

Glumiti Realno¹: Kraljičina dva tijela

Još jedan kralj! Rastu kao Hidrine glave.
William Shakespeare, *Henrik IV, I. dio*, V. iv²

I

Isprva dočekan kao tek još jedan u nizu fikcijsko-biografskih filmova (na engl. *biopics*) – pače, i možebitno ozbiljnije, dokumentarnih drama (na engl. *docu-drama*) – koje se tiču britanske kraljevske obitelji (usp. Bastin 2009, Belen Vidal 2012), britanski film *The Queen* po scenariju Paula Morgana i u režiji Stephena Frearsa, s Helen Mirren u naslovnoj ulozi (2006), ubrzo je u ambicioznijim kulturno-studijskim analizama žanrovski potonuo do trivijalnije, ako ne i ideološki problematičnije “melodrame”, prožete doduše brojnim intermedijalnim referencama na umjetnost slikarstva i kiparstva, a onda i na kazalište 19. stoljeća, s njegovim susjedstvom povijesne tragedije i melodrame, glumačkih i nacionalnih ženskih ikona (usp. Merck 2016b). Naizgled prkoseći žanru u kojemu se od kraljice Elizabete II, biografske junakinje spomenutog filma, daleko bolje snalazila upravo njezina konkurentica u narodnome srcu, Lady Di, ekranizacija krize monarhije što je nastupila smrću princeze u toj je perspektivi, unatoč spomenutim strateškim intermedijalnim potezima, samo nastavila neizbježni proces pretvorbe svih priča o britanskoj kraljevskoj obitelji u malograđansku sapunicu. Nagoviješten još pedesetih, kada se ljubavna afera princeze Margarete medijski prezentirala kao da je ona “filmska diva”, taj proces, tvrdi Mandy Merck, nije ni “Kruni” ni “nacionalnome jedinstvu” međutim nimalo odmogao, održavši sponu s “običnim Britancima” što se kultiviralo još od vladavine kraljice Viktorije, kada se već širila ideja o kraljevskoj obitelji kao srednjo-klasnom kućanstvu zaokupljenom uobičajenim ljubavnim,

bračnim i roditeljskim brigama, pa je i Frearsov film zbog uspješne uspostave iste sponse proglašen “najsofisticiranijim potpornjem PR-u Njezina Kraljevskog Veličanstva” (*ibid.* 364). Privlačna činjenica da se u prvome planu – dapače, u krupnim planovima – filma nalaze dvije medijski najpopularnije britanske žene (Lady Di i kraljica Elizabeta II., ako ne i Lady Di i Helen Mirren) vjerojatno je već sama po sebi bila dovoljan razlog da se na film gleda očima suvremenih nasljednika “hermeneutike sumnjičavosti”, koja će filmu promptno pripisati političko-propagandnu trivijalizaciju, nespremnu da ekonomsko-političku pozadinu stoljetnog sustanarstva monarhije i parlamentarizma sagleda izvan personalne mitomanije, nekmoli izvan učinka “ženskih suza” što ih lik kraljice u jednome trenutku filma lije nad (svojom? Dianinom?) teškom sudbinom.

Usuprot navedenoj, nepobitno opravdanoj i plodnoj interpretacijskoj niti, prilog koji slijedi načetoj diskusiji o intermedijalnim sastavnicama filma pokušat će pridružiti dodatne potvrde o njegovoj “sofisticiranosti”, to jest neke, ako i uočene, ipak svakako nedovoljno naglašene paralele s dramskom književnošću i kazalištem – prije svega sa Shakespeareovim povijesnim kronikama, a zatim i s tradicijom elizabetanske kazališne glume – te uz njihovu pomoć podsjetiti na neiskorjenjivu personalnu dimenziju same britanske političke povijesti, jer se u ranoj novovjekovnoj Engleskoj, za razliku od drugih europskih monarhija, “sav politički život događao oko kralja” (Krišković 2017: 587)³. Kraljev je naime sta-

¹ Naslovna sintagma knjige Toma Cantrella i Mary Luckhurst koja donosi niz intervju s glumcima zaduženima da igraju povijesno postojeće ili još živuće (političke) ličnosti (usp. Cantrell i Luckhurst 2010) glasi upravo *Playing for Real*, no moj naslov ima ambicije Realno tretirati u Lacanovu smislu.

² Svi su navedeni odlomci iz Shakespeareova *Henrika IV.* preuzeti iz *Historija* Williama Shakespearea, objavljenih u prijevodu Mate Marasa u izdanju Matice hrvatske iz 2006.

³ Evo kako Krišković objašnjava spomenutu razliku. Ijuteći se na napade onih povjesničara prema kojima su Bardove historije previše “prožete [...] suštini legitimističkim i aristokratskim duhom” te u njima “nema ni spomena o razvitku konstitucionalnih sloboda, o znamenitosti parlamenta i njegovoj propasti, o tome, kako se je feudalna država pretvorila u despotsku novu monarhiju Tudorovića” pa “svagdje iz njih izbija na javu mišljenje dušmansko građanima i njihovoj slobodi”: “Bit će dosta da iznesemo neke historijske činjenice. Dok je na evropskom kopnu feudalna država, vlast staleža, potrajala sve do apsolutne monarhije sedamnaestoga i osamnaestoga stoljeća, koja bješe prelazak iz feudalne države k modernoj, u Engleskoj je kraljevstvo osobito za Tudorovića pa sve do velike bune u sedamnaestom stoljeću bilo puno jače nego u drugim europskim državama. A i feudalni sustav u Engleskoj bitno

tus počivao na doktrini koja je, kako tvrdi Eric Santner, do danas preživjela i izvan Ujedinjenoga Kraljevstva u svojstvu stanovita “preostatka” kraljevske moći u modernim koncepcijama političkoga suvereniteta (usp. Santner 2011, naslov knjige glasi upravo *Kraljevski preostaci*). Tu je političku doktrinu Ernst H. Kantorowicz 1957. okrstio sintagmom “dvaju kraljevih tijela” – svojevrsnim, kako se jedan engleski povjesničar prava izrazio, “metafizičkim”, ako ne i “meta-fiziološkim nonsensom” analognim misteriju Kristova utjelovljenja (usp. Kantorowicz 1997: 3), o čemu će se još opširnije govoriti u nastavku ovog teksta. Zasad je bitno istaknuti da se sintagma odnosila na dvojtvo organskog, pojedinačnog tijela s jedne, i političkog, kolektivnog tijela nacije s druge strane te da ta okolnost britanske, kako podnaslov Kantorowiczeve studije ističe, “srednjovjekovne političke teologije” bitno uvjetuje, obrubljuje i opravdava fokus Frearsova i Morganova filma na samu kraljevsku figuru kao mistični stožer i nekih estetičkih, a ne isključivo ideoloških uloga ljudskoga tijela.

Dovoljno će takvu transhistorijsku pretpostavku potvrditi naizgled preuzetni *motto* koji uvodi u zbivanja filma, a to je citat iz (i ovdje već našim *mottom* dozvanog) drugog dijela Shakespeareove “historije” *Henrik IV*: “Neudobno leži glava koju kruna krasi” (III, i), koji film povezuje sa srcem spomenute doktrine, dvojtvom simboličke moći i fiziološke nelagode, simboličkom i stvarnom težinom kraljevske insignije, a onda i sa središnjim interesom komada, pitanjem legitimiteta, prava na krunu, nerijetko stečenu krvoprolićem. I sam će Kantorowicz cijelo drugo poglavlje svoje opsežne studije posvetiti Shakespeareovu očitom znanju o religijskim i juridičkim aspektima doktrine koja je bila svojstvena elaboriranoj pravničkoj legitimaciji ustrojstva monarhije Tudor. Fragmentarni doziv *Henrika IV* na samome početku *Kraljice* mogao bi se smatrati tek dekorativnom usputnošću, koja ni najmanje ne sugerira da bi suvremene filmske povijesne “kroničare” mogle zanimati sve političko-doktrinarnе implikacije i estetički dugovi na koje Shakespeare obvezuje, kad ne bi i neki motivi filma svjedočili o strukturno presudnim korespondencijama s nizom replika, monologa, situacija i motiva elizabetanskoga predloška koji na doktrinu aludiraju, povezujući je međutim s glumačkim utjelovljenjem, dakle, *sit venia verbo*, s “dvama glumčevim – pače, glumičinim – tijelima”⁴.

se je odvojio od drugih evropskih. Plemstvo i viteštvo nije bilo kao drugdje stalež po rodu, nego tek socijalna skupina, povezana pravom na državne službe. [...] Socijalna velikaška skupina, što je u Engleskoj vladala i nastojala, da suradnju u javnoj vlasti steče kao svoje nasljedno pravo, nije za tim išla, da bi osnovala nezavisnu lokalnu vlast (kao na priliku osobito u Njemačkoj), nego da bi imala dijela u najvišem savjetu krune. Zato se tamo sav politički život događa oko kralja, njegova prava na prijestolje i visokih državnih služba, koje baroni za sebe svojataju” (Krišković 2017: 586–587).

⁴ O tijesnoj sprezi te političke teorije i elizabetanske dramatike usp. Axton 1977, Greenblatt 1980, Pye 1990, Hutson i Kahn 2001, Hutson 2009, Kahn 2009, Womersley 2010. i Kahn 2014, na malo

Onkraj političke učinkovitosti spomenutih korespondencija – ili možda danas ideološki sumnjive moralne rehabilitacije poljuljanog ugleda britanske monarhije (usp. Dolan 2012) – ovdje će nas prije svega zanimati što veza suvremene filmske povijesne drame sa Shakespeareovom “historijom” doprinosi eventualnim intermedijalnim diskusijama o analogijama ili nepodudarnostima kazališne nasuprot filmskoj, fikcijske nasuprot dokumentarnoj, odnosno “britanske” nasuprot “holivudskoj” auri ženske glume. Sučeljenje kraljice Elizabete s bivšom princezom Dianom ustupit će u ovoj raspravi mjesto sučeljenju dokumentarno-filmske Lady Di i fikcijsko-filmske Helen Mirren⁵, i to zato što su se kritike upućene “obnovi monarhije” u Frearsovom filmu ustremile na jednu od navodno ključnih komponenti njegovoga ideološkog učinka, njegovu “kinematografsku istinolikost”, proizvodnju “široko raširenog uvjerenja da film prozirnó ‘pokazuje’ događaje i ljude te da može priskrbiti stvarnu izvedbu društvenoga djelovanja”, ako ne i “točnost” i “istinu” (usp. *ibid.* 41), kao da je u *Kraljičinu* slučaju posrijedi dokumentarac. Ponajviše se pak kudila pretenzija filma da se “prozirno predoči povijest tako što će se prikazati život koherentnog i spoznatljivog subjekta”, naime “realne Elizabete II”, koja je, ističe revno Dolan, kao povijesna ličnost tek diskurzivni konstrukt: film zapravo taj konstrukt “preklapa s diskurzima koji konstituiraju filmsku zvijezdu, Helen Mirren”, pa tek to preklapanje proizvodi “lik nazvan ‘kraljicom’” koji prikazuje “pravu” Elizabetu II” (*ibid.* 41).

Sve je ovo umno raskrivanje realistične opsjene filmske kraljevske persone međutim u priličnom neskladu s pretpostavkom kako sam film o kojemu je riječ već od prve sekvence “oglašuje svoj status umjetnosti, ne života” (Ford i Mitchell 2006: 295), kao i s priznatom “visokom refleksivnošću” te filmske priče, u kojoj se ne samo pojavljuje “kazališna i filmska zvijezda”, nego se i o samom potonjem zvjezdanom “terminu i njegovim implikacijama eksplicitno raspravlja” (Merck 2016b: 370). Pridružimo li tome već spomenutu bogatu intermedijalnu teksturu *Kraljice*, morat ćemo se zapitati gdje nastaje/nestaje njezino Realno, no prije krenimo malo unatrag, kako bi nam povratak Shakespeareu i Kantorowiczevim “dvama kraljevim tijelima” poslužio nečim bogatijem nego što je puki ideološki priključak na “estetiku tradicije” (*ibid.* 368).

II

Ne manjka rasprava o “britanskoj monarhiji na ekranu” (usp. zbornik istoga naslova u Merck, 2016a) u kojima se Kantorowiczeva knjiga ne spominje (tako

je studija koje upozoravaju na srodnost religijskih tonova tadašnje juridičke retorike i retorike onodobnih apologija glume, o čemu više u završnom odjeljku ovoga teksta.

⁵ Osobito nam se intrigantnom može doimati činjenica da su obje junakinje filma prekršile monarhijska pravila, no dok je prva bila “kaznjena”, drugu su “nagradili”: Helen Mirren, zaigraвши lik živućega suverena, prekršila je naime stoljetnu zabranu.

u Bronfen i Straumann, Gilfedder, Lury, Higson i Rehling iz netom citiranoga zbornika, ali i u Stewart (2017), premda redovito uz primjedbu kako će suvremene ekranizacije kraljevskih povijesnih i aktualnih sudbina računati jednako s naslijeđenim atributima koliko i s promjenjivim političkim okolnostima, ali prije svega s novim tehnološkim uvjetima izvedbene učinkovitosti doktrine kojom se spomenuta knjiga bavi. Pritom se međutim nerijetko pojmu što ga prekriva enigmatska sintagma “kraljevih dvaju tijela” pristupa kao fiksnome konstrukt koji se daje sažeto objasniti, premda genealogiji, obilježjima i simbolima te navlastitim povijesnim mijenama toga dvojstva Kantorowicz posvećuje nekoliko stotina stranica. Da i ne govorimo koliko se malo pozornosti poklanjalo različitim kasnijim kritičkim revizijama Kantorowiczevih zaključaka (za posve nedavnu sumu tih kasnijih revizija, prije svega u šekspirologiji, usp. Elsky 2017), a osobito diskusiji Erica L. Santnera, koji psihoanalitičkim terminima promišlja logiku “preostataka” kraljeva dvostrukog tijela u bio-političkim uvjetima modernih europskih demokracija (Santner 2011). Nas će, dakako, ta doktrina – i njezino preživljavanje u suvremenim uvjetima – zanimati samo utoliko što je i gluma umjetnički fenomen koji je tijesno povezan s promjenjivim političkim, likovnim, medicinskim i psihoanalitičkim koncepcijama tijela (usp. Roach 2005), što su sve korespondencije koje valja imati na umu i kad prelaskom u filmski medij gluma doživi prekretničko “rastjelovljenje”, s jedne strane rasteretivši se od svoje fiziološke supstance i organske jedinstvenosti, a s druge osiguravši svojim nositeljima – ili barem njihovim licima – trajnu virtualnu re-inkarnaciju⁶.

Budući da se Elisabeth Bronfen i Barbara Straumann bave filmskim verzijama života, djela i tijela Shakespeareove suvremenice, kraljice Elizabete I. – a i da su te kritičarke jednako, kao i mi ovdje, zainteresirane za recentnije “kulturne tjeskobe oko žena i političke moći” (Bronfen i Straumann 2016: 132) – bit će prikladno navesti formulacije kojima se u njih sažima Kantorowiczeva opsežna povijest engleske kraljevske legitimacije. Prema njima, opisana doktrina sugerira kako “sjedinenje prirodnog i političkog tijela jamči kontinuitet i ‘besmrtnost’ suverena kao političke institucije” jer “političko tijelo mora biti utjelovljeno prirodnim tijelom i, istodobno, zaliječiti nesavršenosti i smrtnost kojima pojedinačno tijelo neizbježno podliježe” kako bi se i nakon pojedinačne smrti, usklikom:

⁶ Problem jedinstvenosti kazališnoga nasuprot fragmentarnosti filmskoga tijela (usp. Lotman 1976. i spomen Kulješovljevih eksperimenata u Naremore 1988) posebno će doći do izražaja u obrnutim slučajevima, suvremenim kazališnim sudarima s filmskim medijem, kakav je primjerice uprizorila redateljica Katie Mitchell u svojoj verziji Strindbergove *Gospođice Julije*, sklopivši filmsku inačicu priče koja se projicirala na platnu ponad raskrivene pozornice, na kojoj su se pak snimali pojedini kadrovi izvedbene priče: publika je jasno mogla vidjeti na koji se način jedinstveno filmsko tijelo lika sluškinje Christine sklapa snimkama udova i glave različitih glumica.

“Kralj je mrtav, živio kralj!” – i dalje “učinkovito afirmiralo preživljavanje političkog tijela” (*ibid.* 133). Autorice su nam značajne prije svega zato što, baveći se slučajem žene-kraljice, uočavaju rodne implikacije “prirodnoga tijela” o kojima Kantorowicz baš i nije vodio računa⁷, kao što su ženska seksualnost, reproduktivna funkcija, žensko starenje i smrt, redom obilježja koja je nacionalno-alegorijski intonirana ikonografija brojnih Elizabetinih portreta svjesno zatomljivala, a koja će bitno kasnije utjecati i na status ženske glumačke afirmacije. Konkurencija usmrćene mlade i seksepilne Diane sa živućom kraljicom, vremenšom i zdepastom ženom sijedih kosa kakvu je utjelovila Helen Mirren, već je sama po sebi dovoljno snažna sugestija da će tjelesne analogije svojedobne političko-teološke doktrine i ovdje dobiti snažne rodne konotacije, vezane dakako uz moderne kulturne konstrukcije ženskosti, a onda i uz njihov filmski, ili pak kazališni glumački “režim”, kojemu neće izbjeći ni suvremena *Kraljica*.

Nismo se međutim još osvrnuli na puni domet implikacija Kantorowiczevih genealoških naslaga spomenute doktrine. Ona je naime prolazila nekoliko ključnih faza, nikad ipak s radikalnim diskontinuitetima, uvijek dakle vučući za sobom neke prethodne “preostatke”, tvoreći, kaže pak Stewart, “nužni most između mističnih, teoloških koncepata srednjovjekovne mašte i modernih sekularnih pojmova države” (Stewart 2017: 6). Za kontekst kraljevsko-biografskih filmova koji se – kao i Seidlerov *Kraljev govor* (2010), predmet Stewartove rasprave – oslanjaju na neki Shakespeareov predložak, ključno je uočiti kako i Kantorowicz slavi piščevo “ovjekovječenje te metafore” upravo u *Rikardu II*, komadu s čijim se protagonistom, kako je posebno upozoravao Greenblatt (usp. Greenblatt 1980: 167) Elizabeta I. eksplicite poistovjećivala, zauvijek zapečativši uzajamnu pothranu državnog i umjetničkog kazališta moći. Bilo bi dakle nužno najprije pažljivije pretražiti kojim se sve motivima Kantorowiczeva detektirana doktrina kod Shakespearea optočela, da bismo kasnije mogli razmotriti i povijesne tragedije koje slijede, osobito dvodijelnog *Henrika IV*, posvema u znaku neiskupiva Rikardova svrgnuća s vlasti, jer će upravo taj kroničarski “nastavak”, kako već rekosmo, funkcionirati kao rječita palimpsestna podloga suvremenoj *Kraljici*.

Nakon, naime, prvoga poglavlja u kojemu se izlaže temelj teorije o dvama kraljevim tijelima, nužnost da se ona obrani istim opreznim i paradoksalnim argumentima kojima se branila i teološka dogma o Kristu kao Bogočovjeku, Kantorowicz podudarne elemente – kao što su istodobno mistično jedinstvo i odjelita svojstva dvaju tijela, odnos kraljeve “glave” i “udova” njegovih podanika, permanetna selidba “duše” naroda u različita pojedinačna tijela iste

⁷ Istina, na jednome se mjestu u studiji spominje analogija mističnoga dvojstva s dvospolnošću hermafrodita (Kantorowicz 1997: 10), ali bez nekih konkretnih veza s Elizabetinom stiliziranim djevičanskom androginijom.

dinastije, ali osobito kruna kao “hijeroglif zakona” – pronalazi i u Shakespearea. Naglasivši odmah da je dramatičaru, dakako, na umu prvenstveno bio “ljudski tragični aspekt kraljevskog ‘blizanaštva’” (Kantorowicz 1997: 24), povjesničar ideja će inzistirati na tome da su Shakespeareove slike kraljeve dvostrukosti itekako napojene onodobnim juridičkim idiomom, bez obzira što je potonji možda tek pristigao naknadno, prilagodivši se dramatičarovo “najsvojestvenijoj viziji” čovjeka kao bića razapetog “brojnim razinama” koje su u njemu aktivne, a koje će pisac redovito “sučeljavati jedne drugima, međusobno zamjenjivati, držati u ravnoteži, ovisno o uzorku života koji je zamišljao i htio rekreirati” (*ibid.* 26).

Zato se i sam Kantorowicz odvažio prije svega da “pobliže ispita” baš “raznolikosti kraljevskih ‘udvostručivanja’” u trima središnjim prizorima *Rikarda II*, nabasavši već pri prvom citatu kraljeva monologa na ključnu riječ koju dotad u svojoj studiji nije spominjao, riječ “play”: “Thus play I in one person many people” – “Tako u jednoj osobi glumim mnoge ljude”, pri čemu su ti mnogi za Kantorowicza “Kralj, Luda, i Bog” (*ibid.* 27). U nastavku Rikardova monologa ne nalazimo međutim druga dva lika, nego samo prosjaka i, dapače, “ništa” u koje se pretvara “raskraljen” kralj, jedino stanje u kojemu “čovjeku koji je samo čovjek” može konačno laknuti. Slika na koju će se dakle prvu povjesničar pozvati prije je slika kralja-glumca, provodna metafora čitava Shakespeareova djela, koja postaje ključni – da ne kažemo krunski – medijator opisane političke doktrine, same ideje paradoksalne tjelesne podvojenosti, prepleta i međuovisnosti fiktivnog i stvarnog, fiziološkog tijela. No to dakako ne znači da u ostalim prizorima koje navodi Kantorowicz neće biti opravdanih povoda njegovim dozivima kraljevskih protu-figura Lude, a onda i Gospodina kao izvora kraljevskoga pomazanja, koje kralja – ili tek njegovu funkciju, njegovo ime? – navodno izuzima iz nevolja smrtnosti, iz gubitka “ljudskog daha” što ga Rikard na kraju ispušta, odrekavši se prije toga žezla, krune i podanika i tako konačno postavši “ništa”, neprepoznatljivo lice kralja u zrcalnom odrazu smrtnosti. Bez obzira, međutim, na niz Kantorowiczovih potvrda o Shakespeareovu osloncu na motive iz Evandjelja – kao što su Rikardove aluzije na Judinu izdaju, kad kralj spoznaje da Božje pomazanje nosi i Kristovu mučeničku sudbinu, što znači da sâmo kraljevanje za njega počinje “značiti Smrt, i ništa drugo doli Smrt” (*ibid.* 30) – nama će ovdje biti važnije uočiti kako se mistično, dvostruko tijelo kralja i “značenje Smrti” prije svega izričito posreduju rekvizitarijem i leksikom glume⁸. Pogledaj-

mo, primjerice, metateatarske komponente iskazane svijesti o ništavilu i smrti u Rikardovu monologu iz 2. prizora III. čina, jer će i slika smrti-lakrdijaša (u engl. *antic*⁹) biti važna za meta-filmsko čitanje *Kraljice* koje ćemo kasnije ponuditi:

Za ljubav Božju, sjednimo na tlo
I kazujmo tužne priče o smrti kraljeva:
Kako su neki svrgnuti, neki poginuli u ratu,
Neki progonjeni duhovima onih koje su svrgnuli,
Neke otrovaše žene, neki ubijeni na spavanju,
Svi umoreni – jer u šupljini krune
Što opasuje smrtnu sljepoočice kralja
Smrt ima dvor, i ondje sjedi taj lakrdijaš,
Ruga se njegovu dostojanstvu i kesi njegovoj raskoši,
Dopuštajući mu dah, kratak prizor,
Da kraljuje, ulijeva strah i ubija pogledima;
Ispunjajući ga taštima samoljubljem,
Kao da je ovo meso što nam obziđuje život
Nepokolebljiva mjed; i, zabavljena tako,
Dolazi napokon, i sitnim šiljkom probuši
Zidine njegova dvorca, i zbogom kralju!
Pokrijte glavu, i ne rugajte se mesu i krvi
Svečanim čašćenjem; odbacite štovanje,
Običaj, ukočeno ponašanje i obrednu dužnost;
Jer ste me pogrešno shvaćali cijelo vrijeme.
Ja živim od kruha poput vas, ćutim potrebe,
Kušam bol, trebam prijatelje – podložnome tako,
Kako mi možete reći da sam kralj?

Smrt-lakrdijaš javlja se ovdje dakle kao redatelj staroga ikonografskog toposa *Trijumfa smrti*¹⁰, kazališnog igrokaza *vanitas mundi*, “dopuštajući kratki prizor” uložiti kralja, razmahujući glumčevu “tašto samoljublje” bez kojega je uloga neizvediva – vjeru da mu pojava može “ulijevati strah”, a lice “ubijati pogledom”, dok se “dostojanstvo” i “raskoš” ne pokažu jednako šuplji koliko i obručje glavnog rekvizita – krune, koji uzaludno, uza sve “svečano čašćenje” i “ukočeno ponašanje” publike-podanika, prikriva “meso i krv” običnog smrtnika. Upravo je na leksičkoj distinkciji “mesa i krvi” kao smrtnosti jezgre “tijela” Eric L. Santner izgradio svoje naknadne psiho-politološke refleksije na temu Kantorowiczove studije, problem ontološke dvostrukosti koju studija opisuje, i sama se spitičući o “paradoksalni status elementa” koji Santner naziva “mesom”, “nepodnošljivim ekscesom” unutar *organski* zajamčena jedinstva neke zajednice, njezinim, Lacanovim rječnikom rečeno, Realnim¹¹.

razgovara se sa svojom slikom u ogledalu pred drugima, a kad tih gledalaca nema, on je sam svoj gledalac pa u samotini tamnice sam pred sobom glumi svoju sudbinu” (Krišković 2018: 594).

⁹ O složenoj etimologiji riječi “*antic*” kao indeksa glume – primjerice, u sintagmi “*antic disposition*” koja sugerira Hamletovo histrijsko ponašanje – usp. Ogawa 1997.

¹⁰ Usp. Breughelovu sliku istoga naslova iz 1562.

¹¹ Možda je upravo ovdje prigoda ukazati na nelagode koje budi spomenuta ontološka dvostrukost, kao i na teškoće s distinkcijama “stvarnog”, “fiktivnog” i “Realnog”: novohistoristička je paradigma, prema Stephanie Elsky, privilegirala “doslovnost” Kantorowiczove doktrine, “utjelovljenost” kraljeve funkcije, kojom je, paradoksalno, (pre)naglašavala spektakularnost

⁸ Evo kako bi to ljepše izrazio Vinko Krišković, rekavši da je “pjesnik” tu “iznio kralja patnika i rođenoga glumca i svoje duše i svoje časti, koji ne samo da tragično strada, jer nije jak nositi svoje uzvišeno breme, nego i sam glumi svoju tragiku. Ogledalo je u glavnoj sceni drame, kad se odriče krune, slika i prilika svega njegovoga bitka. On je čovjek, koji živi, da ga drugi gledaju. U svome sjaju i u svome poniženju govori samotnički sam sobom i

Scenarij koji se Santneru tu neizbježno nameće atavistički je, “izvorni teatar” totemističkog obroka, tijekom kojega braća konzumiraju meso vođe prvotne horde kako bi se ritualno osigurala simbolička fikcija preuzimanja očeve moći, koja međutim nužno generira krivnju i očev neprekidni fantazmatski povratak u liku okrutnoga osvetnika za počinjeno zlodjelo (Santner 2011: 26). Upravo će dakle ta ekscesna jezgra “mesa”, tvrdi Santner na psihoanalitičkom tragu, preostati kao neugasivi izvor proliferacije niza konkurentnih grupnih fantazmi u onome prijelaznom civilizacijskom trenutku u kojem se članovi političke zajednice više neće doživljavati kao skladni udovi kraljeva tijela, nego kao “uznemireni parcijalni objekti” koji prijete njegovu integritetu (*ibid.* 30).

U fazi naime u kojoj je, nastupom modernih demokracija, dvostruko tijelo kralja prenijelo dio svoje moći na “dvostruko tijelo naroda” – tijelo koje se, kako Santner ističe, istodobno i progresivno počelo izlagati raznovrsnim modusima moderne bio-političke regulacije – ne treba se čuditi što stanja krize nezaustavljivo množe i kandidate za fantazmatsko zastupstvo političke zajednice, to privlačnije što su bliži idealu aktualnog bio-političkog regulacijskog mehanizma: Lady Di, “narodna princeza”, bila je upravo to, mlada, bjelkinja, Engleskinja, vitka, visoka, plavooka, plavokosa, majka, (glumačka) zvijezda tabloida i popularno-kulturne mašte čiji je propagandni domet sezao do planetarnih razmjera, opasno približivši njezino tijelo statusu globalne ikone s kojom su se identificirali čak i oni na čijoj je patnji parazitiralo tijelo engleske nacije jednako koliko i Dianina patnička medijska persona (usp. Taylor 2006), dakle, ironično, upravo one “grupe koje su se proglašavale drugima i marginalizirale u odnosima moći i reprezentacijskim procesima” (Johnson 2006: 521). Princezinom se smrću otvorila takva lavina (samo)žalovanja da je tome mogla doskočiti jedino regresija – povratak zajednice natrag u (majčinsko) okrilje dvostrukog *Kraljčina* tijela. Morganov scenarij i Frearsov film uistinu jesu ispunili nastalu emocionalnu pukotinu, ali ne samo resursima melodrame – osobito ne Schillerove *Marije Stuart*, unatoč svim izazovnim, ali i površnim korelacijama koje bi se

i teatralnost, izvedbene dakle oblike opunomoćenja figure kralja kao apsolutnog i jedinog sjedišta moći; nasuprot tome, kasnija generacija šekspirologa privilegirala je “figuralne i fiktivne” aspekte doktrine, kojima su se vrata otvarala ustavnim korekcijama monarhističkog apsolutizma, ideji naime da je u cijeloj slici bitnija “kruna” kao simbol političke zajednice, nego li fiziološko jedinstvo kraljeve osobe (usp. Elsky 2017). Zanimljiv je način na koji Elsky u toj teorijskoj naraštajnoj smjeni vidi simptome projekcije različitih “tjeskoba i žudnji” samih humanističkih znanstvenika (*ibid.* 15), koja samo potvrđuje nerazrješivu ambivalenciju doktrine. Santner je međutim tome ontološkom paradoksu doskočio pozivajući se na Lacanovu kategoriju Realnog kao zauvijek nedohvatnog sastanka s fiziološkom “jezgrom bića”, koja je ključni generator posve neopipljivih iluzija nesvjesnog, u političkoj koliko i u humanističkoj sferi.

naknadno u film dale učitati¹² – nego i povratkom na Shakespeareovu “ovjekovječenu metaforu”, citiranu “krunu” Henrika IV. zbog koje “glava neudobno leži”.

No povratak historijskom ciklusu o kući Lancaster i njezinim bitkama za prijestolje, kao priči koja, zahvaljujući Shakespeareovoj retoričkoj snazi, i dalje oblikuje kulturnu maštu zapadne civilizacije, ili koja tu civilizaciju i dalje “izvedbeno sablasno proganja” (Taylor 2006: 141), značilo je u umrljog Diani – čijom vizualno dokumentiranom nesrećom film započinje – nazrijeti i potencijalno produktivne dramaturške obrise svrgnutoga Shakespeareova Rikarda II. Upravo se on, među svim kraljevskim likovima “historija”, ističe svojim već navedenim žalopojkama o vlastitoj “običnosti”, ranjivosti i smrtnosti te će upravo on kao sablasti progoniti kralja Henrika IV., krivca za njegovo umorstvo, na jednak način na koji će i Dianina sablasna bolećivost progoniti u filmu Elizabetu II., optuženu da je sama, kako Blairov glasnogovornik Alistair Campbell u filmu okrutno sugerira, “nauljila kočnice” automobila u kojem je Diana poginula.

III

Nagovijestili smo već da ćemo *Kraljčin motto* iz *Henrika IV* shvatiti kao intencionalni autorski naputak i u njemu vidjeti intertekstno, a onda i intermedijalno zrcalo filma. Zrcala multipliciraju, pa tako i kraljevske persone: likovi filma šetat će se različitim dramaturškim putanjama Shakespeareova teksta, zauzimajući čas jednu, čas drugu poziciju, baš kao i lažni kraljevi poslani da zavaraju zavjereničke protivnike u bitci što se odvija unutar samoga *Henrika IV*. Posrijedi su naravno glumački dvojinci koje jedan od zavjerenika, Douglas – kako pak *motto* našega teksta svjedoči – uznemireno zove Hidrinim glavama. Zato će i filmska Diana iz *Kraljice* figurirati kao višestruka zamjenska slika, zauzimajući poziciju ne samo Rikarda II. nego i raspuštenog Princa Hala, Henrikova sina, nasljednika koji “ugrožava političku i društvenu stabilnost Engleske” (Bečanović Nikolić 2007: 142) svojim “čudnim, katastrofalnim ponašanjem” (Dover Wilson 1964: 61).

¹² Usporedba s “dvjema ambicioznim kraljicama – jednom romantičnom, jednom svjetovnom – u borbi za moć” (Merck 2016b: 376) neodoljiva je utoliko što se i u toj Schillerovoj tragediji složena povijesna građa dinastije Tudor sužava na personalni sukob između starije i mlađe, legitimne i nelegitimne kraljice, koju prva daje ubiti, između ostalog i zato što navodno olako osvaja srca podanika. Posrijedi je također i komad na kojemu su svoje glumačke karizme ovjeravale različite nacionalne tradicije i glumačke dive 19. stoljeća, poput Rachel, Adelaide Ristori i Helene Modjeske. No to je otprilike sve što se o analogijama toga komada i suvremenog filma može reći: film ne uprizoruje izravan sukob dviju protivnica, niti daje povoda da u starijoj suparnici vidimo taštu Elizabetu I., niti da i u kojem muškom liku prepoznamo povod erotskoj ljubomori, niti da u Diani razvidimo Marijine argumente, nekmoli oslonac o katoličku vjeru. Marija, naposljetku, pogiba na kraju, ne na početku Schillerove dramske priče.

Dianina smrt u svojstvu “Narodne princeze” i “Kraljice srca”, progonit će lik kraljice Elizabete II. kao da je uistinu bila konkurentica za prijestolje: u filmskom insertu iz poznatog skandaloznog dokumentarca o Diani čujemo kako je princezi upućeno upravo to novinarsko pitanje – bi li mogla biti kraljicom – na koje ona izričito odgovara kako joj je milije da se izbori za kraljevsko mjesto u narodnom srcu. Na prijestolje dakle nije imala nikakva zakonito utvrđena prava, nego tek prije opisano fantazmatsko pravo da zastupa idealno tijelo engleske nacije, “mlađe” i “ljepše” – riječju, svojevrsno “kraljevsko obećanje” (Johnson 2006: 520). Kako povodom *Henrika IV* ističe Meredith Evans, upravo “mistični identitet prethodnika i nasljednika” rasplamsava “sve uznemirujuće konotacije maksime francuskoga nasljednog prava, *Le mort saisit le vif* (mrtvi obuzima živog)”, omogućivši Shakespeareu da “naglasí krhku, sablasnu kvalitetu nominalno besmrtnih institucija”, jer je ona “zajednička i kralju i bilo kome tko izaziva ili ograničava njegovu moć”, te ih nužno izlaže (glumačkoj?) “deontologizaciji” (Evans 2009: 14). Otud ni prizore filma u kojima Elizabeta II., odjevena u spavačicu i s uvijačima za kosu na glavi, provodi besane noći, s opsesivnom krivnjom gutajući prizore televizijskih reportaža o Diani i svojoj vlastitoj razglašenoj nemilosrdnosti, nije nužno vidjeti isključivo u prizmi melodramskog ukusa srednje klase kojoj se film navodno htio obratiti (usp. Merck 2016b: 374), nego i kao učenu aluziju na besane noći Shakespeareova Henrika IV., razapetog grijehom uzurpacije i ubojstva što ga je dao počiniti, tijekom kojih noći kralj posebno bolno osjeća raskorak između “neudobnosti” krune i mirnog sna svojih “najsiriromašnijih podanika” (*Henrik IV, Drugi dio, III, i*).

Ali Diana će zbog neukrotive vizualne i performativne multiplikacije svoje persone, zbog nepoštivanja tradicija monarhije, a osobito zbog svoje učestalo promovirane iznimne bliskosti i intimnosti s “najsiriromašnijim podanicima” britanskoga carstva, predstavljati, kako rekosemo, i alternativni model kraljevanja što bi ga, ostane li raspušten i neodgovoran, mogao provoditi i sin Henrika IV., princ Hal, da ga otac ovako ne upozorava – sarkastično, štoviše, stapajući njegove navade s manama “lakomislenog” Rikarda:

Bog ti oprostio! Ipak, mi dopusti, Harry,
 Da se začudim tvojim sklonostima što udaraju krilom
 Sasvim mimo leta svih tvojih predaka.
 [...]
 Uništena je sva nada i očekivanje
 Od tvoje mladosti, i duša svakog čovjeka
 Proročanski naslućuje tvoju propast.
 Da sam se ja toliko razbacivao svojom nazočnošću,
 Tako otrcano izlizao u očima naroda,
 Tako istrošeno pojeftinio u priprostom društvu,
 Javno mišljenje, koje mi je pomoglo do krune,
 Još bi bilo ustrajalo u odanosti nositelju,
 A mene ostavilo u bezimenom prognanstvu
 Kao neugledna čovjeka bez ikakva izgleda.
 Zato što me se rijetko vidjelo, čim bih se maknuo

Meni su se čudili kao zvijezdi repatici,
 Te su ljudi govorili svojoj djeci: “To je on!”
 I tada sam krao svu udvornost s nebesa,
 I sam sebe zaodijevao takvom poniznošću
 Da sam čupao pokornost iz ljudskih srdaca,
 Glasne povike i pozdrave iz njihovih usta,
 Čak u nazočnosti onog okrunjenog kralja.
 Tako sam održavao svježinu i novost svoje osobe,
 A moja nazočnost, poput pontifikalne halje,
 Vidjela se samo da bi joj se divili, i tako se moj sjaj,
 Nečesto ali raskošno, pokazivao kao blagdan
 I zbog rijetkosti zadobivao takvu svečanost.
 Lakomisleni kralj skitao se gore-dolje,
 S plitkim lakrdijašima, a mozgovi od suha triješća,
 Čim se potpale odmah izgore; ospicao je dostojanstvo,
 Miješao kraljevsku čast s pelivanskim budalama,
 Svoje veliko ime blatio njihovim omalovažavanjem,
 Izlagao svoju vlast na štetu svojega imena
 Smijehu podrugljivih dječaka, podnosio drskost
 Svakoga golobradog i taštog djelitelja uvrjeda,
 Postajao vazdan pratnjom gradskih ulica,
 Razbaštinio sam sebe u korist obična puka,
 Pa kad su ga ljudske oči svaki dan gutale,
 Oni su se zasitili toga meda, njima se počeo
 Gaditi okus slatkoće, jer čim je bude
 Malo više nego malo, već je previše.

(*Henrik IV, Prvi dio, III, ii*)

Čitav se Morgan-Frearsov film, uostalom, i odvija ne toliko na (malo)građanskoj relaciji privatno-javno, na kojoj će inzistirati Merck (usp. Merck 2016b: 364–366) i Higson (usp. Higson 2016), koliko u tenziji između (Dianine) pretjerane medijske nametljivosti i neshvatljive odsutnosti (Elizabete) kraljevske figure pred očima naroda. Shakespeareov Henrik IV. želi da mu se javnost “čudi kao zvijezdi repatici”, da bi on onda pred podanicima nastupio “zaodjenut poniznošću” kojom je “čupao pokornost ljudskih srdaca” čak i “u nazočnosti onog okrunjenog kralja”, umrloga Rikarda II. Isto će kraljevsko lukavstvo poduzeti i Morgan-Frearsova Elizabeta II.: nakon duga i zagonetna izbivanja zbog toga što, kako se čini, vodi brigu o potresanim unucima, kraljica se iznenada pojavi pred ožalošćenom gomilom, razgledavajući nespretno ispisanu poruku pod buketima Diani, kao što su: “Tvoja je krv na njihovim rukama.” Kad zatim skrušeno jednoj djevojčici ponudi da joj buket cvijeća prenese do oltara tuge pred Buckinghamskom palačom, djevojčica je odbije, dodavši ubrzo da je buket za samu kraljicu, na što gomila žena uciviljenih zbog svoje mlade “kraljice srdaca” iznenada ritualnim klecanjem počne iskazivati poštovanje prema starijoj.

Nasuprot, dakle, Shakespeareovu generacijski (krono)logičnom nasljednom odnosu oca Henrika i sina Hala, Morgan i Fears eksploatirat će i rodno i generacijski obrnuti odnos nasljeđivanja, između majke i nezakonite “kćeri” (nekadašnje nevjeste, “kćeri po zakonu”, engl. *daughter-in-law*, a sad od sina rastavljene žene), čiju će titulu “kraljice srdaca” starija nasljednica istodobno i osporavati i pokušati prisvojiti. No, kao i Henrik IV., čije očinske prerogative u Shakespeareovu komadu preuzimaju i Falstaff i Vrhovni

sudac, tako se i kraljica Elizabeta mora sučeliti s Dianinim boljim, toplijim majčinstvom, na koje ju upozorava njezin vlastiti sin, kao što će i, u nedostatku prisnijega sugovornika, morati potražiti savjet od vlastite majke, po protokolu čijeg će sprovoda, ironično, kraljevska obitelj u grob ispratiti i nesretnu Dianu. Čak se i za nastojanja Tonya Blaira da kraljica pokaže javne, ceremonijalne znake žalovanja, u filmu čuje da su motivirana – kako tvrdi njegova supruga, anti-monarhistički nastrojena odvjetnica i majka njihovih troje djece – neosvijestanim edipovskim projekcijama, doživljajem kraljice Elizabete kao *vlastite* majke.

Tako dakle niti je kraljica jedina majka, niti je Diana u filmu jedina kraljevska protu-figura, nekmoli jedina prijetnja kraljičinoj suverenoj moći. Uzorno slijedeći Shakespeareovo načelo uspostave unutrašnjih zrcaljenja i višestrukih dvojništava, koja u svim njegovim komadima promišljeno destabiliziraju fiksne simboličke položaje, izlažući ih zamjenama, kretanju, ironijskom podvajanju i značenjskom bogaćenju, i Morgan-Freearsov film ponudit će nekoliko kandidata za “prijestolje”, što zakonsko, što ono u srcima podanika: premijer je naime upravo netom prije Dianine smrti i sam stekao izbornu pobjedu znatnom demokratskom potporom, koja bi, prevlada li animozitet prema monarhiji o kojemu govore statistike i medijski naslovi, njega zasigurno istaknula kao glavnu, demokratsku zamjensku figuru “kralja”. Dohvati li se svjetina kraljičine glave, bijesna što ova Diani ne odaje počast, na prijestolje bi čak mogao sjesti i princ Charles, prikazan kao kukavički mekušac, koji se kao kralj vidi uglavnom utoliko što zbog prijetnji monarhiji strepi i za vlastitu kožu. Savjete Kraljici neprekidno dijeli i posve beščutni suprug princ Filip, koji, premda ne može postati kralj, zastupa stari patrijarhalni model britanske monarhije sažet u trojstvu “lova, pucanja i ribarenja” (Johnson 2006: 520): ne treba naime zaboraviti da se kao posljednja u nizu kraljevskih protuslika, k tome izričitih kristoloških konotacija, javlja i slika jelena, obdarenog bogatom krunom rogov a čiji šiljci jasno podsjećaju na trnje Kristove krune, životinja koju će u filmu goniti princ Filip i njegovi unuci, navodno da se utješe zbog smrti majke, a zapravo ponavljajući gestu halapljivih novinara zbog koje im je majka poginula¹³.

Sva su ta dramaturška udvostručivanja kraljevske figure indikatori kraljevske funkcije kao puke kaza-

¹³ Ni jelen u film nije dospio slučajno, neobilježen intermedijalno relevantnom ikonografskom prošlošću. Svi su prizori u kojima se pojavljuje, tvrdi Merck, prožeti “recentnim referencama na idelizirane prikaze životinja i prirode što ih je slikao viktorijanski slikar Edwin Henry Landseer a animirao Walter Disney; osim toga, autorica upućuje i na stari simbolizam jelena, od okrunjenog keltskog boga do kršćanskog prikaza Isusa kao izmučenog jelena, kao i srednjovjekovnih asocijacija jelena i kraljeva koji su monopolizirali lov na jelene kao kraljevsko pravo, da se i ne govori o aluziji na rimsku boginju lova Dijanu, koju je u svojem nadgrobnom govoru dozvao i sam princezin brat Charles Spencer (usp. Merck 2016b: 371–372).

lišne uloge za koju se bore različiti glumački kandidati: no dok se u slučaju doktrine o nasljeđivanju uloga kralja, zajedno sa svojim stalnim, konvencionalnim insignijama, selila neovisno o kakvoći obiteljskog “mesa i krvi” – štoviše, čak i unatoč, primjerice, ludilu Georgea III. – “kraljica srdaca”, “narodna princeza” Diana, kao što rekosmo, svoje je mjesto zapremila posve specifičnim glumačkim obilježjima i izvedbenim kvalitetama, počevši s glasovitom frizuricom, neodoljivim spojem suprotnih kvaliteta snage i ranjivosti, kriminalnosti i nevinosti, stigme i poštovanja, spojem koji joj je priskrblijavao “ono nešto”, kako Joseph Roach naziva karizmu (usp. Roach 2007: 171), napose načinom na koji se ophodila prema podanicima, pomnim izborom kostimografije i scenografskih okolnosti u kojima se pojavljivala, i tako dalje. Činjenicu da se narodu njezina hipertrofirana persona posreduje fotografijom i kamerom redatelj nije propustio iskoristiti kao izvorište metakinematografskih implikacija, i u tome pogledu slijedeći metateatarske pasaže Shakespeareova *Henrika IV* koji su Greenblatta odveli do već spominjanih teza o korelacijama između monarhističke i kazališne moći (usp. Greenblatt 1990: 54–65).

No kralj Henrik IV. glumu će prizvati kao aspekt koji njegovu vlast derogira, žalit će što mu je zbog uzurpacije “cijela vladavina bila samo pozornica gdje se glumio taj sadržaj” (*Drugi dio*, IV, v). Otud i usporredba između glumačke dimenzije kraljeve izvedbe, i, s druge strane, sinova, Halova “lakrdijaškog” kraljevanja u gostionici u Eastcheapu, osobito u glasovitom prizoru s Falstaffom, u kojemu se kada igra psihoterapeutska seansa zamjene uloga oca i sina, monarha i podanika. Za razliku naime od oca, do čijeg bi tijela zavjerenik Douglas htio doprijeti sijekući “sve njegove dolame”, “svu njegovu odjeću, komad po komad, dok se ne sukobi s kraljem”, i čije se “držanje” tijekom bitke odmah prepoznaje kao autentično (“vjere mi, držiš se kao kralj”, *Henrik IV*, *Prvi dio*, V, iv), mladić se u gostionici diči upravo izvedbom kasnijih Dianinih aduta: njega zovu “kraljem udvornosti” jer je postao “tako dobar vještak u četvrt sata da može piti sa svakim kotlokrpom na njegovu jeziku do kraja života.”¹⁴ U spomenutoj psihoterapijskoj igri (*Henrik IV*, *Prvi dio*, II, iv), tijekom koje Falstaff šaljivo barata stolicom, bodežom i jastukom kao da su prijestolje, žezlo i kruna, Hal će u kazališnom prijenosu svojem “ocu” – jer Falstaff ulogu igra uvjerljivo, “kao jedan od onih raskalašenih glumaca” – jasno dati do znanja da je svjestan kazališne arbitrarnosti kraljevskih insignija (“tvoje prijestolje izgleda kao stolac, tvoje zlatno žezlo kao olovni bodež, a tvoja dragocjeno bogata kruna kao kukavno ćelavo tjeme”) i otkriveno

¹⁴ O toj komunikacijskoj sposobnosti kao ključnoj Halovoj političko-interesnoj strategiji govori i Greenblatt, koji međutim ne umanjuje njezin značaj kao sposobnosti da se “prizna postojanje drugih ljudi” i “funkcionira u drukčijem društvenom svijetu”, koliko god ona bila upregnuta u pokušaj “da se razumiju i nadziru niže klase” (Greenblatt 1988: 49).

pokazati svoje ambicije da oca zamijeni u igri kraljevanja (“Svrgavaš me?” pita Falstaff kad Hal predloži rotaciju).

Isti će pokus međutim Hal izvesti i s pravom krunom, u petom prizoru IV. čina drugoga dijela, kad varljivo pomisli da je kralj već preminuo i da će kruna s oca na sina prijeći “kao na izravnoga baštinika njegova položaja i krvi”. Ironično, logika “krvi” retorički se dakle evocira uprazno, u nevaljalim okolnostima, kada performativ krunjenja nužno promašuje, kao u kazalištu, kao da je Hal u nazočnosti Falstaffa, a ne svojega oca. Falstaff i društvo kojim taj raspuštenik vlada ispostaviti će se stoga kao glavna prepreka Halovom budućem kraljevanju, do kojeg mladić dospijeva tek kad se polusvijeta iz gostionice odrekne. Imajući na umu da se u filmu naglašava do koje mjere Diana, premda i sama aristokratskog podrijetla, u kolektivnoj imaginaciji prvenstveno figurira kao izdanak suvremenoga pop-kulturnoga ambijenta, u kojemu dominiraju holivudske glumačke zvijezde (“plitki lakrdijaši” iz Henrikove opomene Halu) koje su se pojavile na njezinom sprovodu, i svojedobni Kriškovićev sud o Shakespeareovom Falstaffu kao kraljevićevom družbeniku koji je “priličniji” baš “sadašnjem dekadentskom vijeku” (Krišković 2017: 686) gotovo zvuče proročki.

Svakako, pop-kulturni sadržaji neodvojivi su od vladavine medija koji su Diani i došli glave, što film neštedimice eksploatira, i u tome pogledu međutim slijedeći važan element *Drugog dijela Henrika IV*, kojemu se prolog “može videti kao jedna skeptična prototeorija medija masovne komunikacije” (Bećanović Nikolić 2006: 341). Prolog naime izgovara Glasina, “lik oblikovan po Vergilijevoj Fami” iz Četvrtog pjevanja *Eneide* (*ibid.* 340), zorno nagovješćujući silu o kojoj će u filmu ovisiti i Diana, i Blair, i Elizabeta II.:

Na mojim jezicima stalno jašu klevete,
Koje izgovaram na svim jezicima,
Puneći ljudima uši lažnim izvješćima.
Govorim o miru, dok skrito neprijateljstvo
Pod smiješkom spokojnosti ranjava ovaj svijet;
I tko nego Glasina, tko nego samo ja,
Provodi strašno novačenje, i sprema obranu,
Dok je noseća godina, nabrekla od drugih nevolja,
Misli se, zatrudnjela od mrkog silnika rata,
Premda nije tako? Glasina je frula
U koju pušu sumnje, strepnje, nagađanja,
A tako joj je lak i jednostavan prstomet
Da ona tupa nakaza s nebrojenim glavama,
Ono kolebljivo mnoštvo u trajnoj neslozi,
Može na njoj svirati. Ali zašto trebam ovako
Razuđivati svoje dobro poznato tijelo
Među svojom čeljadi? Zašto je Glasina ovdje?
[...]
S jezika Glasine donose slatke utjehe, i lažu,
A to je gore nego da nevolje po istini kažu
(*Henrik IV, Drugi dio*, “Prolog”).

Poput Henrika IV, kojemu je “zlo od dobrih vijesti” (*Henrik IV, Drugi dio*, IV, iv), i Elizabetu II. vidimo u filmu kako s gađenjem prebire po netom

pristiglim novinama, bilo da one govore o Blairovoj pobjedi ili o reakcijama na Dianinu smrt. “Vijesti u Shakespeareovoj drugoj tetralogiji pokazuju se kao labilna nakupina spekulacija i krivih prikaza, uznemirujuće opunomoćene da preinače uspostavljene ideje i forme političke organizacije” (Evans 2009: 1). Štoviše, prema autorici, Glasina je izazov teoriji kraljevanja što je izlaže Kantorowicz: glasina sugerira novu, “demotsku formu autoriteta” i oponira “autarkičnom suverenu” tako što uspostavlja “kontinuitet društvenih i političkih slojeva” koje predočuje dramski svijet *Henrika IV*, bila u pitanju gostionica u Eastcheapu, monarhija ili sudstvo, jer je svako od tih mjesta “uznemireno silom glasine koju nitko ne može prisvojiti” (*ibid.* 4). Isto vrijedi i za moderni tisak, a osobito TV-ekrane, koji su u Morganovom/Frearsovom filmu hipnotičko odredište pogleda jednako unutar Blairova koliko i unutar kraljičina doma, jednako za njezinu poslugu koliko i, u ulici Downing, za članove Blairova kabineta.

Ali Glasina može i više: svojim “neautoriziranim govorom” može “zaprijetiti ontološkoj stabilnosti”, “preoblikovati zemlju na svoju sliku i priliku”, te time “denaturalizirati socio-politički kontekst” i “pojedinačna tijela”, štoviše, “prisvojiti spektralni autoritet države” (*ibid.* 6). Film će na Shakespeareovu tragu jednaku moć pridati suvremenim modusima konstrukcije političkog “realiteta”, osobito zato što će njima dominirati elektronička slika, pa će tim svojim imaginarnim, neopipljivim aspektom podupirati “spektralni” karakter (državnog) autoriteta: u doba krize zbog Dianine smrti čitava se alternativa “mlađe” i “starije” monarhije, a onda i monarhizma i republikanizma, svela prema filmu na jedno jedino *krunsko* pitanje, kako zadržati ili steći kraljevsko-glumačku auru “u doba medijske reprodukcije”.

IV

Namjerno ostavismo alternativu – zadržati ili steći – kako bismo upozorili na trenje naslijeđenih i novih auratskih dimenzija (ženske) glume kojima film barata, i to ne samo kao temom – dilemom same kraljice, sučeljene, kako na kraju priznaje, s nuždom medijsko-melodramatske “modernizacije” – nego i kao estetskom građom na koju će auto-refleksivno skretati pozornost, na način, čini se, neusporediv bilo s kojom drugom ekranizacijom britanskih kraljevskih “života”. Stara je naime doktrina “kraljevih dvaju tijela” počivala na misteriju božanskog pomazanja, božanske nazočnosti u ceremonijalnoj praksi kraljevske legitimacije iz koje se derivirala aura svakodnevnih kraljeve spektakularne *izvedbe kraljevanja*, paradoksalno i ovisna i neovisna o snazi pojedinačnoga, smrtnoga tijela. Pratimo li retoriku kojom se u isto vrijeme – vrijeme dinastije Tudor – veličala glumačka profesija, kao na primjer u najistaknutijem spisu, *Obrani glumaca* Thomasa Heywooda iz 1612, naići ćemo na srodne mistične reperkusije glumačke re-inkarnacije

čovjeka, koja se osovila na križištu dviju žanrovskih tradicija, povijesti i alegorije, tada “dvaju kulturno dominantnih modusa da se prikaže ljudskost” (Burns 1990: 40). Javna kazališta kasnijeg elizabetanskog perioda “posebno su zaokupljena prezentacijom povijesno definiranih pojedinaca”: glumom se stjecala “slava”, s najvišim ciljem da se prikažu, ili, na engleskom, “re-prezentiraju (u striktnom smislu, ponovno opisutne) povijesne figure”, figure jednake slave (usp. *ibid.* 64–65). Gluma je, drugim riječima, imala prema Heywoodu moć opisutnjenja ravnu božanskoj moći, iako smrtnim tijelima re-inkarnira upravo smrtno ljude, i to, kaže autor apologije, “kao da je onaj koji utjelovljuje (*the Personator*) sama osoba koja se utjelovljuje (*the man Personated*)” (prema *ibid.* 65), ostvarujući dakle mistično jedinstvo dviju persona. Štoviše, gluma je prema drugom apologetu, Thomasu Nasheu, djelatnost “uskrsnuća iz Groba Zaborava”, gotovo kao da je jedno od Kristovih čuda, *Lazare, veni foras*: čak i da je netko “ležao dvjesto godina u svojem grobu, valja da trijumfira na pozornici, da mu se kosti iznova pomažu suzama barem desetaka tisuća gledatelja [...] koji će u tragičkom glumcu koji predstavlja njegovu osobu zamisliti da gledaju njega kako svježe krvari” (prema *ibid.* 66). Povijest se u renesansi, kaže Edward Burns, percipirala kao kolektivno proizveden tekst, prikaz ne onoga što se dogodilo, nego bezvremenske ideje: u tome je smislu i kazalište bilo važan dio moralnog i društvenog života, jer se vještina glumaca i dramatičara sastojala u tome da povijest materijaliziraju, opisutne, prikazujući događaje koji su povijesni jer transcendiraju vrijeme i mjesto svojega odvijanja (*ibid.* 68). Gluma je naposljetku bila, kao što se znade, isključivo muška praksa – muško slavljenje muškog junaštva, prijeko potrebno “degeneriranom, feminiziranom dobu”, nad kojim se Nashe zgražao (*ibid.* 65).

Što, dakle, kad spomenuta strahota doista zavлада, u višestrukome smislu, no ponajviše na pozornici, od 19. stoljeća naovamo – kad se doba pokaže sklonu kraljicama, i to ne samo u kazalištu, nego i na filmskom platnu, nekmoli na TV ekranima (usp. Ford i Mitchell 2009)? Može li doktrina “kraljevih dvaju tijela” izdržati i rodne i medijske kušnje? Nema nikakve sumnje, Andrew Higson ima pravo kad cjelokupnu filmsku kraljevsko-biografsku produkciju “kasnog modernizma” vidi kroz prizmu naglašene “feminizacije” monarhije, pokazujući do koje se mjere kinematografski fokus sad premjestio na privatne živote humanitarno nastrojenih ili zaljubljenih kraljica i nesretnih, krhkih monarha, koji ne mogu izdržati tegobe teških kruna i pritisak javne dužnosti, pa – kao u slučaju mucavca Georgea VI. iz filma *Kraljev govor* – ni same izvedbene izazove javnih nastupa, bili oni i isključivo radiofonski (usp. Higson 2016). U hollywoodskoj eri u kojoj su “kraljice u modi” kraljuju i glumice, pa možda i prve svoju prominentnost duguju “promjeni u samoj filmskoj industriji”, u kojoj se sad više traže “karakterne glumice”, a onda i “dubina, sofisticiranost i zrelost” iskusnih zastupnica profesije: mož-

da, dapače, sama filmska ženska zvijezda prolazi s publikom-podanicima iste putanje “obožavanja i detronizacije” kakve su trpjeli i njihovi izvedbeni povijesni modeli (Ford i Mitchell 2009: 3–5), kao nekad i Shakespeareovi moćnici?

Sama je Helen Mirren odigrala nekoliko povijesnih kraljica – prije Elizabete II. i Elizabetu I. i Charlottu, suprugu ludoga kralja Georgea, a u kazalištu i Kleopatru i Fedru – pa se stoga i u njezinu interpretaciju suvremenice učitavao upis te transdijegetske genealogije (usp. Merck 2016b: 369). No je li istinu redatelju Frearsu pri izboru glumice jedino bilo na umu kraljicu Elizabetu II. pretvoriti u “simpatičnu junakinju”, jednako ideološki učinkovitu “zvijezdu” kakva je bila i Diana? Ili su se među izričitiije intermedijalne citate – pretežito likovna djela i skulpture¹⁵ – uspjele uplesti i rafiniranije aluzije na tradiciju usporedbenih opozicija kazališne i filmske glume? A što ako se iza navodnog “iskupljenja monarhije” kriju kakvi glumački paradoksi “oslobađanja fizičke realnosti” svojstvenog “prirodi filma” (Kracauer 1971)? Nevjerojatno su naime zakučaste aporije teorijskih usporedbi kazališnog s filmskim glumcem: u načelu, teoretičari se slažu tek u jednoj očitosti – kazališni je glumac stvarno nazočan, dok se u slučaju filmskoga gledatelj suočava tek s projekcijom mrlja na platnu, s montažnim učinkom režije. No dok se kazališni glumac upravo stoga upinje vlastitu fizičku stvarnost prevladati konvencijom, filmski je unaprijed “zaštićen” nazočnošću kamere i konvencijama kadra, plana i platna, pa se, paradoksalno, može oku izložiti u svoj punini svoje “realnosti”. Protuslovlja i paradoksi dodatno se množe čim se tome kontrastu počnu prišivati stupnjevi međusobnog prožimanja glumca i lika: primjerice, za Siegfrieda Krakauera filmski glumac “jest” lik koji igra, dok kazališni uvijek održava udaljenost u odnosu na lik, koji se konstruira raznovrsnim ispomocima kao što su šminka i kostim, napose “glumačkim preterivanjem” (Kracauer 1971: 101–102); za Lotmana je pak gotovo obratno, jer dok “glumac na sceni teži da se bez ostatka utelovi u ulogu, glumac na filmu pojavljuje se kroz dve suštine, kao realizator date uloge i kao izvestan filmski mit” (Lotman 1976: 87). Uzevši u obzir da su prema Lotmanu semiotiku i estetiku filmskog glumca izgradile dvije tradicije, jedna dokumentarnog filma, druga kazališta,

¹⁵ Merck upozorava na niz neoklasicističkih mramornih skulptura pred kojima se u završnici filma tijekom razgovora zaustavljaju likovi kraljice Elizabete i Tonya Blaira, nakon što krenu u šetnju po vrtu kraljevske palače. Prema njoj, prva skulptura prikazuje čednu Dijanu, koja prikriva svoju golotinju tijekom kupanja, druga figuru viktorijanskog državnika, a treća neko androgino biće, pa se Merck pita je li to završna riječ filma o “dijalektici ženske vladavine”, ako ne i “faličke majke”, ili možda još jedna referenca na “raznolike medije dramske izvedbe”, pogotovo imajući na umu da su se glumice-kraljice u 19. stoljeću inspirirale skulptorskim prikazima, kao i da su se same na portretima prikazivale kao statue (Merck 2016b: 378–379; za otpornost te asocijacije glume i kiparstva ne samo u povijesti kazališta, nego i u dramskoj književnosti usp. i Čale Feldman 2006).

moglo bi nam se gotovo učiniti da Frearsove jukstapozicije kazališta i dokumentarnog filma kao umetnutih okvira filmskog prikaza aludiraju na konstrukciju filmske Helen Mirren, odnosno Elizabete II. kao filmske slike: s jedne je strane kazališna tradicija elizabetanske glume, s druge Dianina dokumentarno posredovana medijska “modernizacija”, dok Helen Mirren kao da baštini od obiju, itekako s jedne strane “kazališno” preinačujući svoju personu, navlačeći sijedu periku i ogromne naočale, noseći uvijače u kosi i kućnu haljinu, vodeći računa o kraljičinu glasu, o tome s koje joj je strane ručna torbica, kada kraljica skida, kad opet stavlja naočale, hodajući kruto kao da je u vojsci (usp. Cantrell i Luckhurst 2006: 9), a s druge ipak “filmski” podastirući liku kraljice podudarnost svojih s crtama njezina lica¹⁶, svoju fizičku zrelost, svoje bore, pa s njima kraljici posuđujući i svoju personalnu filmsko-glumačku, “zvjezdanu” neodoljivost.

Ne možemo dovoljno inzistirati na netom ocrtanoj jukstapoziciji, jer smo već pri početku ovdje istaknuli da su se kulturno-studijske kritike filma upele razobličivati njegovu realističku opsjenu, tretirajući film u cjelini kao da je u pitanju dokumentarac. Štoviše, i dokumentarne sekvence umetnute u prostor pripovjednog okvira filma, počevši s vijestima o Blairovoj izbornoj pobjedi – tretirale su se kao dodatne ovjere njegovih vlastitih dokumentarističkih apetita i učinaka, “djelujući kao proces potvrde onoga što već znamo” (Dolan 2012: 41), premda se te sekvence javljaju u nametljivu susjedstvu s okvirom likovnog platna (portreta koji u filmu slika gospodin Crawford, kraljevski portretist¹⁷) i premda različita rezolucija dokumentarnih prizora uspijeva uspostaviti jasne distinkcije različitih planova filmske i TV-“realnosti” (usp. Merck 2016b: 366). U žaru težnje da se strategije filma prikažu kao potezi u funkciji medijskoga posvećenja aktualne Elizabete II. čak se inzistiralo da je Helen Mirren, tadašnja šezdesetgodišnjakinja, liku sedamdesetgodišnjakinje pridala obilježja mladosti i fizičkog glamura ravnog Dianinom seksepilu, premda je teško smetnuti s uma koliko komično kraljičine (filmske!) goleme sive naočale i staromodni valovi sijede kose, nekmoli glava pod uvijačima, djeluju u usporedbi s Dianinom poslovičnom elegancijom. Rekosmo već, takva se filmska kraljičina glava

¹⁶ Nasuprot međutim općem uvjerenju da je posrijedi upravo frapantna sličnost – osobito inzistiranju na Mirreninom osobnom ruskom aristokratskom podrijetlu (usp. Merck 2016b: 370), što ga je Mirren u svojim intervjuima osporila tvrdeći da su joj roditelji bili antimonarhistički raspoloženi – Ian Mckellen upozorava na iluziju sličnosti koju postižu kostim i kamera, na činjenicu da je kraljica sitne građe i “ni u čemu poput Helen Mirren” (Cantrell i Luckhurst 2006: 102).

¹⁷ Posrijedi je aluzija na najslavniji kraljičin portret iz 1954–1955, što ga je naslikao Pietro Annigoni, kada je kraljica bila u kasnim dvadesetima; činjenicu pak da se u filmu portretist zove Crawford Merck tumači kao aluziju na dadilju Marion Crawford, koja je 1950. zgrozila kraljevsku obitelj objavom svojih sjećanja na brigu o Elisabeth i Margaret pod naslovom *The Little Princesses* (Merck 2016b: 368).

javlja u prizoru njezina noćnog opsesivnog promatranja TV-ekrana, na kojemu se, između ostalih, nižu i prizori skandaloznog dokumentarca o Diani, iz kojega se jedan prizor njezina iskošenog zavodničkog pogleda posebno izdvaja i “zamrzne”. U općem motrenju medijskih slika odnos između dijegetskog lika kraljice i dokumentarno-medijskog lika Diane jasno se profilira kao odnos međusobnog nad-gledanja, istaknut i u propagandnim plakatima za film: posrijedi je ženski pogled uperen na prikaz ženske “zvijezde”, sa svim ambivalencijama što ga takav pogled uključuje, svim prijevojima (ubojite) žudnje i identifikacije¹⁸, sa svim uzaludnim pokušajima da se pronikne u “ono nešto” (usp. Roach 2007) što je Dianu, ali i samu Helen Mirren, “zakraljilo” i bez božanske ovjere.

Nasuprot međutim Dianinom izravnom pogledu u (dokumentarnu) kameru – pogledu koji zapravo pripada klasičnom učinku glamurozne zvijezde filmskog krupnog plana (Mulvey 1996: 40–50) – Helen Mirren na usporediv će se način kameri u filmu obratiti tri puta: prvi put na samome početku filma, dok pozira slikaru, iznenada skrenuvši pogled prema kameri i ukočivši ga s ledenom prazninom u očima; drugi put nakon što joj s vidika nestane nesretni jelen, predestiniran da ga ubije neki “trgovački bankar”, kad se, na tren razveseljena njegovim nestankom, glumica ponovno vrati tvrdom pogledu “dužnosti”; i treći put, kada se kraljica i sama odluči za televizijski nastup u kojemu će žaljenje za umrlom princezom procijediti kroza zube. I dok se za potonja dva pogleda možda i može ustvrditi da su uperena nekoj generalnoj publici, istodobno i unutar i onkraj dijegetskog prostora priče, a onda i onkraj gledateljskih glava u pojedinačnom kinu, prvi zasigurno pripada jednom od karakterističnih Frearsovih “kazališnih” postupaka auto-refleksivnog očuđenja iskaznih instanci filmske naracije, kakvi su svojstveni i njegovim *Opasnim vezama* (1988), ekrinizaciji romana prožetog izravnim i neizravnim kazališnim aluzijama, dramaturškim tehnikama i prikazbenim strategijama. Štoviše, u *Kraljici* će Frears ostentativno glumicu postaviti ispred bijele pozadine, i time naznačujući “neživost”, konvencionalnost “kazališne” pozadine, što Lotman ističe kao ključan čimbenik u razlikovanju kazališnog naspram filmskome glumačkom nastupu (usp. 1976: 81–82).

No nije riječ samo o tome da Frears time dodatno skreće pozornost na vizualnu konstrukciju zvjezdane i/ili političke karizme, raskrivajući do koje je mjere ona uvijek plod neke fabrikacije, bila ona kazališna, dokumentaristička ili fikcijsko-filmska – konstrukcija kadra, položaja tijela, kostima, šminke, osvjetljenja,

¹⁸ O tom složenom procesu usp. potanje Stacey 2013. Ta studija o “promatranju zvijezda” (*star gazing*) i sama bi mogla potvrditi već iznesenu tezu o problematičnoj pretvorbi lika kraljice u prosječnu kućanicu koja noću zaboravlja na svoju neuglednost pa eskapistički proždire slike slave, sreće i propasti lijepe princeze, kad ne bi ujedno potvrdila i obrnuti proces koji plakat sugerira, pokušaj princeze da dostigne ne toliko kraljevsku moć koliko privlačnost i trajnost učinka filmske glumice Helen Mirren.

fizičke ljepote, itd. Riječ je prije svega o postupku koji se uklapa ne samo u primarnu priču o Dianinoj smrti, nego i u prethodno spomenutu Shakespeareovu tradiciju kraljevanja koje “znači Smrt, i ništa drugo doli Smrt”. Dianu je ubilo oko kamere, željno prizora iz njezina “stvarnog” života, željno njezinih “pravih” emocija – oko, koje je u toj “sirovoj stvarnosti” moglo uživati samo zahvaljujući njezinoj fetišiziranoj glamuroznoj pojavi, njezinom statusu glumačke “zvijezde”, za koju se nikada nije uspjelo niti će se uspjati doznati prenemaže li se pred publikom ili doista pati. Kraljica Elizabeta je svojim konačnim silaskom u narod, prema Blairovoj emfatičnoj izjavi u filmu, pokazala kako “preživjeti”, ali samo zato jer je kao lik, da se tako nezgodno izrazimo, već odavno “umrla” pod utegom vlastite simboličke funkcije¹⁹, kao što je “zvijezda” Helen Mirren umrla pred okom Frearsove kamere: pogled u publiku “prazni” je pogled, “objektni” pogled “glumca koji se iznenada zatječe lišen same svoje osobnosti” (Bonitzer, prema Vernet 1989: 51).

Teško da je prema tome glumica u filmu uspjela kraljici priskrbiti “simpatije” – prije će biti da joj je pridala jednako zlokobno i jednako privlačno lice smrti. Kada nas Helen Mirren u svečanoj odori i liku kraljice Elizabete II. u uvodnome prizoru izravno hladno pogleda, shvaćamo da nas je ta majka, kao i naša majka, odavno napustila: pri izravnom pogledu glumca u kameru dolazi naime do onoga što Marc Vernet zove “promašenim susretom”, “susretom u kojem, na perverznan način, zvijezda sebe nudi svojoj publici u istom trenutku u kojem je napušta”, jer “zvijezda je tu dok se snima a odsutna dok se film projicira, dok je publika odsutna dok se snima a prisutna dok se film projicira” (Vernet 1989: 53).

Promašeni susret, ponavljanje; možda upravo zato što na sastanku nema ničega i nikoga, kinematografska institucija i može računati na vjernost svoje publike, koja se s pravilnošću vraća da nostalglično proslavi promašaj tog susreta. (*Ibid.* 56)

Ideja da se “u ovoj zemlji”, kako filmska kraljica osorno opominje Blaira, “stvari rade tiho, dostojanstveno”, da ne valja javno pokazivati osjećaje (“to wear one heart on one’s sleeve” iznimno je slikovita fraza za takvu puku vanjštinu srca) ne tiče se tu dakle samo britanskog političkog, nego možda prije svega glumačkog stila, protivnog američkim “lakrdijašima” koji su se pojavili na princezinu sprovodu²⁰. No nika-

¹⁹ Upitana za ključ svojega tumačenja lika živuće kraljice, Helen Mirren navela je prizor koji joj je “govorio nešto duboko o realnosti kraljice kao osobe”, prizor naime iz dokumentarnog filma koji je neprekidno ponovno pregledavala, a u kojemu Elizabeta, kao djevojčica od tek dvanaestak godina, ozbiljna izraza lica izlazi iz automobila pred palačom, svjesna da je čeka doživotna dužnost (usp. Gilbert 2006 i Lockett 2015).

²⁰ Možda upravo tu dolazi do izražaja Lotmanov sud kako se “teatralno ponašanje u znatnoj meri udaljava od semiotike nacionalne mimike i gesta”, dok “filmski tekst upija u sebe semiotiku svakodnevnih odnosa, nacionalne i socijalne tradicije” (Lotman 1976: 84).

kav nacionalni ponos – pogotovo ne onaj koji se ionako, kako smo vidjeli, služi prokušanim retoričkim trikovima, kao što je slavni nezadrživi plač što ga Mirren sugerira okrenuta leđima koje se zatresu, kad se pred okom kamere, kazališnim rječnikom rečeno, glumica nađe u tzv. “slabojoj poziciji” (Naremore 1988: 37) – ne može prekriti meta-filmsku sugestiju da je Elizabetinom završnom pobjedom Dianino varljivo “ono nešto” uspješno zamijenilo tek – *Kraljičino* “ništa”.

LITERATURA

- Axton, Mary. 1977. *The Queen’s two bodies: drama and the Elisabethan succession*. London: Royal Historical Society.
- Bastin, Giselle. 2009. “Filming the Ineffable. Biopics of the British Royal Family”. *Autobiography Studies*. Vol. 24, br. 1, 34–52.
- Bečanović-Nikolić, Zorica. 2007. *Šekspir iza ogledala*. Beograd: Geopoetika.
- Belén Vidal. 2012. *Heritage Film. Nation, Genre, and Representation*. London and New York: Columbia University Press.
- Bronfen, Elisabeth i Barbara Straumann. 2016. “Elisabeth I: The Cinematic Life of an Early Modern Diva”. U: Merck, M., ur. *British Monarchy on Screen*. Manchester University Press, 132–154.
- Burns, Edwaes. 1990. *Character: Acting and Being on the Pre-Modern Stage*. London: MacMillan.
- Cantrell, Tom i Mary Luckhurst. 2010. *Playing for Real: Actors on Playing Real People*. London: Palgrave MacMillan.
- Dolan, Josephine. 2012. “Ageing Femininity and the Recuperation of Monarchy”. U: Swinnen, A. i J. A. Statesbury, ur. *Aging, Performance, and Stardom. Doing Age on the Stage of Consumerist Culture*. Wien, Zurich & Berlin: Lit Verlag, 39–52.
- Dover Wilson, John. 1964. *The Fortunes of Falstaff*. Cambridge University Press.
- Elsky, Stephanie. 2017. “Ernst Kantorowicz, Shakespeare, and the Humanities’ Two Bodies”. *Law, Culture, and the Humanities*. Vol. 3 (I), 6–23.
- Evans, Meredith. 2009. “Rumor, the Breath of Kings, and the Body of Law in Henry IV, Part 2”. *Shakespeare Quarterly*. Vol. 60. No 1, 1–24.
- Ford, Elisabeth A. and Deborah C. Mitchell, ur. 2009. *Royal portraits in Hollywood. Filming the Lives of Queens*. The University Press of Kentucky.
- Gilfedder, Deirdre. 2016. “*The King’s Speech*: an allegory of imperial rapport”. U: Merck, M., ur. *British Monarchy on Screen*. Manchester University Press, 205–223.
- Greenblatt, Stephen, 1980. *Renaissance Self-fashioning, from More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press.
- Greenblatt, Stephen, 1988. *Shakespearean Negotiations, The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. The University of California Press.
- Higson, Andrew. 2016. “From political power to the power of the image: contemporary ‘British’ cinema and the nation’s monarchs”. U: Merck, M., ur. *British Monarchy on Screen*. Manchester University Press, 339–362.

Hutson, Lorna. 2001. "Not the King's Two Bodies: Reading the 'Body politic' in Shakespeare's *Henry IV*, Parts 1 and 2". U: Hutson, L. i V. Kahn, ur. *Rhetoric and Law in Early Modern Europe*. New Haven: CT, 166–198.

Hutson, Lorna. 2009. "Imagining Justice: Kantorowicz and Shakespeare". *Representations*, Vol. 16. br. 1, 118–142.

Johnson, Richard. 2006. "Exemplary differences: mourning (and not mourning) the princess", U: David P. Marshall, ur. *The Celebrity Culture Reader*. New York and London: Routledge, 510–529.

Kahn, Victoria. 2009. "Political Theology and Fiction in The King's Two Bodies". *Representations*. Vol. 206. Br. 1, 118–143.

Kahn, Victoria. 2014. *The Future of Illusion: Political Theology and Early Modern Texts*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.

Kantorowicz, Ernst. 1957. *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Kracauer, Sigfried, 1971. *Priroda filma, Oslobađanje fizičke realnosti, I-II*, Beograd: Institut za film.

Krišković, Vinko. 2017. *Shakespeare*. Prir. T. Brlek. Zagreb: Ex libris.

Lotman, Jurij. 1976. *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Beograd: Institut za film.

Lury, Karen. 2016. "The Queen has two bodies: amateur film, civic culture, and the rehearsal of monarchy". U: Merck, M., ur. *British Monarchy on Screen*. Manchester University Press, 225–242.

Merck, Mandy, ur. 2016a. *British Monarchy on Screen*. Manchester University Press.

Merck, Mandy. 2016b. "Melodrama, Celebrity, *The Queen*". U: Merck, M., ur. *British Monarchy on Screen*. Manchester University Press, 363–383.

Mulvey, Laura. 1996. *Fetishism and Curiosity*. Indiana University Press.

Naremore, James. 1988. *Acting in the Cinema*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Ogawa, Yasuhiro. 1997. "Grinning Death's Head: hamlet and the Vision of the Grotesque". U: *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. Ur. James Luther Adams and Wilson Yates. William B. Eerdmans Publishing Company, 193–226.

Pye, Christopher. 1990. *The Regal Phantasm*. London and New York: Routledge.

Rehling, Nicola. 2016. "When words fail: The King's Speech as melodrama". U: Merck, M., ur. *British Monarchy on Screen*. Manchester University Press, 384–404.

Roach, Joseph R. 2005. *Strasti glume. Studije o znanosti glume*. Prev. Marijana Javornik Čubrić. Zagreb: ITI.

Roach, Joseph R. 2007. *It. A consumer's guide to iconic celebrity and ageless glamour*. Anne Arbor. The University of Michigan Press.

Santner, Eric L. 2011. *Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*, University of Chicago Press.

Stacey, Jackie. 2013. *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London and New York: Routledge.

Stewart, Robin S. 2017. "The Shakespearean Cadences in *King's Speech* (2010)". *Humanities Core Research Blog*, URL: <http://sites.uci.edu/humcoreblog/2017/02/27/the-shakespearean-cadences-of-the-kings-speech-2010/>, posjet: 23. 8. 2018.

Taylor, Diana. 2006. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Vernet, Marc. 1989. "The Look at the Camera". *Cinema Journal*. Vol. 28. Br. 2, 48–63.

Womersley, David. 2010. *Divinity and State*. Oxford University Press.

SUMMARY

ACTING FOR REAL: *THE QUEEN'S TWO BODIES*

The aim of this article is to explore the politics of cultural memory in the film *The Queen* by Stephen Frears and Peter Morgan, which deals with the troubles of the British royal family after the scandalous death of one of its former members, Lady Diana Spencer. However, the opening quote of the film taken from Shakespeare's *Henry IV*, one of playwright's "histories", suggests more ambitious, allegorical readings, and brings to mind the title of Kantorowicz's book *The King's Two Bodies*, together with its modern, above all psychoanalytic, interpretations. This association will be shown to be justified by the main procedure of the film, the deployment of various visual, dramaturgic and symbolic doublings of the royal figure. Through them a certain, as the character of the queen states, "shift in values" is made to appear: meant to refer to the necessity of monarchy's modernisation, it however primarily signals irrevocable changes in the politics of monarchy's performativity.

The audience is thus invited to appreciate the cinematic effects of the age-old theatrical metaphor underpinning the doctrine of the king's two bodies, the one of "the player king". Frears and Mirren's "royal biopic" belongs to the genre that both caters to and undermines the poetics of "playing for real" (Cantrell and Luckhurst, 2010). However, unlike Hopper and Seidler's *The King's Speech*, it counts on the technological circumstances of the modern democracy. *The Queen* not only deconstructs the genre through the director's skilful manipulation of various visual framings, particularly of freshly shot and documentary material, but also questions the modern cultural economy of the body of the actress. The aristocratic roots of Mirren's art of impersonation in sober "restrain and dignity" (again, "the queen herself" speaking), seem here to be successfully opposed to the "visual pleasure" that engendered modern female cinematic stardom, epitomized in the film by shots of Lady Di's seductive glance.

Key words: *The Queen*, Shakespeare's *Henry IV*, Kantorowicz, acting, women, cinema, docu-drama