

ШЕКСПИРОВ МАГБЕТ У МОДЕРНОМ ПОЗОРИШТУ (ДВЕ ВЕРЗИЈЕ ТИРАНИНА)¹

У раду биће упоређен Шекспиров *Магбет* са О'Ниловом драмом *Цар Џоунз*. Циљ оваквог приступа јесте да се установе основне схеме које су заједничке за оба аутора, као и да се нагласи да ли и, уколико је одговор потврдан, на који начин и из ког разлога модерни аутор одступа од Шекспировог стандарда. Фокус поређења јесте на главним јунацима и њиховим световима. Прецизније, проучава се њихова сурова нарав у комбинацији са амбицијом, као и последице таквог приступа власти. У Шекспировом делу приказан је племенити ратник који путем убитстава деградира на статус злочинца, истичући тиме да је потенцијал за зло присутан у свима, чак и у публици. О'Нил прилагођава Шекспиров мотив зарад сопствених циљева. Путем Џоунза, који дели доста особина са Магбетом, О'Нил приказује колико разарајуће прошлост и скривање иза маске цара може утицати на (колективну и индивидуалну) садашњост и будућност. Оба аутора успевају да превазиђу архетип злочинца у драми и ставе пред публику јединствене индивидуе.

Кључне речи: драма, Шекспир, О'Нил, савремено позориште, Магбет, Џоунз.

Увод: мотив Магбета

„Идеје које су плод маште или могу бити уткане у друштвено ткање и могу се узети здраво за готово; или могу бити одбијене; или могу бити превазиђене. Међутим, снага њиховог гласа траје миленијума.“ (БЛУМ 1987:13)²

Многи уметници, без обзира да ли је реч о песницима, писцима или драматурзима, стварају јединствене индивидуе са

* mico_todorovic@yahoo.com

¹ У основи рада се налази необјављени мастер рад: Милан Тодоровић, *Shakespeare, O'Neill, Jarry: Three Versions of Macbeth*, одбраћен на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, дана 9.9.2013, под менторством др Радмиле Настић.

² Све цитате у делу је превео аутор (М. Т.). Међутим, ради тачније илустрације изворни примери су остали у оригиналу.

здивљујућим особинама, које непрестано прогањају било појединачног читаоца, било друштво у целини. Порекло овог феномена може се пронаћи у низу фактора – можемо бити фасцинирани животном причом аутора, можемо им се дивити због њиховог изванредног приповедачког дара или због начина на који се играју језиком, можемо их поштовати јер нам пружају продубљени, а у неким случајевима, и потпуно нови увид у сопствену реалност. Ипак, обично је случај да су ликови које су они створили оставили најјачи утисак на нас.

Почевши од најранијих дана позоришта, постоји мноштво фиктивних ликова различитог порекла који су окупирали наше мисли и машту. Сваки од њих се борио са посебним проблемима и својим окружењем, било да је у питању Едип, краљ из доба Антике, или Вили Лоуман, једноставан човек савременог доба. Међутим, нису само најплеменитији ликови ти који су нас обликовали. Понекад, јунаци који су у сивој зони морала или који прегазе дозвољену границу могу чак и јаче утицати на нас. Они не испуњавају традиционалну улогу хероја, али су и даље моћни и, на себи јединствен начин, изазивају страхопоштовање. Они су антихероји, или чак зликовци, које „волимо да мрзимо“ и са којима најчешће свесно не желимо да се поистовећујемо, јер се бојимо да ћемо неки део себе препознати у њима.

Овај рад ће се фокусирати на два позоришна ремек-дела, *Магбет* и *Цар Џоунз*, која потичу из различитих епоха, а која су повезана једним задивљујућим мотивом. Тај мотив ћемо назвати *мотивом Магбета*. Оба аутора, користећи свој јединствени стил, пред публику доносе причу о корумпираном владару који намеће поданицима своју челичну вољу. Дакле, овај мотив подразумева ликове који, полако, али сигурно, посрћу и одбацују свој племенити статус (при чему се поставља питање да ли су „искварени“ од самог почетка), док публика бива сведок потресних промена у самим ликовима и њиховом окружењу. У сталној потрази за вишим и бољим, на крају им остане мање него што су на почетку имали. Овај мотив смо назвали по Магбету имајући у виду да је ова представа прва написана, те је прерасла у својеврстан архетип. Шекспир је начинио схему коју је О’Нил касније прилагодио својим потребама.

Магбет: маштовит и трагичан херој

„За самога Магбета може се рећи да је најнесрећнији од свих Шекспирових јунака, управо због тога што има бујну машту.

Шекспир је Магбету, изванредној машини за убијање, подарио једва просечну интелигенцију, али тако јаку моћ имагинације која се може равнати са самим Шекспиром.“ (БЛУМ 1998:516)

С обзиром на то да ћемо сада помно пратити Магбета на путу од врлог ратника до крволочног тиранина, можемо поставити кључно питање – да ли чудовиште може да буде трагичан херој (ДИЛИОН 2007: 124). Од свих Шекспирових зликоваца, чини се да нас Магбет највише привлачи. Његова кратка унутрашња борба одзвања у нама, јер он није неки прорачунати сплеткарош који зрачи интелектом, већ је његова мотивација дубља, што га чини још мистериознијим и узбудљивијим, па се може закључити да његове побуде потичу из подсвести и да су ван свесне контроле. Ипак, *Магбет* је студија о људском потенцијалу да причини зло (БЛУМ 1998: 520). Ми видимо тријумф зла у човеку који има много врлина. Самим тим, постајемо свесни да је потенцијал за зло присутан и у нама и да су довољни само сплет околности и попуштање наших моралних стега како би се он реализовао (БОЈС 2005:349). Магбет се од самога почетка представе бори са две опречне струје у својој личности – са савешћу и са амбицијом.

Испрва, ми само добијамо информације о Магветовој величини и храбрости на бојном пољу. За сада Магбета посматрамо као војника, тако да убитства која овде чини нису мотивисана личним жељама, већ су саставни део његове професије. На тај начин Шекспир се поиграва са идејом насиља. Ако се насиље почини у име краља, у овом случају Данкана, војници добијају хвалоспеве. Али, чим се исте мере употребе против владара, Магбета ће најоштрије осудити. Мекдаф ће поступити на потпуно исти начин, он ће убити и краља и побуњеника (иако се у његовом случају ради о истој особи, Магбету) (МЕКЕВОЈ 2006: 218), али ће бити похвљен за своје дело. Различита тумачења насиља зависе од угла из кога се посматра и Шекспирових намера. Данкан се сматра праведним краљем, те је очекивано да наследник буде његов син Малком. Сваки поступак који тежи ка очувању ове равнотеже у свету који ствара Шекспир оцењује се као праведан. Следећи овај систем вредности, и публика Магбета доживљава као узурпатора недостојног престола и очекује сваку прилику за престанак његовог деловања, па макар то била и његова смрт.

Обрт се дешава када на сцену ступе Вештице са својим магловитим предсказањима. Њихова улога је пресудна, јер су оне покренуле Магбетове скривене чежње. Оне га не преображавају у злочинца, пошто су идеје о преузимању престола већ биле присутне његовој подсвести. Иако су у Магбету жеље већ пламтеле, није био свестан последица које ће из њих произићи. Леди Магбет је особа која ће се постарати да он истраје у својим намерама. Управо њен утицај, комбинован са мистичним предсказањем Вештица, довешће га ближе његовој пропасти, пошто ће постати човек који ће погизити своје врлине. На почетку представе Леди Магбет је представљена као антитеза своме мужу – она има челичну вољу, одлучна је, амбициознија. Док се Магбет, испуњен збуњеношћу, спотиче, преиспитујући своје ионако слабе одлуке, она не скреће са свог циља, и користи сваку прилику која јој се пружи (ХАЗЛИТ 1962:17). Она поседује оно што Хазлит назива „[...] окорелом снагом воље и мушком чврстином, што јој пружа доминацију над мужевљевом посрнулом врлином.“ (ХАЗЛИТ 1962:14). Када она ступи на сцену, ми смо приморани, да је, зачарани, гледамо како сплеткари. Ми смо засењени њеним надменим духом и интелектом који, у овоме трену, недостаје Магбету. Њена злоба нема граница – она призива нечастиве силе да јој помогну и ослободе је ограничења која носи њен пол како би имала довољно снаге да спроведе своја недела. Њене молбе и молитве подсећају на Вештице и њихове злокобне чини. Пошто тражи помоћ од виших сила, имплицитно признаје да поседује макар делић добротe коју презире у своме мужу. Она доводи у питање Магбетову мушкост, што је веома храбар, ако не и дрзак потез, јер ће управо евоцирање прототипа мушкости у феудалним временима, присутно у речима Леди Магбет, подстаћи Магбета на делање и усмерити га ка злочину. МекЕвој даје дефиницију мушкости, која се може применити у овом контексту, јер наглашава да се *прави мушкарац* не боји да изазове врховни ауторитет државе, како би показао да је достојан поштоања (МЕКЕВОЈ 2006:219). Међутим, управо је краљ особа којој Магбет дугује своју лојалност и ова противуречност спутава Магбета.

Поигравајући се Магбетовим стереотипним схватањима мушкости, Леди Магбет осигурава његов пристанак на злочин. Међутим, након убитства краља њена улога слаби (БОЈС 2005:361), она

постаје неважна мужу, док он доживљава емоционални слом. Магбет јој се више не поверава. Не обавештава је о свом плану да убије Банка, и, после неуспелог покушаја да га обузда у тренутку када Магбет види Банковог духа, она је се више не појављује.

Леди Магбет поново ступа на сцену када настане обрт у следу догађаја након убитства краља. Кључни фактор за овај обрт је управо Магбетова неограничена машта, која ће му помоћи да се суочи са својом подсвешћу: „Његова предност је то што за њега не постоји ништа скривено у дубини подсвести. Добро и зло су подједнако стварни и подједнако уочљиви.“ (СЕНГУПТА 1977:70). Нажалост, Леди Магбет не поседује ту способност, те ће се из тог разлога суновратити у лудило. Магбет користи своју имагинацију у различите сврхе: како би испољио своје жудње (када му се, на пример, привиђа бодеж који га привлачи краљевим одајама), како би покорио ужасе које доносе последице извршених дела (Банков дух можемо схватити као део његове немирне савести). Он пада у лудило, које је по природи другачије од лудила његове супруге, јер, чак ни у најмрачнијим тренуцима, његова машта га не напушта. Од овога тренутка па надаље Магбет се пење уз друштвену лествицу, чији врхунац достиже када бива крунисан за краља. Међутим, он етички пада, понирући све дубље у крвава злодела. Први корак предузима када одлучи да убије Банка, иако није било стварне потребе за тим, с обзиром на то да је већ осигурао престо. Магбет сада одлучује да пркоси судбини и осигура свој статус. Његов првобитни успех му је донео уверење да је свемогућ и да заслужује да влада. Међутим, Банко сумња да је Магбет учинио нешто подло: „*thou play’dst most foully for’t*,” (ШЕКСПИР 1994:57) и, стога Магбет одлучује да једна таква по њега „опасна индивидуа“ не може да живи. Иако је у овоме тренутку крволочан, страх није напустио Магбета, јер он признаје да га Банко плаши.

Последња Магбетова унутрашња борба се одвија након Банковог убитства, када он вечера са својим поданицима. Магбет се усудио да изазове судбину, али ће ускоро сазнати како нико, чак ни он, не може од ње побећи. Први потрес за његов свет је сазнање да је Флинс, Банков син, побегао. Зидови његовог света, до тада сигурног, руше се и он схвата да је био „роб пророчанства и да је његова слобода избора у ствари била илузија.“ (СЕНГУПТА 1977: 77). О природи Банковог духа владају опречна мишљења. Упутства

за сценографију јасно указују да је дух материјализован, иако не изговара ниједну реплику (ДИЛИОН 2007:118). У другим представама, пре свега у *Хамлету*, духа може да види више људи. Са друге стране, пошто нико осим Магбета не може да види Банковог духа, може се сматрати да је тај дух део Магбетове маште. Магбетова првобитна реакција више личи на порицање него на страх: „Thou canst not say I did it“ (ШЕКСПИР 1994:67), узвиче Магбет, надајући се да ће га његова савест оставити на миру, јер овај пут није директно починио убитство. Међутим, изванредна машта истовремено помаже и одмаже, указујући му на све, како добре, тако и лоше, аспекте стварности.

Бакнвов дух је још један ударац на Магбетову мушкост, јер његова жена му јасно каже да привиђење духова личи на бапске приче око огњишта. Да би наново доказао да је способан као и било који други мушкарац, он наставља да сплеткари, али сада своје замисли спроводи у дело без оклевања, не преиспитујући се ни на тренутак. Врхунац његовог насилничког беса и тираније се осликава у убитству читаве Мекдафове породице. Ово је уједно последњи стадијум његове деградације: Магбет је прошао крвав пут од убитства у бици због дужности и части, до тога да је сада постао „безумна машина за убијање“, чиме ће несвесно запечатити своју судбину. Овај последњи чин ће на Магбета свалити Мекдафов бес, који ће означити Магбетов крај.

Повест о Магбету је прича о моралним изборима и последицама које они носе (БОЈС 2005: 364). Магбет је имао прилику да корача другим путем, да игнорише Леди Магбет и Вештице и да послуша Банков савет, али је одлучио да попусти под властитом злом природом и прати пут самоуништења. Истина о његовим злочинима је изашла на видело и више никога није могао да завара. Како би очувао свој статус владара, Магбет се још једном саветује са Вештицама, које говоре само делимично јасна пророчанства. Магбету преостаје да их сам одгонетне. У својој суштини пророчанства су двосмислена (што је потпуно другачији концепт од нејасног). Годард то објашњава на следећи начин: „Она су изговорена, изгледа, на исти начин на који је створен и сам свет, тако да искушају човека да се са њима сретне на пола пута, како би у њима пронашли макар два фатално другачија значења. Од тога на који начин ће бити схваћена зависи чак питање живота и смрти.“

(ГОДАРД 1951:11). Нажалост, Магбет не разуме пророчанстава на овај начин, он их узима здраво за готово, не схватајући да сва пророчанства носе загонетке у себи. Он дочекује речи Вештица и њихових господара као „Sweet bondements“ (ШЕКСПИР 1994:78) и сву пажњу придаје изговореном, док запоставља утваре које носе назнаке његове судбине. Са симболичке тачке гледишта, њихов изглед је веома важан:

Прва утвара у облику оклопљене главе предсказује одрубљивање Магбетове главе након 5.8. Друга утвара, криво дете, указује на Мекдафа који је „из мајчине утробе / превремено отргнут“ (5.8.15–16). Трећа утвара, крунисано дете, прориче владавину младог принца Малкома, чијим се доласком представа завршава, а дрво које носи односи се на Малкомову одлуку да војници, док марширају ка [замку] са собом носе гране које су одсекли из Бирнамске шуме (БОЈС 2005:355).

Како се јасно може видети из предсказања, Мекдаф је једина права опасност по Магбета, а Магбет ипак одлучује да изврши покољ над целом породицом само како би „make assurance double sure.“ (ШЕКСПИР 1994:77). Овим се наглашава његов понор у зло и потпуна деградација његове личности. Хазлит, крајње поетично, износи став да Магбета: „[П]окреће насиље присутно у његовом усуду попут чамца залутаог у олуји: он се тетурала лево-десно попут пијанца; спотиче се под тежином својих очекивања и убеђивања других; он стоји по страни свога постојања.“ (ХАЗЛИТ 1962:13). И ово нигде није боље илустровано него у чувеном монологу након вести о смрти Леди Магбет. Зачуђујуће, нећемо доживети ерупцију емоција коју смо, можда, очекивали. Уместо тога срећемо Магбета који размишља о природи живота и његовој пролазности. Он је сада изолован у својој тврђави, уморан и лишен не само страха већ и могућности да осети било какву емоцију. У овоме тренутку, испуњеном меланхолијом, живот му се чини попут сене, посве безначајан, док смо сви ми само глумци на позорници званој живот. Пратећи ток мисли, Магбет може једино да појми смрт Леди Магбет као „неизбежан део тока свих ствари“ (СЕНГУПТА 1977:85).

Тек када схвати да су га пророчанства и утваре обмануле, он се буди из својих равнодушних мисли, али је већ прекасно. Али, у тим кратким тренуцима, он опет испољава емоције – ужас га испуњава када сазна истину о Мекдафовом рођењу. Међутим, он неће устукнути. Његова храброст је једина врлина која остаје уз њега до самога краја. Након што је Магбет убијен, светлост

обасјава позорницу по први пут од почетка драме, наговештавајући да су силе таме коначно истребљене. Већина сцена се одвија у току ноћи или у ономе што Бредли назива „тамним тачкама“ (ДИКСОН 2009:208). После свих убитстава и мучења осећамо нови дан и време које тек долази или, да парафразирамо Блума, ми постајемо сведоци тога *да ноћ више не узуртира дан* (БЛУМ 1998:524).

Цоунз: цар-роб

„Ain't a man's talkin' big what makes him big – long as he makes folks believe it?“ (О'НИЛ 1995:11)

Као и у *Магбету*, на самом почетку представе, о атмосфери у њој говори један споредан јунак. Наиме, Смитерс изјављује: „There's somethin' funny goin' on. I smelled it in the air first thing I got up this mornin'.“ (О'НИЛ 1995:6). Овакав опис, или тачније предосећај, веома је прикладан за ову представу. На први поглед, све је у најбољем реду. Цоунз је осликан као тврдоглав, самоуверен, надмен цар, који влада чврстом руком. Призор његове палате треба да изазове страхопоштовање. Изразита белина палате није случајна. Бела боја симболише Цоунзово веровање да је бели човек супериоран у сваком погледу (ФРЕНЦ, ТУК 1984:94). Он је усвојио њихове обрасце понашања „listenin' to de white quality talk“ (О'НИЛ 1995:10) и злостављао је своје црне поданике, надајући се да ће их контролисати тим „белачким“ понашањем, које, у ствари, плаши и самога Цоунза. Он презире сопствени народ због њиховог сујеверја и једноставног, „вулгарног“ начина живота – и то зато што је и сам напојен идејом да је белац, или, у његовом случају, црнац који се понаша као белац, тај који поседује сву моћ. Ове почетне реплике дале су повод за тумачења представе са друштвеног и социјалног становишта. Наиме, представу су пре свега посматрали као коментар на империјализам, ропство и, најочигледније, расизам (БИГЗБИ 1982:55).

Најјаснији је мотив ропства, са којим се упознајемо кроз сусрете са привиђењима која нам откривају Цоунзове афричке корене: пловидба за Америку, аукција где је Цоунз продат, његово ропство и мученички рад. Дигинз каже: „Заиста је задивљујући тренутак у америчкој култури да се један драмски писац суочи са

оваквом тематиком много пре него што се већина академика одважила да је истражи.“ (ДИГИНЗ 2007:137). Он додаје да је ропство било (а донекле и даље јесте) табу међу интелектуалцима и политичарима. Такође, стварајући лик црнца, који је веродостојан за разлику од изузетно невиног и неисквареног стереотипног лика црнца, какав је Ујка Тома, О’Нил само потврђује ставове, које је изнео Дигинз. Међутим, драма превазилази улогу сатире и помера свој фокус. Она залази у потиснуто (колективно) несвесно и концентрише се на материјализовање маште, ноћних мора и траума главног јунака (понављајући схему из *Магбета*). На тај начин она открива скривене истине. Ми ћемо се држати овога становишта док будемо пратили Џоунза на његовом путовању од цара до роба.

Као што смо напоменули, Брутус Џоунз је заиста импозантан и по изгледу по понашању. Описан је као стамен човек, са строгим погледом у очима и гласом који захтева послушност. Џоунз је толико самоуверен да може да натера Кокни трговца да задрхти и најези се када од њега захтева поштовање: „Talk polite, white man! Talk polite, you heah me! I’m boss heah now, is you forgettin’?“ (О’НИЛ 1995:9). Када се такав став упореди са лењим и пасивним Смитерсом, Џоунзове амбиције бивају видљиве. Он је, како Дигинз запажа, макијавелистички цар (ДИГИНЗ 2007:145), кога се више боје него што га воле и који је способан да искористи било какво средство да би достигао циљ. Ипак, он не стреми неком вишем циљу, већ само жели да ужива у свом успеху и да показује своју надмоћ над другим црнцима. Његов фокус је похлепан и узак – то је богатство, што је у оштром контрасту са Магбетовом жељом за круном. За разлику од Џоунза, Магбет жуди за престолом не толико због финансијске сигурности, већ због онога што круна симболизује – престиж и апсолутну моћ. Џоунз је највероватније усвојио своја схватања угледајући се на белце, јер је он производ њихове индоктринације. Он опонаша власнике плантажа када се гнусно опходи према сопственом народу и чврсто верује да може да се обогати, а да притом он сам не ради никакав напоран посао, јер ће увек бити људи који то могу да ураде уместо њега. У пренесеном смислу, белци су његова „Леџи Магбет“, јер су они својим примамљивим начином живота, својим богатством и моћи, својим уображеним манирима, навели Џоунза да се одрекне свог порекла и стави маску „белог црнца“.

Ипак, без обзира на то колико је самоуверен, Џоунз је и реалан у тренутку када изјави да је одувек знао да ће његовој владавини доћи крај и да је за тај случај испланирао руту за бекство. Његово хладнокрвно понашање је само привидно, јер смо ми сведоци његових покушаја да савлада панику и нападе беса. И док се Џоунз спрема да наизглед побегне из ове нежељене ситуације, величанствен и моћан кроз предња врата, због тога што он није „обичан црнац“, већ моћни цар, по први пут се оглашава добовање чувених том-том бубњева: „*From the distant hills comes the faint, steady thump of a tom-tom, low and vibrating. It starts at a rate exactly corresponding to a normal pulse beat – 72 to the minute – and continues at a gradually accelerating rate from this point uninterrupted to the end of the play.*“ (О’НИЛ 1995:18). Како Смитерс обавештава Џоунза, овим се обележава почетак церемоније у којој ће домороци послати „pet devils and ghosts ‘oundin’ after [him]“ (О’НИЛ 1995:18), чиме бубњеви добијају додатне мистичне моћи. Добовање можемо схватити као иницијацију у „изокренути ритуал“, у коме особа не напредује, већ назадује. Уз то што прате Џоунзове и, донекле, откуцаје срца публике, бубњеви наглашавају спори процес деконструкције, који је уједно и процес живота (БИГЗБИ 1982:58). Добовање истиче Џоунзов слом и увлачи нас дубље у срж тог слома. Постоји претпоставка да је О’Нил добио инспирацију за сцену са бубњевима, након што је чуо и осетио лупање сопственог срца док је био заражен маларијом за време потраге за златом Хондурасу (ВОЛКЕР 2005:133). Завођење публике путем бубњева треба да олакша приступ у Џонзову подсвест, јер „ће они, попут Џоунза, искусити осећај ишчашења и осетити да су уједно у сопственој стварности, али и изван ње.“ (ВОЛКЕР 2005:133)

Када први пут видимо шуму у близини палате, можемо запазити колико је битна сама сценографија, што није био случај код Шекспира. Сценографија у О’Ниловим представама превазилази натуралистичку улогу, добијајући карактеристике нечега мистичног (БИГЗБИ 1982:109). Путем сугестивне сценографије О’Нил жели да наговести скривене теме и мотиве. Шума се налази у контрасту у односу на палату. Али, још важније од тога, јесте да она одаје осећај нечег волшебног и злокобног. Како Џоунз улази дубље у шуму, тако она поприма додатна магична својства – месец обасјава небо језивом и сабласном светлошћу, тама постаје толико

густа да изгледа као баријера, шума је страшна и нестварна под месечином, чини се да се мења сваки пут када се Џоунз сусретне са привиђењима. Сама шума осликава Џоунзову психу, јер, када он убије привиђење, шума се скупи око њега, наводећи га да прати предодређену путању, на чијем крају ће се сусрести са страховима који обитавају у његовом уму (БИГЗБИ 1982:63). Улаз у шуму представља и улаз у његов ум и његову подсвест. Привиђења која се прва појављују јесу безоблична. Њихов неодређен облик наговештава и да су то „страхови који постоје у сваком човеку одмах испод слоја свесне („цивилизоване“) интелигенције, који муче, спутавају и изобличују рад рационалног ума.“ (КЛАРК, РОБЕРТС 1966:24). Ови страхови су основа за будућа, одређенија привиђења, која ће, у метафоричком и буквалном смислу, *оголити* Џоунза.

Посебну пажњу треба посветити начину на који ће Џоунз бити разоткривен. Као што је био случај са Магбетом, и Џоунз ће доживети регрес. Међутим, два лика доживљавају регресију на потпуно различит начин. Док Магбет полако, али сигурно, деградира од племенитог ратника у безосећајног тиранина преко сваког убитства које почини, Џоунзова племенитост и не постоји (она никада, директно или суптилно, није приказана на сцени). За разлику од Магбета, Џоунз је, од самог почетка, приказан као окрутни владар, који је у току своје владавине учинио да живот његових поданика постане ноћна мора. Ипак, могуће је да на крају представе осетимо сажаљење за њега, али за то ће бити потребна напорна церемонија путем које ћемо открити истину о Џоунзу. Као што ћемо сазнати, на његовим рукама је већ било крви у тренутку када је проглашен за цара, по чему је сличан Магбету. Процес разоткривања почиње када се суочи са својим безобличним страховима, а то је симболично приказано путем губитка његовог шешира. Долази до поцеса изједначавања буквалног и симболичног – док му шума постепено „скида“ одећу цара, она га и постепено разоткрива и на дубљем, психолошком нивоу, где он губи своју маску.

Прво привиђење од крви и мяса је црнац Цеф, роб као што је Џоунз (некада био). Поред описа Цефовог изгледа, О’Нил описује и чудан начин на који се привиђење креће: *He is throwing a pair of dice on the ground before him, picking them up, shaking them, casting them out with the regular mechanical movements of an automation*

(О'НИЛ 1995:25). У представи су привиђења описана као аутомати, свако од њих је попут марионете: укочено, споро, механичко, круто, нестварно. Поред тога, ова привиђења су нема и само комуницирају путем пантомиме, и публици су доступне само Џоунзове реакције. Управо овај фокус на покретима је оно издваја драму у односу на друге књижевне родове и О'Нил је био прави стручњак у примени ове технике. Дијалог може да нам пружи увид у то шта ће неки лик урадити или шта покушава да сакрије, али нам тек комбинација дијалога са покретом (говором тела и мимиком), открива додатни слој у понашању његових ликова (ГАСНЕР 1964: 24). Захваљујући овој карактеристици позоришта, можемо одредити да ли је његов лик саосећајан или бесан оног тренутка када ступи на сцену.

Наглашавање покрета ставља акценат на атмосферу у представи и на улогу привиђења. Привиђења нису халуцинације, нити пројекције Џоунзовог ума: она су његов терет, његова права природа, која покушава да продре кроз његову спољашњу персону (ГАСНЕР 1964:148). Ипак, он никада у потпуности не прихвата своје грехове, јер покушава свесно и прагматично да објасни природу привиђења – говори себи да су она последице глади или се окреће ка хришћанским учењима која, до овог тренутка, никада није искрено пригрлио. Он се очајнички држи своје персоне цара како би деловао одважно, али све је узалуд.

Он се од привиђења брани на још очигледнији начин када пуца на њих. Он поново убија Џефа и белог *ђафола* који је био његов чувар, он пуца на аукционаре и на купца и, на крају, на домородачког врача и божанство у облику крокодила. Сваки пут када Џоунз опали из пиштоља, он одбија да прихвати истину о себи. У овоме лежи велика иронија заплета, јер Џоунзова одлучност да не поклекне пред истинама које привиђења носе, наводи га све дубље у шуму и доводи на руб панике (ХИНДЕН 1980). У тренутку када се спреми да пуца, он помахнута још више, срце му убрзано лупа (што је представљено том-том бубњевима) и, одмах након пуцњаве, стиче мало самопоуздања. Ипак, наставља да броји колико му је метака остало, док не стигне до свог срећног, сребрног метка. С обзиром на контекст, може се рећи да је Џоунзова регресија делом презентована преко броја метака које је опалио (КЛАРК, РОБЕРТС 1966:15). Са губитком одеће он губи и додир са

стварношћу, постајући све више опчињен привиђењима. Можда је и (подсвесно) знао да је Цеф био привиђење. Када види групу робова како раде свој мукотрпан посао механички, бива хипнотисан толико да се он преображава у своје „понижно, ропско ја“: „Yes suh! Yes suh! I’secomin’.“ (О’НИЛ 1995:30). То је све што Џоунз може да каже када му затворски чувар немо нареди да почне да копа. Опет га бес обузима и помаже му да се отргне илузији. Када га окружи скупина људи на аукцији, Џоунз је скроз опчињен њиховим тихим, вицкастим шалама и чаробним осмесима дама. Осећа се угрожено и, преплашен, покушава да пронађе излаз, али, у први мах, његов страх је исти као онај који је осетио када је, испуњен убилачким поривом, убио Цефа и стражара. Страх који у том тренутку преживљава је исконски, првобитни страх, који је осећао када су га продали први пут. Дуго је био потиснут и сада је изашао на површину. Бес помешан са страхом га нагони да убије робовласнике у облику привиђења, свдећи своју одбрану на последњи сребрни метак.

Најважније привиђење, које у себи носи највише симболике, јесте сцена са врачом и крокодилским божанством. Џоунз и публика се напакон сучељавају са Џоунзовим пореклом и прецима. Џоунзова реченица коју изговара у тренутку бунила: „What-what is I doin’? What is-dis place? Seems like I know dat tree-an’ dem stones-an’ de river. I remember-seems like I been heahbefo’“ (О’НИЛ 1995:36), наговештава да се он ујединио са својим афричким коренима. Питер Кларк запажа да: „Сценографија представља место у џунглама Африке, а Џоунзов чудни осећај препознавања директно га уједињује са његовим прецима.“ (КЛАРК, РОБЕРТС 1966:21). Чак и Џоунзова одећа, која је сада сведена на парче тканине око кукова, сугерише да се он преобразио и вратио у прошлост, где је био необразовани роб и дивљак.

Џоунз је омађијан самом појавом врача. Ипак, оно што је још чудније од његовог изгледа, јесте начин на који се креће. Врач је једино привиђење које се не креће као аутомат. Његови покрети су толико природни, да Џоунз бива парализован, фасциниран и хипнотисан као никада пре. Из тог разлога се и придружује врачу у његовом плесу. Ово наговештава да је Џоунз прихватио своју исконску природу, али и да таква спознаја носи високу цену. Џоунз учествује у церемонији жртвовања како би се умилостивило

божанство, пошто се чини да се духовна хармонија једино може постићи уколико се потпуно уништи сопствено ја (ВОЛКЕР 2005: 135). Ипак, овакву туробну изјаву треба посматрати из угла О’Нилове идеологије присвајања вишег степена оптимизма и идеје да је живот борба. И Џоунз је овога свестан, јер ће, када схвати да ће га жртвовати, преузети судбину у своје руке и, са оно мало снаге што му је преостало, убити божанство у облику крокодила сребрним метком. Џоунзово *путовање уназад* кроз шуму представља низ промашених, или боље рећи одбијених, прилика да се искупи за своје грехове. У ширем смислу, у представи је огољена и (америчка) публика, јер „Џоунз [...] није типичан трагични херој који је способан за самоиспитивање и самоспознају, али публика која дели са њим његова искуства мора бити обдарена тим способностима како би драма остварила улогу трагедије.“ (НАСТИЋ 2011). Поред тога, сама публика мора да увиди своје илузије и да се суочи са истином о својој заједничкој прошлости.

У тренутку када Џоунз искористи последњи метак, ми увиђамо да је он предао свој живот у руке домородаца. Ипак, постоји ироничан обрт у победи домородаца. Џоунз је заправо убијен на начин који од почетка планирао – сребрним метком који су домороци правили целу ноћ јер су најискреније веровали да „Him got strong charm. Lead no good.“ (О’НИЛ 1995:40). Ако осећамо било какво кајање или сажаљење за Џоунзов пад изазван хубрисом, такође осећамо и олакшање када увидимо да је његовој борби коначно дошао крај (ВОЛКЕР 2005:136), а утихнули том-том бубњевци нас уверавају да је заиста тако.

Закључак

Посматрајући двојицу владара и њихову сурову, строгу диктаторску нарав у комбинацији са њиховом жељом за влашћу, славом и богатством, примећујемо како се све више удаљавају од сопственог народа, породице, па чак и њих самих. Иако су њихови лични планови пропали, ови ликови су испунили намере својих аутора и овладали публиком, остајући у мислима дуго након спуштања завесе.

Оба јунака су остварила иновативне визије писаца, које су биле далеко испред свог времена. У Магбету смо добили неконвен-

ционалног злочинца који је, за разлику од оних који су му претходили, имао трачак доброте у себи, уништен његовом растућом амбицијом. Шекспир имплицира да потенцијал за зло постоји у сваком човеку, што наводи публику, како ону у Шекспирово доба, тако и савремену, да се преиспитује. У Џоунзовом случају, О'Нил је био инспирисан Шекспировим схемама, али коначан исход у многим аспектима одступа од оригинала. О'Нил ставља фокус на прошлост свог лика, на начине на које је она утицала на његову садашњост и онемогућила будућност. Драма *Цар Џоунз* успева да превазиђе иницијалну категоризацију друштвене сатире и да у центар збивања стави човекову борбу са својим прошлим *ја* и садашњом персоном, све док га та борба не доведе до ивице и гурне преко ње. Са обзиром на то да су на тај начин представљени сви аспекти главног јунака, аутор посредством свог јунака успева да поремети слику читавог друштва о самој себи и уједно најави ново доба у позоришту.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БИГЗБИ 1982: Bigsby, Christopher W. E. *A Critical Introduction to twentieth-century American Drama. 1, 1900-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- БЛУМ 1987: Bloom, Harold. *Modern Critical Views: Eugene O'Neill, edited and with an introduction*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- БЛУМ 1998: Bloom, Harold. *Shakespeare the Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.
- БОЈС 2005: Boyce, Charles. *Critical Companion to Shakespeare: a Literary Reference to His Life and Work. Vol. 1*. New York: Roundtable Press, 2005.
- ВОЛКЕР 2005: Walker, Julia A. *Expressionism and Modernism in American Theatre: Bodies, Voices, Words*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- ГАСНЕР 1964: Gassner, John. *O'Neill: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964.
- ГОДАРД 1951: Goddard, Harold C. *The Meaning of Shakespeare. Vol. 1*. London: Phoenix Books, 1951.
- ДИГИНЗ 2007: Diggins, John Patrick. *Eugene O'Neill's America: Desire under Democracy*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- ДИКСОН 2009: Dickson, Andrew. *The Rough Guide to Shakespeare: the Plays, the Poems, the Life*. New York: Rough Guides, 2009.
- ДИЛИОН 2007: Dillion, Janette. *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Tragedies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- КЛАРК, РОБЕРТС 1966: Clark, Peter and Roberts, James Lamar. *Eugene O'Neill's: The Emperor Jones, The Hairy Ape & Mourning Becomes Electra*. Lincoln – Nebraska: John Wiley & Sons, Inc. 1966.
- НАСТИЋ 2011: Nastić, Radmila. „Eugene O'Neill Reconsidered: Trauma and the Tragic in The Emperor Jones“. 2011 <http://www.eoneill.com/library/laconics/6/6b.htm> (02.04.2017.)

- СЕНГУПТА 1977: Sengupta, Subodh C. *Aspects of Shakespearian tragedy*. Calcutta: Oxford University Press, 1977.
- ФРЕНЦ, ТУК 1984: Frenz, Horst and Tuck, Susan. *Eugene O'Neill's Critics: Voices from Abroad*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.
- ХАЗЛИТ 1962: Hazlitt, William. *Characters of Shakespeare's Plays*. London: Oxford University Press, 1962.
- ХИНДЕН 1980: Hinden, Michael. „The Emperor Jones: O'Neill, Nietzsche, And The American Past“. January 1980
http://www.eoneill.com/library/newsletter/iii_3/iii-3b.htm (02.04.2017.)

ИЗБОРИ

- О'НИЛ 1995: O'Neill, Eugene. *The Emperor Jones; Anna Christie; The Hairy Ape*. New York: Vintage Books, 1995.
- ШЕКСПИР 1994: Shakespeare, William. *Macbeth*. London: Penguin Books, 1994.

Milan D. Todorović

SHAKESPEARE'S MACBETH IN THE MODERN THEATRE: TWO VERSIONS OF A TYRANT

Summary

In this paper a comparison has been laid out between Shakespeare's *Macbeth* and O'Neill's *Emperor Jones*. The goal of such an approach is to establish the basic patterns common for both playwrights, as well as to emphasize where the modern author diverted from the Shakespearian standard and why. The comparison is conducted by focusing on the titular characters and their worlds. Specifically, we have examined their cruel mannerisms in combination with their ambition, as well as emphasizing the consequences of such an approach. In Shakespeare's play we have a noble warrior who degrades to the status of a malevolent schemer by committing murders, thereby emphasizing the potential for evil that lies in everyone, even the audience itself. O'Neill repurposes the Shakespearian motif for his own goals. Through Jones, who shares many personal traits with Macbeth, O'Neill demonstrates the destructive impact of the past and hiding behind a persona can have on (collective and individual) present and future. Both authors succeed in surpassing the archetype of the villain in a play and deliver to their audience unique individuals.

Key words: drama, Shakespeare, O'Neill, modern theatre, Macbeth, Jones.