

UDK 821.111.09:791

Primljeno: 03. 02. 2020.

Izvorni naučni rad

Original scientific paper

Alen Avdić

IZLJEV KRVI U SAVJEST: KULTURNO-MATERIJALISTIČKA INTERPRETACIJA BROZELOVE ADAPTACIJE *MACHBETA*

Shakespeareov *Macbeth* je doživio veliki broj adaptacija i ekranizacija. Legendarnog škotskog vojskovođu igrali su mnogi glumci, onoliko različiti u svojim izvedbama koliko su i same adaptacije bile različite po kontekstualizaciji radnje i akcentima na neki od aspekata izvornika. Adaptacija Marka Brozela uvodi *Macbetha* u kontemporarnu perspektivu premještajući ga iz srednjovjekovnog škotskog kraljevstva u moderni restoran sa tri zvjezdice. Adaptacija mijenja ulogu krvoločnog srednjovjekovnog vojkovođe u ništa manje ambicioznog glavnog kuhara restorana. Brozelova adaptacija se bavi istim pitanjima koja je problematizirao Shakespeare ali u kontekstu 21. vijeka. Ova pitanja stavljaju u fokus preplitanja moći i sudbine. Brozel propituje klasičnu dramu sa tačke gledišta današnjice. Pitanja krvoprolića, majčinstva, ambicije, otpada i otuđenja se isprepliću postižući učinak opće defamilijarizacije stvarnosti. Kulturno-materijalistički interpretacijski pristup ovome djelu pokazao se kao najprikladniji ključ za komparativno ogledanje izvornika i Brozelove adaptacije jer u prvi plan ističe Shakespeareov modus operandi (zahvaljujući kojem *Macbeth* tako intenzivno i živi svoju današnju savremenost) koji onemogućava odvajanje samog narativa od sociopolitičkog konteksta

Ključne riječi: kulturni materijalizam; *Macbeth*; Shakespeare; Mark Brozel; adaptacija; moć

Ovim kulturno-materijalističkim iščitavanjem adaptacije Shakespeareovog *Macbetha*, koju je režirao Mark Brozel, namjerevamo rasvijetliti način na koji se tematika drame – prije svega, pitanje moći i sudbine – prepliće sa izazovom predstavljanja Shakespeareove tragedije savremenoj publici. Adaptacija *Macbeth* 2005. u režiji Marka Brozela bila je dio BBC serijala *Shakespeare ReTold*, čija je glavna odlika rekontekstualizacija klasičnog Shakespeareovog narativa unutar savremene popularne kulture. U serijalu se na jedan svjež način pokušao sačuvati Shakespeareov originalni narativ uz prebacivanje radnje u savremenu Veliku Britaniju gdje Shakespeareov veliki vojskovođa postaje Brozelov uspješni glavni kuhar, njegova supruga, desna ruka i saučesnica u zločinu Lady Macbeth šef sale, kralj Duncan vlasnik restorana, a zloglasne vještice – zloslutni smećari koji predviđaju Macbethov kobni usud. U jednom takvom ruhu Shakespeareova tragedija karaktera je primamljiva savremenoj publici:

Naglasak je na prikazivanju Shakespeareove drame kao savremene u smislu prikazivanja stanja i društvenih stavova tako što se u radnju narativa uključuju fizičko okruženje, materijalni objekti i ponašanja koja bi mogla biti dobro poznata BBC-jevoj publici. Likovi šalju video poruke putem mobilnog telefona, vjenčavaju se u crkvama, odmaraju u spa centrima, putuju avionom, biciklom i taksijem, iznose smeće i hrane djecu. (Kidnie 2009: 105)

U savremenom kontekstu tragični protagonist, čija je nezasitna želja da se "okruni" titulom vlasnika restorana, postaje žrtvom svojih destruktivnih apetita za moći. Baš kao i u Shakespeareovoj drami, pitanje moći visi nad ovom adaptacijom poput zloslutnog klatna koje se prijeteći pomiče vođeno Brozelovom režiserskom palicom. Naime, već od samoga početka, lociranjem radnje u restoran sa tri Michelinove zvjezdice, Brozel na filmskom platnu slika groteskni glavni lik kuhara Joea Macbetha (kojeg glumi vrsni James McAvoy) imputirajući mu karakteristike krvnika. Već u prvoj sceni u krupnim kadrovima prikazuju se njegove ruke, krvave, uvijek s nožem u ruci. Brozelov Joe Macbeth svoju ambiciju da postane vlasnik restorana upravo odjelotvoruje nožem jednako kao što i Shakespeareov Macbeth to čini na bojnopolju. Tako ova adaptacija ne iznevjeravajući izvornik na svoj način donosi glavnu temu *Macbetha*: pitanje moći i neminovne destrukcije koje iz nje proizilazi kada slijepa ambicija neobuzdano provali u srce čovjeka. Brozel namjerno naglašava taj aspekt prozaičnog i potencijalno rizičnog za svakog čovjeka dajući svom Macbethu ime – Joe. Joe je, upravo, metaforički bilo koji čovjek, a *regular Joe*, eng. čovjek iz naroda, dakle *Everyman*, podložan koruptivnim karakteristikama koje sa sobom nosi

moć. Nadalje, čin imenovanja Macbetha kao *Joea* neminovno za sobom povlači i aluziju na *Johna Doea* kao „nepoznatu stranu u sporu ili leš nepoznatog identiteta“ unutar američkog pravosuđa. Brozelova adaptacija ovim činom bježanja od bilo kakve individualizacije daje jednu dodatnu dimenziju Shakespeareovom *Macbethu*. Brozel pravi iskorak u odnosu na izvornik u kojem radnje jednog čovjeka imaju direktan utjecaj na društvo. Brozelov Macbeth i njegova supruga Ella izvrću naopačke originalni kontekst u kojem je Macbeth začet davajući mu jedan, za naše savremeno doba, mnogo suptilniji okvir unutar kojeg ne svjedočimo javnom politički motivisanom svrgavanju jednog kralja već nečemu mnogo intimnijem što sa savremenom publikom rezonira duboko, usudili bismo se kazati, na intimnoj razini. Radi se tu naime (kao i u originalu) o porodici ali ova porodica ne zauzima tako prominentno mjesto u zajednici kao što to čine Shakespeareovi Macbethovi. Brozelovi junaci operiraju unutar porodice kuhara i, ovakvim parodiranjem njihovog dramskog slavnog imena koje je sada adaptirano za televiziju u jedno isuviše obično kuharsko bivstvovanje, na prvi pogled izgleda kako se njihovo postojanje ne tiče šire društvene hijerarhije ali posljedice njihovih zlodjela se u tragičnoj konačnici, poput krvi koju supružnici prolijevaju, izlijevaju u sve pore društva. Na ovaj način drama i adaptacija su postavljene jedna nasuprot drugoj u samom tretiranju Macbethovih. David Lodge u svojoj knjizi *Načini modernog pisanja* problematizira ovakav pristup naglašavajući da je za dramu rezervisano jedno metaforičko prenošenje realnosti koje se manifestiralo kroz historiju naše kulture (Lodge 1977: 81) te samim time on smatra da je drama u osnovi metaforička dok je je film metonimijski (Lodge 1977: 79). Problem prevođenja drame u film ogleda se upravo u tome da se naglasi kontekstuiranje Brozelove adaptacija kao tragedije karaktera pojednica čiji se postupci tiču čitave društvene zajednice. Adaptacija, u svojoj metonimijskoj kvaliteti, se pokazala kao sredstvo pomoću kojega se može proizvesti realistična iluzija koja je u stanju da sruši “četvrti zid” koji inače dominira pozornicom:

Jasno je da film stvara “iluziju života” mnogo spremnije nego što to čini drama. Veća je vjerovatnoća da ćemo osjećati fizičke simptome sažaljenja, straha, itd. u kinu nego što ćemo osjetiti iste u pozorištu i ovo ima veoma malo veze sa estetičkim vrijednostima. Dok se drama stvara pred nama svakim svojim izvođenjem, film je više zapis nečega što se desilo, ili što se dešava, samo jednom. Kamera i mikrofoni su voajerski instrumenti; njima se špijunira, prisluškuju iskustva te su u stanju da prate određenog lika svugdje – u divljinu ili u krevet – bez da otkriju svoje prisustvo tako da nema ničega lakšeg za režisera od stvaranja iluzije realnosti (Lodge 1977: 83)

Iskustvo gledanja filma se razlikuje od gledanja drame. U naturaliziranoj drami svaka radnja je realistički motivirana a dramatičnije vrijeme je skoro neprimjetno u odnosu na stvarno vrijeme. Ovo dakako ne znači da film nema metaforičkih aspekata ili da ga se ne smije usmjeriti u tome pravcu – u pravcu metaforičke strukture. Lodge kategorizira proces montaže filma kao metaforičku radnju budući da se montiranjem scena postavljanju jedna nasuprot druge slike na osnovu njihove sličnosti (ili kontrasta poput oprečnog postojanja u vremenu i prostoru) (Lodge 1977:84).

Vještijim monitranjem međudnosa koje uspostavljaju Shakespeareovi likovi, same radnje tragedije, kao i montiranjem vizuelnih elemenata kojima se tematika Shakespeareove drame involvira u sadašnjicu, ali uz stalne aluzije na original, Brozel svojoj adaptaciji priskrbljuje attribute jednog sasvim kontemporarnog iščitavanja tragedije o koruptivnoj dimenziji ljudske moći. Priroda savremene korporativne kulture nije mnogo različita od od ponašanja svojstvenih srednjovjekovnom škotskom dvoru: glad za moći alfa mužjaka utazuje se njegovom ambicijom a potkrijepljuje sposobnošću da se vine prema vrhu hijerarhijske ljestvice. Čini se stoga da je upravo kulturno-materijalistički interpretacijski pristup ovome djelu najprikladniji ključ za komparativno ogledanje izvornika i Brozelove adaptacije jer u prvi plan ističe Shakespeareov *modus operandi* (zahvaljujući kojem *Macbeth* tako intenzivno i živi svoju današnju savremenost) koji onemogućava odvajanje samog narativa od sociopolitičkog konteksta. Riječima tvorca teorije kulturnog materijalizma Raymonda Williama: “Ne možemo odvojiti književnost niti umjetnost od drugih oblika društvene prakse na takav način da bismo ih napravili predmetom posebnih ili odvojenih zakonitosti”. (Dollimore and Sinfield 1994: 4). Ovakav pristup adaptaciji podrazumijeva radikalnu kontekstualizaciju Shakespeareova originalnog teksta unutar savremenog konteksta i to je ono čemu Brozelova adaptacija stremi – predstavljanju vlastite perspektive *Macbetha*, koja je bliža našem vremenu po svim paradigmama: tekstualnoj, historijskoj, sociopolitičkoj, i, dakako, teorijskoj (Dollimore and Sinfield 1994: 13).

Transponirajući Shakespeareovu tragediju u savremeni kontekst Brozel se ne libi prikazati momente istinske supružničke privrženosti koju Macbethovi dijele kao ni ogavne krvničke tendencije koje ih možda još više međusobno vežu ili udaljavaju. Naglasak koji kulturno-materijalistička analiza pridaje rekontekstualizaciji, kao i međuigra historije i politike, moći i sudbine, priče i fantazije prisutni su u cjelini Brozelove adaptacije. Prikaz Macbetha kao kasapina ostvaren je prikladnim transferom u ulogu kuhara pri čemu svoje talente baratnja nožem pokušava pretvoriti u kulinarska umijeća. No nemogućnošću da “zasiti” svoju ambiciju, on umjesto *hrane* proizvodi *otpad*, što simbolično govori o njegovoj nesposobnosti da bude društveno koristan.

Nasuprot tome, u svojoj kuhinji on postaje tiraninom jednako kao što je njegov pandan iz Shakspearova originala izrasta u tiranina škotskog Kraljevstva. Tiranija koja se sprovodi postaje odraz poremećaja u kraljevstvu kojim vlada narav pojedinca (Sinfield 1992: 103). Alan Sinfield je to dobro primjetio u svome ogledu o trusnim linijama, tvrdeći da narativi ujedno “proizvide uvjerljive priče izgrađujući subjektivnost i trusne linije ili tačke loma kroz koje se omogućava disidentsko iščitavanje (Sinfield 1992: 9). “Trusne linije”, koje nastaju u tekstu, “otporne su na fantazije koje bi ih obrisale” i zahtijevaju “neumornu i kontinuiranu preradu [jer] njima se razrađuju nezgrapna i neriješena pitanja, ona u kojima su uvjeti uvjerljivosti u stalnom sporu” (Sinfield 1992: 41, 49). Uplitanjem misterioznih smećara/vještica adaptacija poprima dimenziju u kojoj se priča i fantazija isprepliću do neprepoznatljive tačke u kojoj Macbethovi snovi i java, ambicija i motivacija, *glad* i *žed* redom postaju neprirodni i strani realnosti ljudskoga iskustva. Njihovo manifestiranje je poput pojave duha Banquoa koji muči Macbethovu savjest. “Sve priče sadrže u sebi duh alternativnih priča koje pokušavaju isključiti” (Sinfield 1992: 47). U zamjenskoj igri jave i fantazije počinje pomrčina Macbethovog uma. Alternativni narativi isplivavaju na površinu izazivajući *nelagodu* kod Brozelove publike na sličan način kao što je Shakespeareov original ostavio svoj pečat duboke nelagode na njegove savremenike.

Brozelova adaptacija zapravo i jeste jedno disidentsko čitanje *Macbetha* kojim se u maniru teorije kulturnog materijalizma otvaraju “trusne linije” iz kojih izbija duh alternativnih priča koje glavni narativ pokušava isključiti. Trusne linije koje Brozel para uočavaju se upravo u ovoj *nelagodi* raskrivenih tragova isključenih narativa koji se ukazuju pred očima publike – u jezivim tišinama, olovnim pogledima protagonista kojima je rečeno barem onoliko koliko i Shakespeareovim jampskim pentametrom, u neispunjenom majčinstvu Elle Macbeth, nemogućnosti pomirenja između želje za moći i potrebe za društvenom afirmacijom. Macbethov uspon prema vrhu i njegova tragična putanja prema dnu – oboje su jednako obojeni krvlju koja postaje ne samo vizuelno-tehničkim Brozelovim pomagalom već i simboličkim znakom njihove krivice:

Macbethovi veoma rano postaju izolovani od ostalih ljudi, kao i jedno od drugoga. Dok Lady Macbeth postaje fiksirana na stvarnu ili nestvarnu mrlju na ruci koju ne može oprati, sam Macbeth besciljno pada u utrnulost. Ova utrnulost dovodi od spoznaje da Macbethovima ne preostaje ništa drugo do beskrajne posljedice momenta – ubistva kralja – koje je neizbrisivo ostavilo trag na njihove živote. Sada su postali ništa do obične ubice. Oduzeta im je obična budućnost kao i obični osjećaji. (Mousley 2007: 105).

Tragični ishod *Macbetha* svoj pogon crpi iz dva glavna lika, Macbetha i Lady Macbeth koji, iako po prirodi nisu skloni činjenju zlodjela, žarko žele moć i napredovanje u karijeri. Macbeth ubija Duncana protivno svojim načelima i poslije se guši u krvavom moru krivnje i paranoje. U Brozelovoj adaptaciji Ella Macbeth (koju je uvjerljivo odigrala Keely Hawes), suprotno Macbethu, svoje ciljeve ostvaruje sa većom odlučnošću ali, za razliku od supruga, nije u stanju da se nosi sa posljedicama svojih zlodjela. Kao jedan od najsnažnijih Shakespeareovih likova, ona odlučno potiče muža na ubistvo Duncana, štaviše ohrabruje ga da ostane stamen nakon samoga čina. Ubistvo, međutim, zauvijek ostaje krvava mrlja na njenoj savjesti. I tragedija i njena adaptacija dijele konsenzuse da je, kada neko odluči koristiti silu da bi pridobio ili zadržao vlast, veoma teško zaustaviti se.

U skladu sa definicijom kulturnog materijalizma koju je dao Graham Holderness kao “ispolitiziranog oblika historiografije” (Barry 2002: 121) i Brozelova adaptacija je slika i prilika međugre politike, kulture i historiografije. Historijski aspekti u eksplicitnoj formi iz Brozelove adaptacije su, međutim, mudro isključeni; više ne postoji direktna aluzija na konkretne historiografske fakte jer je originalni Shakespeareov narativ u tom pogledu napušten.

Nasuprot njemu, Brozel oslikava svakodnevnicu običnih ljudi 21. stoljeća, zaposlenika restorana, kuhara i njegove žene. Ovim odsustvom neposredne političke i društvene historije (grand récit) postiže se ozračje intimnosti između gledaoca i Brozelovog junaka što daje efekat veće identifikacije Macbetha sa savremenom publikom. Shakespeareov Macbeth je baziran na životu kralja o kome svjedoče historiografski zapisi, dok je Brozelov Macbeth pošteđen poistovjećivanja sa historijskom ličnošću te bi se stoga tek izvjesnom dozom anonimneta mogao uklopiti u tokove liberalnog kapitalizma. Brozel u svojoj adaptaciji namjerno bježi od individualizacije svoga Macbetha. On je samo Joe Macbeth, “obični” Joe, tj. *a regular Joe* (eng.), čovjek o kojem ne zbere historiografski zapisi i čije je bivstvovanje stopljeno sa svakodnevnicom. No, činjenica da je Joe Macbeth naš neopoziv savremenik nipošto ne znači da je on oslobođen od posljedica historijskog transponovanja. Riječima slavnog Jan Kotta:

Historija u *Macbethu* je zbujujuća na isti način na koji su košmari zbujujući, svako je obavijen u nju. Jednom kada je mehanizam stavljen u pogon, nekoga će sigurno slomiti. Kroz taj košmar se luta sve dok se na uzdigne do grla.

Kaže Macbeth:

Ja sam i onako
U krv toliko ogrez'o da svako
Uzmicanje je zalud.
(III, 4)

Historija u *Macbethu* je ljepljiva i gusta kao napitak od krvi. (Kott 1964: 90)

Kottov argument košmarske dimenzije *Macbetha* je na sličan način uhvaćen u modernističkoj adaptaciji iz 1971. godine, naslovljenoj *Tragedija Macbetha* koju je režirao Roman Polanski. Tu režiser uspijeva da zahvati taj košmarski, sumoran osjećaj nelagodnosti. Slično Polanskom i Brozel će trideset godina kasnije koristiti neprirodne tišine koje teku da bi odjednom bile kontrastirane umnoženim zvukovima koji tvore upravo ono što Kott naziva zbunjujućom historijom. Košmarske tišine kod publike izazvaju osjećaj nelagode koji odražava stanje savjesti protagonista. Tišine između Joesa i Elle Macbeth dovode do izražaja filmsku visceralnu sliku koja, mogli bismo konstatovati, dubinski *oživljava* dramu zorno prikazujući odnos/vezu između njih dvoje:

Duboko pod utjecajem knjige Anthony Bourdainea *Kitchen Confidential*, sa proročkim smećarima koji mijenjaju tri vještice, [adaptacija] briljantno transponira škotski dvor u žestoki hijerarhijski svijet zvijezde-kuhara Michelin restorana sa tri zvjezdice, sa sjajnim noževima, opsesivnim pranjem ruku i krvlju svugdje. Prvo kuhinja, pa restoran, pa TV serijal: krajnje duhovit prijenos Glamisa, Cawdora, Kralja. (Bate, internet).

McAvoyev Macbeth je tipični radoholičar. On je čovjek koji očajnički želi da bude na vrhu (želja mu je, naime da restoran dobije novu Michelin zvjezdicu) i spreman je uložiti sve zarad ostvarivanja ovog nauma. Ella Macbeth je savršen katalizator za krvoproliće koje će uslijediti kada Joe odluči da poduzme 'neophodne' korake za zadovoljenje svoje ambicije. Premda se priča odvija u restoranu, pod režiserskom Brozelovom palicom polahko iščekavaju uposlenici restorana, kao što su u drami iščekavali i škotski dvorjani, a klimaktični sukob se fokusira na tragični pad glavnog junaka. Ovakav sukob više ne počiva na suprotnostima između društvenih slojeva ili u nekom političkom rivalstvu. Naprotiv, sukob je to koji se događa unutar svijesti protagoniste, ne na nekome izvanjskom bojnopolju. Posljednja bitka će se desiti unutar samog glavnog junaka i to će biti sudar njegove svijesti i njegove ambicije.

Macbethovi, kako je već rečeno, žarko žele moć. Na površini ih, međutim, možemo smatrati prosječnim mladim bračnim parom, što je ključni stratifikat kulturno-materijalističke slojevitosti Brozelove adaptacije. A to i nije ništa drugo do "slojevitost" postmodernog svijeta ogrezlog u liberalni kapitalizam i korporativni konzumerizam, čiji su simptomi potiskivanje vrijednosti poput ljubavi, braka i porodice, stimulacija pohlepe, gramzivosti i stjecanja profita. Macbeth je upravo simptomatski karijerista koji se penje korporativnim ljestvama restorana spazmatično žudeći da zasjedne na čelo upravnog stola gdje trenutno "caruje" Duncan. Moć je je eliksir za kojim Macbeth vapi a u pomoć mu pritiče supruga Ella. Ovdje je zanimljivo da su oni svjesni svojih apetita za moći, kako na autoreferentnoj tako i na interreferentnoj ravni – *jedno* je svjesno apetita za moći *drugoga* i obrnuto. Stephen Greenblatt je pisao o nesvakidašnjoj vezi koju Macbethovi imaju, zaključujući kako „jedno nastanjuje um drugoga” (Greenblatt 2004: 139). Njih dvoje zapravo imaju jedinstvenu vezu unutar Shakespeareova univerzuma:

Sa svojim prvim pojavljivanjem Lady Macbeth čita pismo koje je dobila od svoga muža u kojem se opisuje njegov susret sa vješticama koje su predvidjele njegovu vladavinu zemljom. On ne može sačekati da dođe kući da joj ovo kaže, on joj to mora odmah reći i tim činom svoju fantaziju sa njom on mora odmah podijeliti. A ona, ne ostajući mu dužna, ne samo da se odmah zadaje u pisanje odgovora, već skoro u istom dahu započinje sa mislima o naravi svoga muža:

Ali ja se
Prirode tvoje bojim; prepuna je
Mleka dobrote čovečanske da bi
Najprečim putem udarila. Ti
Za veličinom čezneš, častoljublja
Ima u tebi: ali nemaš one
Rđavštine što treba da ga prati.
Ono što želiš dušom svom, ti to
Želiš k'o svetac; hteo bi da plaćaš
U zdravom novcu, a ovamo dobit
Hteo bi nepravednu.

(I, 5)

Bogatstvo ovoga opisa je dokaz sposobnosti žene da prati naum svoga muža i njegove najsitnije misli, da takoreći uđe u njega: „Požuri amo da ti ja u sluh/ Nalijem svoga duha.” (I, 5) (Greenblatt 2004: 139-140)

Čak i u gnusnom činu ubistva oni su ortaci. I Brozelov mladi bračni par upravo time provokativno djeluje na savremene gledaoce. Brozel je, pak, oslikavajući takvu njihovu interakciju uključio i bogatu paletu aluzija na originalnu dramu:

Postoji nekoliko slavni aluzija na originalni jezik: Joe Macbeth rasparuje svinju „od pupka pa do njuške”, a Duncana se spominje kao “starca” („No, ko je mogao da pomisli da će u tom *starcu* biti toliko krvi?”). Najbolje od svega, sve je ovo jedno kreativno čitanje koje otvara put koji pokazuje motivaciju Macbethovih: smrt njihovog djeteta. (Bate, internet)

Ovom, glavnom motivacijom adaptacija se formatira kao moderna priča o kompleksnim porodičnim problemima (Kidnie 2009: 112). Današnjoj publici postaje jasno da je motivacija za ubitačnu ambiciju Elle Macbeth čvrsto povezana sa “emocionalno uznemirujućom reakcijom majke koja oplakuje smrt svog djeteta”. (ibid.):

Rješenje za književnu zagonetku: „Koliko je djece imala Lady Macbeth?” ispada da je *jedno* – prerano rođeno dijete koje je živjelo tri dana. Za Peter Moffata, scenaristu adaptacije, prilika za jedan hrabar rez kroz niz špekulacija o tajnovitoj referenci Lady Macbeth o hranjenju novorođenčeta predstavlja samo jedno od zadovoljstava za ovu vrstu projekta – „dato nam je da napravimo izbor. Mislio sam da bi nam to pomoglo u razumijevanju njenog lika ako naprosto kažemo to: da je imala bebu koja nakratko živjela i umrla”. Prema Keely Hawes (Elli), „ova infomacija nam je dala uvid u raščlanjivanje motiva koji je pokreću. To je ne opravdava niti je čini simpatičnim likom ali je čini pristupačnijom modernoj publici”. (ibid.)

Harold Bloom posebno naglašava kako Shakespeare, uprkos činjenici da piše o braku sklopljenom između ubica, Macbethove doista prikazuje kao jedan od najsretnijih bračnih parova u svim svojim djelima (Bloom 1998: 518). Stephen Greenblatt također piše o slojevitosti braka između Macbethovih, i, veoma slično Brozelu, predočava nivo intimnosti koji supružnici dijele navodeći da njihov brak „moćan, veoma uznemirujući, čak zastrašujući u svojim letimičnim prikazima prave intimnosti” (Greenblatt 2004: 137):

Šta god je dovelo Lady Macbeth do toga da zamišlja krvave prizore i šta god Macbeth osjeća kao odgovor na njezina maštanja – teror, seksualno uzbuđenje, zavist, duševnu bol i ortaštvo u zločinu – sve ovo je u jezgri toga šta znači biti glavni bračni par koji priziva Shakespeareova mašta. (Greenblatt 2004: 139)

Ono što Macbethovi jednako osjećaju jesu nezasitna glad i žeđ za moći. *Žeđ* je ovdje pravi izraz ukoliko se sjetimo opisa Elle Macbeth i njene nesuđene uloge majke koja bi utoljavala žeđ svog djeteta, *glad* ukoliko se simbolički aludira na kuharsko zanimanje Joe Macbetha. Zaista, simbolika kojom se Brozel vodi u svojoj adaptaciji živopisnija je sa svakom novom nijansom koju nam predočava. Pohlepa kojom se Macbethovi hrane je doista poput hrane koja ne uspijeva da zadovolji njihov apetit za moći. Jednako su uvjerljivije i slike koje se i u drami vrte oko hrane i jela: "Pa kol'ko više budem imao, /Tol'ko će više to, k'o začin kakav, /Glad da mi draži (IV, 3). Slikovito je ista tematika donijeta i u adaptaciji:

Dok reže i siječe meso sa svinjske glave, [Macbeth] kuharima-šegrtima koji su se okupili oko njega ulijeva prema sebi poštovanje riječima: "bez otpada". Svi dijelovi životinje se koriste. U jednom drugom monologu on se prisjeća kompleksnog osjetilnog iskustva dok je jeo pečenog vrapca opisujući zvuk i teksturu okusa kao vrstu uspomene iz djetinjstva. Ovakvo umijeće adaptacije namjerno povezuje senzualnost mesa sa senzualnošću riječi gdje pripremanje hrane i pisanje poezije nastaju kao analogni estetski oblici (Kidnie 2009: 117).

Na sličan način se i Duncan prisjeća svoga djetinjstva. Najživlje mu je sjećanje kada ga je majka probudila kako bi gledao svoga oca dok ulazi u štalu da učini istu radnju kakvu će učiniti Macbeth njemu – da zakolje svinju tamworthske pasmine. Kada je upitao majku da li je to otac učinio dok je svinja spavala iz obzira prema životinji, živo se sjeća majčinog odgovora koji je suprotan onome što je želio čuti: „Meso”, kazala mi je, „tako ima bolji okus”. Po srijedi je zapravo replika Macbethova ubistva Duncana u njegovu snu, čime taj zločin poprima kakarakter svojesvrzne travestije kasapljenja budući da klanjem Duncana Macbeth "proizvodi" *meso* koje može biti samo otpad a nipošto hrana.

Macbeth, dakle, pretvara u otpad Duncanovo tijelo i time se ogrešuje o princip kojem podučava svoje šegрте. Stvaranjem *otpada* Brozelova adaptacija korespondira sa idejama kulturnog materijalizma, a posebno rekontekstualizacijom likova tri vještice inkarniranih u figurama tri smečara koji trebaju da "očiste otpad". Potka kulturnog materijalizma omogućuje nam i da povučemo paralelu između prikazivanja vještica kroz historiju od bajki pa preko Shakespearea sa marginaliziranim skupinama ljudi u savremeno doba. Mahom su to bile žene, usidjelice, stare babe, ali povremeno takva stereotipizacija se znala proširiti i na druge skupine marginaliziranih ljudi. Kako je vjerovanje u fizičku manifestaciju nadnaravnih moći jenjavalo, pogotovo vjerovanja u demone, Macbethove vještice su 'estetizirane' postajući akteri opernih

izvedbi, u scenama sa pjesmama i plesom, kostimima, nekada i letećim mehanizmima (Sinfield 1993: 105). U Brozelovom slučaju to su mistični čistači ulica koji, začudo, mogu da saznaju Macbethove najtmastije misli. *Otpad* koji je stvorio Macbeth ubistvom Duncana, osim što svjedoči njegovom zločinu, predstavlja i simbol koji osmišljava upletanje smećara u njegovu uobrazilju. Simbolična dimenzija smećara/vještica nalaže da je *otpad* upravo ostatak druge priče, narativa koji se pokušava sakriti. Smećari/vještice to ne dozvoljavaju. Otpad će svjedočiti o Macbethovom svirepom ubistvu i upravo kroz simboličnu dimenziju odlaganja otpada urezati će se neizbrisiva mrlja na njegovoj savjesti.

Sjetimo se početka drame kada vještice uzviknu: „Lepo je ružno, ružno lep” (I, 1), jer “u njihovom svijetu neljudskog i protivljudskog, sve je dvosmisleno” (Garber 2004: 700). Slično tome, Macbeth na početku drame slavno kaže: „Ovako rđav a lep dan još ne vidoh” (I, 3). Ovdje imamo međusobno suprotstavljeno *hrđavo* i *lijepo*, ili, ako ćemo: *otpad* i *hranu*. Macbethov um je takav da je u stanju da ovaploti sve što mu vještice predoče. Otud dualnost u njegovom umu. Njegov *apetit* proizvodi eho koji je podsvjestan ali on je tu, vazda prisutan (Garber 2004: 700). Očevidan je kada uzvikne:

Zvezde, svetlost svoju
Prikrijte, da ne nazre ona moju
Nameru mračnu, željenu duboko! (I, 4).

Marjorie Garber (2004: 697) tvrdi da su vještice u *Macbethu* više nego puka mitološka bića. Kada su na pozornici, one projiciraju jednu veoma uvjerljivu psihološku realnost. I psihološka dimenzija koju u adaptaciji generiraju Brozelovi smećari prepuna je značenja kojima se aludira na Macbethovu sudbinu: „Mi smo smećari. Mi znamo sve. Ne postoji ništa što ne znamo“ (Brozel 2005). Na taj način Brozel potvrđuje i Baumanovu tezu da je odlaganje otpada zapravo jedno od centralnih pitanja i najvažnijih zanimanja fluidne postmoderne civilizacije (Pogl. Bauman 2009):

Nadnaravni svijet je najekstremniji primjer snage koja je van ljudske kontrole i shodno tome ona je prikladan simbol za nepredvidive sile ljudske ambicije. Ovaj širi aspekt ima veliki efekat na naš dojam koji imamo o čovjeku Macbethu. Time nadnaravne sile koje prožimaju Macbethov svijet u jednu ruku podržavaju našu svjesnost o tome da je protagonist, spram ljudskih vrijednosti, neprirodan. (Boyce 2005: 350)

Upozoravajući Macbetha da se čuva Macduffa tri mistična smećara bacaju vreće sa otpadom u stražnji dio kamiona u uličici iza restorana. Dok razgovaraju sa Macbethom daju mu do znanja kako oni znaju njegovu čitavu priču:

MACBETH: Kako... kako znate ove stvari?

PRVI SMEĆAR: Cijela priča je ovdje. Od odbačene sperme u kondomima sa okusom banane sve do iskašljanih grudvica žutila starih pijanaca. Čitav život.

DRUGI SMEĆAR: I posebni napitak.

TREĆI SMEĆAR: Igle za bockanje.

PRVI SMEĆAR: Sva velika uzbuđenja koja nas vode od kolijevke do groba. Buka i bijes.

DRUGI SMEĆAR: Sve svršava s nama.

TREĆI SMEĆAR: Spaljivanjem.

DRUGI SMEĆAR: Brisanjem.

PRVI SMEĆAR: Nema više.

DRUGI SMEĆAR: Jučerašnji doručak, jučerašnje meso, jučerašnji ljudi.

TREĆI SMEĆAR: Sva tvoja jučer.

DRUGI SMEĆAR: Sva tvoja sutra.

SVI (odvozeći se): Doviđenja, doviđenja, doviđenja, doviđenja, doviđenja.

(Brozel 2005)

Tijelo uzeto kao visceralna slika predstavljanja "jučer" i "sutra" vrhuni u jedinstvenoj nimalo ugodnoj viziji tjelesnih izlučevina (Kidnie 2009: 118) – "odbačena" sperma i "iskašljano" žutilo – ljudski otpad. Sve započinje i završava izbacivanjem mesa i ljudi. Sve na kraju postaje *otpad*.

U *Macbethu* je *otpad* sve ono što u kulturno-materijalističkom vokabularu predstavljaju priče, narativi i životne sudbine marginalizovanih koji su u međuvremenu postali otporni prema fantazijama koje bi ih obrisale. Takvi narativi se naziru upravo u procjepima Sinfieldovih trusnih linija: ubistvo Duncana, tiranska vladavina, despotsko nipodaštavanje svega oko sebe. Koliko god zakucani u alternativne i marginalne diskurse "odbačenosti" i "iskašljavanja", na kraju će ipak pronaći put do Macbetha. Baš kao duh Banquov koji je čvrsto ukotvljen u savjesti Macbethovoj utvare i *otpad* trusnih linija vraćaju se i proganjaju Macbetha koji se, već na rubu vlastitog ponora, konačno ne uspijeva odbraniti od njih. Sam Shakespeare je bio fasciniran ponašanjem ljudi i žena koji se suočavaju sa svojim krajem (Greenblatt 2004: 276). Najpoznatiji takav primjer je upravo iz *Macbetha* kada daje opis posljednjih trenutaka života vojskovođe Cawdora koji je izdao svoga kralja:

Ništa u životu
Nije mu bolje stajalo no to
Kako se sa životom rastao;
Umro je kao da je uvežbav'o
Kako da umre da bi bacio
Najskuplji svoj imetak k'o sitnicu
Nimalo vrednu. (I, 4)

Na način kako je to ovdje opisano *glad* i *žed* za moći nameću sami od sebe kao pandan u svirepom ubistvu Duncana. Prisjetimo se da je u drami to bilo političko ubistvo i da je Macbeth bio popularan u narodu zbog tog čina (Orgel 2002: 164). U drami, međutim, sudbina, vještice, smečari ili neki drugi mistični entitet imaju svoje prste u cijeloj stvari. Riječima Jan Kotta: “Macbeth se nalazi blizu prijestolja. On *može* postati kralj pa stoga on *mora* postati kralj” (Kott 1964: 90). Slijepa ambicija i ukleti usud ovdje se sudaraju i Macbethovi uzimaju ono što vjeruju da ih sljeduje.

Usljediće poplava krvi. Poznato je da od svih Shakespeareovih drama upravo *Macbeth* je najveća “tragedija krvi”, ne samo zahvaljujući mnogostrukim ubistvima (mnoga se dešavaju van pozornice) već i u implikacijama mašte Macbethove koja također preplavljuje krv. Brozel takvu podlogu neumoljivo koristi i krv doslovno kapa sa ekrana, bilo da se radi o kuhinji gdje se reže meso ili o mračnim kutcima u kojima Macbethov kuhinjski nož radi s drugom vrstom mesa. I kod Brozela krv je glavni sastojak Macbethove mašte: „Svijet koji nastanjuje Macbeth je svijet krvi” (Kott 1964: 90). No, i naš savremeni svijet je svijet krvi. Popularna korporativna kultura nas svakodnevno tjera na suočavanje sa krvlju dok gledamo blockbuster filmove, igramo kompjuterske igrice, dok listamo naslovne stranice novina, dok surfamo internetom, gledamo najave TV vijesti. Sveprisutnost krvoprolića u *Macbethu* je homologno našoj svakodnevnicu. Historijski, mi stojimo u mjestu! Sjetimo se kada prvi put vidamo Macbetha u drami, njegovo lice je krvavo jer se upravo vraća iz ratnog pohoda i on krvav izlazi pred Duncana koji pita: “Ko je taj čovek iskrvavljeni” (I, 2). U Brozelovoj adaptaciji krv se ne može saprati sa ruku, lica, noževa: “Hoće ‘ s tih ruku sprati ovu krv /Neptunov sav okean neizmerni?” (II, 2). Sam *Macbeth* započinje i završava pokoljem. Svi hodaju u krvi, krv zapljuskuje pozornicu. Harold Bloom je primijetio isto što i Brozel u adaptaciji – da *Macbeth* „ima višak krvi i energije” (1998: 545). *Krv* i *energija* će se, naposljetku, u liberalno-kapitalističkoj svakodnevnicu svesti na *meso* i *otpad* koje treba odložiti daleko od očiju ljudi. *Macbeth* je davno prevazišao kulturološki kontekst škotskog dvora, što

uspijeva i Brozelova adaptacija zakivajući nas gledaoce u mjestu gdje se ne možemo odbraniti od nasrtaja njegovog noža. Buka i bijes tragične priče amibicioznog kuhara čija izgubljena bitka za svoju dušu, iako nas zove da suosjećamo s njim, na kraju ipak ne daje priliku ni za kakvu empatiju. Naša tijela osjećaju tek Macbethovo uzurpiranje Duncanova prijestolja.

Ono što čini Brozelova *Macbetha* privlačnim današnjoj publici jesu upravo scene koje sadrže *nelagodu*. Radilo se tu o krvi, otpadu, otuđenju, udaljavanju ili općoj defamilijarizaciji stvarnosti koju predstavljaju npr. tri smečara:

Ispričati priču za televizijski serijal je vizualno iskustvo i *Macbeth* se oslanja [...] u ključnim momentima na filmske tehnike koje prikazuju neprirodnu zlobnost, signaliziraju halucinacije i iskazuju naglo nametanje u svakodnevnicu jednog nadrealnog svijeta. (Kidnie 2009: 116)

Nelagoda je povezana s *krvlju, otpadom, otuđenjem i tišinama*. Prolijevajući krv današnji Macbeth se penje, on je moderni oportunist koji ide uzlaznom putanjom na hijerarhijskoj ljestvici poslovnog miljea, radeći što je potrebno da bi se popeo na vrh i ostao tu. On je figura naše korporativne današnjice, jedan od nas. Pa i po tome što će se krvoproliće izliti na njegovu savjest. Vodeći bitku u svojoj savjesti Joe Macbeth je i Shakespeareov ratnik i Brozelov napaćeni kuhar. On je i vojnik i bojno polje, zatočen između dva svijeta: u jednom je herojska figura, odnosno kuhar koji je "ispekao" zanat a u drugom nastanjuje tiransku realnost koju – iako je sam stvorio – više ne može da podnese. Time za njega nema mjesta ni u jednom ni u drugom svijetu i njegova tragedija je zaokružena.

LITERATURA:

1. Bate, Jonathan, "Skilful remixes of a bard for all seasons", internet, dostupno na: <https://www.timeshighereducation.com> (pristupljeno 9. februara 2019.)
2. Bloom, Harold, (1998), *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York
3. Boyce, Charles (2005), *Critical Companion to William Shakespeare: A Literary Reference to His Life and Works*, Facts on File Inc., Roundtable Press, New York
4. Brozel, Mark (2005), *Shakespeare Retold: Macbeth*, Film, DVD, British Broadcasting Corporation (BBC): Horsebridge Productions Limited
5. Dollimore, Jonathan, Alan Sinfield, eds. (1994) *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*, Manchester University Press, Manchester
6. Garber, Marjorie (2004), *Shakespeare After All*, Anchor Books, New York
7. Greenblatt, Stephen (2004), *Will in the World*, Norton, New York
8. Kidnie, Margaret Jane (2009), *Shakespeare and the Problem of Adaptation*, Routledge, New York
9. Kott, Jan (1964) *Shakespeare, Our Contemporary*, PWN (Polish Scientific Publishers), Warsaw
10. Lodge, David (1977), *The Modes of Modern Writing*, Edward Arnold, London
11. Mousley, Andy (2007), *Re-Humanizing Shakespeare: Literary Humanism, Wisdom and Modernity*, Edinburgh University Press, Edinburgh
12. Orgel, Stephen (2002), *The Authentic Shakespeare: And Other Problems on the Early Modern Stage*, Routledge, New York - London
13. Polanski, Roman (1971), *The Tragedy of Macbeth*, Film, DVD. Playboy Productions, Columbia Pictures, Los Angeles
14. Sinfield, Alan, (1992), *Faultlines: Cultural materialism and the politics of dissident reading*, Clarendon Press, Oxford

SPILLING BLOOD INTO CONSCIENCE: CULTURAL-MATERIALIST INTERPRETATION OF BROZEL'S ADAPTATION OF "MACBETH"

Summary

William Shakespeare's *Macbeth* has had a considerable number of screen adaptations. The legendary Scottish thane has been since played by many actors as diverse in their portrayal as the adaptations themselves have been diverse in their contextualization of the plot and accentuation of certain aspects of the originals. Mark Brozel's adaptation follows a contemporary perspective on *Macbeth*, removed from the medieval Scottish realm to a three star Michelin restaurant. The adaptation thus substitutes the title role of a blood-thirsty warrior into that of a no less ambitious masterchef. In this manner, Brozel's adaptation tackles the issues Shakespeare addressed centuries ago albeit in the context of the 21st century. These issues examine the interplay of power and fate. Brozel problematizes the classical play from our contemporary viewpoint. Issues of bloodshed, motherhood, ambition, waste, and alienation intertwine into a general defamiliarization of reality. The cultural-materialist interpretative approach to this work has proven as the most appropriate key to comparatively reflect on the original and Brozel's adaptation, as it emphasizes Shakespeare's *modus operandi* (thanks to which *Macbeth* so intensely lives to his present day) that makes it impossible to separate the narrative away from its sociopolitical context

Key words: Cultural Materialism; *Macbeth*; Shakespeare; Mark Brozel; adaptation; power

Adresa autora

Author's address

Alen Avdić

Zavidovići

avdic.alen@yahoo.com