljudska dimenzija Shakespearovih likova zbog toga što je umjesto toga obdarena čisto fizičkom snagom. Slično, i Asajin čin pranja ruku, izveden je veoma stilizovanom mimikom i nedostatkom razrađenih verbalnih izraza boli, koje Shakespeare dopušta svojim likovima. Sve što ostaje od Macbethovog govora „sutra, pa sutra, pa i opet sutra“, je kratka scena u kojoj Washizu (Tashiro Mifune), sa jedva potisnutim verbalnim nasiljem, se ogorčeno naziva budalom.“¹¹²

Price smatra da ovo reduciranje nije samo dokaz „sinematske“ kvalitete filma, već da se uz pomoć njih uvodimo u analizu Kurosawine izvedbe. Monolog u kojem Macbeth govori o kratkoći života i izvjesnost smrti, odgovara Budističkoj perspektivi, koja takođe govori o prolaznosti i iluzornoj prirodi materijalnog postojanja. „*Utuli se, utuli se, kandilce! / Život je samo senka koja hoda, / Kukavni glumac što na pozornici / Sat-dva se pući i razbacuje, / A potom zuba ne obeli više*“¹¹³ pokazuje melanholiju Nō drame „Sekidera Komachi“: *Zvono hrama Sekidera / Zvoni o taštini svih bića / Drevnim ušima potrebnu lekciju. / Planinski vjetar puše niz padinu Osake / Oplakujući izvjesnost smrti.*

¹¹¹ Isto, V, i, str. 748-749.

¹¹² Prince, Stephen. *The warrior's camera: the cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press, 1991, str. 143.

¹¹³ Šekspir, Viljem. *Makbet u Celokupna dela: Knjiga treća*. Beograd: BIGZ, [et.al.], 1978, str. 756.

Macbethovu sudbinu pretkazanu uz pomoć vještica, Kurosawa naglašava predodređenom radnjom i lomljenjem ljudske slobode pod zakonima karme. Kao što je Richie istaknuo o filmskom svijetu: „Uzrok i posljedica su jedini zakon: Sloboda ne postoji.“

Kada je Shakespeare pisao Macbetha, u likovima Macduffa i Malcolma želio je dobiti alternativu Macbethovom zlu, dok kod Kurosawe moralnih normi i principa nema. Svijet je zatvoren, struktura filma je kružna, sve počinje i završava sa istim likovima. „*Washizuov ubilački put do moći i egzekucije od strane njegovih ljudi je upisana u krug vremena koji se neprestano ponavlja*“.¹¹⁴

U Macbethu kralj Duncan je pun vrlina, osjećajan, očinska figura čijim se ubistvom moralni poredak poremetio. Kurosawa ubijenog gospodara Tsuzuki-ja predstavlja kao i Washizu-a, kao ubicu. I on je ubio svog gospodara zbog vlasti. Iako se ubistvo ponavlja, ubistvo gospodara se prikazuje kao čin divljaštva.

„*Metafore koje Kurosawa razvija, šumu labirinta u kojoj se Washizu izgubio, magla kroz koju ratnici besciljno jašu, konj koji kruži iza Washizu kao što Asaji kuje smrt gospodara - utjelovljuju kao obrasce kretanja ove ideje vremenske kružnosti i sudbine nasilja i zla*“.¹¹⁵

Likovi na filmu se dijele po svojim funkcijama. Nosioći radnje su glavni likovi, pratećim zovemo likove koji se bliski glavnom liku, epizodnim sa kojima se glavni lik susreće u važnijim scenama, pomoćnim koji se pojavljuju u nekom ambijentu, te nepojavljjujuće koji se samo spominju.

U Kurosawinom filmu dva glavna lika su Washizu i Asaji, a ostalih šest likova su epizodni likovi. I pored ove podjele, dva glavna lika odgovaraju glavnim likovima u Nō-u. Radnju Nō drame čine dva glumca: shite (glavni glumac) i waki (sporedni glumac). Pored njih tu su i tsure (pomoćnik glavnog glumca), waki zure (pomoćnik waki-ja), kokata (dijete glumac), ji (hor), hayashi (orkestar), tomo (statista) i aikyogen (komik koji tumači radnju u međuigri).

Washizu i Asaji odgovaraju glumcima u kategoriji shite kata. Washizu je shite, a Asaji je shite tsure. Shite glumi različita bića. On može biti bog, ratnik, duh, žena, ... Shite pokazuje seriju dramatskih događaja, ali je i medijator između publike i dramatskog iskustva.

¹¹⁴ Prince, Stephen. *The warrior's camera: the cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press, 1991, str. 144.

¹¹⁵ Isto, str. 144.

Wakaba Asumi govori da zbog toga što oboje glume uloge iz kategorije shite (shita kata) tj. shite-a i shite tsure-a, Kurosawa u svom Macbethu pokazuje da su Macbeth i Lady Macbeth reprezentacija jedno drugog. „*Washizu možda izgleda kao centralni lik, ali u isto vrijeme Lady Asaji predstavlja unutrašnje ja Washizu-a. Njihove uloge su zbog toga neodvojive. Nijedno se ne smatra da je više ili manje centralan od drugog, pošto su oni zaista dva lika spojena u jedan*“¹¹⁶. Još jedan element u filmu kojim se potvrđuje ideja da su likovi prikazani kao shite-i je i kimono koji nosi Asaji. Ona nosi kimono u stilu koji se zove noshizuke. Takav način nošenja kimona se može vidjeti samo na Nō pozornici. Asaji sjedi na podu sa dignutim koljenom u odjeći noshizuke stila i odgovara pojavi shite tsure-a na pozornici. U sceni u kojoj nagovara supruga da ubije svog gospodara, pokazuje se tehnika Nō izvođenja iguse (居グセ). Ona sjedi, ni jedan dio tijela ne pomjera, čak ni lice, osim usana kada govori sa Washizu-om. Shite u predstavi nepomično sjedi u već spomenutom položaju prije scene u kojoj se mora kretati ili plesati u bjesomučnom pokretu. U sceni koja slijedi nakon odlaska Asaji da uzme sake kako bi napili vojnike koji čuvaju Kunihara. Kurosawa prikazuje njen hod, Asaji se od pete naslanja na prste i to predstavlja Nō žene koje odlaze u pakao da bi se u sljedećem dijelu vratile kao zli demoni. Ovaj nestanak odgovara Nō konceptu nakairi^{XVII} (中入り).

„*Ovo nestajanje i ponovni ulazak je dio nakairi-ja. Važan je jer sugerije da se značajna promjena desila dok je shite bio van scene. Nestanak Lady Asaji u tamu i njeno pojavljivanje iz nje simboliše veliku promjenu u njenom identitetu. Bila je savjesna žena ratnog gospodara, zakoračila u tamu, ali kada se ponovo pojavila, transformisala se u ubicu. (...) Ovime je jasno da je Kurosawa ojačao važnost lika Lady Asaji (...) Sa kombinovanom upotrebom nakairi-ja i iguse pojma, Lady Asaji je ta koja preuzima ulogu shite-a i Washizu je taj koji preuzima ulogu shite tsure-a. Kurosawa tako daje ženskom liku neke od najistaknutijih scena u Dvorcu paukove mreže.*“¹¹⁷

Asajino preuzimanje uloge shitea je dokaz da Kurosawa u svojim filmovima i ženskim likovima pridaje važnost. U većini slučajeva kritičari govore da su ženski likovi manje zastupljeni nego muški likovi, kao i da ženski principi u njegovom kreativnom vidokrugu pripadaju sekundarnoj poziciji. To dokazuju činjenicama da u japanskom društvu u prošlosti, ali i sada, žena je u pasivnoj poziciji, njena društvena uloga je u drugom planu. Stojanović govori da u tom muškom

¹¹⁶ Wakaba A., Asaumi. *Reclaiming Kurosawa Akira's Shakespearean women*. 1997, str. 78.

¹¹⁷ Isto, str. 90, 92.

univerzumu, „u bračnim i porodičnim odnosima, pozicija žene je samo prividno pasivna; njen uticaj, mada inertni, relevantan je za konstituisanje odnosa koji se reflektuju i na društvenom makroplanu“.¹¹⁸

Kurosawa je prikazivao obje navedene pozicije žene u japanskom društvu, ali treba zapamtiti da je većina njegovih filmova pripadala jidai geki žanru, heroji su pojedinci, u ratovima i bitkama učestvuju muškarci, a ne žene. Kurosawa „po pravilu je naklonjen snažnim ženskim karakterima, sa izraženim egom (...) Odbacujući licemernu glazuru nasleđenog patrijahalnog morala, on zadržava segment koji se odnosi na uvažavanje ljudske privatnosti kao nepovredive civilizacijske privilegije. Ovo uvažavanje zasnovano je na iskrenom uverenju da je ispoljavanje osećanja stida relevantna tekovina te civilizacije“¹¹⁹.

¹¹⁸ Stojanović, Nikola. *Akira Kurosawa : režija*. Beograd : Filmski centar Srbije, 2006, str. 208.

¹¹⁹ Isto, str. 209.

ZAKLJUČAK

„Kad počnem razmatrati filmski projekt, uvijek imam na umu nekoliko ideja za koje se osjeća da bi to bilo ono što bih volio snimati. Između njih će jedna iznenada proklijati i početi nicati; to će biti ono što ću uhvatiti i razvijati. Nikada nisam uzeo projekt koji mi je ponudio producent ili produkcijska kuća. Moji filmovi izlaze iz moje vlastite želje da kažu određenu stvar u određenom trenutku. Korijen svakog filmskog projekta za mene je ta unutrašnja potreba da nešto izrazim. Što njeguje ovaj korijen i tjera ga da raste u stablo je scenario. Ono što čini da stablo nosi cvijeće i plod je režiranje.“¹²⁰

Kurosawa je scenarije za druge pisao drugačije nego za sebe. Ti filmovi su bili vizualno bogatiji nego njegovi. Da je Kurosawa pisao Krvavo prijestolje za sebe, vjerovatno bi ga drugačije i napisao. Ali sve što je napisao, na kraju je drugačije vizualizirao. I pored toga, nikada nije improvizirao na snimanjima. Kada je saznao da će režirati Krvavo prijestolje, Kurosawa je počeo istraživati svitke tradicionalnog japanskog slikarstva koje se naziva musha-e^{XVIII} (武者絵). Na njima su bile predstavljene bitke sa likovima ratnika u borbi. I nakon ovog istraživanja, Kurosawa je naznake stvarne bitke i historijske ličnosti dodao u film. Ova naznaka je vidljiva u zastavi koju Washizu nosi nakon drugog proročanstva dok trupama govori kako bi ih ohrabrio. To je zastava Shingen^{XIX} rata, koja se koristila u borbi u Kawanakajimi^{XX}.

Kurosawa i ostali scenaristi nisu pisali scenarij Krvavog prijestolja po Shakespearovom tekstu i replikama. Tu nema pentametarske versifikacije, Shakespearovih dijaloga i monologa, te jedino što su preuzeli je Macbethova replika u kojoj govori o vremenu, trenutak prije nego što on i Banquo ugledaju vještice: „Još tako lep i tako ružan dan / Ne videh ja“¹²¹ (So foul and fair a day I have not seen). Kod Kurosawe ovu rečenicu izgovara Miki u Kumote šumi prije nego shvate da su se izgubili i prije nego što su ugledali šumskog duha: Konna kimiyouna tenki ha tsuizo mita koto ga nai (こんな奇妙な天気は、ついぞ見たことがない). U prijevodu scenarija na engleski jezik, koji je prevela Hisae Niki, replika glasi: „I have never seen such strange weather“¹²².

¹²⁰ Kurosawa, Akira. *Something like an autobiography*. New York: Vintage Books, 1983, str. 192.

¹²¹ Šekspir, Viljem: *Makbet u Celokupna dela: Knjiga treća*. Beograd: BIGZ, [et.al.], 1978, str. 671 (I, iii).

¹²² Shinobu, Hashimoto, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, i Hideo Oguni. *Throne of Blood: based on „Macbeth“ by William Shakespeare*, str. 4.

Jedan od razloga zašto replike nisu ni slične, je Kurosawino nepoznavanje stranih jezika, sve što je pročitao, bilo je na japanskom, a tu je i činjenica da se u prijevodima gubi prvobitno značenje teksta. Drugi razlog koji ljubitelji japanske tradicije navode je Kurosawina hrabrost da uvede nō elemente u film i time je dobio osnovnu motivaciju da ne koristi Shakespearov stih i dijalog.

Sve što je Kurosawa napisao u toku snimanja unaprijedi svojim istraživanjima, eksperimentisanjima i izmjenama koje ne utiču na prvobitni scenario. Mnoge izmjene su se dešavale na licu mjesta, jer je Kurosawa volio da pusti glumce da glume, da ih promatra i da im poslije toga objasni šta treba promijeniti u njihovom govoru i pokretu. Čak i za upotrebu Nō elemenata u filmu ne znamo da li ih koristi samo zato što ga voli ili je u pitanju pokazivanje veze ovog teatra sa Muromachi periodom (1336-1568), periodom u kojem je Nō bio napopularniji, a u kojem je počelo i „doba zemlje u ratu“. Također, ratni gospodari su bili mecene i za Nō predstave. „(...) *tu je bila prirodna historijska veza između Nō-a i srednjovjekovne japanske postavke Kurosawinog filma.*“¹²³

Wakaba zaključuje da je moguće da ideja o upotrebi Nō-a pripada nekome drugom. U intervjuu koji je Kurosawa dao za novine Eiga no tomo (Prijatelji filma) 1956. godine, novinaru Ogi Masahiro-u je govorio o snimanju svoja tri nova filma među kojima je i Krvavo prijestolje. Kurosawa nije znao kako će njegov duh izgledati u filmu, rekao je da će se njegov duh takmičiti sa izvedbom duha Laurence Olivie-a. Smatrao je da se problem odnosi na projiciranje Shakespearovog djela u japansko okruženje. Na Masahirov komentar da u Nō-u postoje demonske stare žene, Kurosawa odgovara da one samo sjede u kolibi i ne rade ništa.

Četrnaest godina poslije prikazivanja filma, Kurosawa drugom filmskom kritičaru Sato Tadao-u govori da je znao da će upotrijebiti vješticu iz drame Kurozuka. „*Kao razlika Kurosawin raniji intervju demonstrira da su njegova upotreba demonske stare žene i Nō tehnike konsekvencija samog snimanja filma*“¹²⁴.

Bez obzira na koji način je Kurosawa došao do ideje da korisiti elemente tradicionalnog teatra, film baš zbog toga predstavlja najzanimljiviju adaptaciju Macbetha.

U radu su prikazana dva djela koja pripadaju različitim umjetničkim formama, drami i filmu. Prikazane su njihove sličnosti i razlike a polazište su im iste priče i likovi. Prikazana su i dva pogleda na svijet u kojima su nastala ova dva djela. U elizabetanskom dobu dolazi do procvata

¹²³ Wakaba A., Asaumi. *Reclaiming Kurosawa Akira's Shakespearean women*, 1997, str. 34.

¹²⁴ Isto, str. 44.

poezije, muzike i književnosti, a ovo doba je najpoznatije po procvatu teatarske umjetnosti. Mnoge teatarske kuće se otvaraju, drame pišu i glumci pored pisaca koji su se obrazovali na Oxford-u ili Cambridge-u. Poglavlja su podijeljena na poglavlja o elizabetanskom dobu, elizabetanskoj drami, historiji, Shakespearovom teatru, te o Shakesperovoj drami Macbeth.

U drugom dijelu rada prikazan je razvoj filma u Japanu kao i filmovi Akire Kurosawe. Na samom kraju prikazan je Kurosawin pristup Macbethu, adaptiranje Macbetha u japansku tradiciju i kulturu, te njegov pristup Shakespearovim likovima.

Kurosawa u svojim zabilješkama o filmu govori i o nastanku scenarija, te kako se te ideje javljaju. *„Kako bi pisali scenarije, prvo morate proučavati velike romane i drame svijeta. Morate uzeti u obzir zašto su sjajni. Odakle dolazi emocija koju osjećate dok ih čitate? Koji je stepen strasti morao imati autor, kojoj je razini temeljitosti morao zapovijedati, kako bi prikazivao likove i događaje tako kao on? Morate pročitati temeljito, do tačke u kojoj možete shvatiti sve te stvari. Također morate vidjeti sjajne filmove. Morate pročitati velike scenarije i proučavati filmske teorije velikih režisera. Ako je vaš cilj postati režiser, morate svladati scenario.“*¹²⁵

Kada Kurosawa kreira film koji će snimati, počinje od scenarija, snimanja, te na kraju uz izmjene na snimanju do kojih dolazi svojom intuicijom nastaju filmovi kojima se svi dive i još uvijek ih gledaju i istražuju. Bez njegove znatiželje, ljubavi prema zapadnim književnostima i japanskoj tradiciji svijet bi bio siromašniji za mnoga filmska djela.

¹²⁵ Kurosawa, Akira. *Something like an autobiography*. New York: Vintage Books, 1983, str. 193.

Napomene

- i. Kamiji su u Kojiki hronici preci Japanaca
- ii. Saru – majmun, gaku – muzika
- iii. Shake-scene (binotresac, shake =tresti) aluzija nastala na osnovu prezimena
- iv. Blank verse je nerimovani stih, koji se u pravilu sastoji od pet jampskih stopa
- v. Prva vještica želi da se osveti mornarevoj ženi jer joj nije dala kesten
- vi. Kraljica vještica po srednjovjekovnom vjerovanju
- vii. Nō je dramska i teatarska forma nastala u 14. stoljeću. Izvedbama je samo prisustvovao car, viši stalež i samuraji, ostali bi bili kažnjeni ako bi samo pokušali ući.
- viii. Krvavo prijestolje / Krvavi prijestol je naslov filma koji je Donald Richi dao filmu
- ix. U Europi i Americi se ovaj ritual samoubistva naziva harakiri
- x. Kurozuka (Crna grobnica/humka) je jedna od tri ženske ogar drame. Ogar u drugom dijelu predstave nosi Hannya masku. Ova maska utjelovljuje ozlojeđenost i žensku svirepu opsjednutost; njen užasan pogled daje nam dojam da to nije samo čudno čudovište već da duboko izražava tugu ljudskih bića, koju hannya i dalje osjeća. U drami budistički monah Yūkei putuje sa planinskim svećenicima i njihovim sljedbenicima. Jednog dana, stižu do sjeverne provincije, u blizini planine Adatara. Kako je pala noć, idu do jedine kolibice u kraju. U njoj živi starica koja na početku ne želi primiti goste u otrcani dom. Nakon molbi, dobijaju sklonište na jednu noć. Yūkei u kući vidi predmet koji ne poznaje i pita staricu šta je to. Ona odgovara da je to točak za pređenje niti, što je posao za nekoga neplemenitog kao što je i ona. Dok je pokazivala kako točak radi, na Yūkei-ovu želju, starica oplakuje svoju nesreću da se ne može osloboditi svoje gorke karme u ovom neizvjesnom svijetu i osjećajno opisuje propast ovog svijeta. Noć se produbila i starica govori da mora otići da skupi drva za vatru kako ne bi bilo hladno. Natjerala ih je da obećaju da neće ući u njenu sobu. Jedan od sljedbenika je i pored Yūkei-ovog upozorenja provirio u sobu. Našao je veliki broj tijela naslaganih u visinu. Starica je ogar, za koji se govori da živi u Kurozuki u Adachigahari. Bijesna što joj je tajna otkrivena, starica se transformiše u ogra i juri Yūkei-evu grupu da ih pojede. Ipak, Yūkei i grupa se mole svom svojom snagom, te je ogar potpuno oslabljen i nestaje u noćnoj oluji.
- xi. Cobweb Forest
- xii. Tsuchigumo (Zemni pauk) - Minamoto no Raikō leži u krevetu bolestan. Njegov sluga Kochō mu donosi lijek, ali on postaje sve bolesniji. Uveče, kada je sluga otišao, Raikō-a posjećuje nepoznati svećenik. Približava mu se i recituje pjesmu iz zbirke Kokin-shū, "moja ljubav će me večeras posjetiti, jer pauk..." Gledajući bolje, Raikō je ugledao monstruoznog pauka. Iako je pauk izbacio hiljadu svilenih niti, Raikō je ispod jastuka izvukao mač Hiza-maru, koji se nasljeđuje u Genji klanu. Nakon što je posjekao pauka, pauk nestaje. Hitorimusha, ratnik koji služi Raikō-a, nakon što čuje buku u njegovoj sobi, upada u nju sa ostalim pratiocima. Raikō prepričava događaj i govori da će se mač od sada zvati Kumokiri (Sjekač pauka). Raikō naređuje Hitorimushi da uništi pauka jer on nije uspio. Hitorimusha i sluge prate kapi krvi do

- stare humke, koji izgleda kao paukovo gnijezdo. Pauk se pojavljuje kada razruše humku. Nakon borbe, svilenih niti, Hitorimushina pratnja ga okružuje i ubija.
- xiii. demonka sa rogovima; lice koje je u bijesnoj ljubomori
 - xiv. Kulenović T. govori da se ova ritmička načela jo-ha-kju mogu prevesti kao uvod, razvoj i finale
 - xv. Sumi = crna tinta, e = slika; Drugi naziv ovog načina slikanja je suiboku-ga
 - xvi. Bushidō = put ratnika, kodovi časti i ideala koji su diktirali samurajski način života; bushi = samuraj / ratnik ; dō = put
 - xvii. Nakairi je pauza između dva čina u Nō predstavi. U njoj Kyogen glumac govori o zapletu u prvom činu predstave. Za to vrijeme shite mijenja kostim i masku u kojem će izaći na pozornicu. U drugom činu predstavlja lik koji glumi kakav zaista jeste.
 - xviii. Slika ratnika ; musha = ratnik e = slika
 - xix. Takeda Shingen (武田 信玄, rođen 1. 12. 1521. u pokrajini Kai, umro 13. 5. 1573.) je bio daimyō (feudalni gospodar) u feudalnom Japanu, poznat po izuzetnom vojnom prestižu u zadnjoj fazi Sengoku perioda (戦国時代 Sengoku Jidai, "Doba zemlje u ratu"; od 1467. do 1603. godine).
 - xx. Kawanakajima (川中島の戦い、Kawanakajima no tatakai) je današnji Nagano, bitka je bila između Takeda Shingena Kai pokrajine i Uesugi Kenshina Echigo pokrajine u ravnici Kawanakajime, "otoku između rijeka", na sjeveru pokrajine Shinano.

BIBLIOGRAFIJA:

Izvori:

1. *Krvavo prijestolje / Dvorac paukove mreže* (Kumonosu-jo, 1957), Japan, c/b, 110min, Janus films, The Criterion collection, r.: Akira Kurosawa, sc.: A. Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, prema drami Macbeth W. Shakespearea, df.: Asaichi Nakai, muzika: Masuro Sato, sgf.: Yoshiro Muraki, Kohei Ezaki, ul.: Toshiro Mifune (Taketoki Washizu), Isuzu Yamada (Asaji), Minoru Chiaki (Yoshiaki Miki), Akira Kubo (Miki-jev sin), Takamaru Sasaki (Kuniharu Tsuzuki), Yoichi Tachikawa, Takashi Shimura, Chieko Naniwa.
2. Šekspir, Viljem. *Makbet u Celokupna dela: Knjiga treća*. Beograd: BIGZ, [et.al.], 1978.
3. Shinobu, Hashimoto, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, i Hideo Oguni. *Throne of Blood: based on „Macbeth“ by William Shakespeare*. Dostupno na: <https://scripts-onscreen.com/tag/throne-of-blood-screenplay/> i <http://faculty.humanities.uci.edu/sbklein/articles/Shakespeare/ThroneOfBlood.pdf>

Monografske publikacije:

1. Arnheim, Rudolf. *Film kao umetnost*. Beograd: Narodna knjiga, 1962.
2. Artaud, Antonin. *Pozorište i njegov dvojniki*. Novi Sad: Prometej, 1992.
3. Bénazet, Alexandre. *Le théâtre au Japon : ses rapports avec les cultes locaux*. Paris: Ernest Leroux, 1901.
4. Bettetini, Gianfranco. *Film: jezik i pismo*. Beograd: Institut za film, 1976.
5. Bloom, Harold. *Bloom's Modern Critical Views: William Shakespeare*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.
6. Bogdanović, Žika. *Veliki vek filma*. Zagreb: Epoha, 1960.
7. Bonfand, Alain. *Le cinéma d'Akira Kurosawa*. Paris: Librairie philosophique Jean Vrin, 2011.
8. Boyce, Charles. *Critical companion William Shakespeare: A Literary Reference to His Life and Work: Volume I*. New York: Facts On File, Inc., 2005.

9. Bradely, A. C. *Shakespearean tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: MacMillan and Co., limited, 1929.
10. Braudy, Leo. *The world in a frame: what we see in films*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
11. Brecht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit, 1979.
12. Bryant, J. A. Jr. *Hippolyta's View: Some Christian Aspects Of Shakespeare's Plays*. Lexington: University Of Kentucky Press, 1960.
13. Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkely; Los Angeles: California University press, 1979. Dostupno na: <https://www.cjsspubs.lsa.umich.edu/electronic/facultyseries/list/series/distantobserver.php> (<http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx?c=cjs;idno=aaq5060.0001.001>)
14. Carlyle, Thomas. *O herojima, kultu heroja i herojskom u istoriji*. Beograd: Avala, 1988.
15. Deleuze, Gilles. *Film 2 : slika – vrijeme*. Zagreb: Udruga Bijeli val, 2012.
16. Deleuze, Gilles. *Pokretne slike*. Novi Sad, [etc.]: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.
17. Dobson, Michael, i Stanley Wells. *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
18. Dyer, T.F. Thiselton. *Folk-lore of Shakespeare*. London: Griffith & Farran, 1883. Dostupno na: <http://www.sacred-texts.com/sks/flos/index.htm>
19. Ferguson, John C., and Masaharu Anesaki. *The Mythology of All Races in Thirteen Volumes: Volume VIII Chinese - Japanese*. Boston: Archeaeological Institute of America, 1928.
20. *Filmska enciklopedija: 1: A-K*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1986.
21. *Filmska enciklopedija: 2: L-Ž*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1986.
22. Gibson, J. Paul S. R. *Shakespeare's Use of the Supernatural, being the Cambridge University Harness Prize Essay 1907*. London: G. Bell & sons, 1908. Dostupno na: <https://archive.org/details/shakespearesuse00gibsgoog>
23. Giraud, Thérèse. *Film i tehnologija*. Beograd: Clio, 2003.

24. Goodwin, James. *Akira Kurosawa and intertextual cinema*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
25. Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002. Dostupno na: [https://monoskop.org/images/e/e2/Grotowski Jerzy Towards a Poor Theatre 2002.pdf](https://monoskop.org/images/e/e2/Grotowski_Jerzy_Towards_a_Poor_Theatre_2002.pdf)
26. Hapgood, Robert. *Kurosawa's Shakespeare films: Throne of blood, The Bad sleep and Ran u Shakespeare and the moving image: The plays on film and television*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
27. Harrison, G. B. *Introducing Shakespeare: Third Edition: revised and expanded*. Bungay: Penguin Books, 1966.
28. Harwood, Ronald. *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*. Beograd: Clio, 1998.
29. Holderness, Graham, Nick Potter, i John Turner. *Shakespeare: The Play of History*. Iowa City: University of Iowa Press, 1988.
30. Ioppolo, Grace. *Revising Shakespeare*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
31. Jackson, Russell. *The Cambridge companion to Shakespeare on Film: Second edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
32. James. *Daemonologie: by King James the First*. London: The Bodley Head Ltd, 1922 i 1926. Dostupno na: <http://www.sacred-texts.com/pag/kjd/index.htm>
33. *John of Fordun's Chronicle of the Scottish nation*. Edinburgh: Edmonston and Douglas, 1872. Dostupno na: <https://archive.org/details/johnoffordunschr00fordrich>
34. Karahasan, Dževad. *Dnevnik melankolije*, Zenica: Vrijeme, 2004.
35. Katnić-Bakaršić, Marina. *Lingvistička stilistika*. Budapest: Open Society Institute, 1999. Dostupno na: [http://inet1.ffst.hr/download/repository/Lingvisticka stilistika.pdf](http://inet1.ffst.hr/download/repository/Lingvisticka_stilistika.pdf)
36. Katnić-Bakaršić, Marina. *Stilistika: (priručnik za studente)*. Sarajevo: Ljiljan, 2001.
37. Kishiko, Masuo. *The two japanese productions of Macbeth: Akira Kurosawa's Throne of blood and Yukio Nevagawa's Ninagawa's Macbeth (1997)*. Magistarski rad. University of Birmingham. Dostupno na: <http://etheses.bham.ac.uk/4458/1/Masuo97MPhil.pdf>
38. Klajn, Hugo. *Šekspir i čoveštvo*. Beograd: Prosveta, 1964.
39. Kloc, Folker. *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Beograd: Lapis, 1995.
40. Kostić, Veselin. *Šekspirov život i svet*. Beograd: Naučna knjiga, 1978.
41. Kostić, Veselin. *Viljem Šekspir u Engleska književnost (1650-1700)*. Sarajevo: IGKRO Svjetlost, 1979.

42. Kott, Jan. *Šekspir naš savremenik*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.
43. Kralj, Vladimir. *Uvod u dramaturgiju*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1966.
44. Kulenović, Tvrтко. *Pozorište Azije*. Zagreb: Prolog, 1983.
45. Kulenović, Tvrтко. *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*. Sarajevo: Svjetlost, 1975.
46. Komparu, Kunio. *The Noh theater: principles and perspectives*. [S.l.]: Floating World Editions, 2005.
47. Kurosawa, Akira. *Something like an autobiography*. New York: Vintage Books, 1983.
48. Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije: s uzgrednim objašnjenjima raznih tačaka stare istorije umetnosti: 1. izd.* Beograd: Rad, 1964.
49. Martinez, Dolores P. *Remaking Kurosawa: translations and permutations in global cinema*. New York: Palgrave and Macmillan, 2009.
50. McAlindon, Thomas Edward. *English Renaissance tragedy*. Vancouver: The University of British Columbia Press, 1986.
51. McDonald, Keiko I. *Japanese classical theater in films*. Rutheford: Fairleigh Dickinson University Press, 1994.
52. McGinn, Colin. *Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning behind the Plays*. Pymble: HarperCollins e-books, 2006.
53. Monahan, Jerome. *Macbeth on film: approaches to studying Macbeth trough film*. London: The British Film Institute, 2000.
54. Morin, Edgar. *Film ili čovek iz mašte: antropološki esej*. Beograd: Institut za film, 1967.
55. Musabegović, Sadudin. *Film kao vremenski oblik : predavanja iz estetike filma*. Sarajevo: Armis Print, 2007.
56. Ortolani, Benito. *The Japanese Theatre: from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. New Jersey: Princeton University press, 1990.
57. Peters, Jan M. *Slikovni znaci i jezik filma*. Beograd: Institut za film, 1987.
58. Phillips, Alastair, i Julian Stringer. *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. London ; New York : Routledge, 2007. Dostupno na:
<https://analepsis.files.wordpress.com/2011/08/japanesecinema.pdf>
59. Pignarre, Robert. *Povijest kazališta*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.

60. Prince, Stephen. *The warrior's camera: the cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
61. Pudovkin, Vsevolod I. *Glumac u filmu*. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske, 1950.
62. Richie, Donald. *Japanese Cinema: Film Style and National Character*. New York: Doubleday and Company Inc., 1971.
63. Richie, Donald. *The films of Akira Kurosawa: 3rd ed., expanded and updated, with a new epilogue*. Berkeley, [etc.]: University of California Press, 1996.
64. Richie, Donald, i Joseph Anderson. *The Japanese Film Art and Industry*. New York: Grove press inc., 1960. Dostupno na: <http://fr.scribd.com/doc/106747147/Donald-Richie-Joseph-Anderson-The-Japanese-Film-Art-and-Industry>
65. Sadoul, Georges. *Povijest filmske umjetnosti*. Zagreb: Naprijed, 1962.
66. Souriau, Etienne. *Odnos među umetnostima: problemi uporedne estetike*. Sarajevo: Svjetlost, 1958.
67. Sobchack, Thomas, i Vivian C. Sobchack *An introduction to film*. Boston: Little, Brown and company, 1980.
68. Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1976.
69. Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Sistem*. Beograd: Akademija umetnosti, 1996.
70. Stojanović, Dušan. *Teorija filma*. Beograd: Nolit, 1978.
71. Stojanović, Nikola. *Akira Kurosava : režija*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2006.
72. Šoljan, Ivo. *Okovi i sloboda: Šekspir u doba klasicizma*. Sarajevo: ANUBiH, 1990.
73. Tarkovsky, Andrey. *Sculpting in time: reflections on the cinema*. [S.l.]: [s.n.], 1987. Dostupno na: www.andrey-tarkovsky-sculpting-in-time-2nd-edition-1987.pdf
74. Trávníková, Dagmar. *Dramatic text u The Translation and Analysis of "Butterflies are Free" by Leonard Gershe* [online]. 2005 [cit. 2014-02-26]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Pavel Doležel. Dostupno na: http://is.muni.cz/th/53989/pedf_m
75. Turković, Hrvoje. *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2012, 2015, 2016. Dostupno na: <http://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/razumijevanje-filma/>

76. Turković, Hrvoje. *Strukturalizam, semiotika, metafilmologija: metodološke rasprave*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2012, 2015, 2016. Dostupno na: <http://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/strukturalizam-semiotika-metafilmologija/>
77. Volk, Petar. *Antologija filma*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1988.
78. Wagner, John A. *Voices of Shakespeares England: Contemporary Accounts of Elizabethan Daily Life*. Santa Barbara (Calif.): Greenwood, 2010.
79. Wakaba A., Asaumi. *Reclaiming Kurosawa Akira's Shakespearean women* (1997). Magistarski rad. 1684. Dostupno na: http://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/1684
80. Weimann, Robert, i Douglas Bruster. *Shakespeare and the power of performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, New York, Cambridge University Press, 2008.
81. Wilson, Dover J. *Suština o Šekspiru*. Beograd: Kultura, 1959.
82. Wollen, Peter. *Znaci i značenje u filmu*. Beograd: Institut za film, 1972.
83. Yar Khan, Shahab. *O Šekspirovim tragedijama. Vol. 1*. Sarajevo: Dobra knjiga, 2013.

Serijske publikacije:

1. Akijama, Kuniharu. *Muzika u filmovima Kurosawe u Sineast*, br. 49/50, 1980/1981, str. 123-132.
2. Amour-Mayeur, Olivier. *Shakespeare entre Nô et Kabuki : ou l'art dramatique élisabéthain cadré par Kurosawa Akira* u *Actes des congrès de la Société française Shakespeare [En ligne]*, 27, 2009, str. 137-158. Dostupno na: <http://shakespeare.revues.org/1513> ; DOI: 10.4000/shakespeare.1513
3. Andrejević, Ana. *Fizička projekcija smrti u tragediji Magbet* u *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, br. 47-4, 2017, str. 219-238. Dostupno na: <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0354-3293/2017/0354-32931704219A.pdf>
4. Andrejević, Ana M. *Nastanak dramske književne forme u antici i njen uticaj na englesku renesansnu dramu* u *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, br. 40, 2010, str. 117-127. Dostupno na: <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0354-3293/2010/0354-32931040117A.pdf>

5. Andrejević, Ana. *Šekspir, vrana okićena tuđim perjem ili istinski binotresac* u *Baština*, br. 26, 2009, str. 127-138. Dostupno na: <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0353-9008/2009/0353-90080926127A.pdf>
6. Arai, Yoshio. *Shakespeare in Japan's Zen philosophy: the plays of nothing at the theatre of nothing* u *Ilha do Desterro*, No. 49, 2005, str. 143-157. Dostupno na: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/download/7303/6723>
7. Bandelj, Nina. *How Method Actors Create Character Roles* u *Sociological Forum*, Vol. 18, No. 3, September 2003, str. 387-416.
8. Bazerman, Charles. *Time in Play and Film: Macbeth and Throne of Blood* u *Literature Film Quarterly*, Fall77, Vol. 5 Issue 4, str. 333-337.
9. Bečanović-Nikolić, Zorica. *Bahtin i tumačenja Šekspirovih istorijskih drama: karneval i heteroglosija* u *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, vol. 55, br. 2, 2007, str. 265-288.
10. Belsey, Catherine. *Shakespeare and Film: A Question of Perspective* u *Literature/Film Quarterly*, 11.3 (1983), str.152-158.
11. Bero, Bernar. *Panorama današnje situacije u japanskoj nezavisnoj produkciji filmova* u *Sineast*, br. 11, 1970, str. 23-26.
12. Biggins, Dennis. *Sexuality, Witchcraft, and Violence in Macbeth* u *Shakespeare Studies*, Vol. 8, 1975, str. 255-277.
13. Bogoeva-Sedlar Ljiljana. *Beleška o Šekspiru, o sudijama, sudovima i rasuđivanju* u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 4, 2000, str. 325-343.
14. Bordwell, David. *Naracija i prostor*. Dostupno na: http://dzs.ffzg.unizg.hr/PDF-i/bordwell_2001.pdf
15. Chamberlain, Stephanie. *Fantasizing Infanticide: Lady Macbeth and the Murdering Mother in Early Modern England* u *College Literature*, Vol. 32, No. 3, Summer 2005, str. 72-91.
16. Chauvin, Serge. *Le labyrinthe et les nuées : les espaces aberrants de Kurosawa* u *Actes des congrès de la Société française Shakespeare [En ligne]*, 16,1998, str. 31-35. Dostupno na: <http://shakespeare.revues.org/183> ; DOI : 10.4000/shakespeare.183
17. Colston, Ken. *Macbeth and the Tragedy of Sin* u *Logos*, Vol. 13, No. 4, fall 2010, str. 60-95.

18. Couchot, Hervé. *Akira Kurosawa: la passion de l'observation au cinéma* u *Bulletin of the Faculty of Foreign Studies*, Sophia University, No.48, 2013, str. 55-93. Dostupno na: <http://dept.sophia.ac.jp/fs/fstest/wp-content/uploads/2014/05/ee6c5ceaaf0972fa541af1a761d8854d.pdf>
19. Čertok, S. *Akira Kurosava* u *Sineast*, br. 17/18, 1972, str. 7-9.
20. Đerić, Zoran. *Pozorište i film: od Edisonovog 'Kinematografskog pozorišta' do 'Pozorišta u konzervi' Marsela Panjola i Saše Gitrija* u *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, br. 34-35, 2006-2007, str. 157-163.
21. Gerlach, John. *Shakespeare, Kurosawa and Macbeth: a response to J. Blumenthal* u *Literature Film Quarterly*, Vol. 1, Issue 4, 1973, str. 352-359.
22. Grady, Beverly. *The Emperor of the Japanese Cinema: Akira Kurosawa* u *Selected Papers in Asian Studies: Western Conference of the Association for Asian Studies*, Vol. 1, No. 2, 2016. Dostupno na: <https://scholarsarchive.byu.edu/wcaaspapers/vol1/iss2/1>
23. Grauwe, Sofie de. *Kognitivistički pristup filmu u svjetlu sistemsko-funkcionalne teorije: izmjena straže?* Dostupno na http://dzs.ffzg.unizg.hr/PDF-i/DeGrauwe_2006.pdf
24. Hsiung, Yuwen. *Kurosawa's Throne of Blood and East Asia's Macbeth*, u *CLCWeb* Vol. 6, Issue 1, 2004. Dostupno na: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol6/iss1/4/>
25. Hunt, Maurice. *Reformation/Counter-Reformation Macbeth* u *English Studies*, Vol. 86, No. 5, October 2005, str. 379-398.
26. *Intervju: Kurosava* u *Sineast*, br. 6, 1968/1969, str. 38-49.
27. Jorgens, Jack. J. *Kurosawa's Throne of Blood: Washizu and Miki Meet the Forest Spirit* u *Literature Film Quarterly*, Vol. 11, Issue 3, 1983, str. 167-172.
28. Jovićević, Aleksandra. *Šekspir i njegovi savremenici: prilog pozorišnoj antropologiji* u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 4, 2000, str. 5-11.
29. Joža, Peter. *Film i informacija* u *Kultura*, br. 45/46, 1979, str. 68-92. Dostupno na: http://zaprokul.org.rs/pretraga/45_5.pdf
30. Kawachi, Yoshiko. *"Macbeth" in Japanese Culture* u *Multicultural Shakespeare. Translation, Appropriation and Performance*, Vol. 1, 2004, str. 127-138. Dostupno na: <http://hdl.handle.net/11089/1398> , [http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.hdl_11089_1398?q=ff151d9e-2716-496a-a516-6df8dffd895\\$4&qt=IN_PAGE](http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.hdl_11089_1398?q=ff151d9e-2716-496a-a516-6df8dffd895$4&qt=IN_PAGE)

31. Kawachi, Yoshiko. *Shakespeare and Japan u Multicultural Shakespeare. Translation, Appropriation and Performance*, Vol. 2, 2005, str. 63-73. Dostupno na: <http://hdl.handle.net/11089/1486> , bwmeta1.element.hdl_11089_1486 i [http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.hdl_11089_1486?q=ff151d9e-2716-496a-a516-6df8dffd895\\$3&qt=IN_PAGE](http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.hdl_11089_1486?q=ff151d9e-2716-496a-a516-6df8dffd895$3&qt=IN_PAGE)
32. Klaić, Marijana. *Japanski film u očima Japanaca u Sineast*, br. 23, 1974, str. 93-97.
33. Kinder, Marsha. *Throne of Blood: A Morality Dance u Literature Film Quarterly*, Vol. 5, Issue 4, 1977, str. 339-345.
34. Kranz, David L. *The Sounds of Supernatural Soliciting in Macbeth u Studies in Philology*, Vol. 100, No. 3, 2003, str. 346-383.
35. Kremenik, Michael. *The witch's mask in Throne of blood u Kawasaki journal of medical welfare*, Vol. 6, No. 2, 2000, str. 131-133.
36. Lazić, Radoslav. *Osnovi filmske kulture u Kultura*, br. 59, 1982, str. 249-252. Dostupno na: http://zaprokul.org.rs/pretraga/59_17.pdf
37. Lei, Jin. *Silence and Sound in Kurosawa's Throne of Blood u CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol. 6, Issue 1, 2004. Dostupno na: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1206&context=clcweb>
38. Levine, Robert. *Akira Kurosawa's Heroes: Rebels, Saints and Killers on the Social Front Line u Articulate*: Vol. 3, 1998, str. 48-56. Dostupno na: <http://digitalcommons.denison.edu/articulate/vol3/iss1/8>
39. Marjanović, Radovan. *Sociologija filma u Kultura*, br. 32, 1976, str. 213- 219. Dostupno na: http://zaprokul.org.rs/pretraga/32_17.pdf
40. Misailović, Milenko. *Dramaturgija prostora i vremena u Kultura*, br. 48/49, 1980, str. 194-206. Dostupno na: http://zaprokul.org.rs/pretraga/48_14.pdf
41. *Moji filmovi nemaju poruku: razgovor sa Akirom Kurosavom u Sineast*, br. 69/70, 1986, str. 122-126.
42. Mullin, Michael. *Macbeth on film u Literature Film Quarterly*, Vol. 1 Issue 4, 1973, str. 332-342.
43. Muzur, Amir i Rinčić, Iva. *Etika i film: od identifikacije do moralne edukacije u filmskoj umjetnosti u JAHR*, Vol. 1, No. 1, 2010, str. 133-143.

44. Nakano, Ryoko. *Weird sisters: Bellenden as a Possible Source for Macbeth* u *Colloquia*, br. 23, 2002, str. 61-68. Dostupno na: http://www.flet.keio.ac.jp~colloqarticlesbacknumbCol_23_nakano.pdf
45. O'Rourke, James L. *The Subversive Metaphysics of Macbeth* u *Shakespeare Studies*, Vol. 21, 1993, str. 213.
46. Ošima, Nagisa. *Poslijeratni japanski film* u *Sineast*, br. 23, 1974, str.101-107.
47. Parker, Brian. *Nature and society in Akira Kurosawa's Throne of Blood* u *University of Toronto Quarterly*, Vol. 66, Issue 3, 1997, str. 508-525.
48. Petrit, Imami. *Primarna važnost lika na filmu* u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 5, 2001, str. 144-159.
49. Prince, Stephen. *Throne of Blood: Shakespeare Transposed*. The Criterion Collection. Dostupno na: <http://www.criterion.com/current/posts/270-throne-of-blood-shakespeare-transposed>
50. Purkiss, Diane. *Witches in Macbeth*. The British Library. February 03, 2016. Dostupno na: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/witches-in-macbeth>
51. Pynn, Thomas. *Introducing Students to the Cinematic Art of Akira Kurosawa and Hayao Miyazaki* u *Journal of Global Initiatives: Policy, Pedagogy, Perspective*, Vol. 9, No. 1, 2014, str. 37-56. Dostupno na: <http://digitalcommons.kennesaw.edu/jgi/vol9/iss1/5>
52. Richie, Donald i Anderson Joseph L. *Traditional Theater and the Film in Japan* u *Film Quarterly*, Vol. 12, No. 1, 1958, str. 2-9.
53. *Repertoar. Akira Kurosava: Idiot* u *Sineast*, br. 7, 1969/1970, str. 67.
54. Russell, Catherine. *Men with Swords and Men with Suits: The Cinema of Akira Kurosawa* u *Cineaste*, Vol. 28, No. 1, 2002, str. 4-13.
55. Saftich, Dario. *Arnheim's theory of aesthetics and figures of speech* u *Metodički obzori*, Vol. 5, No. 10, 2010, str. 65-76.
56. Sato, Tadao. *Filmski časopisi u Japanu* u *Sineast*, br. 23, 1974, str. 107-109.
57. Savas, Minae. *Familiar Story, Macbeth—New Context, Noh and Kurosawa's Throne of Blood* u *Education About Asia*, Vol. 17, No. 1, 2012, str. 20-25. Dostupno na: http://vc.bridgew.edu/languages_fac/1

58. Savas, Minae Yamamoto. *The Art of Japanese Noh Theatre in Akira Kurosawa's Throne of Blood* u *Bridgewater Review*, Vol. 30, No. 2, 2011, str. 19-23. Dostupno na: http://vc.bridgew.edu/br_rev/vol30/iss2/8
59. Serper, Zvika. *The Bloodied Sacred pine tree: A dialectical depiction of death in Kurosawa's Throne of Blood and Ran* u *Journal of Film & Video*, Vol. 52, Issue 2, 2000, str. 13-27.
60. Somers-Hall, Henry. *Throne of Blood and the Metaphysics of Tragedy* u *Film-Philosophy*, Vol. 17, Issue 1, str. 68-83. Dostupno na: <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/film.2013.0004>
61. Stojanović, Dušan. *Film kao semiološki sistem* u *Kultura*, br. 24, 1974, str.100-114. Dostupno na: http://zaprokul.org.rs/pretraga/24_6.pdf
62. Stojanović, Nikola. *Čarobna ogledala Akire Kurosawe* u *Sineast*, br. 1/2, 1967, str. 36-49.
63. Stojanović, Nikola. *Hipnotički zavodljiva svetlost: Akira Kurosava u P.U.L.S.E magazin za umetnost i kulturu*. Internet portal za umetnost i kulturu "P.U.L.S.E", novembar 27, 2018. Dostupno na <http://pulse.rs/hipnoticki-zavodljiva-svetlost-akira-kurosava/>
64. Stojanović, Nikola. *Neostvoreni san: Kurosavina slikarska karijera* u *Sineast*, br. 88/89, 1991, str. 2-5.
65. Stojanović, Nikola. *Pozicija glumca u kreativnu sistemu Akire Kurosawe* u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 6/7, 2003, str. 249-260.
66. Stojanović, Nikola. *Principi dramske reinterpetacije: Šekspir i Kurosava* u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 5, 2001, str. 117-135.
67. Stojanović, Nikola. *Šekspir i Kurosava: princip kongenijalnosti* u *Reč*, br. 15, 1995, str. 118-121.
68. Suzuki, Erin. *Lost in Translation: Reconsidering Shakespeare's Macbeth and Kurosawa's Throne of Blood* u *Literature Film Quarterly*, Vol. 34 Issue 2, 2006, str. 93-103.
69. *Throne of Blood': The Value and Meaning of Kurosawa's Fog-Drenched Masterpiece* u *Cinephilia & beyond*. July 13, 2018. Dostupno na: <https://cinephiliabeyond.org/throne-blood-value-meaning-kurosawas-fog-drenched-masterpiece/>
70. Tufts, Carol Strongin. *Shakespeare's conception of Moral order in Macbeth* u *Renascence*, 3-4, 1998, str. 169-182.

71. Uspenski, Enisa. *O nemogućnostima drame i mogućnostima filma* u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 11-12, 2007, str. 31-43.
72. Valić-Nedeljković, Dubravka. *Gramatika filmskog jezika i kognitivni razvoj* u *Medianali*, Vol. 2, No. 4, 2008, str. 61-100.
73. Walton, William. *Muzika za filmove po Šekspiru* u *Sineast*, br. 49/50, 1980/1981, str. 72-74.
74. Wang, I-Chun. *Intermedial Representations in Asian Macbeth-s* u *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol.13, No. 3, 2011. Dostupno na : <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1801&context=clcweb>
75. Welsh, James M. *What IS a "Shakespeare Film," Anyway?* u *Journal of the Wooden O Symposium*, Vol. 5, 2005, str. 145-154.
76. Zambrano, Anna Laura. *Throne of blood, Kurosawa's Macbeth* u *Film Quarterly*, Vol. 2, No. 3, 1974, str. 262-274.

Web stranice:

1. Kurosawa eiga ni kansuru shiryō no dejitaruākaibu. <http://www.afc.ryukoku.ac.jp/Komon/kurosawa/index.html> . Datum pristupa: 28. 1. 2018.
2. The Global Shakespeares Video & Performance Archive. <http://globalshakespeares.mit.edu/about/>. Datum pristupa: 14. 3. 2018.
3. the-NOH.com - Comprehensive Web site on Japanese Noh Play. <http://www.the-noh.com/>. Datum pristupa: 18. 11. 2017.

Lista fotografija u radu

1. Portret William Shakespeare © National Portrait Gallery, London
John Taylor, 1600-1610, ulje na platnu. Dostupno na:
<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw11574/William-Shakespeare>
2. Fotografija Akira Kurosawa. Dostupno na: <http://akirakurosawa.info/2017/05/21/more-of-kurosawas-unfilmed-screenplays-to-be-made-into-films/>
3. Witsen, Nicolaes. Ilustracija šamana – Sibir, iz kasnog 17. stoljeća. Dostupno na:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witsen%27s_Shaman.JPG
4. Kunisada, Utagawa . Iwato kagura no kigen (Porijeklo svetog plesa u Nebeskoj špilji), 1857.
Dostupno na: http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Bild:Iwado_kagura.jpg
5. Hodges, C. Walter, 1975, Presjek teatra Globe sačinjen od zbirke izvornih ilustracija i studija za Shakespeare-ov drugi Globe. Crtež. Dostupno na: <https://luna.folger.edu/luna/servlet>
6. Hollarov pogled na London, 1647. Dostupno na:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Globe_Theatre_-_second_Globe_Theatre_-_Hollar%27s_View_of_London_-_1647.png
Visscher, Claes. The Globe Theatre, 1616. Dostupno na:
<http://shakespeare.berkeley.edu/images/the-globe-theatre-view-by-claes-visscher>
7. First folio, 1623. Dostupno na:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Title_page_William_Shakespeare%27s_First_Folio_1623.jpg
"Macbeth i Banquo susreću vještice", drvorez iz knjige Holinshed Chronicles. Dostupno na:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Macbeth_and_Banquo_encountering_the_witches_-_Holinshed_Chronicles.gif
8. Chassériau, Théodore. Macbeth i Banquo susreću vještice na pustoj poljani, 1855 - Musée d'Orsay. Dostupno na:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/MacbethAndBanquo-Witches.jpg>
9. Poster Krvavog prijestolja. Dostupno na:
https://flourella.files.wordpress.com/2016/01/kurosawa_kumonosu6.jpg
10. Miki i Washizu u šumi; Vještica za kolom za pređu
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju
11. Upute glumcima na setu. Dostupno na:

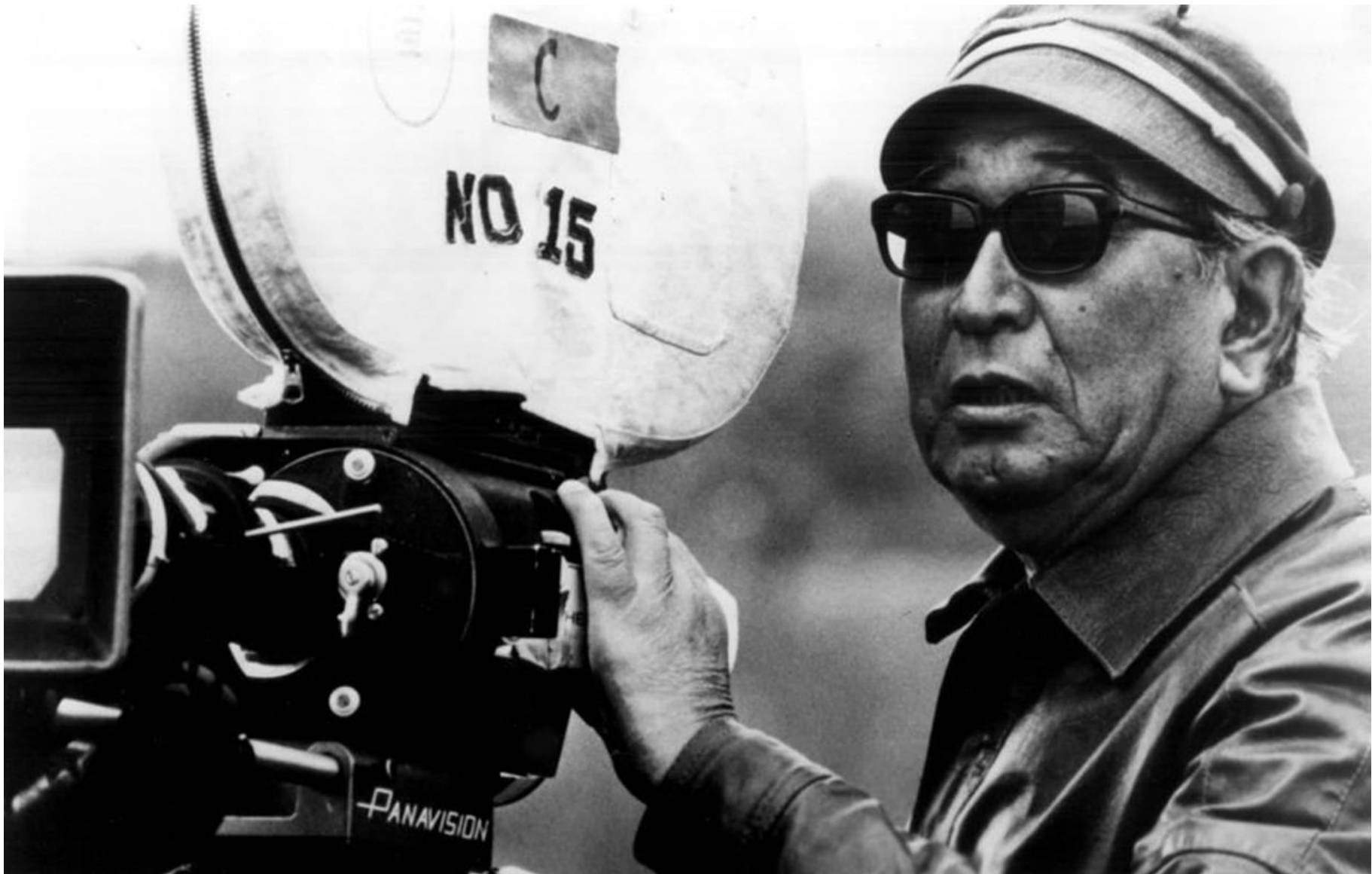
<https://cinephiliabeyond.org/throne-blood-value-meaning-kurosawas-fog-drenched-masterpiece/>

12. Nō pozornica; Komponente Nō pozornice. Ilustracije iz knjige „The Noh theater: principles and perspectives“
13. Toriyama Sekien. Kurozuka (黒塚). Iz knjige Gazu Hyakki Yakō, oko 1781. Dostupno na: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SekienKurozuka.jpg>
14. Tsukioka Kōgyo. Scena iz Nō teatra „Tsuchigumo“, 1902 - Rijksmuseum. Dostupno na: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1996-64>
15. Nō maske: Shakumi, Heida, Chūjō i Yamanba. Dostupno na: <http://museum.city.fukuoka.jp/blog/news/464/>, http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=52&class_id=1 , http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=28&class_id=1 i <http://www.noh-kyogen.com/encyclopedia/mask/images/yamanba.jpg>
16. Lady Asaji i maska Shakumi; Washizu i maska Heida
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju
17. Miki i maska Chūjō ; Vještica i maska Yamanba
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju
18. Lady Asaji – poza sjedenja u Nō predstavi; donošenje sakea za čuvare
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju
19. Soba sa krvavim borom
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju
20. Pranje ruku
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju
21. Pranje ruku – krupni plan
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju
22. Strijelci ; Smrt Washizu-a
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju
23. Smrt Washizu-a
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju
24. Smrt Washizu-a
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju



William Shakespeare © National Portrait Gallery, London
John Taylor, 1600-1610, ulje na platnu

<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw11574/William-Shakespeare>



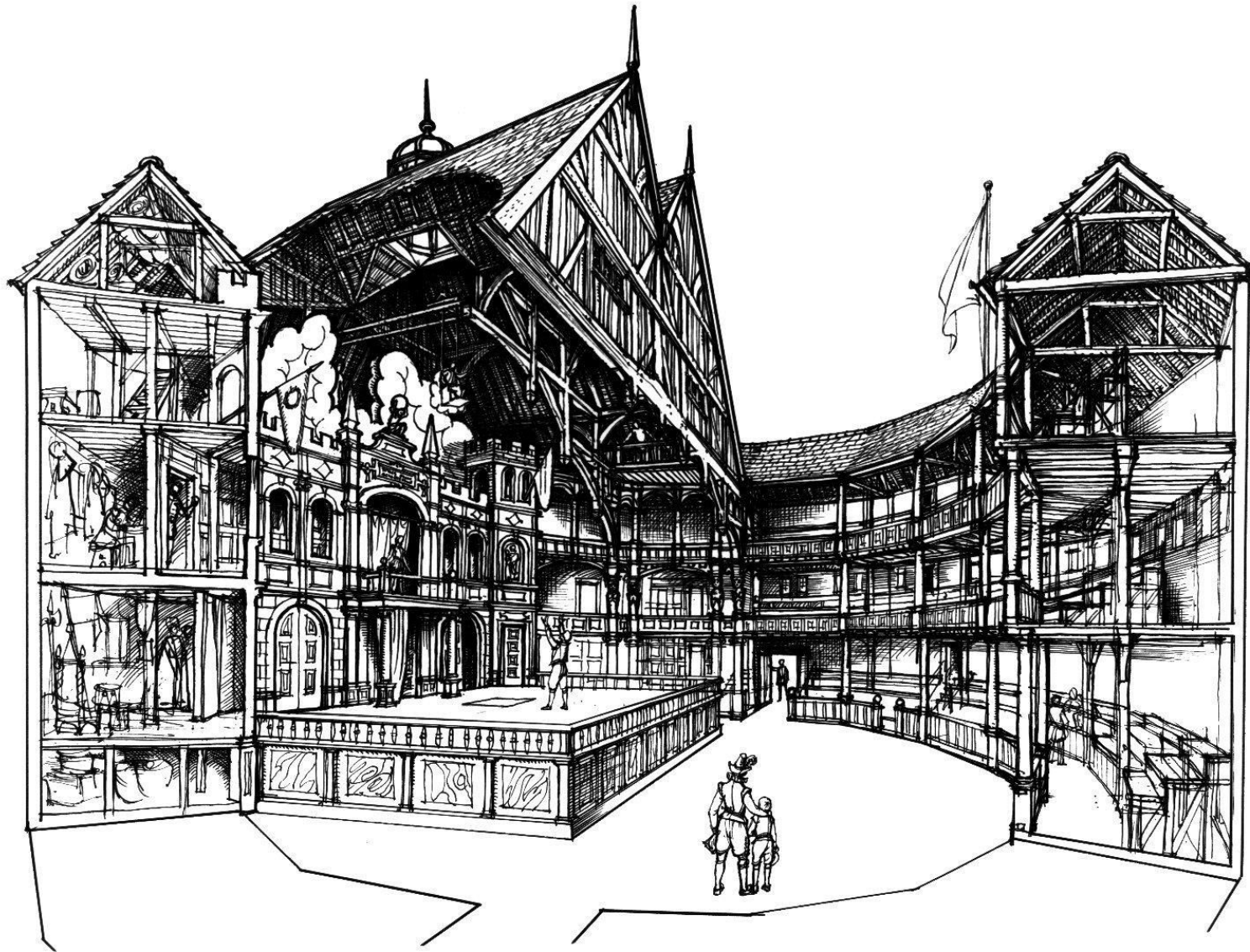
Akira Kurosawa, <http://akirakurosawa.info/2017/05/21/more-of-kurosawas-unfilmed-screenplays-to-be-made-into-films/>



Witsen, Nicolaes. Ilustracija šamana – Sibir, iz kasnog 17. stoljeća
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witsen%27s_Shaman.JPG



Kunisada, Utagawa . Iwato kagura no kigen (Porijeklo svetog plesa u Nebeskoj špilji), 1857.
http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Bild:Iwato_kagura.jpg



C. Walter Hodges, 1975.

Presjek teatra Globe sačinjen od zbirke izvornih ilustracija i studija za Shakespeare-ov drugi Globe. Crtež iz LUNA: Folger Digital Image Collection, <https://luna.folger.edu/luna/servlet>

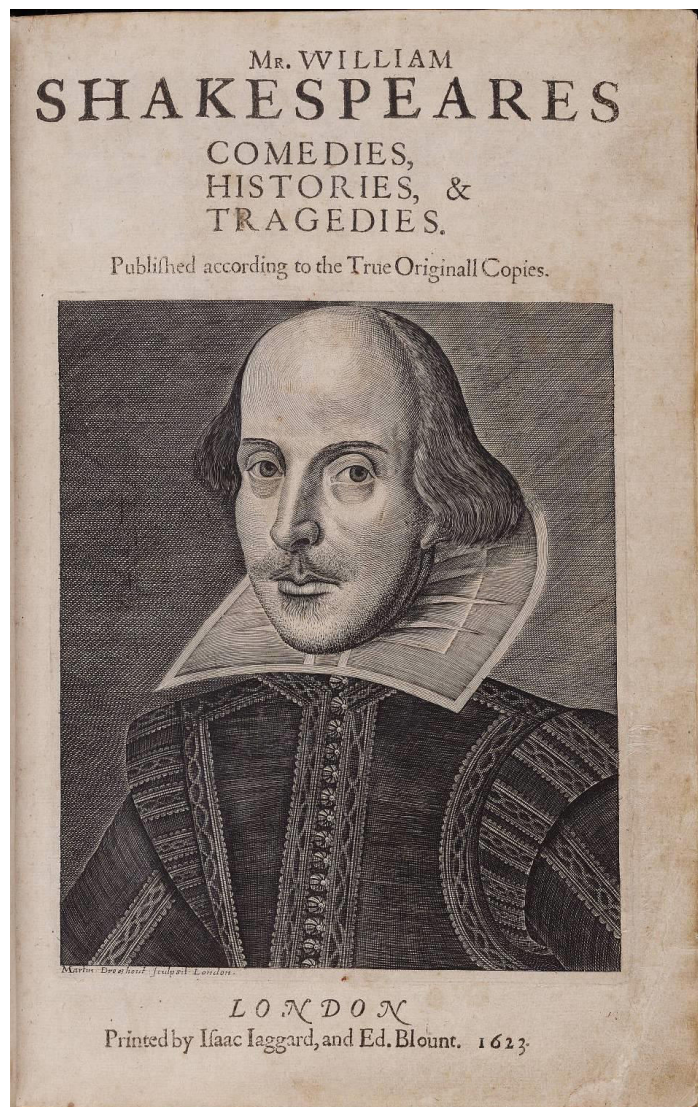
Hollarov pogled na London – 1647.



Visscher, Claes. The Globe Theatre, 1616.



https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Globe_Theatre_-_second_Globe_Theatre_-_Hollar%27s_View_of_London_-_1647.png
<http://shakespeare.berkeley.edu/images/the-globe-theatre-view-by-claes-visscher>



First folio, 1623.

"Macbeth i Banquo susreću vještice", drvorez iz knjige Holinshed Chronicles



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Title_page_William_Shakespeare%27s_First_Folio_1623.jpg

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Macbeth_and_Banquo_encountering_the_witches_-_Holinshed_Chronicles.gif



Chassériau, Théodore. Macbeth i Banquo susreću vještice na pustoj poljani, 1855. - Musée d'Orsay

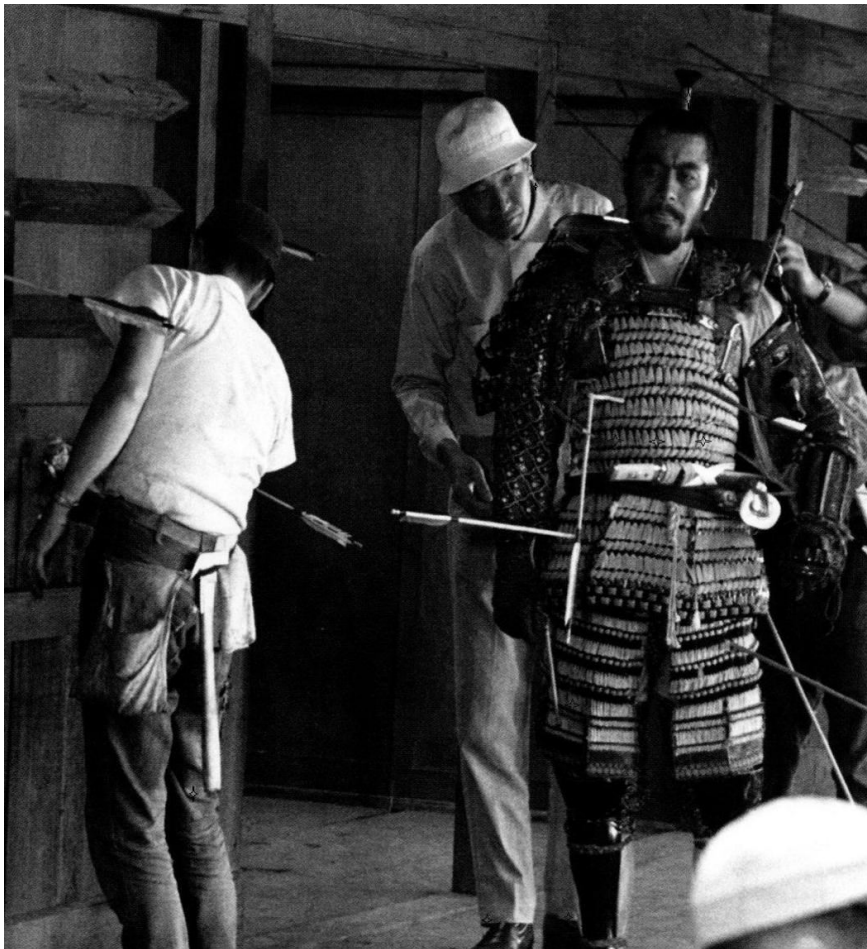
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/MacbethAndBanquo-Witches.jpg>



KRVAVO PRIJESTOLJE / DVORAC PAUKOVE MREŽE
 Throne of Blood, 蜘蛛巣城, Kumonosu-jō, Spider Web Castle



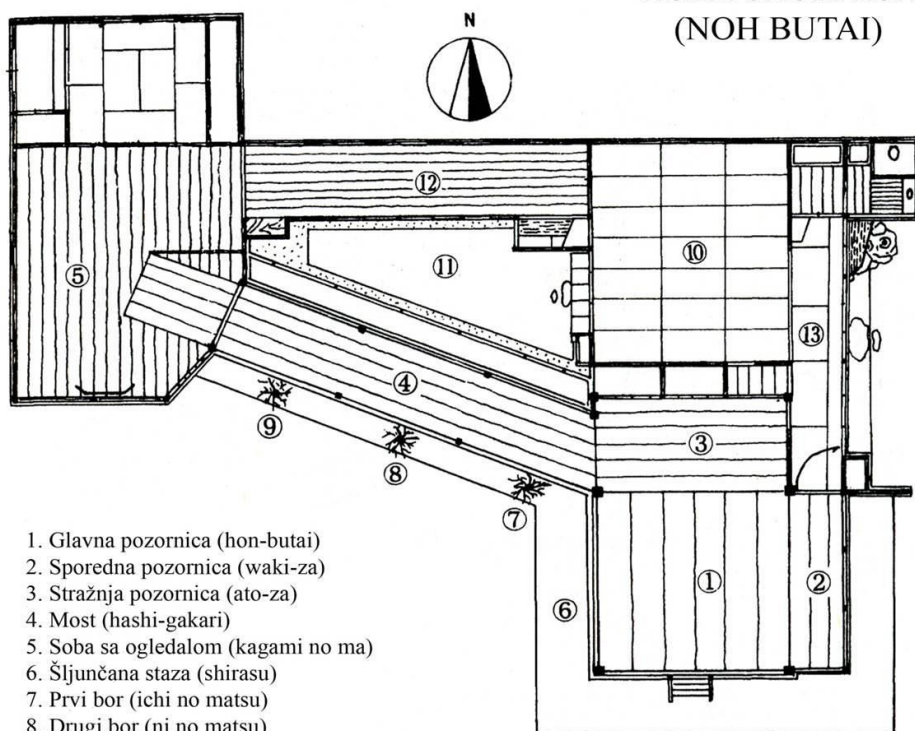
Miki i Washizu u šumi; Vještica za kolom za pređu.
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju



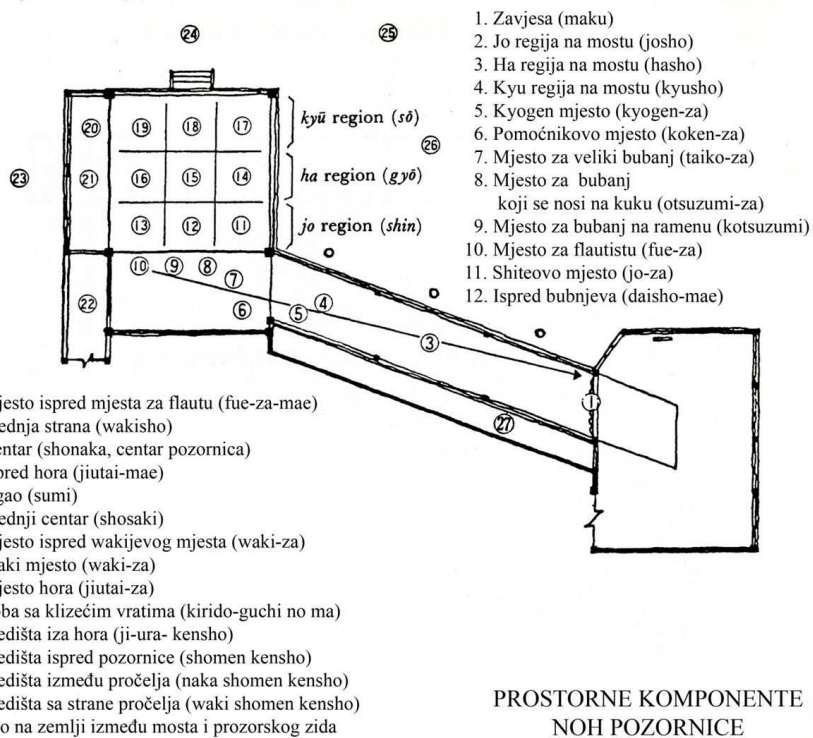
Upute glumcima na setu.

<https://cinephiliabeyond.org/throne-blood-value-meaning-kurosawas-fog-drenched-masterpiece/>

NOH POZORNICA (NOH BUTAI)



1. Glavna pozornica (hon-butai)
2. Sporedna pozornica (waki-za)
3. Stražnja pozornica (ato-za)
4. Most (hashi-gakari)
5. Soba sa ogledalom (kagami no ma)
6. Šljunčana staza (shirasu)
7. Prvi bor (ichi no matsu)
8. Drugi bor (ni no matsu)
9. Treći bor (san no matsu)
10. Garderoba (gakuya)
11. Unutrašnji vrt
12. Hodnik
13. Prolaz



1. Zavjesa (maku)
2. Jo regija na mostu (joshō)
3. Ha regija na mostu (hashō)
4. Kyū regija na mostu (kyushō)
5. Kyogen mjesto (kyogen-za)
6. Pomoćnikovo mjesto (koken-za)
7. Mjesto za veliki bubanj (taiko-za)
8. Mjesto za bubanj koji se nosi na kuku (otsuzumi-za)
9. Mjesto za bubanj na ramenu (kotsuzumi)
10. Mjesto za flautistu (fue-za)
11. Shiteovo mjesto (jo-za)
12. Ispred bubnjeva (daisho-mae)

13. Mjesto ispred mjesta za flautu (fue-za-mae)
14. Prednja strana (wakishō)
15. Centar (shonaka, centar pozornica)
16. Ispred hora (jiutai-mae)
17. Ugao (sumi)
18. Prednji centar (shosaki)
19. Mjesto ispred wakijevog mjesta (waki-za)
20. Waki mjesto (waki-za)
21. Mjesto hora (jiutai-za)
22. Soba sa klizećim vratima (kirido-guchi no ma)
23. Sjedišta iza hora (ji-ura-kensho)
24. Sjedišta ispred pozornice (shomen kensho)
25. Sjedišta između pročelja (naka shomen kensho)
26. Sjedišta sa strane pročelja (waki shomen kensho)
27. Dio na zemlji između mosta i prozorskog zida

PROSTORNE KOMPONENTE NOH POZORNICE



Toriyama Sekien. Kurozuka (黒塚)

Iz knjige Gazu Hyakki Yakō, oko 1781.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SekienKurozuka.jpg>



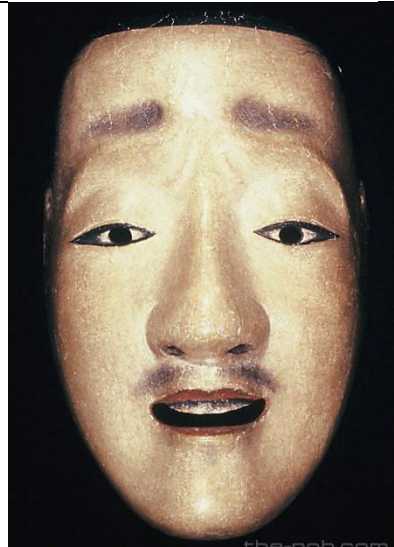
Shakumi 曲見

<http://museum.city.fukuoka.jp/blog/news/464/>



Heida 平太

http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=52&class_id=1



Chūjō 中将

http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=28&class_id=1



Yamanba 山姥

<http://www.noh-kyogen.com/encyclopedia/mask/images/yamanba.jpg>



Lady Asaji i maska Shakumi; Washizu i maska Heida.
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju



Miki i maska Chūjō ; Vještica i maska Yamanba.
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju



Lady Asaji – poza sjedenja u Nō predstavi; donošenje sakea za čuvare.
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju



Soba sa krvavim borom.
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju



Pranje ruku.
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju



Pranje ruku – krupni plan.
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju



Strijelci ; Smrt Washizu-a.
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju



Smrt Washizu-a.
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju



Smrt Washizu-a.
Slike preuzete sa snimke filma na DVD mediju