

Moć ljubavi i ljubav prema moći: igranje uloga u Shakespeareovoj komediji Na tri kralja ili kako hoćete

Matek, Ljubica

Source / Izvornik: **Anafora : Časopis za znanost o književnosti, 2014, I., 177 - 196**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:201760>

Rights / Prava: [Attribution 3.0 Unported](#)/[Imenovanje 3.0](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-13**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)




DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Ljubica MATEK
 Filozofski fakultet
 Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera
 u Osijeku
 Lorenza Jägera 9, 31 000 Osijek
 lmatek@ffos.hr

UDK 821.11.09 Shakespeare, W.
 Izvorni znanstveni rad
 Primljeno: 3. svibnja 2014.
 Prihvaćeno: 25. srpnja 2014.

MOĆ LJUBAVI I LJUBAV PREMA MOĆI: IGRANJE ULOGA U SHAKESPEAREOVOJ KOMEDIJI NA TRI KRALJA ILI KAKO HOĆETE

Sažetak

Po uzoru na novohistoristički obrazac interpretacije, autorica iščitava Shakespearovu komediju *Na Tri kralja ili kako hoćete* (*Twelfth Night, or What You Will*) kao književno-povijesni dokument u kojemu se ponavlja obrazac prisvajanja i osiguravanja moći kojim se koristila tadašnja engleska kraljica Elizabeta I. Takvim iščitavanjem, rad ispituje novu interpretativnu nit te, na prvi pogled, apolitične komedije o zamjeni identiteta nesretnih ljubavnika, koja biva razriješena naizgled tipično sretnim krajem – trima vjenčanjima. Paralelna analiza teksta i konteksta pokazat će da je *Na Tri kralja* društveno subverzivan tekst iz kojega proizlazi kako je maskiranje, odnosno kostimiranje, nužan preduvjet za postizanje osobnih i političkih ciljeva, u fikcionalnom kontekstu protagonista dramskog teksta i u povijesnom kontekstu elizabetinske Engleske.

Ključne riječi: Shakespeare, *Na Tri kralja*, moć, elizabetinska Engleska

Shakespearova komedija *Na Tri kralja ili kako hoćete* napisana je, pretpostavlja se, oko 1601. godine. Radnja se temelji na slučaju zamjene identiteta prouzročene činjenicom da se glavna protagonistica maskira u muškarca. Uz glavnu priču teče i paralelna radnja koja se odnosi na neslanu šalu koju sluge i nekoliko nižih plemića prirede omraženom dvorskom upravitelju Malvoliju. Te se dvije narativne niti isprepliću do zadnjega čina u kojemu se svi protagonisti nađu na sceni u isto vrijeme, razriješe nedoumice i najave čak tri vjenčanja. Takva radnja doima se na prvi pogled posve apolitičnom jer ne odaje nikakvu kritiku ni povezanost s društvenom i političkom situacijom u tadašnjoj Engleskoj. Međutim, oslanjajući se na postupke slične onima kojima se koriste novohistoričari, ovaj rad ima za cilj pokazati kako *Na Tri kralja* nije samo nedužna komedija. Naime, udvojenost tog dramskog teksta, koja proizlazi iz činjenice da protagonisti ne igraju samo određenu ulogu za publiku nego glume i jedni drugima ne bi li postigli neke svoje ciljeve, upućuje na kontekst u kojem je nastala. Shakespeare, naime, u toj komediji pri-

mjenjuje iste obrasce koji su dominirali na političkoj sceni elizabetinske Engleske i koji su osiguravali kraljičinu političku moć.

Problematika novohistorističkog čitanja proizlazi iz prigovora kritičara tog praktičnog pristupa tekstu,¹ koji smatraju da se novi historisti zapravo koriste teorijom odraza „koja prikazuje književno djelo kao zrcalo materijalnih uvjeta što su ga porodili” (Biti 2000: 198), dakle dominantno ekonomskih uvjeta, što nije točno. Naime, novi historizam podržava u načelu princip neodlučivosti u pitanju prioriteta između teksta i čitanja (Biti 2000: 52–53), ali tu neodlučivost pokušava razriješiti na pojedinačnim konkretnim slučajevima i pri tome se koristi vrlo gipkim, kompleksnim i višestruko uvjetovanim interpretativnim identifikacijama (Biti 2000: 53). Prema Greenblattu cirkulacijsko polje društvene energije (1988: 6–8), dakle iznimno složena kulturalna praksa življenja (odgoja, pisanja, čitanja i slično) utječe na čitanje, odnosno interpretiranje tekstova i konteksta. Štoviše, novi historisti se, proučavajući povijest svakodnevice, dominantno bave pitanjima odnosa riječi i stvari, dovodeći ih u vezu i tražeći sličnosti unutar njih i među njima (Šporer 2005: 60), iz čega proizlazi i njihov interes za pitanja moći.² Abdukcija iz koje proizlazi uzajamna analogijska projekcija Viole i kraljice Elizabete svjedoči o tome da je književni tekst paralelan zbilji renesansne Engleske, a novi historizam predstavlja adekvatan teorijski okvir koji taj paralelizam može objasniti.³

Posve specifično, u toj se komediji motiv presvlačenja i ljubavna retorika razotkrivaju kao primarni mehanizam preuzimanja moći i postizanja cilja, a to se prije svega odnosi na dva lika: Violu, koja se preodijeva u mušku odjeću kako bi zavela muškarca koji joj se sviđa,⁴ te Malvolia, kojega nekoliko sluga i plemića uvjere u to da će se Olivia u njega zaljubiti ako se neobično odjene. Obje narativne niti temelje se na ljubavnom zapletu u koje-

¹ Novi historizam naime, prema tvrdnjama Stephena Greenblatta, ne predstavlja školu, pravac ili metodu, već praksu pristupa tekstovima. Usp. Šporer (2005: 31).

² Jedan od razloga zbog kojega su novohistoristi promišljali o pitanjima moći bio je i taj što im je jedan od uzora bio Michel Foucault koji se u svojem radu često bavio pitanjima moći. Foucault je promišljao ljudsku povijest kroz rakurs posjedovanja i primjene moći kao temeljnog sredstva kontrole (usp. primjerice Foucault 1994).

³ U svojoj je knjizi *Teorija i nakon nje* Terry Eagleton istaknuo kako je pozitivan doseg kulturalne teorije upravo činjenica da smo postali „osjetljiviji prema igri moći i požude pri stvaranju kulturnih artefakata i prema raznolikim načinima kojima oni potvrđuju i izazivaju politički autoritet” (2005: 86). Za nešto detaljniju usporedbu razlika i sličnosti kulturalnog materijalizma i novog historizma usp. Šporer (2005: 13–58 i 165–234).

⁴ Premda čin Violinog preodjevanja u mušku odjeću nedvojbeno upućuje na mogućnost iščitavanja drame kroz okvir teorije o rodu, u ovome se radu nećemo baviti pitanjima rodne subverzije i transrodnoga, s obzirom na to da već postoje čitanja *te Shakespearove komedije* koja u žarište stavljaju upravo transvestizam i homoerotizam. Usp. Greenblatt (1988), Orgel (1996), Shapiro (1994) i Belsey (1999).

mu kostim, odnosno maska, figurira kao primarno sredstvo djelovanja, iz čega posve jasno proizlazi kako vlastitom pojavnošću i ljubavnim retoričkim izričajem ti dramski likovi mogu utjecati na druge. Štoviše, Peter Stallybrass piše upravo o tome kako je cirkulacija odjeće imala snažan utjecaj na društvene i ekonomske odnose u šesnaestom stoljeću (usp. Stallybrass 1996: 305–306; Šporer 2005: 82–83). *Na Tri kralja* tako predstavlja paralelu društveno-političkom kontekstu elizabetinske Engleske kao performativnog, mitologizirajućeg društva, u kojemu se kraljica kroz pažljivo režiranu predstavu konstituira kao vladarica. Prema tvrdnjama Anne Riehl Elizabetina uporaba vlastite pojavnosti sa svrhom ovjeravanja svog kraljevskog položaja nastavak je i nadogradnja paradigme nastale za vrijeme vladavine loze Tudora kada je javnost počela vladare procjenjivati prema ljepoti, pri čemu su u oblikovanju koncepta „kraljevskog lica” sudjelovali promatrači, umjetnici i sami monarsi (2010: 14). Kralj ili kraljica morali su biti lijepi, ali i gestikulirati na odgovarajući način koji je jamčio uspješnog vladara. Tako su primjerice Mariju I. kritizirali zbog neuglednog izgleda i slabe kontrole nad vlastitim izrazima lica (Riehl 2010: 14). Drugim riječima, Marija I. nije bila dovoljno dobra glumica da bi bila dobra kraljica. Za razliku od Marije I., Elizabeta I. snažno se oslonila na taj koncept prilikom izgradnje vlastitog imidža te je sastavni dio njezine vladavine činila ne samo pretjerana uporaba kozmetike (Riehl 2010: 60) nego i slavljenje njezine ljepote u pjesmama i dramskim tekstovima (2010: 38–42)⁵ – sve je bilo pažljivo proračunato. Njezino kraljevsko držanje nije ostavljalo prostora za sumnju u to da prava osoba sjedi na engleskom tronu (Riehl 2010: 65) i svi Elizabetini naponi bili su usmjereni na to da svakim svojim postupkom, javnim ili privatnim, uvijek iznova ovjerava svoj legitimitet i položaj. U prilog tome govori i Greenblattov esej „Improviziranje moći” u kojemu ranonovovjekovne mehanizme preuzimanja moći naziva improvizacijom, ali suprotno onome što sama riječ sugerira, pokazuje kako je „improvizacija” zapravo vrlo promišljen proces u kojemu je jedna od temeljnih metoda igranje uloga (pretvaranje). Jedan od primjera jest i činjenica da anglikanska crkva s kraljicom na čelu nije iskorijenila katoličke rituale, već je improvizirala unutar njih i iskoristila ih kako bi pokazala vlastitu moć. Štoviše, u tim improviziranim ritualima kraljica, a ne Bog, postaje centar vjerskog doživljaja: „svjetovni vladar se nije ponizio pred svetim, već je svetost samo dodatno naglašavala identitet vladarice i

⁵ Elizabetu su pjesnici i pisci morali hvaliti u svojim tekstovima, osobito naglašavajući ljepotu njezina lica. Riehl navodi primjer „Svibanjske kraljice” (*Lady of May*) Philipa Sidneya (2010: 38), ali su poznati i brojni drugi književni tekstovi koji izravno ili neizravno veličaju Elizabetinu ljepotu i vrline ili su inspirirani njezinim likom: Spenserova „Vilinska kraljica”, „Taštine ljepote” („Vainities of Beauty”) Georgea Gascoigne, *San ivanjske noći* Williama Shakespearea i druge (usp. Shenk 2010).

izražavala njezinu moć” (2005: 167),⁶ čime se oči elizabetinske javnosti opet i uvijek iznova okreću prema središtu njihova svijeta – Elizabeti I. Strogo uređen i kontroliran život, izgled i rituali, nastavak su dakle tudorske paradigme prema kojoj vladar treba i izgledati kao vladar i olakšavali su Elizabeti nošenje s činjenicom da je ona žena vladarica na čelu iznimno patrijarhalnog društva, odnosno „spolno dominiranog sustava odnosa moći” (Biti 2000: 120), pri čemu je dominantni spol, dakako, muški (falocentrični sustav). Elizabeta je stoga svoju ulogu koncipirala tako da opravda i učvrsti svoj položaj žene na čelu Engleske, oslanjajući se pri tome na diskurs ljubavi kao diskurs koji proizlazi iz jedine domene koja ženi legitimno pripada (premda ni njome ne vlada, ali se kroz domenu ljubavi, seksualnosti i obitelji afirmira kao potreban i nezamjenjiv član društva).

Kao što ovom komedijom dominiraju dva ženska lika: Viola, koja inicira i komplicira zaplet, te Olivija, koja je predmet Orsinove zaludenosti, tako i Elizabeta u to vrijeme dominira Engleskom. Kraljica Elizabeta I. bila je bez sumnje najmoćnija osoba u zemlji tijekom svoje četrdesetpetogodišnje vladavine. Njezina moć, međutim, nije proizlazila iz tradicionalnih aparata moći, kao što su jaka vojska i odana policija, jer ih Engleska u to doba nije imala. Naprotiv, njezina moć proizlazila je iz same njezine osobe – iz njezina držanja i sposobnosti manipuliranja, kako pojedincima tako i čitavim narodom. Zahvaljujući tome imala je mrežu odanih pojedinaca, a najpoznatiji među njima bio je vjerojatno Sir Francis Walsingham,⁷ koji su je informirali o različitim događajima u Londonu i šire, što je ona znala iskoristiti kako bi učvrstila svoj položaj. Premda „samo” neudana žena, Elizabeta je suvereno upravljala patrijarhalnom državom opterećenom i vjerskim sukobima i činjenicom da je vladarica bila posljednji član loze Tudora, a pri tome se oslanjala pretežito na vlastitu dosljednu i kontinuiranu glumu, odnosno pažljivo stvaranje imidža zahvaljujući kojemu je percipirana kao gotovo savršena vladarica. Elizabeta I. bila je, među ostalim, kraljica djevica (the Virgin Queen), kraljica vila (Gloriana – the Faerie Queene) i Dobra Kraljica Bess (Good Queen Bess).⁸ Istodobno je igrala uloge svete, vile, majke i

⁶ U izvorniku: „instead of the secular prince humbling herself before the sacred, the sacred seems only to enhance the ruler’s identity, to express her power” (Greenblatt 2005: 167).

⁷ Walsingham je bio njezin doušnik, ali je i sam regrutirao mladiće te stvorio doušničku mrežu u Engleskoj i Europi zahvaljujući kojoj je Elizabeta dobivala informacije o planiranim napadima i atentatima (usp. Cooper 2011).

⁸ To su nadimci kojima su Elizabetu I. nazivali suvremeni pisci i pod kojima je bila poznata u narodu, a koji su se zadržali u uporabi do današnjih dana. Bila je smatrana djevicom – čistom i nedužnom – jer se nikada nije udala. Gloriana je ime vilinske kraljice, lika koji u alegoriji Edmunda Spensera „The Faerie Queene” („Vilinska kraljica”), čiji je prvi dio napisan 1590., predstavlja kraljicu Elizabetu I. Navodno je Elizabeta tim imenom bila nazivana i dvije godine ranije kada su pripadnici britanske mornarice uzvikivali „Gloriana”, slaveći kraljicu povodom njezina motiviraju-

kraljice ratnice, a sve je to uspjela objediniti zahvaljujući specifičnome diskursu kroz koji je naglašavala svoju nezimjernu ljubav prema engleskome narodu. Prema riječima Logana i Greenblatta Elizabeta je strateški udružila aroganciju s pomno osmišljenim kultom ljubavi kako bi se mogla nositi s općim skepticizmom oko toga da je (bilo koja) žena sposobna biti vladarica (2006: 687). Taj kult ljubavi podrazumijevao je nužnost da se Elizabetu percipira kao predmet ljubavnog interesa, vjerskog obožavanja i umjetničke inspiracije cijeloj naciji. Nazivajući, primjerice, pripadnike engleskih mornaričkih trupa „narodom koji ju voli”⁹ u svome obraćanju 9. kolovoza 1588. u Tilburyu (Elizabeth I 2006: 699) prije pomorske bitke sa španjolskom mornaricom, ona ne iskazuje svoju ljubav prema njima,¹⁰ nego svoju sigurnost u činjenicu da je ona ta koja je ljubljena. Na taj način politički diskurs preobražava se u ljubavni i stvara privid gotovo intimne povezanosti s narodom koja traje i danas.¹¹ Logan i Greenblatt podsjećaju na to da su mnogi bili svjesni kako je riječ o političkoj retorici iza koje nisu stajali pravi osjećaji te navode riječi Elizabetinog kumčeta Johna Haringtona, koji je s dozom ironije komentirao: „Svi smo je voljeli, jer je ona rekla da voli nas.” (2006: 687) Međutim, čak i unatoč spoznaji da je njezina ljubav samo deklarativna, a ne stvarna, Elizabetina retorika bila je moćna i neodoljiva jer ciljala je na urođenu ljudsku potrebu za ljubavlju, prihvaćanjem i priznanjem,¹² odnosno potrebu vjerovati da je onome tko naš život drži u svojim rukama stalo do nas.

U komediji *Na Tri kralja* također dominira ljubavni diskurs. Drama započinje poznatim monologom vojvode Orsina, koji kaže: „Ako je glazba hrana ljubavi, / Nek svira – dajte mi je preobilno, / Da presićena želja se

ćeg govora prije bitke sa španjolskom mornaricom (armadom) 1588. godine. (Različiti tekstovi navode taj podatak, no nigdje se ne navodi povijesni izvor u kojemu bi doista bilo zabilježeno da su njezine trupe uzvikivale upravo to ime. Usp. Foyle (2012)). Nadimak dobra kraljica Bess osobito je popularan među djecom (usp. Stanley i Vennema 2001).

⁹ U izvorniku stoji: „my loving people” (Elizabeth I 2006: 699), što na engleskom jeziku znači doslovno „narod koji voli” ili „privržen narod” (usp. Bujas 1999).

¹⁰ Da je željela iskazati svoju ljubav za vojnike i narod, upotrijebila bi izraz „my beloved people” – moj voljeni narode (op. aut.). Na engleskom se jeziku „voljen” kaže „beloved” ili „loved” (usp. Bujas 1999).

¹¹ Zanimljivo je da je trenutačna kraljica Elizabeta II. tijekom proslave svojega dijamantnog jubileja, odnosno šezdeset godina neprekidne vladavine, 2012. godine plovila Temzom u procesiji tisuću brodova na svečanom brodu koji je nazvala upravo *Gloriana*, naglašavajući kako time odaje počast slavnoj prošlosti. Ta slavna pomorska i kraljevska prošlost te ime Gloriana upućuju, bez ikakve sumnje, na njezinu imenjakinju Elizabetu I. (usp. Foyle 2012).

¹² Za detaljniju analizu vezanu za transformaciju političkog jezika u ljubavni rječnik usp. Montrose (1980: 153–182). Montroseov esej dostupan je i u hrvatskom prijevodu u zborniku *Poetika renesansne kulture: novi historizam*, ur. David Šporer, 2007. Zagreb: Disput.

razboli / I uquine.” (Shakespeare 2004: I, 1, str. 249.)¹³ Orsinova ljubav nije toliko snažna da joj ne treba „hrane” u obliku nekih vanjskih podražaja. Naprotiv, kako bi u sebi zadržao osjećaj nestalnog ljubavnog čeznuća (I, 1, str. 249.) potrebno mu je preobilje slatke glazbe. Glazba prema tome nije izraz njegove ljubavi, nego stimulans, sredstvo kojega treba sve više i više i zahvaljujući kojemu može adekvatno igrati ulogu zaljubljenog muškarca. Umjesto istinskog osjećaja ljubavi Orsina više uzbuđuje igra, Olivijino odbijanje, lov mladog jelena (I, 1, str. 250.). Igranje uloge nesretno zaljubljenog lorda daje smisao Orsinovoj dokolici, pa stoga inzistira na udvaranju ženi koja uopće nije zainteresirana za njega jer je za produljenje igre od ključne važnosti upravo to što ga Olivija odbija. On je gospodar igre i može odabrati kada će s njom prestati, ali dok igra traje, nužno je da svi uvjerljivo tumače svoje uloge. Kao što je Elizabeta I. utjelovila lik kraljice koja voli i koju vole, a ljudi su to prihvatili i vjerovali u njezinu ulogu, tako i Orsino mora venuti zbog nesretne ljubavi, sluge moraju biti poslušne, rječište i lojalne svojim gospodarima, a Olivija ga mora uporno odbijati.

Viola se pak također zbog „osvajačkih”, ljubavnih interesa odlučuje pretvarati da je Orsinov sluga. Naime, bilo bi za očekivati da će mlada plemkinja, nakon što se uslijed brodoloma našla nasukana na obalama Ilirije, otići u pratnji Kapetana izravno na dvor vladara i zatražiti pomoć koju bi joj on nedvojbeno pružio. No Viola, nakon što sazna da je upravo Orsino vladar Ilirije, razmišlja samo o jednome: „A, Orsino! Čula sam / Gdje otac moj ga spominje – i onda / Još nije bio oženjen.” (I, 2, str. 253.) Posve neobično za ženu koja se našla u nepoznatoj zemlji nakon što je jedva spasila živu glavu iz broda koji tone i koja misli da joj se brat bliznac utopio, Viola u žarište svog zanimanja stavlja Orsinovo bračno stanje. Još neobičnije, umjesto da kao preplašena i nemoćna žena zatraži vojvodinu pomoć i zaštitu, lukava Viola odlučuje upravljati vlastitom sudbinom, ali i sudbinom odabranika. Smišlja igru u kojoj neće pasivno čekati možebitni iskaz Orsinovog ljubavnog interesa, već uzima konce u svoje ruke kako bi bila sigurna da će dobiti što želi. Nakon što joj Kapetan potvrdi da je Orsino i dalje samac, Viola donosi odluku koja zapleće radnju drame: odjenut će se u mušku odjeću i pretvarati da je mladić pod imenom Cesario te moli Kapetana, jedinog svjedoka, za šutnju:

VIOLA: I zato molim te –
Naplatit ću ti obilno – zataji
Tko jesam i pomози mi da tako
Preodjenem se te će odgovarat
Mom naumu. Ja hoću vojvodu

¹³ Svi navodi iz drame preuzeti su iz istog izdanja na hrvatskom jeziku: Shakespeare, William. (2004) *Na Tri kralja ili kako hoćete*. U *Komedije*. Prev. Milan Bogdanović. Zagreb: Globus media.

Da služim – ti ćeš me ko haduma
 Prikazat njemu – neće ti biti žao,
 Jer ja ti pjevat umijem i glazbom
 Raznovrsnom ga razgovarati
 Te vrijedan ću se službe te pokazat.
 Što k tome treba, sve još biti može,
 Kad moj se duh i tvoja šutnja slože. (I, 2, str. 254.)

Viola kapetanu nudi bogatu nagradu kako bi zatajio njezin pravi identitet, što znači da ona svoju situaciju ne vidi kao bezizlaznu niti sebe doživljava kao nemoćnu ženu. Naprotiv, svojim „naumom” ona svjedoči da želi imati aktivnu ulogu u stvaranju ne samo vlastite nego i tuđe (Orsinove) budućnosti. Konačno, Viola posjeduje upravo one atribute koji Orsinu trebaju jer mu ona može dati preobilje „glazbe” za kojom čezne. Kao Elizabeta svome narodu, tako će i Viola Orsinu reći sve što on želi čuti jer je objema ženama zajednička sposobnost vještog manipuliranja ljudima, i riječima i svojom pojavnošću. Viola se, istaknimo, preoblači ne u bilo kakvog muškarca, nego u *slugu*, odjekujući tako odanost i poniznost koju Elizabeta iskazuje prema svome narodu.¹⁴ Koliko se god paradoksalno činilo, uloga odanog sluge, nekoga kome je posao i dužnost brinuti se za tuđu dobrobit i kome možemo povjeriti vlastiti život, ljubav ili domovinu, podrazumijeva zapravo najveću moć koja je ženama u to vrijeme bila vrlo teško ili im, točnije, nije nikako bila dostupna.

Violina dvostruka priroda iskazana kroz činjenicu da je ona žena odjevena u mušku odjeću analogna je Elizabetinom naglašavanju svoje dvojne, a time zapravo sveobuhvatne, polivalentne prirode. Elizabeta je, kada joj je to odgovaralo, sugerirala da je zapravo muškarac u tijelu žene, pri čemu se nije referirala ni na kakvu rodnu ili seksualnu dvojbu koja bi iz toga proizlazila, nego je željela naglasiti svoje „muževne” odlike kako bi stekla politički legitimitet: „Znam da imam samo tijelo slabe i nemoćne žene; ali imam srce i želudac kralja, i to kralja Engleske ... Ja ću osobno biti vaš general, sudac i onaj koji će nagraditi svaku pojedinačnu vrlinu koju iskažete na bojnem

¹⁴ Primjerice u svome Zlatnome govoru (the „Golden Speech”), koji je održala posljednjem sazivu parlamenta, Elizabeta kaže: „My heart was never set upon any worldly goods, but only for my subjects’ good. (...) For it is not my desire to live nor reign longer then my life and reign shall be for your good. And though you have had and may have many princes more mighty and wise sitting in this seat, yet you never had or shall have any that will be more careful and loving.” (2006b: 701–703) – „Moje srce nikada nije bilo zainteresirano ni za kakva materijalna dobra, nego samo za dobrobit mojih podanika. (...) Ja nemam želju živjeti ni vladati dulje nego samo dok moj život i moja vladavina idu vama na dobrobit. I iako ste imali i možda ćete imati još mnogo moćnijih i mudrijih prinčeva na ovome tronu, ipak niste nikada imali niti ćete imati ijednog koji će biti brižniji i koji će vas više voljeti.” (prijevod Lj. M.)

polju.” (Elizabeth I 2006: 700, prijevod Lj. M.)¹⁵ Čak i kada bi kritičari novo-historističkog pristupa čitanju teksta i konteksta kao neodvojivih, jer jedan služi kao ključ za razumijevanje drugog, prigovorili kako je usporedba književnog lika (Viole) i povijesne osobe (Elizabete) pretjerana ili nategnuta kako bi se postigao nekakav unaprijed zacrtani cilj, neosporna je činjenica da su obje žene, jedna na pozornici, a druga u stvarnome životu koji je sam po sebi bio režirana izvedba, doista istim sredstvom pokušale (i uspjele) doći do cilja. Također je neosporno da su obje postojale unutar glumljenog i življenog ranonovovjekovnog svijeta u kojemu se ženska pozicija smatrala inferiornom i u kojemu su tradicija i zakon bili na strani muškaraca. Ipak, Elizabeta je bila izuzetak, a njezina je glumačka izvedba izravno utjecala na sudbinu čitave države kao i na njezinu reputaciju velike vladarice koja se održala do današnjih dana. Isto tako, Violina smiona gluma utjecala je ne samo na njezin vlastiti ljubavni život nego i na Orsinov, Olivijin te ljubavni život njezina brata blizanca, pri čemu se može reći da je, posve izuzetno, ženski princip utjecao na sretni završetak u obliku vjenčanja. Iz toga nedvojbeno proizlazi da se dominantna praksa makrokozmosa, koji je elizabetinski svijet, prelila na mikrokozmos književne i umjetničke produkcije, odnosno privatni život Shakespearovih likova. Rekonstitucija posvemašnjeg sklada unutar zatvorenog fikcionalnog svijeta komedije ipak nije u potpunosti postignuta jer je sam završetak subverzivan i podrija postulate na kojima počiva faolocentrično društvo šesnaestog stoljeća, no o tome će biti riječi nešto kasnije.

Unutar performativnog svijeta koji čini komediju *Na Tri kralja*, kao i u samom elizabetinskom društvu, mehanizmi moći oslanjaju se na diskurs ljubavi na kojemu se pak temelje složeni međuodnosi Shakespearovih likova. Prema Foucaultu moć je posvuda ne zato što obuhvaća sve, već zato što dolazi odasvud pa tako i odozdo. Moć je naziv koji pripisujemo složenoj strateškoj situaciji u određenom društvu. Institucije, suverenitet države i zakoni predstavljaju samo krajnje oblike koje moć može imati, a moć treba razumjeti kao višestrukost odnosa unutar neke sfere, kao proces koji kroz brojne neprekidne sukobe i sučeljavanja preobražava, jača ili izokreće te odnose (1990: 92–93).¹⁶ Složenost odnosa podređenosti i nadređenosti te fluidnost, odnosno promjenjivost mehanizma moći vidljiva je u paralelnoj pripovjednoj niti¹⁷ *Na Tri kralja* u kojoj se isprepliću moć ljubavi i ljubav

¹⁵ Izvorno: „I know I have the body but of a weak and feeble woman; but I have the heart and stomach of a king, and of a king of England too ... I myself will be your general, judge, and rewarder of every one of your virtues in the field.”

¹⁶ Foucaultova *Povijest seksualnosti* nedavno je prevedena na hrvatski jezik: usp. Foucault (2013).

¹⁷ *Na Tri kralja* uz glavnu priču sadrži i paralelnu komičnu priču tipičnu za renesansne drame. Protagonisti su te priče u pravilu likovi iz niže klase: sluge ili pak lukasti, pijani plemići koji su „nedostojni” svoje titule. Primjerice, čak i tragedija Christophera Marlowea *Tragical History of Doctor Faustus* (1588, *Tragična pripovijest o doktoru Faustusu*) sadrži komične scene, koje se, doduše, ne isprepleću s

prema moći. Konkretno, Olivijin rođak, vitez Tobija Podrig, potom vitez Andrija Groznica, Olivijina sluškinja Marija, sluga Fabijan te Lakrdijaš (dvorska luda) urote se kako bi Olivijinog arogantnog dvorskog upravitelja Malvolia uvjerali da se grofica Olivija želi udati za njega te ga tako nama-garčili.¹⁸

Navodeći Malvolia na čudno ponašanje i odijevanje ne bi li se tako svidio Oliviji, Marija i vitezovi Tobija i Andrija iskazuju svoju moć nad njim premda im je on nadređen po funkciji (Mariji, Fabijanu i Lakrdijašu) i po manirima koji su daleko primjereniji dvorskoj etiketi nego manire (ili njihov manjak) koje pokazuju dva pijana viteza. Urotnici iskorištavaju njegovu slabu točku – osjećaje prema grofici – i tako ga uspijevaju kontrolirati, upravljati njegovim ponašanjem te ga poniziti. Pri tome oni nemaju nikakav viši cilj, nego samo napakostiti omraženom upravitelju. Istodobno, premda osjeća da nešto nije u redu s pismom koje je primio „M – ali ono što dolazi, nikako se ne slaže. Kušaj ovako, kušaj onako – sve badava. Trebalo bi biti A, a ono ti je O” (II, 5, str. 300.), Malvolio ignorira vlastitu intuiciju i prepušta se „zavođenju” jer mu to čudno pismo govori sve što istinski želi čuti: „Ja se ne opsjenjujem niti me uobraženje zaluđuje – jer svi razlozi govore za to da me gospodarica ljubi.” (II, 5, str. 301.) Na isti su način i Elizabetini podanici bili „natjerani” na poslušnost. Kraljica je, naime, bila svjesna toga da može uspješno upravljati narodom samo ako je upoznata s njegovim mišljenjima, željama i slabostima, kao što su to primjerice bili urotnici protiv Malvolia. U državi koja nije imala službenu policiju ni neke druge formalne instrumente moći koji bi mogli zaštititi njezinu poziciju, kraljica je smatrala nužnim osloniti se na podatke svojih tajnih agenata. Elizabeti je vjerojatno sasvim odgovalo što nije imala formalni represivni aparat, nego se služila mrežom doušnika,¹⁹ s obzirom na to da je na taj način mnogo diskretnije mogla eliminirati prijetnje i nepoželjne osobe, a da pri tome minimalno ugrozi pažljivo izgrađenu sliku kraljice. Doušnici su izvještavali Elizabetu o nepoćudnim događajima i ljudima, a ona je u tome zadržavala privid zabrinute kraljice majke koja samoinicijativno ne bi djelovala protiv svojih podanika, ali je na temelju dostavljenih joj informacija bila

glavnom pripovjednom niti kao što je to slučaj kod Shakespearea, nego predstavljaju ironični komentar na Faustusove pretjerane ambicije.

¹⁸ Malvolio se, naime, vitezovima Tobiji i Andriji zamjerio kada ih je ukorio zato što glasno pijanče i pjevaju dok im gospodarica tuguje u koroti zbog preminulog brata, pa mu se ovi požele osvetiti. Oni krivotvore Olivijin rukopis te mu pošalju pismo u kojemu ga Olivija izvješćuje kako će osvojiti njezinu naklonost ako odjene žute čarape omotane podvezicama te ako bude osoran prema svima i pri tome se cijelo vrijeme smiješi. Malvolio nasjedne, a njegovo ponašanje, dakako, šokira uciviljenu Oliviju te ona, uvjeren da je Malvolio izgubio razum, naredi da se sluge nekako pobrinu za njega. Vitez Tobija predlaže: „Hajdemo. Zatvorit ćemo ga u kakvu mračnu izbu pa ćemo ga svezati.” (III, 4, str. 321.)

¹⁹ Za više pojedinosti o tome usp. Hutchinson (2007) ili Cooper (2011).

naprosto „prisiljena” djelovati.²⁰ Time je održavala istodobno i sliku vlastite moći pred kojom se svatko mora pokloniti i sliku sebe kao brižne kraljice koja voli svoj narod. Upravo je ovo drugo bilo ključan element lika koji je pažljivo stvarala. Naime, za razliku od svoga oca Henrika VIII., koji je svoju moć dokazivao zastrašivanjem ljudi, Elizabeta se odlučila za posve drugi, „nježniji” pristup. Ljubav se, naime, nebrojeno puta pokazala kao najjači motivator i kao najsnažniji instrument moći te se Elizabeta trudila utkati ljubav (ili privid ljubavi) u sve svoje postupke i nastupe. Štoviše, ona se nije bez razloga uporno odbijala udati,²¹ kao što to uostalom u komediji *Na Tri kralja* čini i grofica Olivija. Osim što je na primjeru vlastite majke Anne Boleyn uvidjela kako muškarac, točnije Elizabetin zloglasni otac, ima

²⁰ Poznata je primjerice priča o tome kako je Elizabeta tugovala nad subinom svoje rođakinje Marije I. te kako je nevoljko potpisala nalog za njezino pogubljenje. Štoviše, nakon što je Marija I. pogubljena, Elizabeta je tvrdila da nije dala suglasnost za njezino pogubljenje te da je Vijeće kraljičinih savjetnika (Privy Council) djelovalo bez njezine suglasnosti. Premda ne možemo biti sigurni je li razlog Elizabetinu oklijevanju, a potom i prigovaranju zbog Marijinog smaknuća, bila doista tuga zbog Marijine sudbine ili se, kao što većina povjesničara vjeruje, radilo o lukavoj taktici zahvaljujući kojoj je pred narodom skinula sa sebe izravnu odgovornost zbog Marijine smrti, to drugo tumačenje njezina ponašanja dosljedno je s idejom proračunate glume koja je za cilj imala osvajanje simpatija u narodu i održavanje imidža čiste i nedužne kraljice (usp. Fraser 1994: 541, Guy 2004: 497 ili Hutchinson 2007: 196–201). Takvo tumačenje Elizabetina ponašanja ide u prilog tezi da je njezina vlast analogna kazališnom igranju uloge.

²¹ Mnogo se nagađalo o razlozima zbog kojih se Elizabeta I. odbila udati, no neosporno je da je njezin samački život svjesna odluka. U svome govoru od 10. veljače 1559., zabilježenom i do danas sačuvanom pod nazivom *Queen Elizabeth's Response to the Parliament's Request She Marry (Odgovor kraljice Elizabete na zahtjev Parlamenta da se uda, prijevod Lj. M.)*, u kojemu odgovara na zahtjev engleskog parlamenta da se što prije uda, jer je u interesu nacije da rodi nasljednika, ona vrlo jasno odgovara da je posve zadovoljna svojim životom i da je njezin samački način života Bogu ugodan (u izvorniku: „I happily chose this kind of life in which I yet live, which I assure you for my own part hath hitherto best contented myself and I trust hath been most acceptable to God”). Štoviše, ona kaže da će se Bog pobrinuti za nasljednika koji će možda biti bolji vladar nego što bi to bilo njezino vlastito dijete, a ona će biti zadovoljna time da na njezinu nadgrobnom spomeniku piše da je živjela i umrla kao djevica (u izvorniku: „And albeit it might please almighty God to continue me still in this mind to live out of the state of marriage, yet it is not to be feared but He will so work in my heart and in your wisdom as good provision by his help may be made in convenient time, whereby the realm shall not remain destitute of an heir. That may be a fit governor, and peradventure more beneficial to the realm than such offspring as may come of me. For although I be never so careful of your well doings and mind ever so to be, yet may my issue grow out of kind and become perhaps ungracious. And in the end this shall be for me sufficient, that a marble stone shall declare that a Queen, having reigned such a time, lived and died a virgin.” (Elizabeth I. 1999: 99–100)

apsolutnu vlast nad životom svoje supruge koju je 1536. godine dao pogubiti, Elizabeta je znala da neće moći održavati desetljećima dugu „ljubavnu” vezu s engleskim narodom ako se pred Bogom i narodom preda u ruke jednome muškarcu. Čini se da je napetost između postizanja političke, ali i osobne, dominacije i moći Elizabeta razriješila svojom odlukom da ostane neudana kako bi mogla preuzeti – i vrlo uvjerljivo odigrati – političku ulogu privržene majke i odane ljubavnice svome narodu te, dakako, dostojne službenice Bogu.

U dramskom tekstu taj trenutak napetosti očituje se u Violinoj odluci da se preobuče u muškarca i na taj način preuzme dio moći koja joj kao ženi, premda pripadnici aristokratskog staleža, ne pripada. Kako bi si priskrbila moć u patrijarhalno uređenom društvu, Viola je trebala kostim koji bi joj omogućio prijelaz iz ženskog roda u muški. Elizabeta je pak u želji da postigne isti taj cilj odlučila upravo suprotno: naglasiti svoju ženstvenost. Ona je naime svoje bogato ukrašene, luksuzne i unikatne haljine nosila kako bi istaknula činjenicu da je u svijetu muškaraca ona jedna i jedina – žena koja je iznad svih. Njezina odjeća, iako stilom dijametralno suprotna Violinoj odori sluge, proizvela je isti učinak: omogućila joj je preuzimanje i javno pokazivanje moći. Važnost odjeće ili presvlačenja u komediji *Na Tri kralja* analogna je važnosti koju je Elizabeta pridavala svojoj odjeći i pojavnosti općenito. Osim što je bila obrazovana i vrlo rječita,²² pa je u svojim govorima uvijek naglašavala koliko voli svoj narod, bilo je nužno i odjenuti se za tu ulogu kako bi već sam njezin izgled demonstrirao kraljičinu moć i superiornost:

Kraljica Elizabeta pratila je modu. ... kada je izlazila u javnost, željela je impresionirati svojom odjećom. Elizabetinci su odjeću smatrali važnim statusnim simbolom i svatko se morao odijevati u skladu s vlastitim društvenim položajem. Logično je bilo da se kraljica odijeva veličanstvenije od svih. Nitko joj nije smio parirati izgledom. ... bijela i crna bile su njezine omiljene boje jer su simbolizirale nevinost i čistoću i često je nosila haljine tih boja. Kraljičine krinoline bile su prekrasno ručno izvezene raznobojnim koncem i ukrašene dijamantima, rubinima, safirima i svakakvim drugim draguljima. („The Queen’s Wardrobe”, prijevod Lj. M.)²³

²² Usp. Shenk (2010).

²³ Izvorno: „Queen Elizabeth was a great follower of fashion. ... when she was in public, she dressed to impress. Clothes were an important status symbol to the Elizabethans, and a person had to dress in accordance with their social status. It was thus in keeping that the Queen dressed more magnificent than everyone else. No one was allowed to rival the Queen's appearance ... white and black were her favorite colors as they symbolized virginity and purity, and more often than not she wore a gown of these colors. The Queen's gowns would be gorgeously hand embroidered with all sorts of colored thread, and decorated with diamonds, rubies, sapphires, and all kinds of jewels.” (Thomas) Za detaljan opis njezinih haljina usp. Arnold (1988).

Ljepota i pozicija kraljice bili su nužno povezani: ljepota je povećavala ženinu moć i afirmirala vladaričina božanska prava (Riehl 2010: 37). Interakcija s kraljevskim figurama oduvijek je podrazumijevala poštivanje određenih protokola i načina ponašanja, no u Elizabetinu slučaju protokol je graničio s igrokazom jer su dvorjanici i kraljevski savjetnici na koljenima prilazili kraljici koja je uvijek blještala zahvaljujući dragom kamenju i prekrasnim haljinama, a obraćali su joj se krajnje izvještačenim jezikom koji je odavao nekakav spoj romantične strasti i vjerskog obožavanja (Logan i Greenblatt 2006: 687). Možemo dakle reći da su, iako stilom dijametralno suprotni, i Elizabetin i Violin kostim imali cilj afirmirati njihov identitet koji se odražavao kroz njihovu ulogu kraljice, odnosno sluge, te spriječiti moguću sumnju u vezi s istinitosti ili legitimitetom funkcije koju su obavljale. Dok su ekstravagantne i luksuzne haljine kraljice Elizabete svima pokazivale da je ona najmoćnija žena na svijetu, Viola je tražila način da bude što neuočljivija. Kao muškarac bila je manje upadljiva nego kao neudana žena u stranoj zemlji te je tako glumeći slugu uspjela neopaženo postati dio vojvodinog života, lukavo zadobivajući prvo njegovo povjerenje, a zatim ljubav, da bi u konačnici postala njegova supruga. Usto, Viola je unutar svijeta dramske radnje, isto kao i kraljica Elizabeta u društvu svoga vremena, bila korak ispred svih, zahvaljujući činjenici da je ona jedina znala istinu o sebi te se tako nedvojbeno nalazila u poziciji moći.

No Viola nije jedina koja je stavila masku kako bi mogla manipulirati ljudima. I sama grofica Olivija zakrtila je vlastito lice žalobnim velom: „Ni samo nebo neće gledati / Neprekriveno lice njeno – već / Pod koprenom će hodati ko duvna.” (I, 1, str. 250.) Ona se drži kao da silno tuguje za preminulim bratom i odbija Orsinove ljubavne pokušaje, no čim se pojavi novi, mlad i zgodan, sluga Cesario (prerušena Viola), ona odjednom postaje vrlo zainteresirana za ljubav. Slično tome Lakrdijaš se na Marijin nagovor preoblači u svećenika te se pretvara da je zabrinuti župnik koji je došao pohoditi zatočenika Malvolia: „Evo – ogrni, molim te, ovu haljinu i nalijepi ovu bradu, pa neka si misli da si velečasni gospodin župnik Topas.” (IV, 2, str. 336.) Njegovo kostimiranje ovdje nije bilo nužno jer Malvolio ne može vidjeti s kime razgovara, a publika je upućena u to što se događa:

MALVOLIO (vani): Tko to zove?

LAKRDIJAŠ: Gospodin župnik Topas koji je došao pohoditi mahnica Malvolija.

...

MARIJA: Pa mogao si to učiniti bez brade i bez haljine – ta on te i ne vidi. (IV, 2, str. 337–338.)

No unatoč tome upravo iz odjeće proizlazi Lakrdijašev autoritet i moć nad sirotim Malvoliom, bez obzira na to što on nije svećenik i što je riječ o kostimu.

Naravno, pretvaranje da smo nešto što nismo podrazumijeva i određeni rizik, i to ne samo rizik da ćemo biti otkriveni nego i rizik da će nam netko doista i povjerovati. Viola je prva koja to shvaća kada njezina maska postane izvor komplikacije: Olivija se naime zaljubljuje u nju vjerujući da je ona Cesario.

VIOLA: Jadna gospo,
 Da ljubiš sanak bolje bi ti bilo!
 O preoblako, ti si opasna
 I mnogo može lukav dušmanin
 U tebi. Lako li je varalici
 Ljepolikom u žensko srdašce
 Od voska lik svoj utisnuti. Tome,
 Ah, nismo krive mi, već naša slabost,
 Jer takve jesmo kakve stvorene smo! (II, 2, str. 279.)

Shvativši da je njezin plan izmaknuo kontroli, Viola lamentira o tome kako su žene ipak slabe i lako ih se može prevariti. Štoviše, ona zaključuje da je manipulacija „preoblakom” opasna, jer se njome može mnogo postići, no unatoč toj spoznaji ne odriče se svoje uloge, već se i dalje koristi tom „opasnom” moći. Zanimljivo je što ona suosjeća s Olivijom kao ženom koju vara „lukav dušmanin” i „varalica ljepoliki”, a pri tome je ona sama upravo taj varalica i dušmanin. U tim se stihovima ogleda dvojnost Violina lika i odjekuje Elizabetin govor vojnicima u kojemu kaže da ima tijelo žene, a želudac kralja (Elizabeth I 2006: 700). Viola je ovdje istodobno i muškarac – dušmanin – koji svojom lažnom odorom zavodi groficu Oliviju i slaba žena, što se ogleda u njezinoj uporabi zamjenice „mi” kojom i sebe svrstava u slabi ženski rod. Shakespeare se ovdje poigrava stereotipom o ženama jer se „slabom ženom” smatra upravo ona koja to ni u kojem slučaju nije i koja svojim provokativnim ponašanjem posve odudara od, za ono vrijeme, tipičnog ženskog ponašanja.

Na Tri kralja završava tipičnim komičnim svršetkom gdje se zaljubljeni vjenčaju, a većina preostalih likova međusobno pomire. To međutim ne znači da je ta komedija lišena svojeg subverzivnog, političkog podteksta koji se može iščitati i iz prirode triju sklopljenih brakova i iz činjenice da je jedan od likova (Malvolio) iznimno nezadovoljan načinom na koji su sukobi razriješeni.²⁴ Može se činiti kako tri vjenčanja predstavljaju „afirmaciju patrijarhalnog poretka” (Barry 2002: 181),²⁵ a time i afirmaciju *statusa quo*, s obzirom na to da je elizabetinsko društvo, premda mu je na čelu bila kraljica, bilo patrijarhalno. U svome čitanju *Sna ivanjske noći* Louis Montrose primjerice sugerira da bez obzira na sve pokušaje likova da kroz maske ili ma-

²⁴ Usp. Matek 2011: 210.

²⁵ Izvorno: „reinforcement of patriarchy” (Barry 2002: 181).

gične napitke dobiju ono što žele, moć na kraju ipak završava u rukama onih koji ju prema društvenom poretku „zaslužuju“, odnosno u rukama muškaraca. No završetak *Sna ivanjske noći* u kojemu se slavi romantična heteroseksualna zajednica istodobno je i subverzivan u svojoj sugestiji da se rađa još jedna generacija i da, zapravo, još ništa nije gotovo (1983: 74). Završetak *Na Tri kralja* naizgled je isti jer ožalošćene dame Olivija, lukava sobarica Marija i mlada plemkinja Viola, koja skriva svoj pravi identitet, na kraju podliježu čarima i moći svojih muškaraca. I premda se može činiti da se time sugerira kako su svi pokušaji obespravljenih žena da preuzmu moć uzaludni, *Na Tri kralja* ipak upućuje na nešto sasvim drugo.

Presvlačenje i igranje uloga koje je za cilj imalo sklapanje braka (a k tome je uključivalo i lažnu Malvolijevu prošnju) odudara od normi patrijarhalnog društvenog uređenja ranonovovjekovne Engleske. U to se doba brak sklapao kao poslovna transakcija u kojoj je djevojčin otac ili stariji brat odlučivao za koga se djevojka ima udati, i to ovisno o ekonomskom, društvenom i političkom statusu i buduće mladenke i ženika. Sentimentalni razlozi nisu se uzimali u obzir.²⁶ No brakovi u toj komediji sklapaju se ne vodeći računa o tradiciji. Naime, premda se može tvrditi da je Violin smioni pokušaj vlastitog osnaživanja i preuzimanja kontrole nad vlastitim životom samo posljedica želje da se uda za Orsina, kao i da su Olivijina neovisnost i odbijanje prosaca samo hinjeni jer se u konačnici ona ipak želi udati, ne možemo ignorirati činjenicu da su i Viola i Olivija uspjele *same odabrati* svoje partnere. Takvo što je, posebice kad govorimo o plemkinjama i plemićima, bilo gotovo nezamislivo. Olivija je nedvojbeno sretna kad shvati da je Sebastian plemić, ali ne smije se ispustiti iz vida da se udala za njega još dok je mislila da je on Cesario – sluga. Orsino se pak ne opterećuje činjenicom da je oženio ženu koja mu je lagala od prvog trenutka, a nije mu čudna ni njezina ideja da ga osvaja prurušena u muškarca. On je zaljubljen i to je sve što ga zanima.

Površnome čitatelju moglo bi se učiniti da je treći brak, onaj između sluškinje Marije i viteza Tobije, najviše nalik poslovnoj transakciji: „A Marija napisala je pismo / Jer vitez ju je Tobija baš svojski / Salijetao i za uzdarje se njome / Oženio.“ (V, 1, str. 361.) Međutim, premda sluga Fabijan Oliviji tako prikazuje stvari, teško je povjerovati da bi plemić, ma kako budalast, oženio sluškinju kako bi joj na taj način zahvalio zato što mu je pomogla da nasamare Malvolija. I doista, pravi se razlog njihova vjenčanja može otkriti mnogo ranije u tekstu drame: u trenutku kada vitez Tobija komentira Marijine vrline kao i činjenicu da zna da ga ona voli:

VITEZ ANDRIJA: Duše mi, valjana cura!

²⁶ Za detalje o brakovima u elizabetinskoj Engleskoj usp. Outhwaite (2002); Stone (1979) te Sokol i Sokol (2003).

VITEZ TOBIJA: Odano psetašce čiste pasmine, a pored toga me i obožava – pa što zato! (II, 3, str. 287.)

Nije teško zaključiti da Tobija, osim što osjeća isto prema Mariji, nema problem ni s njezinim podrijetlom i društvenim položajem. Time se subvertira ideja braka kao poslovne transakcije ili pak obredom kojim se potvrđuju tradicionalne patrijarhalne vrijednosti.²⁷ Štoviše, Marijin lukavi plan osvete Malvoliju dokaz je njezine sposobnosti da preuzme kontrolu nad svojim, ali i nad tuđim životom. Uspjela je u svome naumu poniziti Malvolija, a istodobno je postigla i značajnu osobnu korist: udala se za čovjeka kojeg voli i koji je usto pripadnik višeg staleža. Može se reći da Marijin primjer uspona na društvenoj ljestvici predstavlja rijedak presedan u strogo uređenom feudalnom patrijarhalnom društvu. Istodobno, sva tri braka u kojima pravila igre određuju lukave žene mogu se smatrati paralelom načinu na koji se Elizabeta odnosila i prema instituciji braka i prema brojnim proscima te savjetnicima koji su joj brak sugerirali kao nužan oblik legitimacije ženskog postojanja. U jednu je ruku Elizabeta sublimirala potrebu (i obvezu) za stvaranjem obitelji kroz činjenicu da je u svojim govorima često tvrdila kako se udala za svoje kraljevstvo te kako je njezin narod njezino dijete (usp. Camden 1688: 26–27), a u drugu ruku intenzivno je radila na maskulinizaciji svog imidža prikazujući svoje iznimno obrazovanje koje su slavili pisci poput Rogera Aschama, koji joj je bio i tutor (Shenk 2010: 1–2). Poput Viole, fizički i emotivno Elizabeta je bila žena koja voli i koju vole, a intelektualno je bila „muškarac”. Predstavljajući se kao intelektuala, Elizabeta je pokazala da je ravnopravna muškarcima i stoga dostojna voditi zemlju²⁸ neovisno o svome bračnom statusu.

²⁷ U svojoj studiji brakova prikazanih u Shakespeareovim dramama Lisa Hopkins potvrđuje takvu društvenu funkciju braka, tvrdeći kako Shakespeare dosljedno u svim dramama zastupa aristokratski (a ne puritanski ili građanski) stav prema kojemu je brak nužna društvena institucija koja jamči društvenu stabilnost, ali na štetu osobne sreće onih koji su u braku. Hopkins međutim naglašava da upravo *Na Tri kralja* predstavlja značajan izuzetak u Shakespeareovu opusu jer prikazuje raznolikost bračnih zajednica koje sugeriraju mogućnost da će brak biti upotpunjen romantičnim i osobnim zadovoljstvom (1998: 34–40).

²⁸ „Elizabeth’s persona as a Christian, multilingual queen allows her—and her subjects—to do what was almost unthinkable in this period: present an unmarried queen as a capable leader, not only of a strong nation but also of global Protestantism. As a learned queen, she is both individually powerful and, it should be noted, also surrounded by a collective of advisors, clerics, and judges.” (Shenk 2010: 4) – „Uloga kršćanske, poliglotske kraljice omogućila je Elizabeti – i njezinim podanicima – da postignu ono što je u to vrijeme bilo nezamislivo: prikazali su neudanu kraljicu kao sposobnog vođu snažne nacije i predvodnicu globalnog protestantizma. U ulozi učene kraljice ona je istodobno moćan pojedinac i, važno je to reći, okružena cijelim nizom savjetnika, klerika i sudaca.” (Shenk 2010: 4, prijevod Lj. M.)

Spomenuti atipični ili čak društveno subverzivni brakovi sklopljeni u *Na Tri kralja* nisu jedini pokazatelj činjenice da kraj te komedije ne predstavlja ponovno uspostavljanje sklada kroz afirmaciju patrijarhalnog *statusa quo*. Shakespeare dopušta ogorčenom i poniženom Malvoliju da eksplicitno uništi iluziju mira te Malvolio napušta scenu objavom prijetnje: „Osvetit ću se cijeloj vašoj bagri.” (V, 1, str. 361.) Prijetnja osvetom posljedica je prethodne Malvolijeve spoznaje da je bio predmet poruge i poniženja te da je pretrpio strašno razočaranje i veliki strah bez nekog pravog razloga te premda je zbog svoje oholosti percipiran kao negativac, on ukazuje na to da su mnogo mračniji umovi oni koji su na takvu ideju uopće došli: „Velim da je ova prostorija²⁹ tamna kao neznanje, pa da je neznanje i tamno kao pakao, i velim, da se nije nikad ni s kim tako loše postupalo.” (IV, 2, str. 338.) Malvolijeva spoznaja da je žrtva neslane šale i da je zatočen iako nije lud upućuje na nesrazmjer između činjenične istine i režiranih prikaza „istine” koji su bili dio poetike elizabetinske kulture. Moć koju urotnici imaju nad Malvoliom nalikuje moći koju je Elizabeta imala nad svojim narodom. Iako je uvijek bila slatkorječiva i inzistirala na ulozi majke i ljubavnice naroda, njezinim se odlukama nije ni moglo ni smjelo usprotiviti. Narod je deklarativno bio Elizabetino ljubljeno dijete, a englesko kraljevstvo njezin suprug (Camden 1688: 27). Efektivno se, međutim, radilo o odnosu krajnje dominacije u kojemu narod nije imao pravo prigovora ni veta,³⁰ a uz to narod nije ni bio upućen u način na koji sustav funkcionira, čime ih je vlastito neznanje lišavalo moći potrebne da se zauzmu za sebe. Slično tome Malvolio izjavljuje kako su ga urotnici tretirali kao roba: „Zasužnjili su me, drže me u tamnici, pa mi šalju svećenike, neke magarce, i čine sve što mogu da mi uzmu pamet.” (IV, 2, str. 339–340.) Unatoč činjenici da je Malvolio pušten iz tamnice bez ikakvih fizičkih posljedica, on se odbija pokoriti novome stanju stvari, a njegov otpor predstavlja jedan od ključnih trenutaka koji omogućuje novo iščitavanje drame. Da nije Malvolijeva očitog bijesa uslijed vlastite nemoći i njegove odluke da se dokopa moći i osveti svima, čitatelj bi mogao prihvatiti *Na Tri kralja* kao čistu komediju ili pak kao afirmaciju patrijarhalnog *statusa quo* u smislu Montroseova čitanja Shakespeareova *Sna ivanjske noći*. Ali očito narušavanje idealnog sklada kroz prijetnju koja se ima ostvariti u budućnosti prisiljava čitatelja da razmisli o tome zašto ta „komedija” završava na tako uznemirujuć način.

²⁹ U izvorniku stoji „house”, što znači „kuća”, ali i „(plemenitaška) obitelj”, uslijed čega je jasnije da Malvolijeva izjava daleko nadilazi fizički prostor tamnice u koju je zatvoren i odnosi se na sve one koji čine Olivijino domaćinstvo.

³⁰ U tekstu pod nazivom „Elizabeth I & Her Lovers” Eliza Knight tvrdi kako je Elizabeta, nakon što je niječno odgovorila na upite ima li ljubavnika ili ne, ustvrdila: „Although, if I had the will...I do not know of anyone who could forbid me!” – „Iako, da to želim... Ne znam nikoga tko bi mi mogao zabraniti!” (2009, prijevod Lj. M.)

Zloslutan je to znak da će, kada padnu sve maske, biti onih koji neće biti zadovoljni svojom situacijom. Početkom 1601. godine u kojoj je napisan taj dramski tekst, Robert Devereux, grof of Essex, pogubljen je zbog veleizdaje. Iako je bio jedan od kraljičinih miljenika (a spekuliralo se – čak i jedan od njezinih ljubavnika),³¹ njegovo drsko i nepromišljeno ponašanje koštalo ga je glave. Očito je Elizabetina ljubav bila daleko od bezuvjetne iako je to tako mnogo puta tvrdila u svojim govorima. Incident s grofom od Essex bio je politički potez jer je njegovo pogubljenje imalo za cilj očuvati Elizabetinu poziciju pravednog monarha, ali je tim činom nedvojbeno bila narušena iluzija ljubavi koju je tako uporno projicirala. Ako oni koje je najviše voljela mogu ostati bez glave, onda nitko nije siguran. Njezina ljubav prema moći bila je, u konačnici, ipak mnogo jača nego moć njezine ljubavi. U Shakespeareovoj komediji postoji očita paralela jer je posve jasno kako protagonisti žude mnogo više za moći, zahvaljujući kojoj mogu manipulirati ljudima koji su im inače rodno ili staleški nadređeni, nego za ljubavlju.

Premda Dollimore (1985: 11) posve uvjerljivo tvrdi da subverzija može biti samo prividna jer je vladajući poredak i obuhvaća (uključuje i spuvata) i, što je još važnije, sâm stvara ne bi li postigao vlastite ciljeve, čini se da tome nije tako u ovoj Shakespeareovoj komediji. Naime, *Na Tri kralja* završava samo prividno ponovno uspostavljenim skladom, a zapravo je riječ o dramskom tekstu koji je u svojoj osnovi subverzivan. Brojni brakovi i sretan kraj površinska je razina teksta koja omogućuje njegovu pozitivnu recepciju kod elizabetinske publike, s obzirom na to da je društveno neprihvatljiva priroda ljubavnih odnosa prikazanih u drami zamagljena kroz činjenicu da su ipak svi muško-ženski odnosi okrunjeni brakom kao temeljnom institucijom patrijarhalnog sustava. Lako je previdjeti da svi ti odnosi zapravo podrivaju i rodnu i stalešku hijerarhiju. Međutim, Malvolijev nesputani bijes posve je očigledan iskaz subverzije u ovom dramskom tekstu. Njegova prijetnja ne samo da je usmjerena prema svim likovima u drami, čime se poništava eventualni sklad, nego predstavlja i prijetnju dvostrukoj prirodi elizabetinskog društva kao nagovještaj da će maske „ljubavi” i moći kad-tad morati pasti.

Izvori i literatura

- Arnold, Janet. 1988. *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd*. Leeds: Maney Publishing.
- Barry, Peter. 2002. *Beginning theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester UP.
- Belsey, Catherine. 1999. *Shakespeare and the Loss of Eden. The Construction of Family Values in Early Modern Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

³¹ Usp. Knight (2009) ili neku od Devereuxovih biografija, npr. Strachey (1928) ili Harrison (1937).

- Biti, Vladimir. 2000. Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije. Zagreb, Matica hrvatska.
- Bujas, Željko. 1999. Veliki englesko-hrvatski rječnik. Zagreb, Nakladni zavod Globus.
- Camden, William. 1688. *The History of the Most Renowned and Victorious Princess Elizabeth, Late Queen of England*. London: M. Flesher for R. Bentley, Post-Office in Covent-Garden.
- Cooper, John. 2011. *The Queen's Agent: Francis Walsingham at the Court of Elizabeth I*. London: Faber & Faber.
- Dollimore, Jonathan. 1985. Introduction: Shakespeare, Cultural Materialism and the New Historicism. U: *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Jonathan Dollimore i Alan Sinfield, ur. Manchester: Manchester University Press, 2–17.
- Eagleton, Terry. 2005. *Teorija i nakon nje*. Zagreb: Algoritam.
- Elizabeth I. 1999. Queen Elizabeth's Response to the Parliament's Request She Marry (10. 2. 1559.). U: Perry, Maria. *The Word of a Prince: A Life of Elizabeth I from Contemporary Documents*. Woodbridge: Boydell Press. 99–100.
- Elizabeth I. 2006. Speech to the Troops at Tilbury (9. 8. 1588.). U: *The Norton Anthology of English Literature*. 8. izdanje, 1. svezak. Stephen Greenblatt, ur. New York: Norton, 699–700.
- Elizabeth I. 2006. The Golden Speech (30. 11. 1601). U: *The Norton Anthology of English Literature*. Stephen Greenblatt, ur. New York: Norton, 701–703.
- Foucault, Michel. 1990. *The History of Sexuality. Vol. 1. An Introduction*. Preveo Robert Hurley. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel. 1994. *Nadzor i kazna: rađanje zatvora*. Prevela Divina Marion. Zagreb: Informator i Fakultet političkih znanosti.
- Foucault, Michel. 2013. *Povijest seksualnosti. Knjiga 1. Volja za znanjem*. Preveo Zlatko Wurzburg. Zagreb: Domino.
- Foyle, Jonathan. Rule the waves. FT.com. <http://www.ft.com/cms/s/2/f4fc70c6-6eb2-11e1-acf0-00144feab49a.html#axzz2zsjSTP5e> (25. 4. 2014.)
- Fraser, Antonia. 1994. *Mary Queen of Scots*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Greenblatt, Stephen. 2005. The Improvisation of Power. U: *The Greenblatt Reader*. Michael Payne, ur. Oxford, Blackwell Publishing. 161–196.
- Guy, John. 2004. *My Heart is my Own: The Life of Mary Queen of Scots*. London: Fourth Estate.
- Harrison, George Bagshawe. 1937. *The Life and Death of Robert Devereux, Earl of Essex*. New York: Holt.
- Hopkins, Lisa. 1998. *The Shakespearean Marriage. Merry Wives and Heavy Husbands*. Basingstoke: Macmillan / New York: St. Martin's Press.

- Hutchinson, Robert. 2007. *Elizabeth's Spy Master: Francis Walsingham and the Secret War that Saved England*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Knight, Eliza. Elizabeth I & Her Lovers. History Undressed. <http://www.historyundressed.com/2009/11/immediately-upon-taking-throne-question.html> (30. 4. 2014.)
- Loades, David. 2003. *Elizabeth I: The Golden Reign of Gloriana*. London: The National Archives.
- Logan, George M. i Stephen Greenblatt. 2006. Elizabeth I. U: *The Norton Anthology of English Literature*. 8. izdanje, 1. svezak. Stephen Greenblatt, ur. New York: Norton. 687–688.
- Matek, Ljubica. 2011. O komediji i esteticizmu kod Oscara Wildea. *Književna revija: Smijeh*. God. 51. br. 1, 207–225.
- Montrose, Louis A. 1980. Eliza, Queene of Shepheardes, and the Pastoral of Power. *English Literary Renaissance* 10/ 2, 153–182.
- Montrose, Louis A. 1983. Shaping Fantasies: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture. *Representations* 2, 61–94.
- Orgel, Stephen. 1996. *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Outhwaite, R. B. 2002. Marriage as Business. U: *Business Life and Public Policy. Essays in Honour of D. C. Coleman*. Neil McKendrick i R. B. Outhwaite, ur. Cambridge: Cambridge University Press.
- Riehl, Anna. 2010. *The Face of Queenship: Early Modern Representations of Elizabeth I*. New York: Palgrave Macmillan.
- Shakespeare, William. 2004. *Na Tri kralja ili kako hoćete*. U: *Komedije*. Prev. Milan Bogdanović. Zagreb, Globus media.
- Shapiro, Michael. 1994. *Gender in Play on the Shakespearean Stage. Boy Heroines and Female Pages*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Shenk, Linda. 2010. *Learned Queen. The Image of Elizabeth I in Politics and Poetry*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sokol, B. J. i Mary Sokol. 2003. *Shakespeare, Law, and Marriage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stallybrass, Peter. 1996. Worn worlds: clothes and identity on the Renaissance stage. U: *Subject and Object in Renaissance Culture*. Margareta de Grazia, Maureen Quilligan, Peter Stallybrass, ur. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stanley, Diane and Peter Vennema. 2001. *Good Queen Bess: The Story of Elizabeth I of England*. New York: HarperCollins.
- Stone, Lawrence. 1979. *The Family, Sex, and Marriage in England, 1500-1800*. London: Penguin.
- Strachey, Lytton. 1928. *Elizabeth and Essex*. London: Chatto and Windus.
- Strong, Roy. 1987. *Gloriana: The Portraits of Queen Elizabeth I*. New York: Thames and Hudson.
- Šporer, David. 2005. *Novi historizam. Poetika kulture i ideologija drame*. Zagreb: Disput.

Šporer, David, ur. 2007. *Poetika renesansne kulture: novi historizam*. Zagreb: Disput.

Thomas, Heather. The Queen's Wardrobe. Elizabethi.org.
<http://www.elizabethi.org/contents/wardrobe/> (28. 4. 2014.)

PLAYING THE ROLE: POWER OF LOVE AND LOVE OF POWER IN SHAKESPEARE'S *TWELFTH NIGHT*

Summary

Ljubica MATEK

*Faculty of Humanities and Social Sciences
Josip Juraj Strossmayer University of Osijek
Lorenza Jägera 9, 31 000 Osijek
lmatek@ffos.hr*

The author uses a methodological approach similar to one of New Historicism to give a new reading of Shakespeare's comedy *Twelfth Night, or What You Will*. The play represents both a literary and a historical document which repeats the pattern of appropriating and exercising power used by Queen Elizabeth I. This reading reveals a new interpretative layer of Shakespeare's seemingly apolitical comedy about mistaken identity and unrequited love which is resolved in a likewise seemingly typical happy ending that includes three marriages. A parallel analysis of text and context will show that *Twelfth Night* is a socially subversive text which points to the conclusion that masking seems to be a necessary prerequisite for achieving personal and political goals, both in the fictional context of the play and in the historical context of Elizabethan England.

Keywords: Shakespeare, *Twelfth Night*, power, Elizabethan England