

# Andrzej Żurowski ČITAJUĆI SHAKESPEAREA

Dalibor Blažina

U poljskoj književnoj i kazališnoj tradiciji, koja je najviše domete ostvarila u romantizmu, Shakespeare, naravno, zauzima posebno mjesto. I to ne samo zahvaljujući Augustu Wilhelmu Schlegelu i njegovim bečkim predavanjima (1809.-1811.), kojima je stvorio *romantičnog Shakespearea*, i ne samo zahvaljujući Adamu Mickiewiczu, koji je čitajući Schlegela, vidio u Shakespeareu promotora poetike *osjećaja i mašte*. Dakle, “ne toliko velikog dramskog pisca, koliko patrona u borbi protiv prosvjetiteljskog racionalizma, borbe za novo spoznajno gledište i novo viđenje svijeta” (A. Kowalczykova, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa, 1997.). Shakespeare je bio oružjem te borbe, ali - posebice od pojave Juliusza Slowackog - i najvažniji dramski uzor.

Pa ipak, prvenstvo u prisvajanju Shakespearea pripada upravo prosvjetiteljstvu: i racionalizam je imao svoju inačicu njegova čitanja. Jer, godine 1798., Wojciech Boguslawski, “otac poljskog teatra” - dramski pisac, glumac, redatelj i kazališni upravitelj koji je znatno utjecao na podizanje digniteta kazališta kao društvene institucije potkraj 18. stoljeća - prvi je preveo *Hamleta* na poljski jezik, a zatim sa svojim kazalištima u Lavovu i Varšavi započeo je scensku karijeru Shakespeareovih komada. Taj *Hamlet* je, doduše, bio preveden s njemačke prerade i “obrađen” prema ukusu prosvjetitelja - Hamlet tu nije umirao, nego je preuzimao vlast u kraljevstvu, vladajući pravedno, u skladu s postulatima prosvjećenog uma - ali njemu ipak pripada čast započinjanja te duge i plodne kazališne recepcije.

Značajan dio te recepcije predstavlja i kazališna/dramska kritika, a u njoj i opet tradicija prosvjećene, racionalne misli: upravo na njezinim premisama gradio je svoja čitanja velikog klasika svjetski poznat i utjecajan Jan Kott, premda - naizgled paradoksalno - zahvaljujući spoznaji njezine nedostatnosti. Dvostrukost, ambivalencija, zrcalnost - to su postali “metodološki” pojmovi kojima je Kott u svojim *Ogledima o Shakespeareu*, 1961. (prerađeno: *Shakespeare naš suvremenik.*, 1965.) interpretirao engleskog klasika i, prema

Kottu, najboljeg tumača ideološko-političke drame totalitarnog 20. stoljeća.

Upravo toj tradiciji pripada knjiga eseja Andrzeja Żurowskog *Čitajući Shakespearea* (*Czytajac Shakespearea*, Łódź, 1998.), objavljena kao prilog proslavi dvjestote obljetnice Shakespeareove prisutnosti na poljskim kazališnim pozornicama: riskantan, ali i hrabar, štoviše za neke vjerojatno i pomalo drzak pokušaj interpretacije svih Shakespeareovih dramskih tekstova na jednome mjestu, i to iz perspektive koja ne isključuje raznorodnost motrišta: kritičkog, književno-povijesnog, redateljskog. Oslanjajući se na premise *kottovske* kritičke tradicije, Żurowski ovdje provjerava (više nego što smišlja) različite ključeve ne bi li pronašao još jednu dimenziju njegove suvremenosti - “danas - na kraju epohe”, kako sam u uvodu naglašava. To je hermeneutika koja je i te kako (postmoderno!) svjesna svoje tradicije i svojih ograničenja, ali se beskraino fascinirana svojim predmetom ne može odreći privilegije da se u tom zrcalu stalno ne ogleda. “Prema mjeri vlastite osjetljivosti i vlastite svijesti”, dodaje autor.

Ta *kottovska* inspiracija naglašeno je prisutna i u odabranom poglavlju o komediji *Na tri kralja ili kako hoćete*, s time što se, i opet u skladu s postmodernim osjećajem beskraja, spolna ambivalencija - čiju je “suvremenost” ranih šezdesetih Kott pronalazio u znakovima seksualne revolucije - sada širi u vremenu i prostoru, te biva fundirana gotovo arhetipski. Njezina je znakovna strukturiranost sveltvladajuća i sveltremenska. To je, rekao bi i opet Kott, jedna od inačica *univerzalnog Shakespearea*.

Eseji Żurowskog posjeduju konačno još jednu *kottovsku* dimenziju, nimalo nevažnu: autor ne zaboravlja da ogled nije samo dobra zamisao i vješta konstrukcija, nego da mora biti i - dobro napisan. Jer esej, konačno, nije samo kritika, nego i književnost sama. I to je jedan od najvažnijih agensa (neočekivane) svježine njegova priručnika praktične - redateljsko-kritičke - shakespirologije.

# Andrzej Żurowski

## Treća strana rukavice od kozje kože

Uobičajeno mačevanje u Shakespeareovoj komediji. Viola i Luda nabacuju se riječima. Komični kalamburi, preokretanje značenja i smisla korištenjem prevrtljive logike. Viola galopira:

*E - tako bi mogao reći, da prosjakinja spava uz kralja, ako blizu njega stanuje - ili da crkva podupire tvoj ljudi bubnjić, ako je bubnjić uz crkvu prislonjen.*

LAKRDIJAŠ

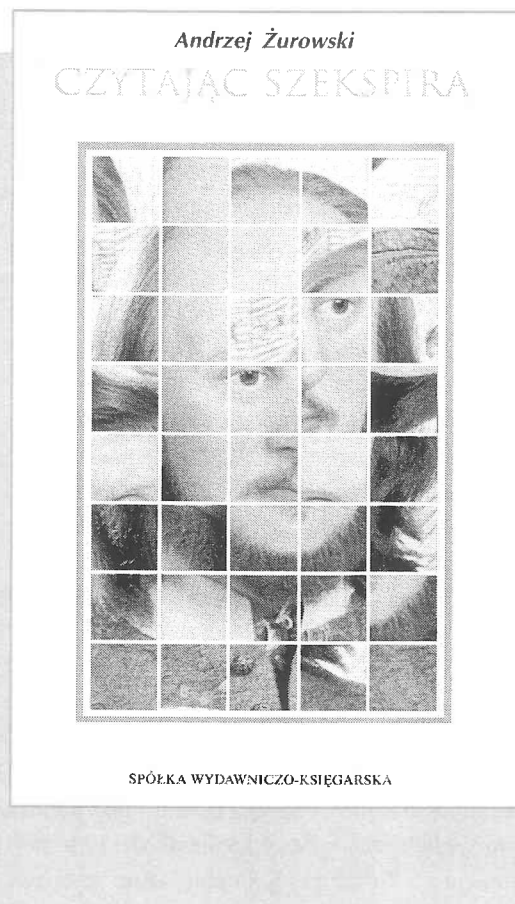
*Tako je gospodine. - Kakva li su to vremena! - Rečenice su za mudru glavu isto što i rukavice od kozje kože - ništa lakše nego izvrnuti ih naopak! (III 1)*

Lakrdijašev zaključak ne tiče se samih riječi i ni u kojemu slučaju samo šale. Svaka kovanica ima pismo i glavu. Sve je rukavica što se može preokrenuti na drugu stranu. Sve oko nas i ujedno sve u nama samima. Zaslugom Virole, koja se preodjenula u dječaka i za okolinu je Cesario, promjeni podliježu uzajamni odnosi junaka. Ali, možda podliježu jedino izoštrenju, ne bi li samim time razotkrili bit tih odnosa?

\*

U *Na tri kralja* neizmjereno je važan podnaslov komedije. Nameće važan trag, čak nekoliko tragova. *Na tri kralja ili kako hoćete*. Kako hoćete, ili: što odabirete. Upravo tako - što odabirete? Koje vam je gledište bliže? Lakrdijaš ili Malvolio? Ali, i Viola ili Cesario? Trebalo bi, međutim, posegnuti i za drugim značenjima idioma. *What you will* - O čemu maštate? O čemu u duši sanjate? I tada će se pokazati da ono što hoćete, na što ćete, konačno, biti prisiljeni pristati, nimalo nužno ne mora biti i ono o čemu ste maštali.

Podnaslov komedije *Na tri kralja* za njezin je smisao važniji od samog naslova. Ovaj je pak vjerojatno nametnuo pretpostavljeni datum prapremijere, 6. siječnja 1602. Eto, uvečer na *Tri kralja* pokazat ćemo vam ono što hoćete, o čemu u duši sanjate. *Na tri kralja* kao da je zimski ekvivalent *Sna ivanjske noći*, kada u svetoivanjsku noć kidanje tabua jedne jedine noći utjelovljuje sne. *Na tri kralja* je san zimske noći o onome što hoćete, iako možda čak i niste toga svjesni. San zimske noći o



toplino, o svjetlu, o realizaciji punine. Jer, noć *Tri kralja*, to je vrhunac karnevala. A karnevalska noć - noć je ludila - vrijeme prelaženja konvencija i normi.

\*

Prva Orsinova replika - uopće prvi tekst u komadu  
*Ako je glazba hrana ljubavi,*  
*Nek' svira - dajte mi je preobilno,*  
*Da presićena želja se razboli. (I 1)*

itd., itd. - smjesta se nameće konvencionalizmom. Konvencionalizmom ljubavnog priznanja i konvencionalnog odnosa prema samom osjećaju. To je polazna točka: na tom dvoru osjećaji su dio dvorskih formi. Dosadne, kao što je dosadan čitav taj sredeni svijet Ilirije. Sve dok ne bane u njega Viola i iz krletke konvencije ne ispusti na slobodu ljudsku maštu.

Premda... Ipak, od početka ima nečeg s one strane dna. U istom, prvom Orsinovu monologu čuje se najava; nešto kao vojvodin predosjećaj da istinska ljubav - ne ona njegova, ne ona konvencionalna - može raznijeti

konvencije i razbuktati čežnju za puninom. Jer

*Toliko slika stvara ljubavno*

*Čeznuće, da je nestalno nada sve. (I 1)*

Već u tim riječima o mnoštvu promjenjivih formi ljubavi, na samom početku komedije, osjeća se nota kapitalnog i kako samo višedimenzionalno viđenog motiva - već ovdje pojavljuje se sjena biseksualizma. Ne! - nije riječ o prostačkom biografizmu, niti o Shakespeareovu biseksualizmu. Riječ je o biseksualizmu kao pjesničkoj figuri neostvarivosti, nemogućnosti obuhvaćanja punine - činilo bi se, čovjeku dostupne.

U drevnom Egiptu hermafrodit se pojavljuje kao kiparski motiv. U antičkoj Grčkoj to dvospolno božanstvo štovalo se na Cipru, Rodosu i u Atiki. Stiglo je s Istoka i udomaćilo se. Udomaćilo se u mentalitetu, u mašti i snovima. Kada nimfa izvora Salmakis nije bila u stanju osvojiti ljubav lijepog pastira, izmolila je u bogova da je spoje s ljubljenim u jedno biće. U *Metamorfozama* Ovidije je proglasio hermafroditom sina Hermesa i Afrodite. Uistinu, pridao mu je i te kako obilježene roditelje. U predkolumbijskoj kulturi Bahia popularne su bile glinene figurice sa ženskim grudima i muškim spolovilima. Njihove kopije do danas se prodaju turistima u Ekvadoru i Kolumbiji. Izvan vremena i prostora nimfa izvora Salmakis spaja se s pastirrom u jedno biće. Spaja se u snu o prekoračenju ograničenja - u snu o punini. I događa se to na svakoj obali - ekvadorskoj, egipatskoj, grčkoj. Na svakoj obali mašte i sna.

Nakon sretnog iskrcavanja na obali Ilirije, Viola se preodijeva u mušku odjeću i pod imenom Cesario odlučuje glumiti mladića. Čini to iz posve uobičajenih praktičnih razloga: želi postati Orsinov paž. Ali, ne znajući, kao da je već slutila da ta prividna preobrazba u dječaka može imati i dublje posljedice. *Što k tome treba, sve još biti može (I 2)* - govori. Njezina rečenica, uzgred nabačena, negdje se u letu susreće s Orsinovom slutnjom o slikama-formama koje stvara *ljubavno čeznuće*. Viola se baca u pustolovinu. U karnevalsku noć. Događa se da se iz karnevalskog ludila ljudi bude ranjeni. Događa se...

Kao Cesario, Viola tek tri dana boravi na Orsinovu dvoru, i već niste stranac (I 4). Vojvoda se obraća Cesariju u samim superlativima: *ti znadeš sve (...) pa zato, momče drago, upravi svoj korak k njoj i otpraviti se ne daj*. A možda to *momče drago* ne samo što je sve znalo,

nego se i za samu ljubav rodilo? Možda Orsino to podsvjesno osjeća? U svakom slučaju Viola već zna: *sama sam mu ženom biti rada (I 4)*. Točno zna o čemu mašta u tom snu zimske noći.

A možda je sve to bila tek prevrtljiva igra? Ako u Orsinovoj hermafroditskoj osobi ne preteže lijepi pastir, nego nimfa izvora Salmakis, tada postaje očito zašto je njegovo umiljavanje Oliviji imalo isključivo konvencionalno-književni karakter. To je vrlo vjerojatno, budući da se u posljednjem prizoru komedije Orsino ovako obraća Oliviji govoreći o Violi, koju i dalje smatra dječakom:

*Znam, da ga ljubite, i koji je*

*Nebesa mi - i meni drag i mio,*

*Odvući ću s krutog prijestola,*

*Gdje stoluje i kraljuje za inat*

*Svom gospodaru. - Hajdmo, mladiću!*

*U meni kobne dozrele su misli (V 1)*

Teško bi bilo sumnjati u to da su kobne misli sazrele u Orsina već mnogo prije. Posebice trenutak poslije kada vojvodu, na vijest kako se Cesario navodno tajno oženio Olivijom, obuzima srdžba, teško je ne primijetiti da je riječ o bijesu prevarena ljubavnika. Karakter Orsinova maštanja o Cesariju kao da ne pobuđuje više nikakve sumnje.

Ako je vojvoda Orsino biseksualac - a u svakom slučaju ima priliku to postati - njegova ideja da upravo Cesarija pošalje u zaručničku misiju Oliviji izgleda vražje prevrtljiva, čak sublimirano perverzna. U misiju kod Olive - za koju zna da ga ne ljubi - Vojvoda šalje lijepog mladića za kojega zna da nije djevojka, ali za kojega ujedno točno zna da taj momak njega ljubi... Piramida raste, jer i Orsino ne skriva kako mu se jako sviđa Cesario. Sviđa mu se kao Cesario, ne kao preodjevena Viola za koju uopće ne zna da postoji. Pri tako iščitanim odnosima između likova tog trokuta dijalog Orsina i Cesarija o ljubavi postaje u biti ljubavnim dijalogom - najpikantniji i ujedno ... najautentičniji prizor erotske komedije.

U razgovoru Orsino uzdiže snagu muške ljubavi iznad osjećaja na koje je sposobna uzdići se žena. Cesario čini suprotno: iznad muške kao najdublju postavlja žensku ljubav. Mnogoslojna igra - licitacija spolova. I zakrabiljena Violina poanta:

Od ženske ja sam djece  
U domu svoga oca jedino -  
A i od muške (II 4)

Upravo to! U meni je sve. Ja sam *cjelina*. Ja sam - *intencionalna* cjelina. Moj brat i ja, isto smo - odlučno, premda zaobilazno, ustvrđuje Viola. Ali, ovdje je riječ i o nečem višem. O nečemu neusporedivo višem nego što je tek činjenica da Viola ima brata-blizanca - Sebastiana. *U biti*, riječ je o tome da u svakome od nas drijemaju i žena i muškarac. U svakom od nas prsnula je *cjelina* - potencija doživljaja dostupna obama spolovima. Kao u božanskoj vezi nimfe i pastira. Kada maštamo o punini, cjelina smo. Tada se uznosimo iznad partikularnosti kakvom je krletka našeg spola. Koliko li su samo naša mašta i njezino obzorje obimniji i širi od uloge i funkcije koje nam je - kao ženi ili kao muškarcu - pripisao svijet!

Snažnije negoli u poljskom prijevodu Leona Ulricha, Cesario to uočava u verziji Stanisława Dygata: *Moj brat i sestra - sve to ja sam*.<sup>1</sup> Da, Cesario je medijska sfera, svojevrsan fokus. Cesario je djevičanski - *potencijalna* mogućnost ispunjenja u jednoj od opozitnih uloga u kojima se čovjek realizira. Samim tim djevičanski Cesario utjelovljuje prevrtljivost i višeplosni karakter - čitavu *obuhvatnost* ljudske prirode.

Kada Viola govori kao Cesario, *da nisam ono, što glumim* (I 5), misli samo na to da je djevojka, a ne momak. Ali, ta replika znači, *može značiti* mnogo, mnogo više. Može biti prag za razumijevanje čitave ambivalencije prividnih aksioma, izvanjskih aksioma.

Viola će biti u pravu kada ustvrdi:

O preoblako, ti si opasna  
I mnogo može lukav dušmanin  
U tebi. (II 2)

Ustvrdit će ispravno, ali prekasno. Da, preodijevanje je opasno, grijeh je - ali nije samo riječ o izvanjskosti, o lažnom odijelu. Grijeh je zaslanjanje istine - pa i istine snova, istine čežnje, osobnosti. Vlastite istine. Grijeh je umatati je u privide. Događa se da nas prividi čuvaju.

Događa se. Ali, oni nas i ograničavaju. Zaslanjanje istine, to je... luđačka košulja - ili ono što nas štiti, ali nas istodobno bolno steže.

Premda, s druge strane, ni nagost, puna autentičnost nije idealno rješenje - uvijek nekoga ranjava.

Zato, što sam  
Muškarac, moj gospodar trpi štetu  
U ljubavi, a zato što sam žena -  
O kako li će bijedna Olivija  
Zaludu - jao - uzdisati! (II 2)

- ustvrđuje Viola. U razgovoru s Lakrdijašem dodat će: *O maskerado, ti grješa zabavo!* Jer i posljedice te igre izdižu se iznad izdržljivosti. Cesario - ni Viola ni Sebastian - ta prividna egzistencija i prividna cjelina. Pred njime je samo jedno: sloboda izbora. Sloboda, ali i *nužnost* izbora.

Viola, koja fokusira događaje kao Cesario, pretvara *Na tri kralja u komad o relativnosti*: o relativnosti nas samih, u našim očima i u očima drugih ljudi - o relativnosti naše vlastite slike. U glazbenoj terminologiji viola je instrument. Od XIV. do XVII. stoljeća taj se gudački instrument pojavljivao u različitim inačicama i različitim veličinama...

\*

Oliviju sam na pozornici obično vidio kao nadurenu, ucmizdrenu gospođicu koja nakon bratovljeve smrti isplakuje zacrvenjele oči. Uostalom, na sličan se način može vidjeti u kazalištu Juliju, punu uglavnom bestjelesnosti i tuge, dok je to posve suprotno, djevojka od tijela i krvi, štoviše! Kako li samo uzavrele talijanske krvi jedne četrnaestogodišnjakinje. Tako je i s Olivijom. Dovoljno je samo da se preokrene rukavica od kozje kože konvencije u koju se grofica umotala. Nema sumnje: Olivija je vatrena djevojka, ustreptala ljubavlju, tek po samoj površini prevučena glazurom žalobne tuge. Grofica se jednostavno propinje prema muškarcu. Ne prema frazama i konvencionaliziranim formama dvorske ljubavi, koju joj predlaže Orsino - ona se propinje prema tijelu. Vatrena kobila koja drhti od želje da se povalja u proljetnoj travi.

I, eto, pojavljuje se Cesario! To je momak pred kojim bi vrijedilo - i kako li se samo hoće, i to smjesta! - odbaciti žalobnu haljinu. U njihovu prvom razgovoru Olivija jasno određuje razlog zbog kojega ne prihvaća Orsinovo udvaranje: jer ... žudi za osjećajem. Ali, istin-

<sup>1</sup> Citate iz Shakespeareova komada *Na tri kralja* autor preuzima iz poljskog prijevoda Leona Ulricha (1877.). Prevodeći esej, koristio sam hrvatski prijevod Milana Bogdanovića (1922.), gdje je primjerice riječ o rukavici od "kozje kože", dok se u poljskom prijevodu pojavljuje rukavica od jelenje kože. Prijevod eseja prilagodio sam Bogdanovićevim rješenjima; op. prev.

<sup>2</sup> Riječ je o poljskom prijevodu Stanisława Dygata (1951.); op. prev.

skim osjećajem. Dotada oko Olivije nije bilo nikoga tko bi mogao ostvariti njezine maštarije. Nisu to, naravno, ni Podrig, ni Malvolio. Zato Olivija upada tako iznenađeno; zato je ljubav prema Cesariju obuzima od prvog pogleda - prema prvome koji se nadaje ljubavi. Prema prvome koji o ljubavi uspijeva govoriti autentično, sa žarom. Prema prvome koji je živ. I kako li samo lijep! Oliviju oduševljava jezik, lice i čud i stas i kretnje. Ah - uzdiše - *kad bi se sluga u gospodara pretvorio! Već ljubi.*

*Jer čini mi se, k'o da osjećam,  
Gdje čari mi se tog mladića krišom,  
Neopaženi krađu u oč. (I 5)*

Cesarijevo tijelo i njegova duša. Čitava punina! Olivija postaje gotovo nasrtljiva, odjednom; usprkos nedostatku iskustva, prevrtljivost i ženska intuicija ne varaju - prijevara s prstenom osigurat će gospodici sljedeći susret s momkom na čiji se pogled otvorila u njoj žena.

Razgovori Olivije i Cesarija ostvaruju se odnekud na drugom stupnju upućenosti u tajnu. Na površini, eto, rukavica od kozje kože, salonsko blebetanje. Ali, preokrenimo rukavicu - s druge strane riječi bubre osnovna značenja smisla *Na tri kralja*:

OLIVIJA.  
*Stoj - pa mi reci, molim te, što misliš  
O meni ti?*  
VIOLA.  
*Vi mislite, da niste,  
Što jestel!*

Pronicljiv je taj Cesario. Pa žena je i savršeno osjeća da se Olivija ne otkriva - pred samom se sobom ne otkriva, za sada - kako probudena u njoj drijema djevojka i sama vjerojatno ne shvaća da je njezina žalobna krjepost tanka kao glazura.

OLIVIJA.  
*Ako tako mislim ja,  
Baš isto tako mislim o vama.*  
VIOLA.  
*E - onda pravo mislite. Jer nisam,  
Što jesam.*

OLIVIJA.  
*Željela bih, da ste ono,  
Što ja bih htjela.*

VIOLA.  
*Zar bi onda bio  
I nešto bolje. To bih želio,  
Jer sad sam vaša luda. (III 1)*

A tko li nije luda, igračka? Rukavica od kozje kože, događa se - peče poput košulje od kopriva.

\*

Radnja galopira i u svojoj vibraciji razotkriva usput sve više tajni i prividne jednoznačnosti preokreće na naličja. U Iliriji se pojavljuje čudom spašeni Violin brat blizanac. Upravo: Sebastian je blizanac; Viola i on rodili su se gotovo kao isto tijelo.

Sebastiana je iz morske stihije izbavio kapetan Antonio. U njihovu prvom dijalogu Antonijeva erotska fascinacija mladićem tek je ovlaš dodirnuti. Ali, kada se ponovno susreću na ulici, Antonio jasno razotkriva povod zbog kojega je, usprkos opasnosti, požurio Sebastianovim tragom:

*Nisam mogao  
Da ostavim vas. Gonila me želja,  
Od naoštrenog nada oštija,  
(...) već briga,  
Da ne stigne vas kakvo zlo na putu (III 3)*

Ne radi se o riječima: *žudnja, ljubav* - sve je to konvencija. Radi se nježnoj brižnosti i iskrenoj fascinaciji koje u daljem dijalogu postaju sve jasnije.

Dakle, Antonijevo će razočaranje biti jednako njegovu osjećaju kada Violu, preodjevenu u mušku odjeću, zamijeni za Sebastiana. Eto, voljeni ga je izdao! Odrekao ga se onaj s kojim - reći će Antonio -

*(...) tri smo mjeseca i danju  
I noću sveđer bili zajedno  
I nismo se ni na čas rastajali. (V 1)*

Uzevši Violu za Sebastiana, kapetan bez kolebanja predloži da je zamijeni u dvoboju. Bez promišljanja, budući da

*Ja čovjek sam, što njemu  
za ljubav će učiniti još više  
No što ste čuli, gdje se diči on. (III 5)*

To je očito: Antonio duboko ljubi. Dovraga s konvencijama! Nek' se nose moralne norme! Antonio ponosito priznaje:

*Ovog mladog čovjeka,  
Što ovdje stoji (...)  
S ljubavlju sam svetom  
Pomagao mu, obožavao sam  
Taj njegov lik, što naoko je divnu  
Ođavao vrlinu i poštenje. (III 5)*

I, eto, sve se srušilo. Začudena Viola odrekla ga se.

Antonio je privid shvatio kao stvarnost. Stoga se osjeća nesretan, prevaren. A možda *jest* prevaren? I ne prijete li svima nama slično padanje u zamku prijevare, kada rado prihvaćamo vlastitu maštu kao stvarnost? Kada kao istinu uzimamo subjektivnu, vlastitu sliku stvarnosti koju smo sami stvorili?...

U žurbi i omamljenosti sad na lijevo, sad na desno - navlačimo rukavicu od kozje kože. Koja je od njih desna, koja lijeva? Tko zna?... Složenost i višedimenzionalnost svijeta i njegovih svekolikih pojava takva je u svojoj biti, da - premda Lakrdijaš to govori ironično - mogli bismo posve uozbilj za njime ponoviti: *Ništa nije, što jest* (IV 1). Ili, i to bi se moglo obrnuti i s istim efektom reći: sve je, što nije, ili barem - što biti može.

Svijest o potpunosti relativnosti pojava i elastičnosti aksioma ne mora ipak biti nužno tužna i uopće nas ne mora bacati u beznade. Sebastian govori Oliviji s najdubljim uvjerenjem:

*I tako ste se, gospo, prevarili -  
Al' priroda je u tom slijedila  
Svoj nagon.* (V 1)

Istina, Sebastian je zaljubljen. A zaljubljeni su svikli vjerovati u jedinstvenost istine i nepogriješivost instinkta na putu prema prirodi. Rukavica ima za njih isključivo jednu stranu. Imaju svoje razloge, premda njihov optimizam nije pretjerano vjerodostojan. Pa ipak, mi sa strane, ne padajmo u pesimizam, suočeni sa sumnjama da *ništa nije, što jest*, i da sve jest, što nije, ili barem - što biti može.

Jer, pogledajte: Eto, Olivijina maštarija koju je zavoljela - Cesario - ipak se utjelovila. Kao Sebastian. Dogada se, dakle, ili može se dogoditi da mašta do ludila podsjeća na stvarnost - štoviše, da mašta može biti *identična* sa stvarnošću. Mašta - premda rijetko, ne bez udjela posvećenja i boli - može postati istom dimenzijom kao i stvarnost. Pesimizam problematičan, ali ipak. Shakespeareov osmijeh... Pomalo tužan, ali ipak osmijeh.

Opazivši Oliviju prvi put, Sebastian oduševljen pita:  
*Kud smjera to? I što se u tom krije?*

*Poludio sam, ako san to nije.*

*Zagnjuri me, o Utvaru, u Letu,*

*Da više se ne probudim na svijetu.* (IV 1)

Ugledao je svoj san. Slava realnosti! Dodir mašte...

Oboje trepere od želje. U začuđenosti i u oduševljenju. Sebastian se suočen sâm sa sobom uvjerava u realnost svojih dojmova, u strahu da nije podlegao iluziji:

*Ovo je zrak, a ono sunce sjajno.  
Taj biser dobih od nje - pipam ga  
I vidim. Sav se kamenim doduše  
Od čuda, al' to nije ludost. (...)  
Jer premda razum čutilima veli,  
Da ovo ludost biti ne može,  
Već zabluda, to ipak sve, što tu  
Doživjeh, sva ta preobilna sreća  
Besprimjerna je i nadmašuje  
Toliko sve, što um dokučit' može,  
Te gotovo bih mogo očima  
Da ne vjerujem i da zavadam se  
Sa svojim umom (...)  
Ne - varka neka u tome se krije!  
Al' evo gospo. (IV 3)*

Sebastian osjeća biser, sunce, zrak. Sebastian "njuška" stvarnost, ne bi li se oslobodio sumnji i povjerovao u realnost svoje sreće. Tobože to je *privid*, ali on sve to *vidi!* Sebastianov monolog o borbi privida i realnosti, razuma i opažaja mogao bi izreći bilo koji od junaka *Na tri kralja*, zapletenih u isti labirint zrcalnih stijena. Jer, u biti to je monolog o rukavici od kozje kože.

\*

Koliko li je samo katova čitavoj toj igri oko punine, uvečer na Tri kralja na londonskoj prapremijeri 1602. godine dodavala činjenica da su sve uloge igrali muškarci! Kako li je to samo moralo umnožavati i tako već dovoljno višeslojne odnose između likova! Viola-Sebastian-Cesario-Olivija-Orsino... sami muškarci! Tu čisto *kazališnu* dimenziju Shakespeareova mozaika, kakav je *Na tri kralja*, danas se već gotovo prestalo čitati u punini. Kazališna dimenzija *Na tri kralja* kao pripovijesti o granicama između naših uloga i mogućnosti - između naših maštanja i funkcija, razigranih poput živaca.

Trag tog čisto kazališnog značenjskog sloja isticala je jedna od najradikalnijih, za koje sam čuo, i jedna od najsjajnijih rafiniranih kazališnih predstava *Na tri kralja*, koje sam vidio: predstava Jana Kulczyńskiego, koji je sve uloge povjerio... ženama. Kulczyński je postavio *Na tri kralja* na način oštre bufonade. Ali, zbog toga nije komediju učinio plićom - dapače, izostrio ju je. Ne samo u komičnom modusu - učinio ju je izrazitijom prvenstveno na planu značenja, ili bolje reći: na planu višeznačnosti.

Kod Ingmara Bergmana bilo je drugačije, premda je riječ o istom. Kada je u finalu predstave dolazilo do opće pomirbe i serije poljubaca četvorke zaručnika i mladoženja, svi su oni bili manje-više konvencionalni. Jedino je najdulji, najstrasniji bio poljubac Viole i.... Sebastiana. Poljubac blizanaca što čeznu jedan za drugim... Još jedan kat konfiguracije? ... A možda griješim, možda se ne sjećam točno, ali upravo sam tako to htio vidjeti. Moglo je biti i drugačije: među četvorkom zaručnika najstrasniji su mogli biti poljupci Orsina i Sebastiana, i Viole i Olivije. Možda je čak i bilo tako. A možda će tek biti...

Možda će i biti, budući da smo u svojem maštanju o punini sve širi i sve obuhvatniji od pripisivanih nam uloga, pa makar to bile i sanjane uloge žene i muža. U finalu *Na tri kralja* svi prihvaćaju činjenice, svi prihvaćaju stvarnost. To može značiti da prihvaćaju - barem u tom trenutku - da odustanu od iluzija. Orsino se udvorno obraća Violi:

*U drugom ruhu, gospodarica  
Orsinu ćete bit' i carica.* (V)

Ali, u tom istom prizoru - kada mu se prvi put u čitavoj radnji Viola i Sebastian prikazu istodobno - Orsino je izgovorio i nešto drugo:

*Gle, jedno lice, jedan glas, odijelo,  
A dva su bića. Varka prirodna,  
Što jest i nije.* (V)

Što je za jedne privid, za druge može biti istina. Što nam je istina danas, sutra biva privid.

Tu je veličina *Na tri kralja*. Koliko li samo puta u toj komediji i iz koliko li samo usta - na različite načine - uvijek se vraća ista fraza: *jest i nije!* Jedni uzimaju Violu za momka, drugi Cesarija za Sebastiana; za Antonija Sebastian je momak, jer to jest; Viola je bila momak za Orsina, premda to nije i usprkos tome što momak nije. Cesario je bio to za Oliviju. Možda uopće nema objektivnih istina i nikakva iluzija ne mora biti objektivnom iluzijom? Tužan Shakespeareov osmijeh. Osmijeh gorčine i... nade. Nikakve gradacije između istine i utvare. Posve suprotno: dvosjekli mač i privida i stvarnosti. Veličina *Na tri kralja* sakrila se u rukavici od kozje kože - u isto tako brižnoj nagnutosti nad svakom njenom stranom, za koje nikada nismo do kraja

sigurni koja je od njih dviju prava. Jer, možda tek treća...

\*

U British Museumu nalazi se primjerak *Na tri kralja* koji je Đuro IV. poklonio knjižnici, a koji je nekada bio vlasništvo Karla V. Na naslovnoj stranici kralj je precrtao Shakespeareov naslov da bi napisao vlastiti: *Malvolio*. Karl V. mrzio je puritance. Uostalom, s uzajamnošću - za što će jednom platiti glavom.

Pojavili su se za Elizabete I. kao skupine koje su težile reformi anglikanske crkve, što se smatrala suviše kompromisnom i liberalnom. Radikalni puritanci, u početku proganjani na otoku, na kalvinski su način emigrirali na kontinent. Oštar sukob dogodio se već za vladavine Jakova I., ali puritanci su postali istinskom snagom tek pod vodstvom Olivera Cromwella, što je Karla I. koštalo prijestolja i glave, a engleski teatar dugogodišnje šutnje.

Shakespeare, naravno, nije sve to mogao predvidjeti. Pa ipak, buduću osvetu prezrenih puritanaca na svojevrsni je način anticipirao u *Na tri kralja*, što je opet morao opaziti Karl I., budući da je naslov djela promijenio u *Malvolio*. Uostalom, što se tu može, svatko u štivu pronalazi prvenstveno ono što ga najviše dira.

Na pragu stoljeća riječ *puritanac* još je bila samo nadimak; od *puritas*, ili čisti, *doktrinarni*. Upravo u tom značenju Marija govori o Malvoliju, da *kadikad vam je on kao neki puritanac* (II 3) i, opsovavši ga, šire karakterizira omrznutog majordoma:

*To vam je afektirano magare, što uči napamet pravila finog vladanja i govora pa onda kosi na velike otkose. Sam o sebi misli najbolje i tako je, drži, krcat vrlina, te mu je kao neho vjerovanje, da se svatko mora u njega zaljubiti, čim ga samo ugleda.* (2 III)

Olivija je to definirala kraće: *vi bolujete od samoljublja, Malvolio* (I 5). Teška bolest! I opasna. Opasna za onog tko od nje oboli, ali i za njegovu okolinu.

Još se napuhuje, uznosi na vrhunce samoobožavanja. Za okolinu - tek prijezir: *Svi ste vi budalasta i ble-sasta čeljad. Upoznat ćete me još* (III 4). Već je pao na dno, sve je izgubio; prijezir mu je ostao, dodao mu je prijetnju: *Osvetit ću se cijeloj vašoj bagri!* Ovom posljednjom rečenicom, kojom puritanac Malvolio silazi sa

pozornice, za sada... S tim tekstom Iliriju napušta komičan nesretnik iz farsičnog aspekta *Na tri kralja*. Ali, ta prijetnja zvuči istodobno još opasnije u drugom poretku: puritanac se zaklinje na osvetu. Karl I. uvjeren će se na vješalima da Malvolio nije riječi bacao uzalud. Promjena naslova *Na tri kralja* u *Malvolio* nije kralju nimalo pomogla; Karl I. nije odagnao čari... A Shakespeare nije bio loš prorok, nažalost. Cromwell nije ubio samo kralja; na četvrt stoljeća usmratio je i kazalište. Cromwell je razjurio glumce, da se nitko ne bi mogao dati zavesti prividima, da nitko ne bi posumnjao u jednoznačnost činjenica i istina, da se nitko ne bi predavao ispraznim snatrenjima.

Malvolijova polemika s pijanim društvom viteza Tobije Podriga odvija se na istoj razini na kojoj se može razgovarati o načelima između nakresanih tupoglavaca. Ali, i pijancu se događa da podrigne nešto smisleno. Eto, razlučeni Tobija urla na Malvolija: *Mišliš li, zato što si ti krjeposnik, da više ne smije biti kolača i piva?* (II 3) To je ključna rečenica - biser, a ne rečenica! Ne označava samo bit odnosa Tobije i Malvolija; ta rečenica postavlja temeljnu opoziciju čitave komedije - majstorski istkane pripovijesti o odnosima između vrline, konvencije, spleta ograničenja i života sa svim njegovim potrebama, maštanjima i čežnjama za dostizanjem punine. Podrig ne zna što brblja. I ne sluti da je podrignuo rečenicu temeljnog značenja - o odnosu između stege i spoznaje čežnje za oslobođenjem od stege.

Opozicija privida i istine, konvencije i autentičnosti pulsira u *Na tri kralja* ne samo u ljubavnoj radnji glavnih junaka. Isto tako označava odnose između farsičnih likova. Podrig voli Groznicu na svoj način, ali prijateljstvo nije razlog zbog kojeg bi svoga kompanjona želio oženiti Olivijom. Čini to iz čiste proračunatosti, jer *i ja vrijedim njemu, dragi moj, do dvije tisuće* (III 2), a oženi li se Groznica Podrigovom nećakinjom, ovaj mu više neće morati vratiti dug. To je i druga strana rukavice odnosa između pripitih kompanjona. Naravno, skrojena prema njihovoj mjeri.

Čitan na taj način, *Na tri kralja* prikazuje se kao svojevrsan sustav zrcala među kojima se isti problem istodobno odražava u različitim dimenzijama. Sve do vrhunca lakrdijašenja, kada Lakrdijaš glumi svećenika

Topasa, a Malvolio ga stvarno uzima za duhovnu osobu. U tom odrazu iskrivljenih zrcala stvar postaje već posve apsurdna, figura pak te prividne logike dovedene *ad absurdum* lakrdijaški je iskaz Lakrdijaša, koji glumi župnika: *“Što jest, jest” - tako i ja, ako jesam gospodin župnik, jesam gospodin župnik. Jer što je drugo “što” nego “što”, i što je drugo “jest” nego “jest”?* (IV 2). Prolazeći dalje između istih zrcala, Lakrdijaš nije posve bez argumenata kada Malvoliju pokušava utuviti da je njegova tamnica puna svjetla. Kada ovaj negira, Lakrdijaš odgovara da *nema tame do neznanja*. I možemo li mu oduzeti argumentaciju?...

Postoji ipak nešto u toj igri privida između zrcalnih odraza što ne podliježe sumnji: *osjećaj* - subjektivni osjećaj našega ja. Tako osjećam, dakle - tako jest. Kada Malvolio cvili: *Ludo, nikad se nije ni s kim tako strahovito postupalo* - ima pravo. Malvolio tako osjeća, dakle, upravo je tako. Štoviše: u čitavu *Na tri kralja* stvarno se ni s kime nije tako postupalo, kao s Malvolijem. Nitko ne plaća toliku cijenu maštanja, kao on. Istina, ušljivi puritanac - moglo bi se reći - dobio je što je tražio. Takav Shakespeareov ili kraljev odnos prema Malvoliju može se shvatiti. Pa ipak, žao nam je. Žao nam je čak i Malvolija dok se tako bolno razbija o zbilju.

Olivijine reakcije, njezino autentično razumijevanje za njegova ludila, Malvolio interpretira kao objave profičine nesumnjive ljubavi prema njemu. Jer, dovoljno je povjerovati u svoje maštarije, dovoljno je prihvatiti privid kao stvarnost - i lavina će krenuti, i više je nećeš zadržati. Tada - Malvolio se ne vara - sve se slaže, *nema ni mrve sumnje, ni sumnje o sumnji, ništa, na što bi se mogao da spotakneš, ništa, što se ne bi moglo vjerovati ili što bi bilo nepouzđano. - Što se tu može reći? Nema ništa, što bi se moglo postaviti između mene i slobodnog vidika mojih nada* (III 4). Malvolio govori to o sebi. Ali, Shakespeare govori tu o mehanizmu, o načelu. Shakespeare ima živ osjećaj za smiješno. Ne za smiješno u Malvolija - nego u sebe sama. Za smiješno svijtu nas - za tužnu komičnost naših snova. Naših vjerovanja, maštanja i neporecivih istina. Shakespeare ne gleda tu sumnjičavo na svijet i pripadan mu kaleidoskop privida. U tom kaleidoskopu on sumnjičavo gleda na sebe sama.



Stigli smo do ekstrema: Malvolio je povjerovao u pretpostavke istine koja je privid. Malvolio je logičan i dosljedan; posjeduje istine da bi vjerovao. U očima ljudi koji ga promatraju sa strane, on je poludio. I oni imaju istine, baš kao i Malvolio. Jer, logika i osjećaj pripadaju drugačijim dimenzijama postojanja. I nijedna od tih opozitnih kategorija nije nadređena, baš kao što nijedna nije podređena. Svaka strana rukavice jednako je mekana. I obje bivaju jednako hrapave.

Čitava mistifikacija, čija je žrtva bio Malvolio, iste je prirode - premda u drugoj dimenziji - kao i mnogokutnik nespornosti u lirsko-ljubavnom aspektu fabule *Na tri kralja*. Jureći lažnim tragom, Malvolio je povjerovao, jer je dužan povjerovati, u Olivijinu izmaštanoj ljubavi. Na posve jednak način na koji se ona prevarila u Cesariju. Dala se zavesti prividima i bez ostatka predala se maštanju. U biti između tih pojava nema nikakve razlike. Razlika postoji jedino u izvanjskim konzekvencijama. U ljubavnoj radnji pojavljuju se ganutljiva razočaranja; u farsičnoj - komizam situacije i... subjektivna tuga. Srž stvari ostaje nepromijenjena. Jer, ona jest nepromjenjiva.

*Na tri kralja* nije komedija - kako se obično igra - na dva kolosijeka s izdvojenim, uzajamno tek isprepletenim lirskim i farsičnim motivima. *Na tri kralja* je neizmjerljivo jednorodan, štoviše - monotematičan komad. Osim što tu temu Shakespeare promatra u različitim zrcalima istodobno. Preokreće rukavicu na jednu, pa na drugu, pa na treću stranu. Ali, sve vrijeme to je ista rukavica.

\*

Zašto Lakrdijaš u finalu komada ostaje na pozornici sâm? On jedini. Zašto baš on?

Mnoštvenost naših uloga i lakrdijašenja beskrajna je. Gdje li je u tom slučaju kraj maskerade? I kako izgledamo goli, kakvi smo uistinu pod obrazinama masaka? A možda nagost uopće ne postoji, tek uloge? Možda odjeća i obavljanje funkcija bez ostatka determiniraju našu predodžbu o nama samima i oblik naših maštanja?

Isti motiv čovjeka dana i čovjeka noći prožima *San ivanjske noći* i *Na tri kralja*. Između apolinskog poretka i dionizijske mahnitosti izrasta problem ambivalencije ljudske prirode i iznad fabule određuje tok pripovijesti

o tome kako nam je tijesno pod maskama naših izvanjskih funkcija, od kojih koliko li je samo šira ljudska osoba. Kao u Buñuelovoj *Ljepotici dana*, čija je filmska junakinja u potrazi za ispunjenjem između topline kućnog gnijezda i kolake bordela; ili točnije: u kući i u bordelu, istodobno. Junaci *Na tri kralja* posvjedočuju da se *jedinstvo* naše osobe ne zasniva na *neponovljivosti* pripisane nam uloge.

Uloga, igra, maska... Kroz taj značenjski plan *Na tri kralja* u današnjem kazalištu tapšamo u mraku. Kada su na elizabetanskoj pozornici igrali isključivo muškarci, samim tim dolazilo je do denaturalizacije predočena svijeta, denaturalizacije čak i spola junaka. U takvom kazalištu sve je postajalo u potpunosti i jedino *igra*. Kazališna i intelektualna igra na određenu temu. Idejni plan *Na tri kralja* kao igre *privida* iskazivao se izražajnošću koja našem kazalištu nije dostupna.

Preodjeveni, predstavljajući se za nekog drugog nego što jesmo, možemo igrati sve uloge koje su dostupne našoj osobnosti. Eto teme i pitanja oblika i obuhvatnosti osobe, zakrbuljenih u komadu. Pitanje sustava naših masaka, kao i onoga što se u biti krije pod njima.

Poslušajmo još jednom što u finalu komedije, uoči samog vjenčanja, govore zaručnici. Poslušajmo u Dygatovu prijevodu; suvremeniji je - lakše ga je čuti:<sup>3</sup>

SEBASTIAN (Oliviji):

(...) *Htjeli ste se vjenčati*

*Sa djevicom* (...)

VOJVODA /Violi/:

*Ruku amo, da te vidim*

*U ženskoj odjeći.*<sup>4</sup>

Dakle... *who is who?* Prevrtljivost, maske, rafinirana perverzija, ali ne samo u fabularnoj, nego i u filozofskoj, prvenstveno intelektualnoj dimenziji.

Eto, protekla je večer na *Tri kralja*. Završava sarzimske noći. Vrijeme je za povratak poretku dana

<sup>3</sup> Vidi prethodnu napomenu. Naravno, ovdje citiram Bogdanovičev prijevod; op. prev.

<sup>4</sup> Poljski prijevod Stanisława Dygata (ako mi je dopušteno prevoditi ga: prevoditi prijevod) znatno je jednoznačniji, te Vojvodina replika glasi: *Htio bih da si već djevojka, moj dječake.*; op. prev

Orsino govori zaručnici: *odsad vi ćete biti gospodarica svom gospodaru*; Olivija dodaje: *Tako, zaovice!*<sup>5</sup> I premda su ti brakovi pomalo dvosmisleni, zaručnici kreću prema oltaru. Poslije noći vratio se dan. Kreću prema oltaru, pomireni s tim što će ostati pri jednoj od tolika mnoštva dostupnih im uloga. A možda kroz taj dan smjeraju ... još jednoj noći, da bi - premda drugačije, u drugačijim uzajamnim odnosima - ponovno pristupili sklapanju čudnovatih, zamršenih veza? "Opasnih veza" između ljudi u beskrajnom traganju naslijepe za krajem naših noćnih labirinata.

Komedija zabuna, koja se u snu zimske noći odigrava tijekom večeri na Tri kralja, zasićena je erotikom. Ali, ne iscrpljuje se u sferi erotike. Posredstvom erotike seže iznad erotike - želi dotaknuti nedosežno. Začudena tajanstvima noćnih zakutaka čovječjih, ovlaš dodiruje tajne načela postojanja.

Komedija privida podšivena tugom. Pripovijest o granicama mašte. Komedija noćnih privida koji se u sudaru s bljeskom dana - sa stvarnošću - rasprskuju poput sapunastih mjehurića. Neostvariva maštanja. Ne ostvarena, to jest ona kojima nije dano da se ispune. Neostvariva - ona koja se ne mogu ispuniti.

Viola i Sebastian, i Cesario koji ih spaja u prividnu cjelinu, tek ekstremno zaoštravaju opću situaciju. U istoj mjeri podliježu joj i Olivija, Orsino - štoviše i Podrig, Groznica i Malvolio. Da, kako samo snažno podliježe toj situaciji Malvolio! Jednostavno *svatko* mašta da nije ono što jest, da je i nešto više, i još nešto drugo, nešto šire, potencijalno bogatije, savršenije. Violina replika - nisam ono, što glumim - ne tiče se samo nje. Tiče se načela postojanja.

San zimske noći uvečer na Tri kralja upravo je zato prvenstveno komedija zabluda, jer se u tom snu naših maštanja pojavljujemo drugačiji nego što nas zovu, posve drugačiji nego što nas vide. I kao u *Komediji zabluda* otiremo se o sebe, dobro poznati neznanci, uistinu uzajamni neznanci. I kao u snenom košmaru nastojimo pružiti sebi ruke, opaziti jedno drugo, prepoznati se. A između napuhlina prstiju neprestance drhti neopaziva struja zraka... Širina mašte i skučenost tijela. Obuhvatnost mašte i uzde normi. Čovjek noći i čovjek dana.

Komičnost i tuga. Smijeh kroz suze.

Lakrdijaš je ostao sâm. Pjeva, *igri nam je kraj*, ali ne brinite se suviše, no i ne radujte se pretjerano, jer i *tako bit će lijepo svaki dan*.<sup>6</sup> Tko, poput Malvolija, to ne shvati - ostaje sâm. Dakle, ne veselite se, ali se i ne brinite. Jednostavno je tako.

Finalnu Lakrdijaševu pjesmu valja čitati zajedno s njegovom slavnom pjesmom iz II. čina (4) *Oj, dođi mi, smrti, dođi*. Tek tada, kada dođeš, prestat ćemo igrati komediju uvijek iznova, *svaki dan*. Prestat ćemo razbijati maštanja o stvarnosti. Kakva li olakšanja. Ali, utješeno srce ne mašta. Dakle, ipak ostaje malo žalosti.

Jedino Lakrdijaš - jer je sâm - može shvatiti što se zapravo dogodilo. Svi su otišli do oltara. Otišli su radovati se i prisegnuti na suglasnost s prihvaćenom ulogom. Samo on zna da nakon sunčana dana *kiša i dažd*, i opet dan, i da će tako biti *svaki dan*. Lakrdijaš zna da ta komedija zabluda nema finala. Da, istina, svitanje ponekad prekida san zimskih noći, ali da ćemo usprkos tome - i ne samo u studenu večer na Tri kralja - navlačiti rukavice od kozje kože sad na jednu, sad na drugu, sad na treću stranu. Svaki dan.

Preveo Dalibor Blažina

Izvor:

Andrzej Żurowski, *Czytaj!c Szekspira*, Spółka Wydawniczo-księgarska, Łódź, 1998.

<sup>5</sup> U poljskom prijevodu Orsino kaže: *Osloboden si obveza - bit ćeš žena*, a Olivija dodaje: *budi moja sestra*; op. prev.

<sup>6</sup> Prema poljskom prijevodu Stanisława Dygata, na koji se autor poziva, *komedija je završena premda igrat ćemo je iznova iz dana u dan*; op. prev.