

DVA PUTA PO TRI KRALJA

(...) Kicina predstava ne završava pjesmom Lude, već općim zagrljajem protagonista pa njihovim brzim mimohodom kroz crveno osvijetljen "redateljski okvir" u stražnjem planu scene. Ako je redatelju bio cilj pokazati kako ga sa Shakespeareovim tekstom ne veže baš ništa - ni glazba, ni slika, ni gluma, ni končetozni jezični postupci spajanja nespojivog - recimo da je u tome uspio do najsitnijih detalja. Hladno je samljeo složeni Bardov predložak u ravnodušnost crvenkastih i plavkastih svjetlosnih trikova negdje daleko *iza*; u zadnjem planu - ovom prilikom i vrijednosno gole - "Komedijine" pozornice. Čak ni pregršt umjetnih crvenih ruža koje se, u trenutku pojave grofica Olivije, sa stropa obruše i zapiknu u scensko tlo (već smo vidjeli sličan Kicin postupak u *Trima mušketirima*) ne dostaju za stvaranje "poetičnosti" komada - istinska je glazba bila u nezastarjavajuće provokativnim stihovima, pod Kicinim redateljskim nišanom pretvorenima u umornu, besmisleni, *suvišnu* izgovaralačku ishitrenost. Promašaj, stoga, ocjenjujem kao *potpun*. Zoran Mužić, uz pomoć dramaturga Dalibora Foretića i scenografa (vrsnog slikara) Vjekoslava Voje Radoičića, u osječkom se HNK ove jeseni prihvatio drukčije intonirana Shakespearea. Stavljajući naglasak na "spolnu politiku" komedije *Na tri kralja*, progovorio je o homoerotičnom vezivanju Sebastijana i sluge mu Antonija, kao i Olivije i Viole te Viole u muškoj odori i Orsina. Pristup Dalibora Foretića na interesantan je način favorizirao lik Lude ili lakrdijaša (Festea), otpočevši predstavu Ludinom pjesmom iz trećeg čina - umjesto Orsinovim monologom o neuslišanoj eroskoj žudnji prema Oliviji - pretvarajući tako Ludu u "vezivnu kariku" svih događaja na Olivijinu, ali i Orsinovu dvoru. Ludičan je *rakurs* nadalje uvjetovao i prevlast nadrealnobajkovitih scenskih znakova, od tirkizne svilene taknine čije blago vijorenje u prednjem planu pozornice (uz zvuk flaute orkestriran glazbenim umijećem

Arsena Dedića) predstavlja more, preko stalne pozadine dramskih događaja u obliku krupne, ljubičaste Botticelijeve školjke iz *Rodenja Venere*, čijim okretanjem dobivamo i suvremene dvorove Orsina i Viole (opskrbjene, primjerice, stolovima za masažu), ili spuštanjem iz zraka brodskih bova presvučenih u ovalne "bombone" jastučastog namještaja, do narkile koju uživa Luda u odjeći ovostoljetnog hipika. Kako Shakespeareov barokni komad darežljivo dopušta i čak *nalaže* ukrštanje žanrova i stilova, postmodernističko miješanje kostima sedamnaestog i dvadesetog vijeka pomoglo je općoj snovitosti i začaranošću autorovu dobu vjerne izvedbe. O istome, Eric Benteley piše:

Bjelodano je kako Shakespeare nije bio čovjek "svog vremena" već "svih vremena", ali to ne znači da oni koji su ga dočekali u modernijim vremenima ne mogu uživati upravo Shakespeareovu "elizabetinskost".

Jer ono što je na razmeđu šesnaestog i sedamnaestog stoljeća bojilo Shakespeareov diskurz katkad srazom, katkad konfliktom renesanse i srednjovjekovlja, danas unosi još jaču napetost između brojnih umjetničkih frakcija ili stilskih fraktura samog kraja milenija. Mladi osječki glumački ansambl imao je "sluha" i izvedbenog glasa za spomenutu civilizacijsku senzibiliziranost. Otkrićem predstave bila je Nela Kočić u ulozi Viole/Cesaria. Ne odveć krhka kao žena stradala u brodolomničkoj nevolji, ne posve "sirova" kao senzualni muškarac koji ne preže od verbalne oštine niti nimalo stidljivog, izravnog dodirivanja lijepog ženskog tjela, ali vidljivo se "ispuše" na spomen dvoboja, Kočićeva je - svjesno ili nesvjesno - uhvatila medijski podtekst današnjeg spolnog ambigviteta, vidljiv u feminiziranim muškim megazvijezdama tipa Michael Jackson ili maskulariziranim ženskim ikonama, tipa mačistička Madonna u muškim štofanim hlačama i s debelom cigarom u ironično razmaknutim ustima. Violin blizanac Sebastijan u izvedbi Vjekoslava Jankovića također je aludirao na fluidnost seksualnih uloga: u damskom šeširu

široka oboda nježno se privijao uz voljenog slugu Antonija (Mario Rade). Potonji bijaše, a la David Copperfield, nag te mjestimično prekriven krznima malenih sisavaca. Društvo pijanaca, po Petru Brečiću također seksualno *perverzni* u smislu *impotentnih*, dakle duet Viteza Tobije Podriga (Hrvoje Barišić) i Viteza Andrije Groznice (Saša Anočić), ispao je humorno burleskni - teturav, klimav, krivo ciljajući i mačem i jezikom, na čašicu uvijek spreman, smiren jedino tijekom drijemanja pored ispruženog ribičkog štapa. Orsino Darka Milasa nije bio zaljubljen ni u ljubav, ni u sebe, ni u Oliviju (to su otprilike tri odrednice koje njegovu liku pripisuje šekspirolgija): odisao je čudnim, neglumljenim, samozaokupljenim nezadovoljstvom i ravnodušnošću prema scenskim zbivanjima. Ufam se u njegovo "probudjenje" iz letargije, a također i u napuštanje Milasove standardne patetično-recitativne, svagda slavljenički skandirajuće manire izgovaranja replika. Grofica Olivija Sandre Lončarić uvjerljivo se i predano *muški* bacila u strasno progaganje Viole/Cesria, udjelivši joj dug ljubavnički cjelov i *poslije* otkrića kako se pod kostimom muškarca krila žena. Najlošije je glumila Tatjana Bertok (Olivijina sluškinja Marija) - osim slavonski beskrajno zatežuće i na vokali- ma rastegnute "dikcije", Bertokova se više služila lošom imitacijom *manekenskih* poza i isturanjem kukova prema gledalištu, no *glumački* razrađenom gestom. Ugodnim je iznenađenjem ispao Malvolio Velimira Čokljata, dramaturškim zahvatom bespotrebno sveden na nekolicinu rečenica, ali zato odglumljenih upečatljivo (primjereno) prigovaralački ili razočarano - ovisno o tome ljuti li ga erotska pomama društva ili ga vrijeđa "praktična šala" koju su mu priredili. O Ludi Krešimira Mikića prozborimo posebno.

Luda, rekli smo, otvara i zatvara osječki komad svojom pjesmom; najprije ozbiljno-uzvišenim tonom (unatoč veseloj, lagahnoj eroskoj tematici teksta), na kraju tiho i nužno, u skladu s melankoličnim tekstom o odrastanju kada *vragolanje* na žalost prestaje, i

jedini odušak katkad stiže u gutljaju dobra vina. Nakon kalkuliranog lakrdijanjanja diljem komada, nakon korištenja poze bahatog rock-pjevača i visokoparne pridike odigrane pod maskom rabina i pubertetskog "bombardiranja" Malvolia košticama za grickanje i pušenja narkile, Mikićeva Luda skutri se ispod debelog, perjem nadjevenog pokrivača i obznani nam kraj drame. Citirat ću Jana Kotta (iz inventivno i znalački uređene progamske knjižice uz predstavu; ur. Ljubomir Stanojević i Giga Gračan):

Na tri kralja ima mračno i uznemirujuće dno, tamnije od Titanijine fascinacije životinjom u Snu ivanjske noći i možda još višeznačnije od maskarade erosa u Kako vam se sviđa.

Zašto? Čujmo Kotta: zato što "pulsiranje erosa postoji samo, i to od samoga početka, između Vojvode i dječaka u djevojci, i između Olivije i djevojke u dječaku" (prev. Dalibor Blažina). O istom je fenomenu kušao govoriti i ovogodišnji Eurokaz, sa zaključkom sličnim Mužićevoj predstavi: ukinuti klasične attribute muškosti i ženstvenosti možda jest moguće, ali i tada će netko od erotskih partnera morati preuzeti ulogu suprotnog spolnog predznaka. Jedino se ne bih složila s Kottom da fluidan erotski identitet po sebi predstavlja "nešto mračno" - psihoanaliza je odavno utvrdila kako ženama i te kako koriste njihova "muška" strana, baš kao što i muškarci samo profitiraju oslobode li svoju materinski brižnu personu. "Mračnost" je, vjerujem, rezervirana za potiskivanje ženske strane u muškarcu i muške strane u ženi, o čemu, *da*, govori i Shakespeareova komedija iz 1601. godine. Arhetip lude u ovom potiskivanju igra ulogu karnevalskog posrednika, jedinog (bespolnog!) svjedoka pa i podjarivača erotskih transformacija. Luda je *anarhično oslobođena podsvijest*, i njeno zataškivanje, kao i njena posvećena vladavina, uvijek konotiraju opasnost. Sudeći po izvedbi Krešimira Mikića, suvremena Luda naprosto je riječju i gestom cinična i podrugljiva, raspoloženjem "oguglala" na taštinu svijeta, a intimno tek željna "tuhice" (ter narkile) unutar topla kreveta/sna, što se

pak *meni* čini premalim rasponom uloge. Mikić je, držim, iz uloge istisnuo svaki optimizam, intelektualnu radost obješenjstva il' nesputanost "šalozbijanja". Eksperiment kojim je ludu približio psihodeličnom eunuhu neke ovodobne sekte svakako je uspio, i nipošto nije posve pogrešan (najveća mu je vrlina originalnost u manirističkom spajanju psihičkih trendova kraja naše epohe), ali time je i luda iz fantastične *neuhvatljivosti* figure mitskog Jockera (u Hrvata: Matijaša Grabancijaša Dijaka) "presadena" u *povijest*, i to *povijest kulta*. Rekla bih da joj je Mikić podario svjetovno i ukrao mistično lice. Toliko o konceptu jednog Lica Ludosti, čija je izvedbena mana prvenstveno u glasovnoj neelastičnosti, robovanju nečistoj dikciji i prealnoj paleti izrazivih emocija Krešimira Mikića.

Završila bih razgovor o dvije izvedbe "ilirskog komada" primjedbom kako domaće kazalište sustavno zaboravlja koliko je William Shakespeare po vokaciji prvenstveno, prije i povrh svega, *pjesnik*. Nije, dakle, svejedno hoće li se koji stih njegova teksta "štrihati" ili ne, a još je manje proizvoljno *kako* će se stihovi izgovarati - engleski glumci tom pitanju posvećuju godine i godine studija, rezultat čega je sposobnost intonacijskog isticanja svake pojedine riječi, svake pauze, svake nijansice značenja. Tijelo u Shakespeareovu komadu "priča" svoj tekst, a glas bi trebao činiti autonomnu dramu unutar drame.

Pretisak dijela teksta Nataše Govedić (uz suglasnost autorice) objavljenog u Forumu br. 12/1997