

NA TRAGU MODERNISTIČKOGA REŽIJSKOG POSTUPKA

Andelko Štimac i izvedbe Shakespearea na pozornici
Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca
W. Shakespeare, *Macbeth*

Naglašena estetizacija kazališta kojom se pozornicu nastojalo, između ostaloga, osloboditi suvišnih ideoloških i političkih previranja i koja predstavlja jednu od osnovnih specifičnosti postnaturalističkoga odnosno antinaturalističkoga razdoblja – obilježila je rad mnogih teoretičara i kazališnih praktičara prve polovice prošloga stoljeća. Upravo nam je u tom kontekstu od iznimne važnosti spomenuti interesantan, a u povijesti riječkoga kazališta i te kako značajan angažman Andelka Štimca. Riječ je, naime, o redatelju koji je tijekom svojega kazališnog rada ostvario dvjestotinjak režija i jednako toliko glumačkih ostvarenja.¹ Dvadeset i tri godine njegova djelovanja u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci obilježene su tako značajnim i svakako estetski zanimljivim repertoarnim potezima

¹ Uglavnom je igrao klasične uloge: Ignjata Glembaya i Urbana u *Gospodi Glembajevima* i *Ledi te Lenbacha U agoniji* M. Krlježe; *Guilkensterma* i *Polonia* u *Hamletu*, Jaga u *Othellu*, Mercuzia u *Romeu i Juliji*, W. Shakespearea; potom u Držićevu *Dundo Maroju* Pometa, itd. U zrelijim se godinama posvećuje gotovo isključivo režiji, gdje svakako valja spomenuti: V. Hugo, *Ruy Blas*, I. M. Franck, *Džungla*, J. Bokay, *Prva ljubav*; Molière, *Umišljeni bolesnik* i *Mizantrop*, N.V. Gogolj, *Ženidba* i *Revizor*, A. Šenoa, *Kletva*, *Zlatarevo zlato*, K. Schönherr, *Žena-vrag*, G. B. Shaw, *Obraćanja kapetana Brassbanda*, *Major Barbara* i *Zanat gdje Warren*, M. J. Zagorka, *Jalnuševčani*, Scribe, *Čaša vode*, J. Kosor, *Požar strasti*, M. Krlježa, *Gospoda Glembajevi*, *Leda*, *U agoniji*, C. Goldoni, *Mirandolina*, *Ribarske svađe*, O'Neill, *Anna Christie*, M. Ogrizović, *Hasanaginica*, K. Hamsun, *U kandžama života*, I. Gundulić, *Dubravka*, M. Držić, *Dundo Maroje*, *Ženska pamet*, L. N. Tolstoj, *Živi leš*, Sterija Popović, *Kir Janja*, P. Budak, *Mečava*, *Klupko*, *Na trnu i kamenu*, B. Nušić, *Put oko sveta*, M. Bor, *Zvijezde su vječne*, itd.

Valja nam napomenuti kako je Štimac autor petnaestak dramatizacija, napisao je i nekoliko dramskih tekstova (*Komedija oko licemjerja*: *Automelody*, tiskan 1935. godine, a izveden u Skopju i Mariboru) – među kojima svakako valja istaknuti dramatizaciju priče o Molièreu, pod naslovom *Kastavski kapitan*. Na Lokvini je *Kapitana* prvotno postavio s amaterima, a tek kasnije, 1968. godine, postavlja ga s profesionalnim ansamblom i na velikoj pozornici. Jednako tako, napisao je i libreto za mjuzikl *Noć u kempingu* za kazalište Komedija i za koji je glazbu skladao Boris Papandopulo, a koji se na koncu iz neobjašnjivih razloga izgubio. Igrao i na filmu, F. Hadžić, *Službeni položaj*, 1964.

usmjerenima u prvom redu stvaranju specifičnoga stila kojim je Rijeku nastojao pretvoriti u prepoznatljivo scensko središte nacionalnoga glumišta.² Bez obzira na činjenicu što je ovaj zahtjev ostao uglavnom nerealiziran, Štimac i njegov intenzivan teatarski rad nezaobilazna su sastavnica svake ozbiljnije teatrološke studije o prošlosti riječkoga glumišta.

Na njegovu su redateljsku osobnost izrazito utjecali učitelji Raić i Strozzi te osobito književno-teatrološki i režijski postupak Branka Gavella.³ Jednako tako, valja istaknuti kako nastojeći upisati studij impostacije glasa (kojim se prema Štimčevim riječima u to vrijeme u glumačkom fahu u nas nitko nije bavio) odlazi 1933. godine u Beč gdje pohađa Reinhardtov seminar, te započinje potom suradnju s njemačkim književnikom i režiserom Walterom Firnerom, a pridruživši se eksperimentalnoj grupi Österreichische Volksbühne postavlja na scenu, izuzev Lessingove *Nevjerne udovice* i Wagnerova *Djeteta u borbi*, moderne još neafirmirane autore.⁴ Iz berlinskih dana valja nam pak izdvojiti poznanstvo s Bertoltom Brechtom, kao i po svemu sudeći izgubljeni prijevod njegove *Opere za tri groša*. Po povratku iz Beča surađujući uglavnom s V. Živojinovićem djeluje na liniji Beograd – Skopje – Novi Sad.⁵ Nakon osječkoga razdoblja od 1941. do 1945. godine konačno dolazi u Rijeku⁶ nastojeći svojom erudicijom i iskustvom, *smirenim* i *racionalnim* modernim izrazom osloboditi pozornicu prevladavajućega socrealističkoga odnosno naturalističkoga stila koji su onodobni

² Vidi primjerice obrazloženje *Nazorove nagrade* za životno djelo iz 1974. godine:

.....*Andelko Štimac* glumac, redatelj, prevodilac, adapter, pisac dramskih tekstova....*Neprocjenjive su njegove zadatke za stvaranje repertoarne fizionomije i kompletan razvitak Hrvatske drame Narodnog kazališta Ivana Zajca u Rijeci u kojem djeluje od 1946. godine.*

(Citirano prema, L.F., *Štimac Andelko*, str. 5, Arhiv Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci.)

³ Nakon završene Državne glumačke škole 1924. godine, u razdoblju od 1929. do 1934. član je dramskoga ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (prva uloga: Sagenr u Hašekovu *Dobrom vojaku Švejk*u, 1. rujna 1928). Jednako tako, jedan je od osnivača zagrebačkoga Dramskog studija u kojem su radili Vjekoslav Afrić, Bela Krleža, ali i vanjski članovi, primjerice Veljko Maričić, koji kasnije na Štimčev poziv dolazi u Rijeku i postaje članom Hrvatske drame Narodnoga kazališta u Rijeci. Povodom godišnjice Zoline smrti, Štimac dramatizira Zolin *Grieh*, koji se u Hrvatskom narodnom kazalištu prikazivao 18. studenoga 1932, a u Dramskom studiju s Predragom Milanovim režira Cankarova *Kralja na Betajnovi* (premijera 1. srpnja 1933).

⁴ L. F., *Štimac Andelko*, str. 5, Arhiv Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci.

⁵ Spomenimo ovdje kako je 1937. godine u Štimčevoj režiji praižvedeno do tada zabranjeno Krležino djelo *U logoru* kojemu je prisustvovao i sam autor. Općenito možemo reći kako se Štimac tijekom svojega redateljskoga rada konstantno vraćao Krleži, a *Ledom* je (u kojoj je izuzev režije angažiran i u ulozi Klanfara) primjerice obilježio i dvadeset i petu odnosno četrdeset i petu obljetnicu umjetničkoga djelovanja.

O Štimčevoj režiji iz vremena prije dolaska u Rijeku vidi i: J. Lešić, *Istorija jugoslavenske moderne režije (1861-1941)*, Sterijino pozorje – Dnevnik, Novi Sad, 1986, str. 236.

⁶ Godine 1945. Štimac dolazi na Sušak te započinje razgovore s Đurom Rošićem o utemeljenju profesionalnoga teatra. Budući da su takvi planovi bili tada neizvedivi, u travnju 1946. vraća se u Rijeku gdje započinje raditi s članovima Amaterske družine Otokar Keršovani. U međuvremenu pristigli su Marija Crnobori i Viktor Starčić te kompletni tehnički pogon, nakon čega se vrlo brzo i formirao ansambl.

Nakon umirovljenja 1964. godine Štimac i dalje radi honorarno u riječkom kazalištu. Tako je primjerice na velikoj sceni 1965. godine režirao *Hasanaginicu*, no gostovao je i u drugim kazalištima – na pozornicu varaždinskog teatra postavlja primjerice Cesarčevu u dramatizaciji Nele Eržišnik *Tonkinu jedinu ljubav*, koju je potom u novoj postavi izvodio i u Rijeci. Jednako tako, u Varaždinu je u suradnji s Emilom Kutijarom režirao i Shakespeareova *Othella*.

Konstantno je Štimac tijekom svoje profesionalne aktivnosti pokazivao osobit interes i za pedagoški rad kao i za brigu o kazališnoj publici – što osobito dolazi do izražaja i u njegovom preuzimanju Amaterskoga kazališta Viktor Car Emin. u trenutku kad su ga htjeli ukinuti. Jednako tako, pokazuje i osobit interes za širenje čakavskoga narječja pa već nakon nekoliko prvih sezona postavlja Gervaisove *Duhe*, a potom i Goldonijeve *Ribarske svađe* koje je, budući da su se dotad igrale u Tijardovićevu prijevodu, preveo na primorsku čakavštinu.

redatelj, zaokupljeni ruskim kazališnim izričajem, držali (kako u izboru repertoara tako i u svojim režijskim rješenjima) dominantnim scenskim postupkom za proklamacije različitih ideoloških stremljenja.

Međutim, sputanost (osobito u prvim godinama djelovanja riječkoga kazališta) uzrokovana nedostatkom domaćega dramskog teksta – rezultirala je Štimčevom visoko literarnom repertoarskom orijentacijom što se implicate u gavellijanskoj tradiciji očituje u inscenacijama autora poput Shakespearea odnosno Krleže (uzgred valja spomenuti kako mu je na riječkoj sceni uspjelo postaviti cijeli ciklus *Glembajevih* u tri uzastopne večeri, i to u prisutnosti autora, što je u onodobnoj hrvatskoj režiji svakako bila rijetkost). No, ovaj je izbor (bez obzira na angažirani podtekst kao osobitu karakteristiku djela spomenutih pisaca) – odraz prije svega njegova zaniimanja za estetsku funkciju teatra usmjerena prvenstveno obrazovanju odnosno stvaranju kvalitetne publike. Zaokupljenost, dakle, recepcijskom funkcijom, ali i konstantno prisutna te naglašena logocentričnost otkriva nam njegov redateljski postupak kao označiteljsku aktivnost prema kojoj se dramski tekst uzima konstitutivnim elementom scenskoga promišljanja. Tekst u Štimčevoj percepciji ne predstavlja nešto što postoji izvan, pored ili nasuprot pozornici. Upravo suprotno, on njime barata kao tvrdoglavi entitetom kombinirajući ga pritom s ostalim elementima scenskoga sistema. Valja nam naglasiti kako, ostavljajući po strani važnost određenoga povijesnog odnosno ideološkog trenutka, njegov rad karakterizira prvenstveno zaokupljenost pozoričkim fenomenom. Redateljski se postupak tako približava naglašenoj teatralnosti, inače specifičnosti modernističkoga scenskoga izričaja kojega je posredstvom poznatih parola (poput primjerice *kazalište kazalištu*) baštiniio ne samo od Reinhardta, već zasigurno i od Craiga, Mejerholda, te osobito Jacquesa Copeaua.

Inzistiranjem, dakle, u prvom redu na dramskome tekstu, oslobađanjem scenografije historijskoga realizma te osobito jednostavnom mizanscenom – Štimac svjesno i namjerno otvara pozornicu glumcu dajući mu tako apsolutnu slobodu u promišljanju svoje uloge. U tom nam je kontekstu osobito važno istaknuti njegov shakespeareijanski ciklus izveden u riječkom Narodnom kazalištu Ivan Zajc *Othello* 1948, *Hamlet* 1953, *Macbeth* 1958, *Richard III* 1959, *Romeo i Julija* 1961. U pokušaju tumačenja netom spomenutih izvedbi valja nam ukazati na Štimčevo zasigurno dobro poznavanje Gavelline teorijsko-praktične zaokupljenosti Shakespeareom.⁷ Dramski je tekst i Štimcu jedina mogućnost i isključivo polazište redateljskoga promišljanja. Upravo je Shakespeare, *svojom posebnom dramaturgijskom strukturom i naročitim scensko-prostornim zahtjevima koji proistječu iz suvremenoga kazališno-praktičnoga poimanja takve građe bio idealno mjesto provjere vlastite redateljske metodologije*,⁸ što je vidljivo i u Štimčevu pristupu odnosno objašnjavanju vlastitih režijsko-

⁷ *Shakespeare je bio za mene centralna ishodna točka svih mojih teoretskih analiza i shakespearejski zadaci bili su mi glavni poticaji za staloživanje mog cijelog gledanja na teatar; pa je tako i sav moj ostali, dnevnim redateljskim zadacima posvećen rad, crpao svoje smjernice iz tog centralnog vrela. Ukoliko je u mom teatarskom životu ta moja teoretska interesiranost sve više uzimala maha, tako je i rad oko Shakespearea sve više postajao orijentacionim putokazom moga kazališnoga rada.* Citat: B. Gavella, *Londonski kazališni dojmovi (susret sa Shakespeareom)*, U: N. Batušić, *Gavella književnost i kazalište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1983, str. 109. Iz netom iznesenoga citata nije, dakle, teško zaključiti kako je Gavellino zanimanje za Shakespearea dramatičara trajalo tijekom čitave njegove kazališne aktivnosti. Vremensko razdoblje u kojem počinje inscenirati Shakespearea posvuda je u Europi obilježeno novim, a katkada i eksperimentalnim pristupom, no do modernoga je pristupa došao prvenstveno preko Raićevih režija, što zapravo znači preko Raićevih usvajanja Reinhardtovih metoda iz prvoga berlinskoga razdoblja do 1909. godine. N. Batušić, n.d., str. 93.

⁸ N. Batušić, n.d., str. 111.

teorijskih promišljanja. Gavellino, dakle, zanimanje za *mikrodramaturgijske cjeline* u tekstovima engleskoga dramatičara te iznalaženja, kako kaže Batušić, potrebnoga dramaturgijskoga amalgama s ciljem pronalaska osnovnih koordinata za scenski prostor buduće predstave – itekako je blisko Štimčevim dramaturško-režijskim postupcima. Zanimanje književnim tekstom tako se svojom specifičnošću očituje i u promišljanju osobitosti komunikacijskoga čina koji karakterizira tzv. *unutrašnja suigra*. U tom kontekstu, kako tvrdi Petlevski, dolazi do aktivacije *unutrašnjega gledatelja* kojega glumac oživljuje u sebi i tako *omogućava psihofizički paralelizam doživljavanja između estetskih polova, ali i sam biva njime omogućen*.⁹ Ukoliko se Štimac doista povodio ovim tvrdnjama (na što nas rekonstrukcija njegovih predstava svakako navodi) – tada zaključujemo kako je scenska slika koju gradi eksplicite težila stvaranju sasvim drugačijega odnosa spram stvarnosti te je kao takva doprinijela i pomaku recepcijske funkcije. Uspostavlja se tako *duhovna komunikacija utemeljena na paralelizmu psihofizičkoga doživljavanja*¹⁰ što na koncu i tvori odnos između psiho-emosivnoga aparata glumca i gledatelja. Ovakva, naime, tvorba scenskoga lika što komunikaciju s tzv. *novim gledateljem* ostvaruje na gotovo transcendentnoj razini (istovremeno naglašavajući kako sociološki tako i prvenstveno psihološki moment) u Štimčevu se slučaju približava kazališnoj estetici i redateljsko-glumačkoj praksi što je pod sintagmom *obnovljene glumačke umjetnosti* u prvome redu specifikum J. Copeaua.¹¹ Osobito to dolazi do izražaja u njegovoj inscenaciji *Macbetha* što je (u prijevodu Vladimira Nazora) na riječkoj pozornici premijerno postavljen 22. veljače 1958. godine.¹²

Postavivši u središte scenskoga prizora dramski tekst Štimac u prvome redu pokazuje zanimanje za idejni svijet Shakespeareova *Macbetha* – što držimo iznimno važnom paradigmom u pokušaju rekonstrukcije ove izvedbe. Pridodamo li spomenutom i činjenicu kako je redatelj pribjegao zamjetnom skraćivanju predloška, zaključujemo kako upravo dramska radnja postaje pravi duh glume, riječi pak tijelo komada, linija i boja središte scene, te na koncu ritam zapravo suština scenskoga pokreta. Jednako tako, od osobite je važnosti istaknuti i njegovo zanimanje za scenografsko-prostorna pitanja. Na temelju dostupnih fotografija zaključujemo kako je (ponovno vrlo slično Gavelli) težio *neutralnom prostoru izvorne šekspirske scene*¹³ koja, kako ističe Batušić, ostavljajući po strani tehnička sredstva nastoji izgraditi vlastiti prostor što u svojoj realnoj specifičnosti egzistira u podsvijesti svakoga gledatelja.¹⁴ Povodeći se, naime, za *apstraktnom prazninom* Shakespeareove pozornice, scenografski se postav Doriana Sokolića (u duhu tada popularne *exatovske figuracije* i *dizajnersko-arhitektonskoga oblikovanja*) iscrpljuje u tipičnom postkubističkom slikarstvu koji *karakterizira*

⁹ S. Petlevski, *Kazalište suigre. Gavellin doprinos teoriji*, Izdanja Antibarbarus Zagreb 2001., str. 32.

¹⁰ Isto.

¹¹ "Goli podijum" lišen "spoljnih pomagača", raskošnog dekora, oblika i boja iz kojih je sazdana iluzionistička pozornica: traži duhovno aktiviranje gledalaca da bi utiske dopunjavali i osmišljavali svojom nadgradnjom. Citat: M. Misailović, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje – Dnevnik, Novi Sad 1988, str. 258.

¹² Analitički uvid u Štimčevu režiju *Macbetha*, u nedostatku redateljske knjige, iznosimo ovdje isključivo na temelju dostupnih fotografija te novinskih kritika. Pokušaj rekonstrukcije nadograđen relevantnom teorijskom literaturom dotiče se tako prvenstveno pokušaja hermeneutičkoga čitanja predstave.

¹³ Vidi primjerice: P. Thomson, *English Renaissance and Restoration Theatre*. U: *The Oxford Illustrated History of Theatre* (ur. J. R. Brown), Oxford – New York, Oxford University Press, 1997, str. od 173 do 220.

¹⁴ Za Gavellu je, naime, svaka režija Shakespearea u principu značila s jedne strane povijesno-sociološku analizu, a s druge pak potentno područje u promišljanju aktualnih glumačkih pitanja. Upravo u ovom potonjem nalazimo ponovno utjecaje na Anđelka Štimca.

masa i naglašena redukcija oblika.¹⁵ Krajnje, dakle, matematiziranje scene i razbijanje iluzije stvarnoga svijeta,¹⁶ u potpunosti udaljuje riječko prizorište *Macbetha* i od najmanje oznake realnosti povijesnoga ambijenta. Pozornica raspona od šesnaest metara (proscenij stepenasto izbačen, u dnu scene podignuti masivni zidovi što se s desne strane produžuju s u dubinu podignutim stepeništem) otvorila je redatelju mogućnost specifičnoga mizanscenskog postava što, kako nam je suditi, uspostavlja gotovo izvanrednu uravnoteženost između strukture teksta s jedne, odnosno scenske arhitekture s druge strane. Pridodamo li navedenome još i dominaciju tamnih boja, zaključujemo kako su redateljski odnosno scenografski postupci (koliko je to naravno moguće u arhitektonsko-prostornoj datosti *helmer-felnerovskoga neobaroka*) vrlo bliski Copeauovu promišljanju pozornice kao *gologa podija svedenoga na svoje doslovno značenje i funkciju što kazališnu umjetnost samoopredmećuje u svojem najizvornijem i najčišćem obliku*.¹⁷ Udaljivši se tako od rekonstrukcije povijesnoga trenutka, odbacujući bilo kakve premise naturalističkoga promišljanja scenskoga prostora Štimac se, ublažavajući dotada uglavnom prisutnu nadmoć scenskih slika što svojim vizualnim efektom prvenstveno snažno utječe na recepcijsku funkciju, *odriče prividnih efekata postignutih bogatim dekorom iluzionističkoga pozorišta (bilo ono naturalističko ili simbolističko)*.¹⁸ Na taj se način scenski prostor otvara pokušaju obnove *izvorne, jednostavne i čiste kazališne pozornice kakvu poznavahu glumci elizabetinskoga teatra i komedije dell'arte*.¹⁹ Ovakva očita redukcija slikarsko-arhitektonskih oblika što ne pretendira uspostavi mimetičkoga ili pak simboličkog znakovlja, otvorila je prostor isključivo glumačkoj igri koja potom, pak, nužno pretendira apsolutnoj psihičkoj i fizičkoj angažiranosti.²⁰

Spomenutim kraćenjem dramskoga teksta, Štimac je uglavnom izbjegavajući masovne prizore u prvi plan postavio odnos *Macbetha* i *Lady Macbeth*. Postupak je to kojim se (imajući pri tome na umu činjenicu o ondašnjoj kvalitativnoj i kvantitativnoj ograničenosti glumačkoga ansambla) prizori na sceni nižu ritmičnije i intenzivnije, nego što to pruža događajima i patosom nabijen predložak.²¹ Od osobite je važnosti istaknuti kako Štimac zapravo

¹⁵ Vidi: E. Dubrović, *Scena i kostim: Dorian Sokolić i Ružica Nenadović-Sokolić*, Muzej grada Rijeke, Rijeka 1998, str. 16.

¹⁶ Isto.

¹⁷ Citat: M. Misailović, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje – Dnevnik, Novi Sad 1988, str. 255. Jednako tako, valja se prisjetiti kako ideja *gologa podija* nije samo formalni Copeauov prosvjed protiv stilskih deformacija iluzionističkog kazališta. Jer, kako tvrdi Misailović ona u principu nije nastala prvenstveno kao negacija barokne kutije na talijansku, iako se u odbacivanju njezine prekomjerne dekorativnosti ovaj specifikum ne može u potpunosti poreći.

¹⁸ M. Misailović, n.d., str. 255.

¹⁹ Isto.

²⁰ *Imaginarni svijet* na takvoj se pozornici *ne slika ni ne gradi, on će se ostvariti isključivo u igri kojom glumac na pozornici daje život dramskoj poeziji*. Citat: Isto.

Izlazak, dakle, u prazni prostor *gologa podija* i izlaganje pogledima punim očekivanja predstavlja za glumca, tvrdi Misailović, *optimalni izazov* koji čovjeka primorava da bude kreativan i da u kreaciju uloži svoje psihofizičke snage.

²¹ U tom nam je kontekstu važno spomenuti kako je Eli Finci povodom izvođenja *Macbetha* u Beogradu zapisao: *U tumačenju monstruoznosti Šekspirovog sveta redatelj Anđelko Štimac služio je monumentalnom jednostavnošću. Za sprovođenje svoje koncepcije on je našao izvanredne pomoćnike i u scenografu Dorianu Sokoliću i u kostimografu Ljubici Wagner, i u tumačima glavnih uloga...Igran u brzom, zahuktalom tempu, u hitrim promenama koje ipak ništa nisu izgubile od svoje karakteristične osobenosti, "Makbet" je u razvijanju zločinačke sudbine, dobio jedan izraziti karakter neumitnosti, koji je otkrivao one etničke zakone na kojima je Šekspir podigao celo svoje zdanje. Ako se ima u vidu zla sudbina "Makbeta" na mnogim pozornicama, uspeh Narodnog kazališta iz Rijeke*

konstantno operira s činjenicom *značenjske dinamike na gotovo svakoj, pa i najmanjoj distinktivnoj jedinici*²² (kao osobitom specifikumu dramskoga predloška) iz čega proizlazi kako ni najmanji motiv u tekstu ne prolazi bez, rekla bi Govedić, pažljivog *zapletanja*. U tom kontekstu, valja naglasiti, značenje je samoga predloška vrlo nestabilno i katkada naglašeno autonomno – što svakako otežava scensko promišljanje.

No, postavljanjem glumca u središte kazališne predstave redatelj zapravo pomiče interes od povijesno-društvene zadatosti Shakespeareova predloška²³ na individuum, te se pozornica otvara onom netom spomenutom polju ideja ove tragedije koja se, kako to ističe Stewart,²⁴ u prvom redu bavi fascinacijom užasa, krvi, sebstvom, zloćom te na koncu i naglašenim fantastičnim elementom. Na taj način, poput Copeaua, Štimac ne inzistira toliko na prikazivanju specifičnosti obična čovjeka u svijetu koliko na, rekao bi Misailović, posebnim i neponovljivim odjecima svijeta u neobičnu čovjeku. Jer, upravo je Gavella tvrdio kako *Macbeth* (vrlo slično *Richardu III*) nije ništa drugo nego veliki monolog – što Štimac netom spomenutim postupkom i projicira u scenskoj slici. Dominacija, dakle, tamne, crne boje te nagla izmjena prizora što diktira začuđujuće brzi tempo ove izvedbe – pružaju tako dovoljno informacija da našu interpretaciju scenskoga teksta približimo Freudovu tumačenju mehanizma i rada sna.²⁵ Pojava *izmiješanih tvorevina* (stapanje uloga kojoj pribjegava Štimac), specifična obrada misli te njihovo međuprožimanje i traženje jedne višeznačne riječi u namjeri preklapanja različitosti značenja, svoju potvrdu nalazi ovdje u zgusnutosti radnje što držimo posljedicom spomenutoga zamjetnog skraćivanja predloška. Ubrzani ritam predstave povlači analogiju s još jednom karakteristikom djelovanja sna – s *pomicanjem* odnosno zamjenom jednoga nagovještaja drugim, a pretvaranje pak misli u slike s ciljem izokretanja stvarnosti preobražava se na sceni u naglašeni *neorealizam*. Iz svega netom iznesenoga zaključujemo kako Štimčeva zaokupljenost, prvenstveno semantičkom razinom Shakespeareova *Macbetha*, rezultira scenskom slikom koju vezujemo uz polje djelovanja nesvjesnoga. Prateći, dakle,

da od ove teške i mnogostrano zlokbne tragedije napravi zanimljiv, živ i poučan i privlačan scenski spektakl, dobija znatniju umetničku vrednost. Citat: E. Finci. U: L. F., *Štimac Anđelko*, str. 5, Arhiv Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci.

²² Citat: N. Govedić, *Macbeth: vještica iz garderobe Williama Shakespearea*. U: "Treća", 2 (2000), 2, str. 149. (str. od 137 do 153).

²³ Jekels primjerice tvrdi kako se ova tragedija često interpretira upravo u kontekstu častohleplja. Zasižno, navodno, *Macbethovo* častohleplje moglo bi biti dovoljan razlog za ubojstvo Duncana, vjerojatno i za progon Muceduffa, no u potpunosti je neopravdano njime objasniti ubojstvo Banquo ili pak tumačiti mnošinu sporednih pitanja i bezbrojne zagonetne pojedinosti drame. Međutim, Freud u svom eseju o *Macbethu* ističe kako se ova tragedija u osnovi bavi *suprotnošću između jalovosti i plodnosti: to proizlazi iz činjenice da suđenice uvjeravaju Macbetha "da će doista on biti kralj, ali Banquou obećavaju da će njegova djeca zadržati krunu u posjedu. Prema Freudovu mišljenju, zaplet se razvija u skladu s tim pretkazanjem*. Vidi: L. Jekels, *Zagonetka Shakespeareova "Macbetha"*. U: "Tvrdja: časopis za književnost, umjetnost, znanost", 1/2, 2007, str. 299. Struktura radnje ove tragedije, u čemu se slaže većina autora, u prvom je redu psihološka, na čemu je uostalom redatelj riječke izvedbe u konačnici i izgradio svoju predstavu.

²⁴ Vidi: N. N. Holland. *Macbeth*. U: "Tvrdja: časopis za književnost, umjetnost, znanost", 1/2, 2007, str. 318.

²⁵ Ovu bismo tvrdnju mogli podvući činjenicom koju iznosi Božidar Vilić razmišljajući zapravo o vlastitoj redateljskoj koncepciji, a koju postavlja u odnos s onom Branka Gavella. Naime, Vilić drži kako Gavella *ne ide samo od teksta, nego i prema tekstu. I taj put prema tekstu jest proces režiranja glume. Ide se, u stvari, od teksta prema tekstu, od shvaćanja teksta prema scenskom izražavanju toga shvaćanja*. Vidi: S. Petlevski, *Kazalište suigre, Gavellin doprinos teoriji*. Izdanja antibarbarus, Zagreb 2001, str. 29. Štimac kao očiti gavellijanac polazi upravo od te tvrdnje – on tekst otvara pozornici te ga usmjeruje glumcu koji na koncu i ostvaruje *suigru* s publikom.

spomenutu analogiju možemo zaključiti kako dijelovi dramskoga predloška postavljeni na pozornici predstavljaju sadržaj predstave, dok specifičnost glumačke aktivnosti simbolizira njezine misli. Naime, na temelju dostupnih nam izvora zaključujemo kako je upravo glumačku igru u potpunosti moguće objasniti analogijom prikazivanja sna u spavača. Dakle, čim se dva elementa, kako tvrdi Freud, prikazuju u međusobnoj blizini zasigurno postoji bliska povezanost između onoga što im je odgovarajuće u mislima sna.²⁶ Na taj način koncipirana scenska radnja kao središnju točku postavlja spomenuti glumački par Macbeth – Lady Macbeth što nam svakako služi kao potvrda činjenici o nezaobilaznoj *drugaciji* *centriranosti* sadržaja dramskoga predloška.²⁷ Upravo stoga i možemo zaključiti kako Štimac ne ostvaruje kombinaciju dramske radnje na temelju posve raspršenih dijelova građe tragedije, već upravo onih koji su u kontekstu tako zamišljene igre prisnije povezani.

Uzročno-posljedična povezanost kod Štimca, naime, u potpunosti odgovara načinu prikazivanja misli sna što ih Freud koncipira dvjema rečenicama koje u konačnici imaju jednako značenje: *zato, jer je to bilo tako i tako, moralo se dogoditi to i ono*.²⁸ Sporedna se rečenica, kako ističe Freud, iznosi kao prethodni san, a potom se pridoda glavna rečenica, kao glavni san. Često pak glavnoj rečenici odgovara onaj šire izvedeni dio sna. Mehanizam tvorbe scenske slike tako se temelji na odnosu *sličnosti*, *podudarnosti*, *doticanja* što se postiže onim, kao što smo spomenuli, zgušnjavanjem dramskoga predloška.²⁹ Međutim, u pokušaju tumačenja ove izvedbe nećemo posegnuti za simbolom koji je Freud primjerice ograničio na stenografske znakove odbacujući pri tome nekoliko njegovih razina zbiljnosti, nego ćemo na tragu P. Ricoeura analitičko tumačenje uvelike zamijeniti genetičkim prema kojem – *simbol ima osobitu nadređenost koja nije proizvod rada sna, već koja je prethodna činjenica kulture*.³⁰ U tom kontekstu zaključujemo kako se upravo Shakespeareov predložak u riječkoj izvedbi pojavljuje kao svojevrsni *općeniti simbol* što realizacijom koju karakteriziraju spomenuti dramaturški zahvati, ogoljela scenografija te na koncu i toliko puta spominjana glumačka igra – strukturiraju događaje na pozornici koje približavamo funkcioniranju nesvjesnoga.

Na taj način u principu dolazi do preobrazbe *latentne misaone građe u manifestni sadržaj predstave*³¹ – postupak kojim *ogoljela* Štimčeva pozornica postaje izvanrednim pokazateljem svijeta što egzistira na granici između fakata i svijeta izmišljaja. To miješanje fakata i fikcije zapravo produbljuje promišljanje zbilje kao, kako bi to rekao V. Žmegač, manje-više fantastičnoga izmišljaja. Tako se Štimcu i otvara prizorište što glumčevu igru prvenstveno

²⁶ Upravo ono neobično u postupku rada sna jest njegova građa, odnosno njegove misli – *misli od kojih bi neke mogle biti odbojne i neprihvatljive, ali su ispravno oblikovane i izrečene. Ove se misli prevode u neki drugi oblik radom snova, pa je čudno i nerazumljivo da se kod tog prenošenja, kao kod prijevoda u neko drugo pismo ili jezik, pronalaze sredstva za njihovo stapanje i primjenu kombinacija*. Citat: S. Freud, *Uvod u psihoanalizu*, Matica srpska, Novi Sad 1973, str.183.

²⁷ Tako odnosu glumac-tekst ekvivalent pronalazimo u načinu pisanja *ab* što znači da se oba slova trebaju izgovarati kao jedan slog. No, kada nakon *a* uslijedi praznina pa dođe *b*, prema Freudu, tada *a* prepoznajemo kao posljednje slovo prethodne riječi, a *b* kao početno slovo sljedeće.

²⁸ Vidi: S. Freud, n.d., str. 345.

²⁹ *Sličnost, podudarnost, zajedništvo* san prikazuje, kako tvrdi Freud, prikupljanjem u cjelinu, koja je ili pronađena u snu ili je pak nanovo oblikovana. *Prvi se slučaj može nazvati identificiranjem, a drugi spojenom tvorevinom. Identificiranje se primjenjuje kad se radi o osobama; no spojena tvorevina, gdje su stvari građa koja se prikuplja, ipak ponekad proizvodi i spojeve od osoba. Čest je i odnos prema mjestima kao prema osobama*. Vidi: S. Freud, n.d, str. 350.

³⁰ P. Ricoeur, *O tumačenju. Ogljed o Freudu*. Ceres, Zagreb 2005, str.107.

³¹ Analogijom prema: S. Freud, n.d, str. 340.

približava misaonom promišljanju njegove pozicije na pozornici. U tom kontekstu povlačimo analogiju s konstruiranjem događaja kroz niz *logičnih povezanosti* što se na sceni očituju u kategoriji *istodobnosti* te u konačnici i stvaraju sliku plošnosti. Realnost zapravo koju Štimac gradi služi se zakonitostima funkcioniranja nesvjesnoga. Infantilnost, nagonsko, tama, zloća ili pak pojava nadnaravnih bića čime Shakespeareov tekst obiluje (a što je katkad, važno je naglasiti, tek potencijalno označeno) – na pozornicu je moguće prevesti jedino preko svojevršnih mehanizama koji se tek djelomice prerađavaju u *prihvatljive (misaone) forme*.³² Središnja je takva forma zasigurno glumac koji omogućuje raspodjelu nesvjesnoga sadržaja na pozornici. Međutim, u Štimčevoj percepciji on ne predstavlja instancu predsvjesnoga (težeći pri tome kompromisu ili izobličenju) kojemu je zadatak prikazati primjerice pobjedu spoznaje nad osjećajima, nego postaje novim medijem – nositeljem nesvjesnoga kao dinamičnog entiteta što se konstantno premješta, izmiče ili pak prenosi. Tako zamišljena scenska slika reflektira postojanje s one strane *automatona, povratka, uzvratka, zahtjeva znakova*³³ pa se tako strukturiranje događaja na sceni (što se prvenstveno temelji na odnosu spomenutih dvaju likova) približava tumačenju *Macbetha* u kontekstu problematike kognitivne metafore.³⁴ U tom nam se kontekstu prvenstveno otvara problem tijela glumaca što se percipiraju poput *posuda* unutar kojih se gradi specifičan karakter i na taj način ostvaruje oštra distinkcija između unutarnjega i vanjskoga svijeta. Upravo se u njihovoj unutrašnjosti konstruira tekstem zadan svijet magije, težnje za vlašću, oholosti, neurotičnosti, opsesivnosti, rodnoga identiteta³⁵ što na sceni potom rezultira realizacijom događaja koji su u Shakespeareovu predlošku, kako smo spomenuli, tek potencije u stvaranju konflikta. Očiti je tako primjer redateljeva nastojanja oko izgradnje pozornice s konstantno naglašenim pokušajima pretvorbe imaginarnog

³² V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb 2000, str. 334.

³³ J. Lacan, *XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb 1986, str. 60.

³⁴ Vidi: Donald C. Freeman, *Catch(ing) the nearest way, Macbeth and cognitive metaphor*, u: *Exploring the Language of Drama. From Text to Context* (ur. J. Culpeper, M. Short, P. Verdonik), str. od 96 do 112.

U tom je kontekstu svakako zanimljivo uputiti na još jednu distinkciju koju zamjećujemo u dramskom predlošku. Naime, kako tvrdi Prolić Kragić, Shakespeareovi komadi često inzistiraju na kontrastu između gradsko-dvorskoga civilizacijskoga područja i seosko-šumskoga svijeta prirode. *Zbivanja koja se odvijaju u tako suprotstavljenim prostorima određuju grad / dvor kao prostor u kojem se događaju brojni sukobi, u kojem vrijede zakoni svakodnevnice, dok je prostor šume određen kao prostor u kojem se ti zakoni dokidaju. On može biti prostor regeneracije i rješavanja sukoba, prostor bijega i odmaka, ali i prostor nezaštićenosti, izloženosti prirodi i tami podsvjesnih želja*. Citat: A. Prolić Kragić, *Prostor šume (kao prostor noći) i granice vlasti (u Shakespeareovu Macbethu i Ivšićevu Kralju Gordoganu)*, u: *Dani hvarškoga kazališta 32, Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Split 2005, str. 322.

Macbeth doduše obiluje eksterijerima, no Štimčevo inzistiranje na neutralnom prostoru ne umanjuje važnost spomenute distinkcije. Naime, umjesto unutarnje-izvanjsko što je moguće arhitektonski odrediti i scenski u konačnici oblikovati, Štimac, što ćemo pokazati dalje u tekstu, inzistira na u principu analognoj metaforici, odnosno razlici dan-noć koju vrlo vješto regulira oblikovanjem svjetla. Inzistiranje na tami i crnim bojama samo potvrđuje činjenicu kako *Macbeth* uistinu jest *drama noći* – čime se na koncu i sugerira ovo povlačenje *unutra*; razmišljanje o sebstvu, nesvjesnom, vješticama ili pak *nestvarnim* prilikama.

³⁵ Svakako, svojim razdirućim odnosom prema muškarcu, ovako koncipirana uloga (koja gotovo u potpunosti prati Shakespeareov predložak) u principu iskrivljuje žanr. Tragična je žena, tvrdi C. Paglia, manje moralna od muškarca, njezina je volja za moći ogoljena. *Njezino je djelovanje kanal iracionalnog, koje žanr otvara prodornom barbarske sile kojoj je drama svojim rođenjem zatvorila vrata*. Citat: C. Paglia, *Seksualna lica. Umjetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*, Ženska infoteka, Zagreb 2001.

Na ovaj način percipirana uloga Lady Macbeth, doduše, otvara i pitanje tzv. *spolne metateze* pa je u tom kontekstu tekste predstave moguće pristupiti ključnim pitanjima feminističke kritike, što će naša analiza uglavnom zaobići.

noga u konkretnu scensku sliku – drugi prizor drugoga čina kada su Macbethu u ruke, kako tvrdi Rošić, utisnuta dva krvava noža (i inače su scene obilježene krvlju osobito naglašene), a koja su predloškom samo zamišljena. Ovdje nam svakako valja spomenuti i pojavu triju vještica³⁶ koje Štimac tumači posljedicom *bolesne razdraženosti centralnoga nervnog sistema Macbetha, kao njegova halucinacija*³⁷ – što je ponovno moguće analizirati u kontekstu onoga netom spomenutoga projiciranja unutrašnjega u vanjsko. Vanjsko jest svakako pozornica što u ovom kontekstu funkcionira kao projektor Macbethovih misli te na taj način preuzima metaforičku ulogu uvijek spremnu prikazati drugačije, iracionalno, nasilje, neizvjesnost, energiju ili pak prekomjernost. Stoga, tvrdnje Đure Rošića koje ova dva prizora smještaju na sam rub naturalizma³⁸ uzimamo s rezervom imajući pri tom na umu kako je *ono s druge strane... potisnuti, cenzurirani dio "ovostranoga" dijela stvari*,³⁹ pa Štimčevo inzistiranje na njihovu doslovnom prikazivanju potvrđuju misli iznesene u prethodnim poglavljima.

U riječkoj je izvedbi Macbetha igrao Veljko Maričić,⁴⁰ tada proslavljeni interpret Hamleta.⁴¹ Kako je suditi po onodobnoj kritici, ali i dostupnim fotografijama, netom iznesenom tumačenju potvrdu iznalazimo upravo u Maričićevoj težnji za istinskim proživljavanjem i uživljavanjem u specifičan Macbethov psihički konstrukt.⁴² Maksimalna koncentracija i kraj-

³⁶ U predstavi su vještice tumačile: Zlata Nikolić, Draga Stiplošek-Pregarc, Mara Kaitas

³⁷ Đ. Rošić, n.d., str. 79.

³⁸ Vidi: Đ. Rošić, n.d., str. 80.

³⁹ Citat: F. Grafe, u: R. Jackson, *Književnost subverzije*. U: "Mogućnosti", 4/6, 1996, str. 126.

⁴⁰ Ovom ćemo prilikom tek navodom spomenuti ostale, za ovu našu temu, manje značajne uloge: Duncan (Jozo Martinčević), Malcolm (Danilo Maričić), Donalbain (Nikola Jovanović), Banquo (Đuro Turinski), Macduff (Mirodrag Lončar), Lenox (Slavko Šestak), Ross (Dušan Dobrosavljević), Fleance (Nikica Andušić), Siward (Josip Blažeković), Seyton (Josip Zappalorto), Liječnik (Edo Verdonik), I. ubojica (Željko Frelić), II. ubojica (Ivan Popović), III. ubojica (Stevo Vukas), Sin Macduffov (Igor Popović), Sluga Macbethov (Asim Bukva).

⁴¹ U muzeju Columbia-univerziteta stoji njegovo ime među najpoznatijim svjetskim interpretima Hamleta. Ovu je ulogu na Dubrovačkim ljetnim igrama odigrao više od pedeset puta. Ostvario je i dvije manje uloge u filmovima *Plavi 9* i *Kameni horizonti*. Međutim, Veljko je Maričić prije svega bio kazališni glumac kroz čiju su se karijeru konstantno provlačile upravo uloge u Shakespeareovim dramama – Ozirik, Laert, Eduard, Knez Orsino, Demetrije, Romeo, Jago, Othelo, Hamlet, Claudije, Richard III, Macbeth, Kralj Lear. Nastupao u režijama B. Gavelle, Tita Strozija, M. Foteza, A. Štimca.

⁴² O čemu uostalom i svjedoči onodobna kritika. Naime, R. Jovanović u "Vjesniku" piše kako je upravo V. Maričić najviše pridonio uspjehu predstave – *On je lik Macbetha minuciozno gradio i dogradio. Pokreti i geste su proučirani i odmjereni, kao što su i psihološka stanja besprijeekorno tumačena. Pretenciozni i bolesno ambiciozni lik Macbetha Maričić je cjelovito "uhvatio" i čvrsto ga nosio, s bogatim glumačkim potencijalom. Tako je pred očima gledalaca rastao i uobličavao se jedan lik do krupnih razmjera, nezaboravan*. Citat: R. Jovanović, *Maričićev Macbeth*. U: "Vjesnik", 18. studenoga 1958.

Upravo poznavanje Jekelsova tumačenja psihološke strukture tragedije u potpunosti objašnjava Maričićevu poziciju na sceni. Naime, ukoliko prihvatimo tumačenje kralja kao simbol oca, tada uvidamo i Macbethovu dvostruku psihičku funkciju. Prvo, kako ističe Jekels, kao i Banquo i Macduff, on je sin oca (kralja) Duncana. To je prva faza koja prikazuje odnos sina prema ocu i kako zaključuje ovaj autor – umorstvo Duncana ovdje se analitički klasificira kao ocuubojstvo. *Motiv ocuubojstva, razlog za neprijateljstvo prema ocu, personificiran je u Lady Macbeth. Ona je "žena-zloduh" koja stvara ponor između oca i sina*. Citat: L. Jekels, n.d., str. 302. Drugo, pak, kada sam postane kralj, njegova se uloga zamjenjuje te postaje ocem Banquo i Macduffu. Zanimljivo je ovdje spomenuti kako je u početku Lady Macbeth suučesnica samoga zločina, no od trenutka kada se Macbeth dokopa prijestolja, ona uopće ne sudjeluje u njegovim zločinačkim radnjama vjerojatno ne znajući, kako se tvrdi, za njegove ubojite planove ni protiv Banquo ni protiv Macduffa.

Može se, dakle, zaključiti kako *Macbeth*, na čemu uostalom i inzistira Holland, funkcionira na dvije razine: faličkoj (edipovskoj) prema kojoj se i utvrđuje osnovni tijek radnje kroz problematiku dvaju sinova (Macbeth je ubio Duncana, Macduff je ubio Macbetha) i oralnoj fazi, budući da je u Macbethovu zločinu majka (*Lady Macbeth ili*

nja psihofizička angažiranost koju Štimčeva i Sokolićeva pozornica neminovno zahtijeva – glumca u konačnici preobražava u isključivog prenositelja piščevih i redateljevih zamisli. *Prepušten sam sebi, on svojim glasom i tijelom mora i gledaocima i samome sebi jasno predočiti kvalitet prostora kroz koji se kreće, utjecaje kojima je izložen i svoje mjesto u tom pretpostavljenom svijetu.*⁴³ Maričić ovim zahtjevima i te kako udovoljava, što osobito dokazuje magična izražajnost njegovih očiju, bogati registar gesta i mimike, glasovna preciznost u tonalitetu od prijetnje do šapata – na temelju čega i gradi sliku Macbethove slabosti spram neurotičnosti vanjskoga svijeta koja ga tjera na kobno djelovanje. Na taj način koncipirana uloga na koncu i omogućuje njegovu identifikaciju s Lady Macbeth, što je moguće tumačiti *razdvojenim dijelom jedne psihičke individualnosti.*⁴⁴ Naime, ne smijemo zaboraviti kako se upravo identificiranje sastoji u tome, kako nas uči Freud, da u sadržaj sna radi prikazivanja dopijeva samo jedna od osoba koje su povezane nekom zajedničkom specifičnošću.⁴⁵ Tvorbu, dakle, točke u kojoj dolazi do spoja ovih dvaju sebstva⁴⁶ nalazimo u redateljevu naglašenom podcrtavanju opake i zlobne prirode glavnoga junaka. Upravo Maričićeva kreacija i potvrđuje Macbethovo nastojanje oko kreiranja dvaju sebstva⁴⁷ – onoga normalnog, s normalnom savješću

bradate vještice) i poticač i projekcija Macbethova neprijateljskoga nauma prema kralju /.../ Polumuškost Lady Macbeth, slike hrane, te magija i fantazije što prožimaju tragediju, vraćaju nas u primitivniju fazu. Citat: N.N. Holland, n.d., str. 323. Tako, upozorava dalje Holland, Macbeth i Lady Macbeth odašilju sliku odnosa djetemajka pa zbog toga nedefiniranoga odnosa sebstva i objekta i nastaje edipovski konflikt.

⁴³ M. Misailović, n.d., str. 256.

⁴⁴ Tumačenje ovih dvaju likova stapanjem i međusobnim identificiranjem također je očiti primjer rada sna kroz zgušnjavanje. Prikazivanje identificiranjem može poslužiti i tome da se premosti otpor cenzure koja, kako to ističe Freud, pred rad sna postavlja teške uvjete. Tako se povod za cenzuru tumači predodžbama koje su u građi povezane s jednom od osoba pa je stoga druga osoba koja ima veze s građom (ali samo u jednom njezinom dijelu) i te kako potrebna. Dodirivanje dakle, nastavlja Freud, u točki koja nije oslobođena cenzure omogućava oblikovanje spojene osobe i to karakteristikama svojstvenim objema stranama.

⁴⁵ Potvrdu ovim tvrdnjama nalazimo u Freudovu mišljenju koje iznosi Jekels u spomenutom članku.

...komešanje straha koje se javlja kod Macbetha u noći umorstva, ne razvija se dalje u njemu nego u Lady. On je taj koji ima priviđenje bodeža prije zločinačkoga čina, ali ona je ta koja poslije podleže duševnom poremećaju; on, nakon ubojstva, čuje uzvik iz kuće: "Više ne spavaj! Macbeth san ubija..." i tako "Macbethu više nema sna", ali mi nikad ne čujemo da kralj Macbeth ne može spavati, dok kralja vidimo kako ustaje iz kreveta i odaje svoju krivnju u mjesečarenjima. Stoji bespomoćno krvavih ruku, jadikujući da ih ni velik Neptunov ocean ne može oprati do čistoga, a njega tješi: "kap vode će nas očistiti od tog čina"; ali je poslije ona ta koja pere ruke četvrt sata i ne može se osloboditi mrlja od krvi. "Svi mirisi Arabije neće ga sprati s ove male ruke." Tako se u njoj ispunjava ono što su njegovi ubodi savjesti sa strahom predviđali; ona je utjelovljenje grižnje nakon zlodjela: on utjelovljuje prkos – zajedno, iscrpljuju mogućnosti reakcije na zločin, kao dva razjedinjena dijela uma jedne osobnosti, i možda su podijeljene slike jedinstvenoga prototipa. Citat prema Freudu: H. Jekels, n. d., str. 312.

⁴⁶ Upravo Jekelsovo tumačenje dokazuje kako u snovima, neurozama, parapraksama i dramama prevladava sklonost da se *da dvostruki izraz svakoj važnoj, ili, kako bismo mogli reći, središnjoj psihičkoj konstelaciji, pa se tako ona pojavljuje u svijetu u dva ruha, koja se međusobno općenito vrlo razlikuju.* Citat: N. N. Holland, Macbeth, n. d. str. 317. U slučaju Macbetha ovaj lik predstavlja prema takovu tumačenju snovitu odnosno ekstremnu inačicu lošega sina i lošega oca; Macduff predstavlja prilično ublaženu, uobičajenu inačicu lošega sina i lošega oca. I Macbeth i Macduff uprizoruju krivicu: svaki je od njih učinio nešto loše. Dok je Macbeth ubio odlukom, Macduff je ubio propustom – ostavio je svoju obitelj "u surovosti" da bude ubijena. I Macbeth i Macduff plaćaju za svoja loša djela zato što nemaju djece. Citat: Isto.

⁴⁷ Meltzer primjerice tvrdi kako je Macbeth veličanstven primjer sadističko-mazohističkih polova podvojene ličnosti, a s druge pak strane L.A.G. Strong utvrđuje kako upravo u ovom liku nalazimo crtu zajedničku mnogim neurotičarima: *nesposobnost da odgodi zadovoljenje. On ne može pasivno čekati nagradu koju su mu obećale sudenice.* Vidi: N. N. Holland, n.d., str. 319. Ubojstvo, dakle, obitelji Macduff simbolički je napor, kako upozorava Holland, da se stvori muškarac s identitetom; a upravo Macduff sam za sebe ima identitet neopterećen odnosima s drugima.

i onoga sotonskoga iz svijeta snova kojega zapravo utjelovljuje Lady Macbeth kao projekcija želja njezina supruga da postane kraljem. Stoga, i poziciju Branke Verdonik također iščitavamo u nastojanjima oko izgradnje u potpunosti psihološki strukturirane glumačke igre što svoju potvrdu dobiva u apsolutnoj scenskoj angažiranosti.⁴⁸ Svojim držanjem, poput kraljice i zločinke istovremeno, naglašenom ženstvenošću s jedne strane odnosno hladnoćom izraza s druge, ona je u potpunosti izgradila lik *nadvladavajuće majke* što se združuje u njenoj dvojnoj – muškoj odnosno ženskoj prirodi.⁴⁹ Njenu ulogu tako i tumačimo u kontekstu tvrdnji Friede Mallinckrodt te pronalazimo analogiju s mogućom podijeljenom ličnosti na čemu je, kako nam je suditi, Verdonik i gradila svoju kreaciju. *S jedne strane ona je žestoko muževna, puna snažne mržnje prema svom ocu /.../ sva je njezina maskulina energija nagomilana; nju može ispoljiti samo neizravno putem svojega muža /.../ ali ima i femininu, ženstvenu, nježnu stranu, koja je frustrirana smrću svoje djece.*⁵⁰ Upravo, prije ubojstva ta muška strana i određuje njezino ponašanje; *nakon umorstva, kad više nema nade da će imati djecu, dr. Mallinckrodt kaže, njezina je ženska strana prožima grižnjom savjesti i ona se razboli.*⁵¹ Jednako tako, osobito nam valja izdvojiti prizor mjesečarenja⁵² kojega u ovoj predstavi iščitavamo u kontekstu Fleissovih tvrdnji. Naime, sugestivnošću i otmjenošću svojega glumačkog izričaja Branki je Verdonik u potpunosti uspjela kreacija složenoga psihičkog stanja Lady Macbeth što se drži svojevršnim obrambenim mehanizmom, opsesivnim pokušajem da *poništi* Duncanovo umorstvo halucinirajući razgovor sa suprugom koji mu je prethodio. *A njezina pak zaokupljenost količinom krvi u tog "starca" samo je daljnji dokaz za tvrdnju dr. Fleissa da se u simbolizmu nesvjesnoga kastracija razlikuje od smrti količinom krvi.*⁵³ Upravo se ovo u potpunosti glumački razrađeno psihološko nijansiranje i slikanje stanja teške depresije drži jednom od najbolje odigranih scena onodobnoga riječkoga glumišta.⁵⁴

Netom spomenutom svakako valja pridodati i činjenicu kako je Štimac scenski tekst upotpunio simboličnim elementima kretanja, primjerice zavjerenički hod Lady Macbeth za leđima njezina supruga u sceni nagovaranja na prvi zločin; ili pak Macbethovi podozrivi poluokreti odnosno šuljanje sluge.⁵⁵ Spomenutoj simbolici valja pridodati i jednostavne, sigurnim potezima istaknute kostime Ljubice Wagner,⁵⁶ ali i neizostavni element rasvjete

⁴⁸ Hans Lachr primjerice ističe kako se Lady Macbeth s jedne strane smatra *nečovječnom oneljuđenom ženom koja poput zla duha iskoristava slabost svojega muža kako bi time zadovoljila svoju pohlepu za vlašću i moći*, a s druge je pak shvaćena kao *žrtva ljubavi spram supruga koja je čini strastvenom i zaslijepljenom, ali tome nije razlog zao nagon*. Citat: H. Laehr, *Lady Macbeth*, u: T&T, str. 37.

⁴⁹ Ovdje se ponovno povodimo za Hollandovim tvrdnjama prema kojima Macbethovo poistovjećivanje s Lady Macbeth ima dva učinka. Poistovjetivši se sa ženom, on postaje sumnjičav spram vlastite muškosti i pokušava potaknuti mnoštvo različitih osjeta – ne bi li ispitao ili pak dokazao vlastiti identitet.

⁵⁰ F. Mallinckrodt u: N. N. Holland, n.d., str. 321.

⁵¹ Isto.

⁵² Spomenimo tek uzgred ovdje tvrdnje Isadore Sadger prema kojima mjesečar nesvjesno traži voljenu osobu, često voljenu osobu iz ranoga djetinjstva. *Primjerice, djeca koja hodaju u snu često će pokušati uvući se u krevet voljenoga roditelja*. Citat u: Isto.

⁵³ Isto. Upravo ograničeno krvarenje simbolizira kastraciju jer krv koja kao u Duncana teče bez kraja zapravo simbolizira smrt.

⁵⁴ Vidi: Đ. Rošić, *Iz gledališta, riječki kazališni zapisi*, Tisak Liburnija Rijeka, Rijeka 1980, str. 80.

Objašnjenje pak mjesečarenja što ga povezuje sa *živčanom prenadraženošću*, vidi: H. Laehr, *Lady Macbeth*, u: "T&T: Theater & Theorie", 3, 1997, 7/8, str. od 37 do 46.

⁵⁵ Vidi: "Narodni list", Zagreb, 20. studenoga 1958.

⁵⁶ *Kostimi Ljubice Wagner (apsolventa Akademije za kazališnu umjetnost u Zagrebu) bili su vrlo ugodno iznenađe-*

koja je otkrivala siluetu ili pak uskim snopom reflektora izdvajala dio lika. Specifičnošću se, dakle, scenskoga izraza (a kojega prvenstveno karakterizira naglašeni psihološki realizam) otvara prethodno spomenuti put u nesvjesno što konačno i sugerira uvijek aktualne teme mistike, magije, težnje za vlašću, oholosti, neurotičnosti, opsesivnosti, feminizma odnosno rodnoga identiteta. Nije stoga nimalo neobično što je ovaj riječki *Macbeth* doživio izniman uspjeh na brojnim gostovanjima – Beograd, Novi Sad, Zagreb, Osijek, Karlovac. Na koncu, o tome svjedoče i nagrade koje je osvojio na Prvom tjednu drame jadranskih kazališta 1958. godine za režiju i scenografiju, potom 1960. godine nagradu grada Rijeke za režiju, a osobito nam u ovom kontekstu valja spomenuti i Hergešićevu tvrdnju kako bi ova izvedba zasigurno dobila nagradu Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske da se dopis spomenutoga Udruženja nije iz neobjašnjivih razloga zagubio u direkciji drame.⁵⁷

LITERATURA

- Arhiv Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci.
 Batušić, N., *Gavella književnost i kazalište*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1983.
 Biti, V., *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Matica Hrvatska, Zagreb 2000.
 Bradley, A. C., *Shakespearean Tragedy (Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth)*, Macmillan and CO., Limited, London 1952.
 Carlson, M., *Kazališne teorije 3*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 1997.
 Dubrović, E., *Scena i kostim: Dorian Sokolić i Ružica Nenadović-Sokolić*, Muzej grada Rijeke, Rijeka 1998.
 F. T., *Od legende do pozornice*. U: "Novi list", 15. veljače 1958.
 F. T., *Shakespeareov humanizam*. U: "Novi list", 28. veljače 1958.
 Freeman, D. C., *Catch(ing) the nearest way": Macbeth and cognitive metaphor*. U: *Exploring the Language of Drama, From Text to Context* (Ur. J. Culpeper, M. Short, P. Verdonik, Routledge), London i New York 1998.
 Freud, S., *Uvod u psihoanalizu*. Matica srpska, Novi Sad 1973.
 Freud, S., *Tumačenje snova*. Stari grad, Zagreb 2001.
 Gavella, B., *Hrvatsko glumište*. U: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Knjiga 86, Matica hrvatska, Zagreb 1971, str. od 293 do 373.
 Gavella, B., *Književnost i kazalište*. Biblioteka Kolo 8, Zagreb 1970.
 Govedić, N., *Macbeth: vještica iz garderobe Williama Shakespearea*. U: "Treća", 2 (2000), 2, str. od 137 do 153.
 Hergešić, I., *Shakespeare, Molière, Goethe*. Znanje, Zagreb 1978.
 Holland, N. N., *Macbeth*. U: "Tvrđa: časopis za književnost, umjetnost, znanost", 1/2, 2007., str. od 315 do 323.
 Hribar, S., *Stvaralac u sjeni zbivanja*. U: "Novi list", 8. listopada 1995.
 Jackson, R., *Književnost subverzije*. U: "Mogućnosti", 4/6, 1996., str. od 126 do 133.

nje na ovoj predstavi. I po svojoj likovnoj kompoziciji i po kombinaciji boja i šara oni u domeni kostimerije znače domet koji jedva da je kada dostignut na riječkoj pozornici. Citat: Đ. Rošić, n.d., str. 81.

⁵⁷ Svakako, valja naglasiti kako je Štimac za svoj rad primio značajna i vrijedna priznanja – 1950. godine republičku Nagradu za režiju, 1963. nagradu Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske za režiju, potom 1970. srebrnu plaketu grada Rijeke za umjetnički rad od 1945. do 1970; Nazorovu nagradu za životno djelo 1974. a 1975. godine i Nagradu grada Rijeke za životno djelo.

- Jekels, L., *Zagonetka Shakespeareova "Macbetha"*. U: "Tvrdča: časopis za književnost, umjetnost, znanost", 1/2, 2007. Str. od 297 do 314.
- Jovanović, R., *Maričićev Macbeth*. U: "Vjesnik", 18. studenoga 1958.
- Kostić, M., *Kraljević Hamlet Veljka Maričića*. U: "Novi list", 16. ožujka 1956.
- Kott, J., *Shakespeare naš suvremenik*. Kolo, Beograd 1963.
- Lacan, J., *XI seminar; Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Naprijed, Zagreb 1986.
- Laehr, H., *Lady Macbeth*. U: "T&T: Theater & Theorie", 3, 1997., 7/8, str. od 37 do 46.
- Lešić, J., *Istorija jugoslavenske moderne režije (1861-1941)*. Sterijino pozorje – Dnevnik, Novi Sad 1986.
- Marjanović, B., *Hamlet s Lovrijenca*. U: "Glas Zadra", 12. travnja 1958.
- Marjanović, B., *Gostovanje Kazališta Ivan Zajc iz Rijeke*. U: "Novi list", 29. ožujka 1958.
- Marjanović, B., *Prilazim Shakespeareovim likovima s velikom ljubavlju*. U: "Novi list", 22. travnja 1967.
- Misailović, M., *Dramaturgija scenskog prostora*. Sterijino pozorje – Dnevnik, Novi Sad 1988.
- N. R., *Otvorena izložba o Shakespeareu*. U: "Novi list", 14. siječnja 1965.
- Paglia, C., *Seksualna lica. Umjetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*. Ženska infoteka, Zagreb 2001.
- Pavis, P., *Pojmovnik teatra*. Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2004.
- Petlevski, S., *Kazalište suigre, Gavellin doprinos teoriji*. Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2001.
- Povijest Rijeke*, grupa autora. Skupština općine Rijeka i Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1998.
- Prolić Kragić, A., *Prostor šume (kao prostor noći) i granice vlasti (u Shakespeareovu Macbethu i Ivšićevu Kralju Gordoganu)*. U: *Dani hvarskoga kazališta 32, Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Split, 2005.
- Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, JAZU, Globus, Zagreb 1990.
- Ricoeur, P., *O tumačenju. Ogled o Freudu*. Ceres, Zagreb 2005.
- Rošić, Đ., *Iz gledališta, riječki kazališni zapisi*. Tisak Liburnija, Rijeka 1980.
- Senker, B., *Redateljsko kazalište*. Prolog, Zagreb 1977.
- Senker, B., *Bard u Iliriji*. Disput, Zagreb 2006.
- Shakespeare, W., *Macbeth*. Matica Hrvatska, Zagreb 1969.
- Shakespeareov "Macbeth" na riječkoj pozornici*. U: "Vjesnik", 26. veljače 1958.
- Stojanović, Z., *Teorija tragedije*. Nolit, Beograd 1984.
- Turkalj, N., *Riječki "Macbeth"*, *Gostovanje Riječke drame s Veljkom Maričićem*. U: "Narodni list", 25. studenoga 1958.
- Uspjela izmjena gostovanja ("Macbeth" u Karlovcu, a "Djeca atomske ere u Rijeci")*. U: "Karlovački tjednik", 27. studenoga 1958.