

Биљана Р. Влашковић Илић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Департман за англистику

Оригинални научни рад
УДК 821.111-21:791.229.2
005.44:316.73
Примљено 15. 6. 2014.

ШЕКСПИР КАО ГЛОБАЛНИ ФЕНОМЕН У ДОКУМЕНТАРНОМ ФИЛМУ *ЦЕЗАР МОРА ДА УМРЕ*²

Полазећи од премисе да је Вилијам Шекспир данас више него икада светски, а не искључиво енглески писац, чији стихови бришу границе између различитих нација и друштвених класа тако што на видело износе суштину људскости, рад испитује различите аспекте његове уметности као глобалног феномена у светски признатом документарном филму браће Тавиани, *Цезар мора да умре* (2012). Компаративном анализом Шекспировог *Јулија Цезара* и начина на који затвореници који глуме у филму *Цезар мора да умре* доживљавају ову драму у загушљивој атмосфери паноптичког затвора, у раду се разматра да ли и на који начин уметност мења животе ових затвореника тако што брише границу између стварности, која је неиздржљива, и фикције, која је у филму представљена као вид ескапизма. Рад такође скреће пажњу на двосмисленост термина „глобализација“, који се у различитим теоријским делима тумачи или као покушај да се разлике између људи смање или као средство помоћу којег се разлике између људи драстично повећавају.

Кључне речи: Шекспир, *Јулије Цезар*, глобализација, браћа Тавиани, *Цезар мора да умре*, затвор

„Историја! ... Читај је и плачи!“
– Курт Вонегат, *Колевка за мацу*
(VONNEGUT 1963: 89)

Роман *Посредник (The Go-Between)*, Л. П. Хартлија (L. P. Hartley), почиње чувеном реченицом: „Прошлост је страна земља: тамо људи ствари раде другачије“ (HARTLEY 2002: 17). Алудирајући на ову рече-

¹ biljanavlaskovic@gmail.com

² Рад је под насловом „Шекспир у доба глобализације: зашто Цезар мора да умре?“ био изложен у виду усменог саопштења на научном скупу „Наука и глобализација“, који је одржан 17-19. маја, 2013. године на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву.

ницу, Ентони Тетлоу (Antony Tatlow) у својој студији *Шекспир, Брехт и интеркултурални знак* (*Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign*, 2001) пише да је сваки сусрет са Шекспировим текстом нужно интеркултуралан, јер је прошлост „заиста друга култура, њена удаљеност је прерушена у језик за који нам се с времена на време чини да га познајемо колико и саме себе, мада себе тако слабо познајемо“ (OSBURN 2002: 661). У најновијем издању *Кембрицовог приручника за Шекспира* (2010), Анстон Бозман (Anston Bosman) се дотиче овог интеркултуралног аспекта Шекспирове уметности који је, како тврди, заслужан за то што је Шекспир каквог га данас познајемо глобализован до те мере да се не може ограничити на један језик и на једну земљу, тако да је једноставна опозиција између „домаћег“ и „страног“ Шекспира све мање валидна (BOSMAN 2010: 286). Шекспирови стихови ушли су у све области савременог живота, од цртаних филмова и манга стрипова, преко комичних скечева Мистера Бина³, све до акционих филмова попут *Последњег акционог хероја* (1993). Безмало је немогуће набројати све примере преграда Шекспирових драма и њиховог прилагођавања новим историјским контекстима, а све оне одражавају потребу да се Шекспиров текст одржи живим и примени на савремене услове живота.

Термин *глобализација*, међутим, па и глобализација Шекспира, остаје контрадикторан. Испитујући све значењске нијансе овог термина, „од утопије до утопизма“, Весна Лопичић се позива на канадску списатељицу Ен Бурк (Anne Burke), која је поставила релевантно питање: да ли би у свету „који је глобализација толико смањила ... утопија могла да буде утемељена на разноликости – прихватању различитости међу људима – пре него на истоветности? Или можда глобализација значи да смо сви ми, некако, све сличнији?“ (ЛОПЧИЋ 2008: 339-340). Полазећи од описане двосмислености термина глобализација, у раду се испитује да ли Шекспирова уметност може да умањи разлике између криминалаца који живе иза решетака и слободних људи на примеру затвореника који у документарном филму *Цезар мора да умре* (*Cesare Deve Morire*) (2012) глуме у затворској продукцији Шекспировог *Јулија Цезара*.

Документарни филм *Цезар мора да умре* чувених италијанских редитеља браће Тавиани, Паола и Виторија, освојио је 2012. године награду Златни медвед на 62. Међународном филмском фестивалу у Берлину, подигавши успут доста прашине најпре због тога што је у целости снимљен у затвору високе безбедности, Ребибиа, који се налази у предграђу Рима, а још више због тога што у филму глуме прави затвореници, осуђени због трговине дрогом, организованог криминала, убиства, на затворс-

³ Видети: *Shakespeare Sketch: A Small Rewrite* (доступно на: <http://www.youtube.com/watch?v=IwbB6B0cQs4>)

ке казне од петнаест година до доживотне робије. У оквиру затворског глумачког пројекта, позоришни редитељ Фабио Кавали (Fabio Cavalli) бира Шекспирову трагедију *Јулије Цезар* за наредни пројекат, док браћа Тавиани документују како се затвореници припремају за своје улоге и тумаче Шекспирову драму на основу сопственог искуства. У само седамдесет три минута, браћа Тавиани успели су да прикажу на који начин Шекспирова уметност уноси боје у до тада црно-бели затворски свет и води окореле криминалце ка катарзи након које живот у затвору постаје истински неподношљив. Кавали будућим глумцима представља *Јулија Цезара* у само једној реченици: „Ради се о великом римском генералу који је, након што је од Рима направио велики и моћан град, пао у искушење да постане велики тиранин, због чега су га његови политички партнери ликвидирали“ (TAVIANI 2012: 7:10-7:22). Како проба одмичу, глумци проналазе скривена и интимна значења у Шекспировим ликовима, док се граница између стварности и фикције на махове у потпуности брише, за шта је најзаслужније Шекспирово изврсно познавање људске слабости, које не оставља равнодушним чак ни криминалце.

У причи о животу и смрти Јулија Цезара историјско и митско су у тој мери уско повезани да се често и не могу разликовати једно од другог. Чак и када искорачимо из света Шекспирове фикције у свет историографских записа, прича о Цезару више подсећа на легенду него на историјску истину. „[П]очео је и завршио као божанство“, пише чувени историчар Вил Дјурант (Will Durant) (2004: 195). Холандов Светоније га описује као чудесно дисциплинованог и спремног да учи (Исто), а Цицерон тврди да су га градови поздрављали као бога (211). Историчари такође бележе Цезарову великодушност у римском грађанском рату (49-45. г.п.н.е.): „По Помпејевом савету његови официри су побили све заробљенике, док је Цезар своје поштедео – што је био контраст који је подигао морал Цезарових, а ослабио морал Помпејевих војника“ (214). Иако је неуморно радио и учио, „[к]ада је у Гадесу пришао Александровом кипу, прекорео је себе што је постигао тако мало у годинама када је велики Македонац освојио пола медитеранског света“ (198). Цезарове авантуре су исто тако легендарне и говоре много о његовим људским квалитетима. Када је из Рима кренуо за Азију, „[н]а том путу су га заробили пирати, одвели у једну од својих киликијских јазбина и понудили да га ослободе за двадесет талената (72.000 долара); он их је прекорео зато што потцењују његову вредност и добровољно се понудио да им да педесет“ (196). Дјурант закључује да „о Цезару морамо да размишљамо као о испрва безобзирном политичару и развратнику, који се постепено, уз развој и одговорност, преображавао у једног од најумнијих и најсавеснијих државника у историји. Не смемо да заборавимо, док се забављамо

његовим манама, да је упркос њима он био велики човек. Са Цезаром се не можемо изједначити доказујући да је заводило жене, подмићивао градске политичаре и писао књиге“ (197).

Управо ова митска димензија приче о човеку који је поврх свега био само обичан човек са врлинама и манама постаје пријемчива групи затвореника који долазе на аудицију за *Јулија Цезара*. Према речима браће Тавиани, глумци су схватили да „стихови нису само стихови, већ суштински део њихових унутрашњих живота“ (SCOTT 2012). Читање Шекспирових стихова током филма подстиче дискусије о насиљу, убиствима, заточеништву и слободи, корупцији и политичкој моћи. Како је изјавио Паоло Тавиани након освојене награде у Берлину, затвореници су одбили предлог редитеља да измисле имена за себе и дају измишљене биографске податке, већ су у филму испричали своје истините животне приче, свесни да ће филм гледати многи људи, као и пријатељи који су их можда већ заборавили, па су им на тај начин желели поручити: „Овде смо! Живи смо!“ (Исто). И сам почетак филма који приказује завршну сцену *Јулија Цезара*, у којој Марко Антоније лamentsира над мртвим Брутом, има за циљ да покаже да човек не престаје да буде човек макар постао убица, да он после свега може истински да се покаје. Тако је и Брут остао човек и након што је постао цезароубица:

МАРКО АНТОНИЈЕ (За Брута):
 Скроман му беше живот, а у њега
 Сложени тако састојци душевни,
 Да би свем свету, уставши пред њим,
 Природа могла рећи: то беше човек.⁴ (ШЕКСПИР 1948: 199)⁵

Громогласни аплауз након представе симболично означава да је време да се сви глумци врате у своје ћелије и први је наговештај дирљивог искуства које очекује гледаоца филма *Цезар мора да умре*, док га трагични ритам драмске радње враћа шест месеци уназад и поставља у столицу посматрача затворске аудиције за *Јулија Цезара*. Пренаглашена је жеља браће Тавиани да укажу на порозност границе између фикције и стварности. То се на првом месту уочава у сцени аудиције, током које Фабио Кавали упућује глумце да своје основне податке – име, презиме, име оца, датум и место рођења – кажу на два различита начина, док замишљају да се на граничном прелазу опраштају од супруге. У једној верзији податке о себи потребно је да изусте плачљивим гласом, скрхани

⁴ His life was gentle, and the elements
 So mix'd in him that Nature might stand up
 And say to all the world 'This was a man!' *Julius Caesar*, V, 5, 73-75 (SHAKESPEARE 2012: 377)

⁵ Превод: Боривоје Недић и Велимир Живојиновић, Београд, Просвета: 1948.

од бола због напуштања супруге и свесни да гранични прелаз симболично означава одузимање слободе и почетак заточеништва, док су у другој верзији бесни на органе реда који их приморавају да пожуре и што пре изговоре тражени текст. Туга и бес, емоције које су затворским глумцима најпознатије, испуњавају сцену патосом који достиже врхунац у низу немих гропланова испод којих су наведени прави злочини главних глумаца и њихове одговарајуће затворске казне:

‘ЦЕЗАР’: трговина дрогом, седамнаест година робије

‘БРУТ’: организовани криминал, четрнаест година и осам месеци робије

‘КАСИЈЕ’: убиство, доживотна казна затвора

‘МАРКО АНТОНИЈЕ’: разни злочини, двадесет шест година робије

‘ДЕЦИЈЕ’: трговина дрогом, петнаест година и шест месеци робије

‘ЛУЦИЈЕ’: организовани криминал, доживотна казна затвора

Осуђеници након завршене аудиције постају фиктивни шекспировски злочинци, који су, с друге стране, уобличени по узору на стварне историјске ликове, док је затвор савршена мизансцена за изведбу *Јулија Цезара*, драме која постаје део њихове свакодневнице и симбол моралног заточеништва. Осим тога, затвор Ребибиа се налази у предграђу Рима, што доприноси томе да се драма о римском моћнику интимније искуси и упореди са садашњом стварношћу. Док остали затвореници шетају у затворском кругу, ‘Брут’ и ‘Касије’ их посматрају са прозора док увежбавају сцену у којој Касије описује Цезара као Колоса који је зајахао овај тесни свет: „Ја и ти смо / Чули од својих очева да некад / Беше у Риму један Брут што пре / Допустио би да сотона Римом / Управља, но ли неки краљ“⁶ (ШЕКСПИР 1948: 32-33). „Срамног ли века!“, узвикује затворски ‘Касије’, „Сој свој племенити / Истраћио си, Риме!“⁷ (33), да би потом искорачио из света фикције у стварни свет и осврнуо се са већом дозом меланхолије на родни Напуљ: „И ти си, мој драги Напуље, постао град без срама... / *редитељу:* / Опрости ми, Фабио, али чини ми се да је овај Шекспир живео на улицама мог града...“ (TAVIANI 2012: 20:01-20:20). Козимо Рега (Cosimo Rega), који глуми Касија, убица осуђен на доживотну робију, уз ‘Брута’ најемотивније доживљава Шекспирову уметност. Он схвата да Шекспир није тежак за разумевање, јер зашто би то био када у сваком граду, па и у његовом родном Напуљу, и данас живи макар

⁶ O, you and I have heard our fathers say,
There was a Brutus once that would have brook'd
The eternal devil to keep his state in Rome
As easily as a king. *Julius Caesar*, I, 2, 157-160 (SHAKESPEARE 2012: 362)

⁷ Age, thou art shamed!
Rome, thou hast lost the breed of noble bloods! *Julius Caesar*, I, 2, 149-150
(SHAKESPEARE 2012: 362)

по један насилник по имену Цезар, док се над градовима надвија облак страха због свакојакних издаја и убистава (TAVIANI 2012: 28:50-28:58). Са друге стране, 'Брут' не може да се помири са својом болном прошлошћу. Као истински трагични јунак Шекспировог комада, он проводи све време вежбајући текст: док риба тоалет, док шета у затворском кругу, док лежи у ћелији. Његова посвећеност улози изазива подсмех код осталих затвореника који саркастично коментаришу да 'Брут' изиграва кловна уместо да своју казну издржава како му доликује. Салваторе Стриано (Salvatore Striano), осуђеник који глуми Брута, разуме о чему Шекспир говори, али не може да пронађе начин да то значење пренесе публици све док Брутово искуство не повеже са сопственим, јер се лик Брута налази у њему самом (28:40). Стихови „о, камо да нам / Цезарев дух допасти може шака, / а да се Цезар не черечи. Али / крв Цезарева, авај, тећи мора / због тога“⁸ (ШЕКСПИР 1948: 64) у њему буде сећање на једну епизоду из прошлости:

„Лице једног мог пријатеља пролази ми пред очима. Заједно смо кријумчарили цигарете. Живели смо један преко пута другога. Те ноћи, на њега је дошао ред да ућутка цинкароша. Одједном се створи испред мене и рекао ми тачно ово што Брут каже. Речи су биле другачије, а опет исте“ (TAVIANI 2012: 29:29-29:52).

Неискусан у читању и тумачењу уметничког дела, Салваторе Стриано несвесно прати Колрицов савет да је неопходно сузбити неверицу приликом доживљавања драмских дела, и при том руши границу између фикционалног и стварног света. А. Ц. Бредли (А. С. Bradley) је сматрао да „[у]метничко дело није део стварног света, нити је његов одраз (како обично тумачимо чувену фразу), већ је свет за себе: независтан, потпун, аутономан“ (у ДОЛЕЖЕЛ 2008: 5). Уколико читалац жели истински да га доживи, мора закорачити у његов свет, мора се повинovati његовим законима и, барем на кратко, мора заборавити на „веровања, стремљења и живљење у другим световима стварности“ (Исто). Међутим, и поред потребе да се сузбије неверица и верује у поетску илузију, Бредли наглашава да је неопходно очувати границу између света фикције и стварног света. Чак је и Колриц ту врсту поетске илузије (“willing suspension of disbelief”) називао „негативним веровањем, које представљеним сликама једноставно омогућава да делују сопственом моћи, а не путем одрицања или потврђивања њиховог стварног постојања која би вршио разум“ (КОМПАЊОН 2001: 147). Са друге стране, „[у]живети се у причу“ значи „психолошки учествовати у једној игри, у којој прича (драмски комад

⁸ O, that we then could come by Caesar's spirit,
And not dismember Caesar! But, alas,
Caesar must bleed for it! *Julius Caesar*, II, 1, 169-171 (SHAKESPEARE 2012: 366)

или дело ликовне уметности) постаје нека врста прибора“ (DOLEŽEL 2008: 23). Овакво психолошко уживљавање, коме се препуштају и осуђе-ници у затвору Ребибиа, уме да буде изузетно опасно. Чувена је прича о „Балтиморском војнику“, који је постављен за чувара у једном позоришту, а да никада пре тога није одгледао ниједну представу. Када у Шекспировој драми Отело прети Дездемони, војник из Балтимора пуца на глумца, али му, на срећу, повређује само руку (КОМПАЊОН 2001: 147-148). За Ролана Барта, Стендала и Компањона, ова прича је добар пример *експеримента првог представљања*, у којем учествују појединци „за које су фикција и стварност једно, с обзиром да још нису упућени у слику, у знак, у представљање, у свет фикције“ (148). Савршена илузија, која може да потраје тек пола или четвртине секунде, веома је ретка и ефемерна, тврди Стендал (Исто), али ако се догоди, граница између два света биће нарушена. Ипак, Компањон сматра да је довољно „прочитати два романа, погледати два филма, отићи два пута у позориште, па да више не будемо жртве овакве врсте халуцинације“ (Исто).

Затворским глумцима, међутим, школа је била досадна, а улични живот исувише привлачан. Неупућени у законе света фикције, они лако постају жртве драмске илузије, која није сасвим савршена, али је пријем-чива људима који себе називају чуварима плафона:

„Ми смо чувари плафона, а не затвореници. Лежимо на својим креветима и гледамо на горе скоро читав дан. Ако лежиш на горњем кревету, гледаш у плафон. Посматраш га, додирујеш га, причаш са њим. *Франческо, сине мој, покушавам да замислим твоје лице на плафону. Данас ми то не полази за руком, али трудим се, трудим се*“ (TAVIANI 2012: 38:00-38:36).

Време, које људи на слободи покушавају да не троше, не губе, уштеде, у затвору престаје да тече. Сваки разговор на тему губљења времена током припрема за представу има призвук апсурда, а на редитељеву опаску да треба пожурити са припремама и не губити време, ‘Касио’ одговара: „Које време, Фабио? Налазим се иза ових зидова двадесет година, а ти ми причаш да не губим време!“ (TAVIANI 2012: 33:01-33:09). Затвор као просторно-временска метафора постаје плодно тле за развијање илузије која почиње да личи на стварност. Према Фукоовом термину, уз прихватилишта, психијатријске клинике и старачке домове, затвор је *хетеротопија одступања*, коју „настањују појединци чије понашање одступа од уобичајеног просека или прописане нормe“ (FUKO 2005: 33). За разлику од утопија, које представљају суштински нестварне просторе утолико што приказују „друштво доведено до савршенства, или пак наличје тог друштва“, хетеротопије су „стварна, збиљска, места чији се обриси називу у свакој установи друштва“ и могу се пронаћи „унутар културе

истовремено као представљени, оспорени и преокренути системи“, и као „места која су изван свих места, но чији се положај ипак да стварно одредити“ (31). У хетеротопије се не доспева добровољно, већ присилом, што од хетеротопије као што је затвор чини један систем отварања и затварања који га „истовремено изопштава и чини проходним“ (35). Другим речима, затвор као *хетеротопија одступања* је место слично огледалу, „место без места“. Шекспир је, такође, описао уметност глуме као „огледало природе“ у чувеном Хамлетовом говору глумцима:

ХАМЛЕТ: Али не будите ни сувише кротки, већ нека вас учи ваше рођено осећање мере; удесите радњу према речи, а реч према радњи, и особито се старајте да никада не прекорачите границе природе. Јер свака таква претераност промаши циљ глуме, чији је задатак, у почетку и сад, био и јесте, да буде, тако рећи, огледало природе: да врлини покаже њено сопствено лице, пороку његову рођену слику, а самом садашњем поколењу и бићу света његов облик и отисак.⁹ (ŠEKSPIR 1989: 82)¹⁰

Као да следе Хамлетов савет, затворски глумци у ликовима из *Јулија Цезара* траже врлине и пороке којима ће дати облик и отисак, и у том процесу се поистовећују са ликовима које глуме. Док увежбавају сцену у којој Деције наговара Цезара да изађе на трг јер ће му Сенат доделити круну, само да би га намамио да изађе из куће како би га његови доскорашњи пријатељи убили, глумци излазе из својих улога и увукавши живот у текст и текст у живот настављају да се препиру због давно несвршених рачуна. Салваторе Стриано потом приповеда својим цимерима шта се десило након Цезаровог убиства, када је војска Марка Антонија и Октавија Цезара спалила куће завереника и кренула у потеру за њима, а један од цимера препознаје ситуацију и са усхићењем констатује: „Као у мојој земљи, Нигерији“ – ни некада у древном Риму, ни данас у Нигерији, човек никада не може да буде у потпуности праведан и срећан (TAVIANI 2012: 54:24).

Према Дитеру Мелу (Dieter Mehl), *Јулије Цезар* је једина Шекспирова трагедија у којој су добро и зло тако једнако распоређени између два супротна табора да је тешко приклонити се једној страни (MEHL 1986: 151). И митска димензија приче о Цезару то потврђује будући да се Цезар оп-

⁹ Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor: suit the action to the word, the word to the action; with this special o'erstep not the modesty of nature: for anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. *Hamlet*, III, 2, 17-23 (SHAKESPEARE 2012: 389)

¹⁰ Превод: Nikola Koljević, Sarajevo, Svjetlost: 1989.

исује и као владар који захтева и спроводи најстрожију дисциплину и као беспрекоран јунак, а исто се може рећи и за остале племените Римљане у Шекспировој драми, који се налазе на пола пута између јунака и злочинаца. Сви они могу играти улогу трагичног јунака јер се тиме наглашава значај доношења одлука које могу имати далекосежне последице по добробит Рима. Гај Касије, један од цезароубица, каже на почетку драме: „Зашто / да Цезар онда буде тиранин? / Сиромах! Знам ја да не жели он / да буде вук; ал’ види: Римљани су / овчице; нит би лав био да они / нису к’о срне“¹¹ (ШЕКСПИР 1948: 48), док Брут утврђује ничеанску дистинкцију између господара и робова правдајући се да је убио Цезара не зато што га је мање волео, већ зато што је Рим волео више: „Бисте ли више волели да Цезар живи, а сви ви да умрете као робови; или да је Цезар мртав, а сви ви да живите као слободни људи? ... Будући да је био властољубив, ја сам га убио“¹² (112). Шекспирова драма разоткрива механизме моћи који се налазе у основи вечите борбе слабих да надјачају своје господаре, и у том смислу чак и трагичка катастрофа носи у себи историјску истину. Шекспир је заокружен историјом и начином на који ће се ови догађаји пренети будућим поколењима. Након убиства Јулија Цезара, завереници наглас размишљају о овој теми:

КАСИЈЕ:

Па дед,

приклонимо се, умочимо руке.

Кроз колике ли векове ће овај
узвишен призор што га играмо
изводити се у још нерођеним
земљама и на језицима сад
још непознатим!

БРУТ: Кол’ко пута још
на позорници крвариће Цезар
што сада лежи покрај пједестала
Помпејева, ни мало вреднији
но прах!

КАСИЈЕ: Колико год то пута било,
називаће нас вазда људима
што својој земљи дадоше слободу.¹³ (ШЕКСПИР 1948: 99)

¹¹ And why should Caesar be a tyrant then?
Poor man! I know he would not be a wolf,
But that he sees the Romans are but sheep:
He were no lion, were not Romans hinds. I, 3, 103-106 (SHAKESPEARE 2012: 364)

¹² Had you rather Caesar were living and die all slaves, than
that Caesar were dead, to live all free men? As Caesar loved me, I weep
for him; as he was fortunate, I rejoice at it; as he was valiant, I honour
him; but, as he was ambitious, I slew him. *Julius Caesar*, III, 2, 20-23 (SHAKESPEARE 2012: 370)

¹³ CASSIUS: Stoop, then, and wash. How many ages hence

У филму *Цезар мора да умре*, Козимо Рега, који глуми Касија, зна да је убиством једног „Цезара“ изгубио слободу. Он је попут Шекспировог Касија био „нагнан да судбину / слобода наших свих за исход једне / једине битке“¹⁴ веже (177-178), а то је била битка са самим собом коју је изгубио онда када је решио да одузме туђи живот. За Козима Регу, који је једини прави убица који глуми у затворској продукцији *Јулија Цезара*, Шекспирови стихови имају посебно значење, па је сходно томе у његовом лику патос најизраженији. „Први пут / на овај дан сам ваздух удахнуо; / време је круг свој оптрчало: тамо / и докрајчићу где сам отпочео“¹⁵ (183), рецитије као Касије, а потом се, по завршетку представе, враћа у своју ћелију која је његов доживотни дом и пакао, и поздравља је речима: „Завршио се мог живота круг“¹⁶ (Исто). У завршној сцени филма Козимо Рега схвата да је први пут удахнуо ваздух на дан када је играо Шекспира на затворској сцени. У својој ћелији, он у тишини, безизражајног лица, припрема кафу и завршава филм реченицом: „Од када сам упознао уметност, ова ћелија се претворила у затвор“ (TAVIANI 2012: 1:08:42-1:08:47).

Након великог успеха документарног филма браће Тавиани, затвореници који су глумили у *Јулију Цезару* променили су животе из корена. Ђовани Аркури (Giovanni Arcuri) / ‘Јулије Цезар’ објавио је књигу *Поново слободан (Liberò Dentro)*, Козимо Рега / ‘Касије’ је написао аутобиографију човека осуђеног на доживотну робију због убиства¹⁷, док је Салватореу Стриану / ‘Бруту’ због узорног понашања умањена затворска казна, па је по изласку из затвора постао глумац. Како пише Роберт Пен Ворен, „ми смо створени од речи, и да немамо речи не бисмо имали унутрашњи живот. Само захваљујући речима можемо да замислимо и размишљамо о искуству. Ми спознајемо нашу људску природу кроз речи. Чак и када читамо,

Shall this our lofty scene be acted over
In states unborn and accents yet unknown!
BRUTUS: How many times shall Caesar bleed in sport,
That now on Pompey's basis lies along
No worthier than the dust!
CASSIUS: So oft as that shall be,
So often shall the knot of us be call'd
The men that gave their country liberty. *Julius Caesar*, III, 1, 111-119 (SHAKESPEARE 2012: 368)

¹⁴ As Pompey was, am I compell'd to set
Upon one battle all our liberties. *Julius Caesar*, V, 1, 75-76 (SHAKESPEARE 2012: 376)

¹⁵ This day I breathed first: time is come round,
And where I did begin, there shall I end; *Julius Caesar*, V, 3, 23-24 (SHAKESPEARE 2012: 376)

¹⁶ My life is run his compass. *Julius Caesar*, V, 3, 25 (SHAKESPEARE 2012: 376)

¹⁷ Аутобиографија је објављена 2012. године под насловом *Sumino o'falco. Autobiografia di un ergastolano*.

како се обично каже, да бисмо „побегли“, ми не бежимо од живота, већ ка животу“ (PENN WARREN 1986). Читајући и тумачећи фикцију улазимо у свет фантазије у којем се у душевном мраку боримо бодежима маште против уснулог сопства, неименованих жеља и исконских страхова. Тако фикција из подземне тамнице душе извучи наша измучена сопства и допушта им да се прошетају на свежем ваздуху у затворском кругу фикције (BECK 2006: 95-96). У филму *Цезар мора да умре*, Шекспир, који је изврсно познавао људску слабост, постаје чувар који изводи заробљене душе у шетњу затворским кругом и тиме смањује дозу одступања од ‘нормалног’ обрасца понашања. Стога постојећи феномен глобализације Шекспирове уметности доприноси томе да она и данас опстаје као средство које смањује разлике чак и између слободних и заточених.

Цитирана литература

- BECK, Charlotte. *Robert Penn Warren – Critic*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2006.
- BOSMAN, Anston. “Shakespeare and Globalization”. *The New Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010: pp. 285-301.
- ДЈУРАНТ, Вил. *Цезар и Христ: историја римске цивилизације и хришћанства од њихових почетака до 325. године нове ере*. Београд: Војно-издавачки завод, Народна књига, 2004.
- DOLEŽEL, Lubomir. *Heterokosmika, Fikcija i mogući svetovi*, Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- FUKO, Mišel. „Друга места, Heterotопије“. *Mišel Fuko 1926-1984-2004 Hrestomatija*. Novi Sad: Vojvodanska sociološka asocijacija, 2005: str. 29-36.
- HARTLEY, L. P. *The Go-Between*. New York: New York Review Books Classics, 2002.
- КОМПАЊОН, Антоан. *Демон теорије*, Нови Сад: Светови, 2001.
- ЛОПИЧИЋ, Vesna. „Globalizacija – od utopije do utopizma“. *Jezik, književnost, globalizacija, Književna istraživanja, Zbornik radova*. Niš: Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, 2008: str. 331-345.
- MEHL, Dieter. *Shakespeare's Tragedies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- OSBURN, John. “Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign (review)”. *Theatre Journal*. Volume 54, Issue 4, 2002: pp. 661-662.
- PENN WARREN, Robert. “Why Do We Read Fiction?”. *Forest Heights Collegiate Institute*. 1986. <http://fhc.wrdsb.ca/sites/fhc.wrdsb.ca/files/Why%20do%20we%20read%20fiction_Robert%20Penn%20Warren.pdf>. 20. 05. 2014.

SCOTT, Roxborough. "Caesar Must Die Wins Golden Bear Award". *The Hollywood Reporter*. February 2012. <<http://www.hollywoodreporter.com/news/berlin-film-festival-winners-caesar-must-die-292587>>. 16. 05. 2014.

VONNEGUT, Kurt. *Cat's Cradle*. New York: Dell Publishing Co., 1963.

Извори

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. New Lanark: Geddes & Grosset, 2012.

ШЕКСПИР, Вилијам. *Трагедија Јулија Цезара*. Београд: Просвета, 1948.

ŠEKSPIR, Vilijam. *Hamlet*. Sarajevo: Svjetlost, 1989.

TAVIANI, Paolo e Vittorio. *Cesare Deve Morire*. DVD: Kaos Cinematografica, 2012.

Biljana R. Vlašković Ilić

SHAKESPEARE AS A GLOBAL PHENOMENON IN THE DOCUMENTARY *CAESAR MUST DIE*

Summary

In this day and age, William Shakespeare is more than ever the author who belongs to the whole world rather than only England, primarily due to the fact that his verses tend to erase the boundaries between different nations and social classes by bringing the essence of humanity to light. Based on this premise, the paper explores different aspects of Shakespearean art seen as a global phenomenon in the highly acclaimed documentary *Caesar Must Die* (2012), directed by brothers Taviani. By comparing Shakespeare's *Julius Caesar* to the way in which the prisoners who star in *Caesar Must Die* experience this play in the suffocating atmosphere of their panoptic prison, the paper considers whether and in what way art changes the lives of these prisoners by blurring the line between reality, which is intolerable, and fiction, which is depicted in the movie as a form of escapism. The paper also draws attention to the ambiguity of the term globalization, which is interpreted in various theoretical works either as an attempt to diminish differences between people, or as a means of making those differences drastically bigger.

Key Words: Shakespeare, *Julius Caesar*, globalization, brothers Taviani, *Caesar Must Die*, prison.