

Marjan Bevk, Ljubljana, Slovenija

BREŠANOV *HAMLET* IZ MRDUŠE DONJE U PARTLIČEVU GRABONOŠU

“Pojednim dijalozima od srca sam se nasmijao, pogotovo zbog ‘smiješnog’ slovenskogoričkog dijalekta, koji briše granice između pozornice i gledališta.” Ovo su riječi jednog običnog gledatelja iz ankete poslije premijere *Hamleta v Spodnjem Grabonošu*. Problem s kojim su se uvijek susretali slovenski prevoditelji ili priređivači komedija napisanih južno od Kupe. Problem koji, ako nije riješen kazališno, može upropastiti sve stvaralačke napore i ideje stvaratelja kazališne predstave. Kažem “kazališno riješen” jer jezik-govor mora s pozornice zvučati stvaralačkom snagom koja jeste ispred jezika-literature ili čak ispred jezika-pravopisa.

Ovo napominjem iako znam da je to svima jasno, ali iz svog iskustva gledatelja, a i režisera pojedinih komedija, susreo sam se s činjenicom da je slovenski jezik u kazalištu bio previše “sluga” zvaničnom književnom jeziku i njegovim pravilima. Tako se zbog neživotne jezične adaptacije (i to ne samo prijevoda) događalo da se tražio komedijski učinak pretjerivanjem ostalih kazališnih izražajnih sredstava, od glume, preko režijskog dvostrukog pa čak i trostrukog podcrtavanja komičnih momenata, sve do ilustrativne scenografije i kostimografije. Time se dobila neuvjerljiva priča i “silovana” publika, a za kritičare sve je ispalo loše. To se može pročitati za dosta uprizorenja Brešanovih, Hadžičevih pa i Gavranovih komedija na slovenskim pozornicama.

Kada sam prošle godine pripremao izlaganje *Hrvatska komedija na slovenskim pozornicama u drugoj polovici XX. stoljeća* primijetio sam kako su i

kritičari i publika u anketama bili oduševljeni prijevodom i adaptacijom Brešanova *Hamleta* koju je uradio Tone Partljič. To me je potaklo da krenem u trag nastanku tog kazališnog djela.

Teatar ITD 1971. prvi izvodi *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja*. Slovenija je čekala jedanaest godina da se usudi postaviti je na pozornicu. Zašto? Nikako ne samo zbog ideoloških prepreka ili kazališne loše kvalitete nego zbog velike dvojbe kako komad prilagoditi slovenskom jeziku. I dogodilo se to listopada mjeseca 1982. godine u izvođenju Drame Slovenskog narodnog gledališča iz Maribora. Zbog obnove dvorane u Mariboru premijera je izvedena u Cankarovu domu u Ljubljani. Nakon premijere predstava je igrana dvadesetak puta. Čak su iz Maribora organizirali (kako kaže Partljič) “karavanu najvjernijih štajerskih poklonika kazališne umjetnosti”. Da se ova premijera dogodila baš u Ljubljani interesantno je još i po tome što se u MGL-u već dogodila premijera Brešanove komedije *Nečastivi na filozofskom fakultetu*, i to kao “jugoslavenska praižvedba”. A i ideja o Brešanovu *Hamletu* na slovenskim pozornicama potakla je iz Mestnog Gledališča Ljubljanskog.

Veliki dramaturg Lojze Filipič, koji je bio poznat i po tome što bi brzo nanjušio svaki novi suvremeni komad koji se igrao u Europi i odmah ga stavio na repertoar MGL-a, već poslije zagrebačke premijere htio je postaviti Brešanova *Hamleta* na daske svog teatra. Poslije dvije ili tri godine odustao je od toga jer nije pronašao odgovarajuću jezičnu formu. A budući da je bio pravi kazališni stvaratelj (jedan od

velike kazališne četvorke s Dinom Radojevićem, Herbertom Grinom i Andrejem Hiengom), znao je da je komad bolje ne igrati ukoliko pri prevodenju teksta nije postignuto odgovarajuće jezično rješenje. Taj problem Filipič je predočio Partljiču, koji je tada već započeo s pisanjem komedija. A Partljič kao Štajerac i kao dramaturg mariborske Drame, potaknut izazovom koji mu se pružao (što je to što ovi u Ljubljani ne mogu prevesti?), krene ozbiljno razmišljati o prijevodu.

Kako je Maribor prijestolnica Štajerske, a i Partljič je autohtoni Štajerac, bilo je potpuno normalno što je krenuo s prijevodom u štajerski dijalekt. No, već na početku suočio se s problemom: koji od mnogobrojnih štajerskih dijalekata primijeniti, budući da u Sloveniji svako selo ima svoj specifičan govor. Tako je prevoditelj osmislio nekakav makroštajerski – opčeštajerski dijalekt (za koji je jezične koordinate sam sastavio). Kako Brešanov dramaturški princip primjenjuje, kao što je zamijetio D. Gašparović, dva poznata modela iz svjetske dramatike (glasovito Shakespeareovo djelo uzeo je kao tematski predložak i mjeru zbivanja, dok je samo uvježbavanje postavio kao kazalište u kazalištu), i Partljič kao prevoditelj mora slijediti dvojni strukturu teksta i na jezičnom nivou. Pošto je opčeštajerski dijalekt jezična forma seljaka, jedina mogućnost koja je preostala glumcima u *Hamletu* bila je primijeniti slovenski književni jezik. I upravo zbog toga, već na prvim čitaćim probama, srušio se cijeli sustav.

Dogodilo se to da jezična forma nije podupirala dramaturšku radnju. Radnja Brešanova *Hamleta* smještena je u Dalmatinsku zagoru, gdje je našla adekvatan izraz za ispoljavanje filozofije sela, kako bi to kazao Radomir Konstantinović. Provincijska svijest, apsolutno zadovoljna sama sobom, koja obitava u mikrokozmosu (selu), u vezi s usporednom radnjom Shakespeareove tragedije jest univerzalna priča o makrokozmosu. Ali ta priča može se ispričati samo mikrojezikom – mikrodijalektom, jezikom koji je lišen svih adaptacija, prilagodbi pa čak i poetične višeslojnosti. Znači, došlo se do spoznaje da nije dovoljno prevoditi, nego treba i prenijeti.

Da je bilo opravdano smjestiti radnju baš na štajerskom području, dokaz su društvene konotacije

poslijeratne kolektivizacije sela. U tom dijelu Slovenije agrarna reforma i stvaranje zadruga uzeli su najviše maha zbog izrazito poljoprivredne fizionomije terena. Predsjednici zadruga i partijski sekretari stvarno su se ponašali kao kraljevi u feudalizmu jer su bili “vlasnici” čitavih sela. Tu je Partljič smjestio i svog *Socijalističkog kulaka*.

Zato je Bernard Rajh, ravnatelj knjižnice i Partljičev savjetnik za dijalekt, povukao jedini mogući pravi potez i cijelu komediju smjestio u Spodnji Grabonoš (odakle i sam potječe), kako situacijski tako i jezično. Tako se štajerski dijalekt preko slovenskogoričkog “općeg” dijalekta smanjio na mikrodijalekt jednog zabačenog, od svijeta skrivenog sela. To selo stvarno postoji i nalazi se u najsiromašnijem, u sebe zatvorenom dijelu Slovenskih Goric, u središtu trokuta Maribor – Ptuj – Murska Sobota. Selo u kome mogu profunkcionirati likovi:

Tirza Bukovca, zvan Bukva = Mate Bukarica
Franc Purgaj, zvan Purga = Mile Puljiz
Anika = Anda
Mačak = Mačak
Južek Soko = Joco Škokić
Marija Miš, zvana Mamika = Mare Miš
Andreja Škufce = Andro Škunca
Šumena = Šimurina.

Jezik kojim se služe svodi se na onu najvažniju komunikacijsku formu i ništa više. Ne dopušta nikakvih metaforičkih dvojb, nego je u svojoj oskudnosti i apsolutnoj samodovoljnosti oštar, egzaktn i konačan. Tu nema nikakvoga objašnjavanja, jer stvari stoje onako kako su izrečene. To je jezik koji odražava i političku misaonost predsjednika zadruge i sekretara partije, koji su se u toj provinciji uzdignuli na prijestolje.

Tako i drugi nivo jezika – opčeštajerski, koji je konstruiran (jer zapravo i ne postoji) omogućava seoskom učitelju da “prebaci” Shakespearea na domaći teren, a da zadrži onu patetiku koja priliči jednom pravom kazališnom autoru (kako on to shvaća). Već tu se Partljič poslužio ritmom takozvane “alpske poskočnice”, koja upućuje na seoske pisce stihova, a u svojoj govornoj fakturi na dosadno ritmično ponavljanje bez interpretacijskih bogaćenja i mogućnosti.

Treći nivo jezika odražava se kroz govor koji dopire do nas putem radija. Tu je, čini se, Partljič imao najmanje problema jer je frazeologija i sintaksa političkih govora u to doba bila tako prepoznatljiva, da se već po padu i rastu melodije moglo znati o čemu je riječ, a i ne slušati riječi same.

Tako su se Partljič i Rajh dobro provukli kroz tri nivoa jezičnih problema koje im je namijestio Brešan. A to im je omogućila i izvanredna glumačka ekipa, koja je oživila taj mikrodijalekt punom snagom. Kritičar France Vurnik napisao je u "Delu" da je "tom predstavom mariborski glumački ansambl, pogotovo njegov glavni dio (Peer, Muhičeva, Trnovšek), opet pronašao samoga sebe". S minimalnim glumačkim sredstvima izveli su živu predstavu, bez pretjerivanja i karikiranja, živo i uvjerljivo, kao da su dio tog sela. To im je sigurno omogućila jezična forma, a i to što su pojedini glumci bili rođeni Štajerci. Čak nisu imali problema ni s lociranjem radnje. Ali najveći problem pojavio im se na samom kraju teksta, gdje Brešan do savršenstva izoštri grotesknu sliku makrokozmosa kroz mikrokozmos i to najelementarnijim kazališnim sredstvom, to jest ritmom, kad odjekne raspojasani topot kola i otkanje koje vodi u mrak. Sam Partljič priznao mi je da je tu imao najvećih poteškoća koje nije u potpunosti uspio prenijeti u adekvatan izraz blizak slovenskom provincijalizmu i grotesknosti autorove poente.

Imao je u vidu dvije mogućnosti: ili ples Kurenta, što po teritoriju i ritmu ide uz Grabonoš, ali po značenju nikako ne, ili formu i ritam polke i valcera, što je po teritoriju daleko od Grabonoša, a po ritmu djeluje kičasto, a ne groteskno užasno. To su bile i zamjerke pojedinih kritičara, da se kraj nikako nije mogao kvalitetom ujednačiti s ostalim dijelovima predstave.

Kritičar Lojze Smasek zapisao je kako je kraj predstave zvučao nejasno i blijedo, iako je autor pred sam kraj ponudio jako efektan impuls za konačan akord predstave. Osjetio je da dramaturška forma koja proizlazi iz naređenja za proslavljanjem, u kojeg se, iako nezadovoljni, polako uklope svi, jer "živjeti ipak treba" – ne funkcionira. I nastavlja: "Taj sve više razigran ples bio bi ona prava poenta upearena u zaboravnost i poslušnost, koja ljude s ponosom pretvara u sluge."

Da se Partljiču ideja s ritmom i plesom Kurenta (koju je imao u mislima) nikako nije mogla uklopiti u samo dramaturško značenje, sasvim je jasno, znajući da Kurenti svojim plesom ekstaze odbacuju zle sile i prave mjesta novome radanju – proljeću. I još nešto – Kurenti dolaze izvan nas, pročiste oko nas što je loše i odlaze. A ekstaza u Grabonošanima jest trijumf samozadovoljstva, provincijalnosti i samodivljenja uzdignutih na prijestolje moralnih vrijednosti i autoriteta. Zbog toga je Partljič posegnuo za vijencem slovenskih kičastih narodnih stihova poput:

Živijo, oj živijo na svet / Terzinka, Terzinka, Terzinka zgodaj vstala / kisko zelje pa krompir jemo zjutraj in zvečer; dokler bo fižol na svet trebuh bo napet...

Uzeo je ritam i melodiju pjesama koje se pjevaju u društvu poslije nekoliko boca – najprije s originalnim tekstom, a poslije u zoru, s vulgarnim primitivizmima. Ali to nikako nije ritam koji bi mogao izraziti trijumf mikrokozmičkog kraljevstva nad makrokozmičkom slobodom.

Sve u svemu, ovo je bio važan pothvat za slovenski teatar, a i za Partljiča samoga, i kao prevoditelja i kao autora. Dijalekti i žargoni postali su normalan jezik u prevodenju, a i u pisanju tekstova koji su lokalno ili socijalno obojeni. Tko zna kada i gdje se rodila ideja za *Socijalističkog kulaka*. O tome možda drugom prilikom.