

ФИЛМ

LUGARDA
1968

ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА (I)

Уредници
Катарина Мелић
Милена Нешић Павковић
Драган Бошковић

ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА

Крагујевац
2022.

САДРЖАЈ

Александра В. Чебашиек

ЋУТАТИ ИЛИ ГОВОРИТИ:

ПЕДАГОШКИ АСПЕКТИ ХОЛОКАУСТ-ДИСКУРСА / 11

Марија Д. Луковић

НОВИ ЈЕЗИК ХУМАНИЗМА:

НЕ ЗАБОРАВИТИ ХОЛОКАУСТ! / 23

Ивана П. Остојић

ДЕГЕНЕРИСАНА УМЕТНОСТ:

ИМАЛИ СУ ЧЕТИРИ ГОДИНЕ / 35

Анђела Т. Вујошевић

ДИСКУРСИВНЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ХОЛОКАУСТА:

СТВАРАЛАШТВО АНСЕЛМА КИФЕРА / 49

Јована Д. Костић

РОК'Н'РОЛ И ХОЛОКАУСТ / 59

Александра С. Секулић

НЕПРАВО У НЕМАЧКОЈ ЗА ВРЕМЕ НАЦИОНАЛСОЦИЈАЛИЗМА / 67

Катјарина С. Лазић

РЕФЛЕКСИЈА ПРОШЛОСТИ И ПОЕТИКА ПОСТМЕМОРИЈЕ / 83

Лела М. Вујошевић

ДВЕ ПЕТИЦИЈЕ: НЕ ДАМО ЈЕВРЕЈЕ – НАШЕ КОМШИЈЕ / 93

Гордана М. Јоцић

„АРИЈЕВСКИ ПАРАГРАФ” И РАСНЕ ТЕОРИЈЕ

У СРБИЈИ ТОКОМ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА / 111

Бојана Г. Ракоњац

ШЕКСПИРОВ *МЛЕТАЧКИ ТРГОВАЦ* КРОЗ ПРИЗМУ

АНТИСЕМИТИЗМА У ТРИ ИЗВЕДБЕ: ДВОРСКО ПОЗОРИШТЕ

БЕЧ (1943), ЈУГОСЛОВЕНСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ

БЕОГРАД (2004) И ВЕНЕЦИЈАНСКИ ГЕТО (2016) / 125

Сандра Р. Тешиовић

ДИСКУРС О НАЦИСТИЧКОЈ ПРОШЛОСТИ У РОМАНУ

СТАРИ МАЈСТОРИ ТОМАСА БЕРНХАРДА / 137

Теодора С. Илић

БУДУЋНОСТ СЕБАЊА НА ХОЛОКАУСТ:

ПОСТМЕМОРИЈА У РОМАНУ *EAST-WEST STREET*

ФИЛИПА СЕНДСА / 151

Верка Г. Карић

ДАНИЛО КИШ И ИСТРАЖНИ ДИСКУРС:

ХОЛОКАУСТ И ЈЕВРЕЈСКИ ИДЕНТИТЕТ У ДЕЛУ *ПСАЛАМ 44* / 163

Драѓана М. Вучковић

АНТИСЕМИТИЗАМ У ДЕЛУ *ДНЕВНИК* ЕЛЕНЕ БЕР / 173

Дуња Д. Томовић

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЛОГОРА У РОМАНУ
ПИСАЊЕ ИЛИ ЖИВОТ ХОРХЕА СЕМПРУНА / 193

Милица М. Карић

БИТИ ЈЕВРЕЈИН: ПРИЧА ЈЕВРЕЈИНА ЛУТАЛИЦЕ ЖАНА Д'ОРМЕСОНА / 207

Илија Д. Обровић

(НЕ)СУОЧАВАЊЕ СА ПРОШЛОШЋУ НА ПРИМЕРУ
РОМАНА ИСЕЉЕНИЦИ В. Г. ЗЕБАЛДА / 223

Јована Д. Стојановић

КРВАВА ПОВРАТНА СПРЕГА
– ГЕЦ И МАЈЕР У ОГЛЕДАЛУ СМРТИ / 245

Александра З. Стојановић

УЧЕЊЕ ПОСЛЕ АУШВИЦА: ХОЛОКАУСТ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ НА
ПРИМЕРУ РОМАНА ДЕЧАК У ПРУГАСТОЈ ПИЦАМИ ЦОНА БОЈНА / 255

Сара Николић

ЖИВОТ ЈЕВРЕЈА ЗА ВРЕМЕ ОКУПАЦИЈЕ
У РОМАНУ САРИН КЉУЧ ТАТЈАНЕ ДЕ РОНЕ / 269

Тамара Јевремовић

ТРАГАЊЕ ЗА ДОРОМ У ДЕЛУ ДОРА БРУДЕР ПАТРИКА МОДИЈАНА / 283

Јована З. Белић

СУОЧАВАЊЕ СА ПОЧИНИЛАЧКОМ ПРОШЛОШЋУ У
ФИЛМУ ЛОРЕ РЕДИТЕЉКЕ КЕЈТ ШОРТЛАНД / 293

БИОГРАФИЈЕ АУТОРА / 309

Бојана Г. Ракоњац¹

Универзитет у Београду
Филозофски факултет

Мастер академске студије Историје умјетности

ШЕКСПИРОВ МЛЕТАЧКИ ТРГОВАЦ КРОЗ ПРИЗМУ АНТИСЕМИТИЗМА У ТРИ ИЗВЕДБЕ: ДВОРСКО ПОЗОРИШТЕ БЕЧ (1943), ЈУГОСЛОВЕНСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ БЕОГРАД (2004) И ВЕНЕЦИЈАНСКИ ГЕТО (2016)

У раду ће бити разматрана перцепција драме Вилијама Шекспира *Млетачки трговац* у три позоришне изведбе које се разликују како према свом датовању тако и према мјесту извођења, историјским, те друштвено-политичким околностима у којима настају. Кроз анализу ових изведби представа у Дворском позоришту у Бечу (1943), Југословенском драмском позоришту у Београду (2004) и у Венецијанском гету (2016) можемо да уочимо на који је начин оригинални Шекспиров текст био инструментализован у различитим историјским тренуцима и под различитим историјским околностима у служби разматрања тада актуелних питања. Размотрићемо у којој је мјери *Млетачки трговац* заиста антисемитистички и на који је начин нацистичка политика искористила тај потенцијал антисемитизма у овој драми у своју корист, те како су друге двије изведбе новијег датума за задатак имале управо супротно: да сруше стереотипе о Јеврејима и искажу бунт против истог тог антисемитизма.

Кључне ријечи: Вилијам Шекспир, *Млетачки трговац*, Венеција, гето, антисемитизам, Беч, Југословенско драмско позориште (ЈДП), Београд

Шекспир наш савременик у сваком времену

Име које је постало синоним за драму, али могли бисмо слободно рећи и за саму књижевност, јесте име Вилијама Шекспира. Његова су дјела незаобилазна лектира, а немјерљиви су величина и значај његовог опуса у историји свјетске књижевности. Међутим, када помислимо на Шекспира, прва нам је асоцијација засигурно трагедија као таква, а одмах потом и њени протагонисти који у себи носе све боли и дилеме овоземаљског живота и у безнадежној су потрази за одговорима и самоспознајом. Оно што често пада у други план када говоримо о Шекспиру јесу његове комедије и трагикомедије, али и оне врло често кокетирају на самој маргини са чистом трагедијом, или су барем неки њихови елементи појединачно трагични. Било кроз трагедију или кроз комедију Шекспир оставља текст који се попут *Мидраша* (хебрејски *Midrashim*), константног поновног ишчитавања и тумачења јеврејских светих списа, стално може изнова и изнова ишчитавати, стога је читање и тумачење Шекспира посао без краја.

У *Хамлету* Полоније, приликом представљања путујуће позоришне трупе краљевићу данском Хамлету, објашњава чему су то они све вични, те на крају свог банализованог набрајања жанрова драме наведе и „драму са јединством мјеста и драму без јединства”, односно у оригиналу *poet unlimited* (II 2).

1 boxstradlin@gmail.com

Овај израз постаће на одређени начин само схватање *Хамлета*, али могао би бити искоришћен као начин схватања цјелокупног Шекспировог опуса, који његова универзалност, безвременост и истрајност заиста чине структуром која, барем метафорички, превазилази сваки други књижевни оквир и заиста постаје *poet unlimited*.

У Шекспировом опусу, између осталог можемо и да пронађемо мјеста на којима он испитује тематику другог, односно другости. Три Шекспирове драме *Млетачки трговац*, *Ошело* и *Бура* на различите начине испитују појам другости, те, иако су по својој врсти различите, по тематици су врло сличне. Док *Млетачки трговац* говори о лошем положају Јеврејина у венецијанском хришћанском окружењу, а *Ошело* о Мавару који такође уз потешкоће проналази своје мјесто у истом, те се због тога и суочава са кризом идентитета, *Бура* представља типичан примјер колонијализације и потчињавања старосједилаца освојене „далеке” земље, оличених у лику Калибана.

Постмодернистичка тумачења Шекспира, попут деконструкције, новог историзма, културног материјализма, феминистичке критике или психоанализе довела су до нових спознаја и отварања нових портала ка схватању и адаптацији Шекспировог опуса. Једно од тих постмодернистичких парадигми јесте и постколонијализам. Постколонијалне студије односе се управо на другости, махом у три горепоменуте Шекспирове драме (Бечановић-Николић 2007). Међутим, ваљало би бити на опрезу. Иако херменеутика дозвољава широк распон тумачења књижевности, у овом случају Шекспира, често морамо преиспитивати одређене интерпретације, пазити на злоупотребе, али и потенцијално банализовање садржаја. Увијек би требало имати на уму оригинални контекст у којима је оно стварано. Реинтерпретација садржаја, поготово кроз умјетнички медиј какво је позориште, гдје се сем пуких ријечи нуди читав низ оружја којима се може изразити садржај дјела, погодно је за манипулацију и веома слободну интерпретацију. Питање које се само намеће јесте: Да ли уопште више можемо доћи до елементарног Шекспира или су пак управо величина и универзалност његовог дјела довеле до тога да је његов текст флуидан и подложен манипулацији и трансформацији?

На примјеру три изведбе једне од горепоменутих Шекспирових драма о другости, *Млетачког трговца*, чији је главни протагониста Јеврејин, управо у улози другог, у овом раду биће размотрена његова имплементација и улога у махом хомогеном хришћанском друштву у Венецији, те интерперетација исте у различитим изведбама у зависности од историјског тренутка у којем оне настају. Прва изведба у режији њемачког режисера Лотара Милета (*Lothar Müthel*) у Бечу 1943. године инспирирана је антисемитистичком идеологијом владајуће нацистичке партије. За циљ је имала пропаганду усмјерену против Јевреја. Друга изведба јесте изведба премијерно постављена фебруара 2004. године у Југословенском драмском позоришту у Београду, у режији Егона Савина и она говори о другости и рушењу стереотипа другости помоћу помјерања граница између раса, полова, националности и вјероисповјести. Трећа изведба *Млетачког трговца* јесте она у режији Керин Конрод (*Karin Coonrod*), постављена у самом Венецијанском гету 2016. године, поводом обиљежавања двоструке годишњице, једна је везана за сам гето, а друга за Шекспира. За свој циљ, ова представа имала је деконструкцију Шајлоковог лика и покушаја да он буде приказан не само као Јеврејин већ као и човјек, налик на сваког другог Шекспировог лика, са чијом боли и дилемама читалац/посматрач може да се поистовјети и да над њима контемплира.

Шта је то што нас Шекспир може научити у XX и у XXI вијеку и на који начин његово дјело са самог почетка XVII вијека (око 1600) можемо да интерпретирамо у духу актуелне (владајуће) идеологије или политичке струје? Овакво поступање са Шекспировим опусом није необично и не можемо га у потпуности приписати модерном или постмодерном начину рецепције, будући да је још у Шекспирово вријеме постојала (зло)употреба његовог опуса у личне сврхе појединца и његове политике. Конкретно, ријеч је о изненадном извођењу представе Ричард II дуго након што је она престала да се изводи, које је било организовано 1601. године непосредно прије побуне вођене под палицом лорда Есекса, као опомена краљици Елизабети I и мотивација побуњеницима (Бечановић-Николић 2007: 156).

Нацистичка адаптација Млетачког трговца у Бечу 1943. године

Године 1943. гаулајтер Беча, нацистички политичар и вођа организације Хитлерјугенд од ступања нацистичке странке на власт (1933), наредио је постављање Шекспировог *Млетачког трговца* у Дворском позоришту (*Burgtheatre*) у част „очишћења” Беча од Јевреја. У тренутку када Беч постаје *Judenreine*. Слика Јеврејина Шајлока какву је донијела оваква поставка *Млетачког трговца* оставила је бечку публику згроженом (Хешел 2006: 77).

Иако ни оригинали друштвени и политички контекст² из ког се изродила драма *Млетачки трговац* није био усмјерен ка наративу о Шајлоку као неправедно маргинализованом и демонизованом Јеврејину у хришћанском друштву, него о Шајлоку као крволочном и алавом зеленашу, којег би ваљало покрстити – додуше који повремено у својим монолозима у читаоцу (позоришној публици) открива своју „људску” страну, те у пар наврата код њега (њих) успијева да изазове одређену количину емпатије, а можда чак и сажаљења – нацистичка је изведба успјела да у потпуности деконструише Шајлоков лик и поново га конструише кроз наказну нацистичку визију о Јеврејима (слика 1).

Док су седамнаестовијековне изведбе *Млетачког трговца* приказивале Шајлока физиономијом иденичним са остатком других, бијелих (аријевских) ликова драме, нацистичка предства упознаје гледаоца са новим, монструозним изгледом протагонисте, која одише управо оном идејом о источноевропским Јеврејима коју су нацисти његовали кроз своју антисемитистичку политику. Физички дефект који је сад приписан лику Шајлока послужио је да ослика његове унутрашње, духовне особине, јер хришћанство као такво врједнује душу над тијелом, које је само њено трулежно боравиште, стога је јасно да је боравиште онога који има лошу душу ружно. Због своје другости и разлике који у себи Шајлок носи, он се и по својој спољашњости разликује од других, жигосан је у овом случају, не само како у драми наводи трпљењем („јер је моје племе жигосано трпљењем” (I. 2)), већ и својим физичким изгледом. Опис Шајлокове наказне појаве, односно нацистичког глумца Вернера Крауса у улози Шајлока, која шокира бечку публику доносе и новине:

Уз крах и чудну праћину сјена, нешто одвраћено стирано и чудновато одвојно пузало је сценом... Блиједој ружичастој лица, свијетлоцрвене косе и браде, немирних лукавих ситних очију; у масном кафтану³, са објешеним жућким талишом, равних стопа,

2 Наиме, постоје наводи о томе како је драма *Млетачки трговац* била инспирисана афером везаном за доктора краљице Елизабете I, Родригом Лопезом, који је био покрштени Јеврејин и који је наводно покушао да отрује енглеску краљицу, те је стога погубљен. (Недић 1962: 7)

3 Молитвени шал, који на својим крајевима има ресе исплетене у чворове, који Јевреји носе приликом молитве.

која се приликом хода вуку, док бијесно ударају једно по једно о земљу, гестова руку попут канџи, незграпног гласа. (Хешел 2006: 77)

Све ово доприносило је патолошкој слици источноевропског Јеврејина, којом је изражена сва његова унуташња и спољашња нечистоћа, наглашавајући тако опасност кроз гротеску.

Осим деградираног физичког изгледа који лик Шајлока поприма, нацистичка изведба у потпуности је прилагодила лик Шајлока стереотипном поимању Јеврејина који је просто улез у хришћанском окружењу. Наиме, иако у Шекспировом тексту драме Шајлок има кћи Цесику, која се одмеће од њега ради своје везе са Лоренцом који је хришћанин, у бечкој изведби из 1943. године Цесика је усвојена Шајлокова кћи управо из разлога што један припадник аријевске расе, хришћанин, Лоренцо не може да оствари љубавни однос са Јеврејком. Осим ове измјене у структури међусобних односа ликова, измјењен је и текст драме. Наиме, сви поменути дијелови драме, односно Шајлокови монолози који нам дају увид у његово унутрашње стање и отварају пут посматрачу ка крхкој и рањивој страни Шајлоковог лика, која сада оставља по стани оног Шајлока који више жали због тога што је остао без дуката, него због тога што је остао без своје кћери, бивају избачени.

Цјелокупни заплет драме заснива се на договору склопљеном између трговца Антонија који жели да узме на зајам од Шајлока новац како би помогао свом пријатељу да искупи новац за просидбу вољене. Шајлок пристаје невољно на договор, будући да га је Антонио у прошлости вријеђао, управо зато што је он Јеврејин, међутим улог је мало виши него што се Антонио надао. Наиме, ако не успије у року од мјесец дана да врати позајмљени новац, Шајлок ће узети килограм меса са Антонијевог тијела, на шта трговац пристаје, уздајући се у продају робе која се налази на његовим бродовима, који су у датом тренутку на путу ка Венецији, увјерен у то да ће дуг бити враћен на вријеме. Међутим, Антонијеви бродови доживе бродолом и он неће бити у могућности да врати новац. Док сви преиспитују Шајлоков упоран наум да не опрости Антонију и испуни договор до краја, на вапаје о суровости чина узимања његовог меса Шајлок поново подсјећа на пређашње трговчево понашање према њему, те одговара познатим *Зар Јеврејин нема очи?* монологом:

Он се бацао блатом на моју част, избио ми из руку пола милиона, смејао се мојим губицима, натеравао спрдњу са мојим добицима, ругао се мом народу, квариио ми трговачке погодбе, тулио жар мојих пријатеља, расправљао моје непријатеље; а зашто? Зато што сам ја Јеврејин. Зар Јеврејин нема очи? Зар Јеврејин нема руке, органе, удове, чула, наклоности, страсти? Зар се не храни истим јелима и не равава га исто оружје? Зар није подложен истим болестима и зар га не исцјељују исти лијекови? Зар му није зими хладно, а лети врућина, као и хришћанину? Ако нас убодете, зар не крваримо? (III 1, 45–61)

Због овог првог дијела познатог монолога, посматрач/читалац сада се нашао у дилеми; како сада схватити Шајлокову позицију? Јавља се емпатија према овом Јеврејину који је жртва неправедног опхођења према њему, стога треба ли можда и у тој фрустрацији наћи оправдања за његову свирепост? Управо због оваквог учинка првог дијела Шајлоковог монолога, он је из бечке изведбе Трговца избачен. Осим што је погодан за крирања оправдања за Јеврејина и оставља отворену опцију да он буде схваћен једнаким бијелој аријевској раси, овај монолог у свом другом дијелу директно атакује и на само хришћанство и његове постулате:

Ако смо у свему другом исти као и ви, хоћемо да смо и у томе. Ако Јеврејина увреди хришћанина, у чему је хришћанова скрушеност? У освети. А ако хришћанин увреди Јеврејина, у чему треба да се испољи његова трпељивост по хришћанском узору? Па у освети. Опачину, којој ме учите, извршићу, и то са свирепостићу, јер хоћу да усавршим оно чему сте ме научили. (III 1, 65–73)

Овакав навод из уста једног Јеврејина такође није био погодан за изведбу драме која је постала оружје у нацистичким рукама. Аријевска раса која се идентификовала са хришћанством није могла да буде овако прозвана од стране једног Јевреја. Образложење које је Шајлок хтио да да истицањем потребе истих права Јевреја и хришћана било је непогодно за идеологију антисемитизма коју су нацисти пропагирани. Сви су дијелови драме који су посматрача могли навести да иједног тренутка посумња у зликовачку улогу Јевреја и оставе простора за другачију интерпретацију избачени.

На крају драме, као и у Шекспировом тексту, након суђења, Шајлок остаје без свог цјелокупног иметка, али такође мора бити преобраћен у хришћанство, односно покрштен. Циљ је постигнут, како хришћана у Венецији у XVI вијеку тако и нациста у XX вијеку; Јеврејин је поражен, није истријебљен, али је барем покрштен. Међутим, још једно питање остаје да лебди у ваздуху; да ли покрштени Јеврејин може да живи боље након свог преобрта или ће наставити да важи парола *Једном Јеврејин увијек Јеврејин*. Будући да ни Јевреји, а ни они покрштени не могу да нађу своје мјесто у хришћанском свијету, и заједнички језик са њима, шта простаје? Попут Отеловог идентитета и онај покрштеног Јевреја подложен је преиспитивању, манипулацији, кризи. Упркос свему, измјењени идентитет у том смислу увијек ће бити нестабилан и крхк. Поука овакве изведбе *Млетачког трговца*, али и антисемитистичке политике, јесте да увијек треба бити на опрезу од „злог” Јеврејина, јер и када је хришћанин Јеврејин је ипак само Јеврејин (Хешел 2006: 80).

Млетачки трговац у Југословенском драмском позоришту (2004)

Године 2004. у Југословенском драмском позоришту (ЈДП) постављена је нова изведба *Млетачког трговца* у режији Егона Савина. Ова изведба поиграва се не само са често замагљеним грницама међу родовима већ и са потенцијалном хомосексуалношћу трговца Антонија, једног од протагониста драме, али напослијетку и са начином на који су тоталитарни режими, какав је био фашизам односно нацизам, сагледавали Другог, не само кроз антисемитизам и расизам већ и кроз хомофобију и мизогинију. Главну женску улогу у домаћој изведби Млетачког трговца играо је популарни српски глумац Драган Мићановић, у женском костиму прилагођеном лику Порције, актуелизујући на тај начин питање трансцендеризма које је почетком 2000-их и даље изазивало контроверзу, али истовремено дајући омаж оригиналним изведбама представа из Шекспировог времена у којима су и женске ликове тумачили мушкарци, махом младићи чији глас још није мутирао.

Поред ове трансгресије између мушког и женског пола, често тумачено питање сексуалног одређења трговца Антонија добија у овој изведби више пажње и простора. Наиме, у тумачењима овог Шекспировог комада, још из 1950-их година, почињу да се преиспитују осјећања трговца Антонија према његовом пријатељу Басанију, чија је потреба за новцем заправо покретач читавог заплета (Пекингнеј 1992: 201–221).

Будући да је на почетку драме пронађен снуђен и меланхоличан, трговцу је приписивано такво стање управо због бриге о неузвраћеној љубави. Саларио

и Саларино, Басанијеви и Антонијеви пријатељи који се појављују на самом почетку, односно у првој сцени првог чина, алудирају на то да Антонија море љубавни јади. Оно што је још занимљиво јесте изглед ове двојице ликова, тачније исфеминизираност њихове појаве, њиховог геста, чиме се још ликова у драми поставља на маргину сексуалности и рода, али уједно на овај је начин оформљена „подршка” сумњама о Антонијевом сексуалном одређењу, које се код посматрача буде. И њихова визуелна појава наводи нас на то да нам је дозвољено да однос Антонија према Басанију, зарад којег се трговац спреман чак задужити код омрзлог зеленаша Јеврејина, окарактеришемо као хомоеротски. Будући да је Басанио новац тражио како би успјешно испросио младу Порцију, непримјетно се тиме формира платонски љубавни троугао између Антонија, Басанија и Порције. Трговац Антонио и Јеврејин Шајлок једини су ликови који на крају оригиналног Шекспировог текста остају усамљених судбина. Шајлок је након суђења, нечујно понижен, ишчезао из комада, вјероватно прогнан, те, како читалац може да наслути, преобраћен у хришћанство, док Антонио остаје сам и по страни док се драма велелепно завршава двоструким вјенчањем и радошћу, што је и уобичајан крај Шекспирових комедија. У београдској изведби представе из 2004. године одлазак Антонија и Шајлока са сцене није толико нечујан као код оригиналног Шекспира, штавише они бивају насилно одведени са сцене, приликом завршетка суђења Шајлоку. Одводи их мушка групација одјевена у италијанску фашистичку униформу црне боје (слика 2. и слика 3), односно припадници наоружаних одреда Мусолинијевих Фашиста, познатијих као црнокошуљаша (Бечановић-Николић 2022: 89–107).

Стога, док је крај у овом случају измјењен, те и Шајлока и Антонија одводе, истичућу тако у сценографији постављеној према топониму Венеције 1920-их година да у идеологијама и политикама тоталитарних режима долази до одбацивања сваке другости. За свој циљ Савинова поставка *Млетачког трговца* имала је управо да истакне другост и другога, у погледу расе, религије, националности или сексуалности, указујући и на штетне стереотипе и маргинализацију мањинских других.

Млетачки трговац у Венецијанском гету (2016)

Занимљиво јесте да су двије од три Шекспирове драме, чија се тематика односи на другога и другост као такву, својом радњом смјештене у Венецији. Отело и Шајлок обојица су у Венецији уљези. Из економских и политичких разлога они су морали бити барем дјелимично прихваћени у друштву, а уосталом обојица су покрштени, Шајлок на крају драме, а за Отела то и прећутно схватамо, иако у тексту драме није експлицитно наглашено. Обојица су због кризе идентитета коју су доживјели прогнани и у лудило, изганство или смрт. Необично је међутим, како је баш од свих *locus-a* на која су ове представе могле бити смјештене одабрана космополитска Венеција, која је још од своје најраније историје била поприште путева, главна медитеранска лука, те мјесто на којем су се Исток и Запад неминуовно укрштали, а културолошки утицаји долазили са свих страна. Док са једне стране имамо космополитску Венецију и бајковито државно устројство те републике које усваја образац савршеног уређења, нечег између аристократије и демократије, које Аристотел описује у својој *Полицији*, на челу са дуждом који није аутократа, са друге стране имамо први гето за Јевреје створен управо

у оваквој Венецији, 29. марта 1516. године декретом дужда Леонарда Лоредана (1436–1521) и Сената (Трофоло 2020: 89).

Поводом двоструке годишњице, 500 година од постанка венецијанског Гета (1516) и 400 година од Шекспирове смрти (1616), италијанско-америчка режисерка Керин Конрод (*Karin Coonrod*) поставља *Млешачког трговца* управо у Венецији, у дијелу града познатом као Venetian Ghetto Nuovo, 2016. године. Режисерка Керин Конрод позната је по свом раду, тако што воли да смјешта представе ин ситу, или барем на локацији најближој оној у дјелу које бива адаптирано. У овом случају, наводи ауторка, претјерано размишљање о сценографији није било потребно, будући да су зидови Гета и историја у њих уткана говорили сами за себе (Соколова 2022: 233–245).

У распону од 73 године *Млешачки трговац* еволуирао је од представе која је била инструмент нацистичке политике и један од видова прогласа антисемитизма до представе која детаљно улази у проучавање Шајлоковог лика, његових осјећања и мисли, кроз које режисерка и глумци настоје да сви спознају и разумију Јеврејина. Дошло је вријеме да се чује његова страна приче. У овој изведби фокус је стављен на упознавање јеврејског идентитета, за разлику од ранијих изведби гдје је акценат увијек на приказивању наратива о Јеврејима као негативцима, па у крајњој линији тако је и у самом Шекспировом тексту. Адаптација *Млешачког трговца* у гету првенствено доноси публици Шајлока који говори својим језиком, тј. у његовом говору коришћени су ладино, јидиш, јудео-венецијански и хебрејски. Он већину изведбе драме говори енглески језик, будући да је због обиљежавања годишњица и космополитског карактера представе енглески језик био одабран за језик на ком ће представа бити изведена. Међутим, када на ред дођу посебно емотивни тренуци за Шајлока у представи, попут онога када се кћерка одмеће од њега, он говори на ладину, тако градећи специјалну конекцију између себе и публике, спуштајући свој гард и дијелећи своју највећу интиму – свој јеврејски идентитет, који је до сада била ствар која је била окренута против њега (Соколова 2022: 233–245).

Упечатљив моменат у представи био је и тренутак у четвртном чину непосредно након што је Шајлок покушао да одговори на питања постављена током суђења, која су се односила на разлоге зашто не жели да узме новац у замјену за комад Антонијевог меса:

.... Упитаћете зашто ја
 Комадић меса смрдљивога волим
 Но ли цекина три тисуће; нећу
 Ни за то да дајем оговор, ал' нек је,
 Рецимо тако мени ћеф: је л' овим одговорено?
 (IV 1, 39–43)

Потом венецијански дужд позива Шајлока на милосрђе, алудирајући првенствено на оно хришћанско милосрђе, које свакако није ни чудно што њему као Јеврејину недостаје, али дужд му се обраћа у нади да ће тај анимални, крвољачни дефектни Јеврејин ипак пронаћи мрву хришћанске самилости у свом срцу и прихватити нагодбу да узме новац умјесто људског меса.

Адаптација *Млешачког трговца* у Венецијанском гету завршава се управо понављањем овог Шајлоковог говора, умјесто оригиналним крајем представе у којем Порција и Цесика враћају прстење својим младим изабраницима Басанију и Лоренцу. Још једна необична новина у изведби *Млешачког трговца* јесте што Шајлока тумачи укупно пет глумаца. Режисерка Керин Конрод одлучила се на

овај потез, јер је, како каже, жељела публици да прикаже све слојеве Шајлокове личности, а сваки од пет глумаца (слика 4) представља један од тих аспеката Шајлокове личности: трговац, отац, мајка (ово улогу игра жена), удовац и убица. Циљ раслојавања Шајлока на овај начин, допушта посматрачу да спозна његов лик из више перспектива, те самим тим потенцијално препозна и дио себе у њему, што ће довести до веће идентификације са Шајлоком, те он више неће бити само Јеврејин, имигрант или други, већ ће му бити приписане животне улоге и карактеристике у којима се сваки појединац може препознати без обзира на своју расу, вјероисповијест или националност. Представа се завршава тако што свих пет глумаца који тумаче Шајлока формирају круг и сви се истовремено обраћају публици стихом: „Да ли вам је одговорено?” („Are you answered?”), док се у позадини пролама Џесикин крик, док је на три зида венецијанског Гета руком исписана ријеч милост на три језика; енглеском – MERCY, италијанском – MISERICORDIA и хебрејском – RAKHAMIM (Соколова 2022: 233–245).

Милост је оно што у представи заиста недостаје, међутим питање је коме, да ли она недостаје Шајлоку или недостаје свим осталим актерима? Можемо ли, на крају схватити овај вапај у виду исписане милости као подсетник да она није изостала само у драми него и у свим оним тренуцима у историји када су Јевреји били на мети деструкције и истрјебљења? Питање остаје отворено, иако је одговор очигледан. Милост и тихи крик који се промолио на крају представе у гету симболички су ламент над свим злочинима почињеним над Јеврејима.

Закључак

Упоредном анализом три одабране изведбе Шекспировог *Млетачког трговца* видјели смо како начин на који одређено књижевно дјело бива перципирано може да варира у раличитим историјским тренуцима или у различитим културолошким срединама у зависности од поруке која треба бити послата. Изведба из 1943. године оличење је инструментализује *Млетачког трговца* у сврху нацистичке политике и антисемитске пропаганде, такође примјер је злоупотребе књижевности и приказивања искривљене слике оригиналног текста, док је изведба у Венецијанском гету још један доказ како је Шекспир релевантан и у XXI вијеку, те универзалност и тематика његовог дјела могу бити адаптирани и у савременом тренутку како би уз њихову помоћ били проблематизовани актуелни ставови, проблеми и понуђења рјешења тих проблема. Распон приказивања Шајлоковог лика у ове двије изведбе варира од анималне и наказне верзије па све до прихватања Шајлокове комплексне личности и детаљног разматрања сваког аспекта у сврху развијања високог степена емпатије према Јеврејину и брисања поимања њега као негативца, већ прихватања Шајлока као једног од нас. Иако је прошло 73 године између ове двије изведбе *Млетачког трговца*, прича о другом и другости и даље је актуелна. Питања расе, националности, сексуалности, рода, па на крају крајева и имигрантска питања можда су у садашњем тренутку релевантнија него икад, а на веома контроверзан начин на то је покушала да укаже и београдска изведба *Млетачког трговца* у режији Егона Савина. Одговори и потенцијална рјешења проблема, или ипак само пуко подизање свијести о актуелном проблему каналисана су кроз разне медије, баш на начин као што је то било 1943. године. Шекспиров опус подложен је, као и сваки други иза којег постоји одређена историјска дистанца, прекројавању у сврху једне или друге стране

сукоба. Треба имати на уму све потенцијалне манипулације и ствари посматрати критички, у обзир узети оригинални контекст, али и онај актуелни.

Импровизација моћи о којој говори један од највећих шекспиролога, Стивен Гринблат у свом истоименом тексту, актуелна је и данас, у постколонијално вријеме, исто колико и на самом почетку колонијалног доба. Идентитет појединца гради се на основу наратива који настаје о појединцу, а не на основу самог појединца. Наратив може да скроји идентитет агресора или идентитет жртве и то је један од корака га изградњи импровизације моћи.

ЛИТЕРАТУРА

- Бечановић-Николић 2007: З. Бечановић-Николић, *Шекспир иза огледала*, Београд: Геопоетика.
- Бечановић-Николић 2022: Z. Večanović-Nikolić, *The Merchant of Venice* (2004) and *Othello* (2012) in Belgrade, Serbia, in: *Shakespeare's Others 21st-Century European Performance – The Merchant of Venice and Othello* (ed. by Boika Sokolova and Janice Valls-Russell), The Arden Shakespeare, 89–107.
- Гринблат 2011: С. Гринблат, Импровизација моћи, у: *Самообликовање у ренесанси од Мора до Шекспира*, Београд: Слио, стр. 289–236.
- Недић 1962: Боривоје Недић, Предговор, у: Вилијам Шекспир, *Млетачки трговац*, превео Велимир Живојиновић, Београд: Савремена школа
- Пекингнеј 1992: J. Pequigney, The Two Antonions and Same-Sex Love in Twelfth Night and The Merchant of Venice, in: *English Literary Renaissance*, Volume 22, Issue 2, 201–221.
- Трофоло 2020: S. Troffolo, *Describing the City, Describing the State; Representation of Venice and the Venetian Terraferma in the Renaissance*, Brill.
- Соколова 2022: B. Sokolova, *The Merchant of Venice in the Venetian Ghetto* (2016): Director Karin Coonrod in conversation with Boika Sokolova and Kirlka Stavreva, in: *Shakespeare's Others 21st-Century European Performance – The Merchant of Venice and Othello* (ed. by Boika Sokolova and Janice Valls-Russell), The Arden Shakespeare, 233–245.
- Хешел 2006: S. Heschel, From Jesus to Shylock: Christian Supersessionism and *The Merchant of Venice*, in: *The Harvard Theological Review*, vol. 99 no. 4, Cambridge University, 207–431.
- Шекспир 1962: В. Шекспир, *Млетачки трговац*, превео Велимир Живојиновић, Београд: Савремена школа.
- Шекспир 2016: В. Шекспир, *Хамлет*, у: *Велике трагедије*, превели Живојин Симић и Сима Пандуревић, Београд: Вулкан.



Сл. 1. Изведба *Млетачког трговца* у нацистичком Бечу, 1943. године.

Извор: <<https://www.bl.uk/shakespeare/articles/a-jewish-reading-of-the-merchant-of-venice>>





Сл. 2 и Сл. 3. – На горњој слици – Црнокошуљаши одводе Антонија, на доњој одводе Шајлока, *Млетачки шрговци*, Југословенско драмско позориште, Београд, 2004. године.
Извор: <<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=56627&jezik=lat>>



Сл. 4. – Пет глумаца који играју Шајлока, у изведби *Млетачког шрговца* у Венецијанском гету, 2016. године.

Извор: Фотограф Andrea Messina, <<https://www.americantheatre.org/2017/09/12/shylock-remade-in-the-venice-ghetto/>>

**SHAKESPEAR'S *THE MERCHANT OF VENICE* TROUGHT ANTISEMITISM PRISM
IN THREE PERFORMANCES: BURGTHEATER VIENNA (1943), YUGOSLAV DRAMA
THEATRE BELGRADE (2004) AND VENICE GETTHO (2016)**

Summary

The analysis of these three different performances of Shakespeare's play *The Merchant of Venice* showed us how the original text of the play can be instrumentalized for many purposes and in many ways in accordance with current politics or a global problem that needs a solution. While the performance in Burgtheater Vienna (1943) shows how *The Merchant of Venice* was a weapon in the hands of Nazi through which a bad image of the Jews was presented in order to make anti-semitism movement stronger, the performance in Yugoslav Drama Theatre in Belgrade (2004) tries to point out Otherness and the concept of Other, whether it is about race, nationality, religion or sexuality, noticing such undesirable stereotypes. On the other hand, the third performance held in Venice Ghetto, the original place where the Jews were locked away for the first time in history as undesirable Other, sent a very strong message about how much things have changed in past five hundred years. Venice Ghetto play praises the character of Shylock, and focuses on his feelings and his introspective, the Jew and his feelings are now very important. In conclusion, the use of the original text in order to place it in a new content can be a dangerous and powerful thing, so the reader or spectator always needs to have in mind the occasion under which the original text was written and how much modification of the original meaning is acceptable and how much of it is manipulation.

Key words: William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, Venice, Ghetto, Antisemitism, Burgtheatre Vienna, Yugoslav Drama Theatre, Belgrade

Bojana G. Rakonjac