

Petra Pogorevc

## Kraljevič in princ

2. april

*Hamlet*, prvič

Ko je Peter Brook režiral *Timona Atenskega* v Parizu, je na vprašanje, zakaj se ga loteva v francoskem in ne v angleškem jeziku, menda odgovoril, da ima Shakespeare v prevodu prednost pred Shakespearom v izvorniku, ker se z vsakim novim prevodom posodabljata tako jezik njegovih besedil kot tudi njihovo razumevanje. Ta pomenljiva izjava se mi zdi še kar posrečena iztočnica za govor o dveh uprizoritvah Shakespearovega *Hamleta*, ki sta v zadnjem času zaživelji na slovenskih odrih; predvsem zaradi dejstva, da sta nastali znotraj različnih medijev, njuni ustvarjalci pa so posegli po različnih obstoječih prevodih predloge.<sup>1</sup> Brookov odgovor je simpatičen že zato, ker naravnost razveljavi tradicionalno, praviloma vrednostno pogojeno razlikovanje med izvornikom in prevodom, ki prevajanje razume kot deprivilegirano ustvarjalno dejanje: niti najboljši prevod ne bo nikoli dosegel veličine izvornika in ga bo nujno vsaj deloma okrnil. Še pomembnejše pa je, da Brookova izjava vzpostavlja razliko med vsebino in njeno jezikovno artikulacijo ter razpira prostor za razmislek o gledališču kot areni živega jezika, ki ne obstaja zgolj na papirju, ampak se v času in prostoru spreminja. Prevajalec, ki sprejme izziv prevajanja dramskega besedila, se seveda ne loteva zgolj odkrivanja odsluženih rešitev svojih predhodnikov in njihovega nadomeščanja z lastnimi. Ustvariti si prizadeva celosten prenos, katerega jezik bo po eni strani odstrl enkratnost njegove lastne ustvarjalnosti, po drugi zmožel govorno ostrino in odrsko porabno prožnost, ki ju narekuje

<sup>1</sup> Pred koncem letošnje gledališke sezone se poleg obeh doslej obravnavanih obeta še ena uprizoritev Shakespearovega *Hamleta*; v kombinaciji z igro *Stroj Hamlet* Heinerja Müllerja ga bo v Drami SNG Maribor po prevodu Milana Jesiha režiral Samo M. Strelec.

imperativ gledališkega medija, po tretji pa hkrati izžareval tako univerzalni eros predloge kot tudi kulturno in družbeno specifično dobo, ki zaznamuje konkretni trenutek njegovega nastanka. "Takšen občutek je lahko spodbuden, pa tudi nekoliko odvezujoč," je omenjeno Brookovo izjavo, sicer pregneteno v vprašanje za potrebe intervjuja, pred odrskim krstom svoje stvaritve pokomentiral zadnji slovenski prevajalec *Hamleta*, Milan Jesih. "Kot nisem prvi, nisem zadnji, ki delam to igro; gre za posamičen poskus, pri katerem imam tudi pravico do polomije – tako kot jo imajo drugi v gledališču. Če pa bi rekli, zdaj naredi *Hamleta*, enega za zmeraj, bi se pa človek podelal."<sup>2</sup>

Samo upamo lahko, da podobna misel tolaži v grobu danes skoraj pozabljena gospoda, ki sta se pri nas prva lotila prevajanja Shakespearove osrednje tragedije. Dolga in zanimiva zgodovina prevajanja *Hamleta* v slovenski jezik se, v nasprotju z napačnim prepričanjem marsikoga, ni začela ne z Ivanom Cankarjem ne z Otonom Župančičem, temveč z dvema razmeroma žalostnima zgodbama, katerih protagonista sta bila Dragotin Šauperl in Karel Glaser. Prvi naj bi *Hamleta* prevedel daljnega leta 1865; tako vsaj pravi Janko Pajk, ki je odlomke iz tega prevoda, skupaj s prevajalčevim *Predgovorom k Hamletu*, objavil leta 1874 v *Zori*. Desetletja pozneje so se na upravi Deželnega gledališča v Ljubljani spomnili njegovega pionirskega podviga ter ga poslali v branje Ivanu Cankarju, ki ga je pregledal in priredil za potrebe prve slovenske uprizoritve v režiji Rudolfa Inemanna (1899). Toda Šauperlova zgodba ni žalostna zato, ker je bil takrat že v grobu in ni mogel prisostvovati gledališkemu krstu svojega, četudi popravljenega prevoda, temveč zaradi tega, ker sta ga založnik in uprava gledališča zamolčala ter kot prvega slovenskega prevajalca *Hamleta* navedla zgolj Ivana Cankarja, ki je bil za tedanjo javnost seveda zanimivejši kot njegov neznani predhodnik. Ta marketinško utemeljena poteza je imela daljnosežne posledice za slovensko gledališko zgodovino: Šauperl je bil zamolčan vse do leta 1948, ko je krivico popravila objava Cankarjevih pisem, ki je genezo prvega slovenskega prevoda *Hamleta* nazadnje postavila v pravo luč.<sup>3</sup> Še bolj žalostna je zgodba filologa Karla Glaserja, ki se je prevoda *Hamleta* lotil približno dve desetletji za Dragotinom Šauperlom, namreč okoli leta 1886: sadove njegovega navora so z argumentom, da je "premalo pesniški",

<sup>2</sup> Pogovor s prevajalcem Milanom Jesihom. Spraševali D. Dominkuš, M. Kranjc. V: Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXIV, sezona 1994/95, uprizoritev I. Ljubljana: SNG Drama.

<sup>3</sup> Podrobneje se z zgodovino obeh prevodov ukvarja Dušan Moravec v študiji z naslovom *Shakespeare pri Slovencih*. V: *Shakespeare pri Slovencih*. Zbornik razprav in esejev. Uredil France Koblar. Ljubljana: Slovenska matica, 1965.

zavrnilo na vseh naslovih, ki jih je obredel, in teh ni bilo malo. Glaser ni prevedel samo *Hamleta*, ampak vsega skupaj enajst Shakespearovih del, toda uspeha ni dosegel z nobenim. Nič ni pomagalo: ne kritiziranje dosežkov drugih prevajalcev, ki ga je precej militantno izvajal na straneh raznih revij, ne moledovanje založnikov, h kateremu se je ponižal proti koncu svojega življenja. Zato pa je zanesljiva prevajalska zmaga uspela Otonu Župančiču, čigar prevod *Hamleta* se je na slovenskih gledaliških odrih obdržal od leta 1933 vse do danes.

\*\*\*

Da bi lahko vstopili v uprizoritev Shakespearovega *Hamleta*, ki jo je premierno sicer že sredi marca na velikem odru Lutkovnega gledališča Ljubljana s klasičnimi marionetami na dolgih navezavah režiral Vito Taufer<sup>4</sup>, si moramo najprej verjetno zastaviti vprašanje, zakaj se je namesto za novejši prevod Milana Jesiha odločil za tistega s podpisom Otona Župančiča. Ravno tako se moramo oddaljiti od na začetku citirane izjave Petra Brooka: ta po eni strani sicer suvereno pomete s tradicionalnim, vrednostno utemeljenim pojmovanjem relacije med izvirnikom in njegovim prevodom, vendar pa se po drugi opira na nič manj samoumevno in problematično predpostavko. Gre za stališče, da je odločilno odliko, na podlagi katere si prevod dramskega besedila utre pot na oder, potrebno najprej iskati v njegovi zmožnosti, da vsebini izvirnika s pomočjo izbora osveženih jezikovnih rešitev omogoči učinkovito in neposredno komunikacijo s sodobnostjo. Poglavitno izhodišče za uprizoritev dramskega besedila je po tej izjavi še vedno vsebovano zgolj v njem samem, v presežnosti vsebine izvirnika, medtem ko presežnost prevoda, naj jo razumemo tako ali drugače, ostaja drugotnega pomena in v službi komunikativnosti uprizoritve. Gledano s tega vidika bi Tauferjeva izbira izražala kritiko Jesihovih prizadevanj: predpostavljali bi lahko, da je kot režiser prepričan o tem, da najnovejši slovenski prevod *Hamleta* sodobnega gledalca ne uspe nagovoriti tako uspešno, kot ga je predhodni; in ker je po Župančičevem prevodu tokrat posegel drugič, saj ga je že leta 2000 uprizoril v PDG Nova Gorica, bi to kritiko lahko razumeli kot še toliko hujšo. Vendar pa že bežen vpogled v obe uprizoritvi dokazuje, da je takšno naziranje ne samo popreproščeno, temveč že v izhodišču napačno zastavljeno, ter da si sodobno gledališče pri uprizarjanju klasikov lahko išče inspirativne in legitimne navdihe še marsikje drugje kot zgolj med platnicami njihovih izvirnih izdaj.

<sup>4</sup> Premiera uprizoritve je bila 19. marca 2006, pričujoči zapis pa je nastal po ogledu ene od ponovitev.

“Drugega *Hamleta* sem delal pred nekaj leti v Novi Gorici z odličnim Radošem Bolčino v glavni vlogi,” v gledališkem listu svoje tretje uprizoritve piše Vito Taufer.<sup>5</sup> “Delal sem ga kot nekakšen *hommage* velikemu in vedno aktualnemu gledališkemu revolucionarju Craigu, ki je v tipično hamletovski dilemi skušal iz gledališča izgnati Dramski Tekst, pa hkrati obsedeno uprizarjal *Hamleta*.”<sup>6</sup> Tauferjev predhodni *Hamlet* je stavil na distanco in žanrsko razplatenost, premeščeno igro in načrtno približevanje parodiji. Odigral se je na visokem in praznem prizorišču, zamejenem s projekcijskim platnom, na katerem se je uvodoma svetil napis *Hamlet*, pozneje pa mu je sledila cela vrsta abstraktnih in gibljivih računalniških kompozicij. Radoš Bolčina je v naslovni vlogi ustvaril figuro kraljeviča, s katero je poudaril njegovo svetobolje, zasanjanost, romantiko; deloval je skoraj kot “karikatura preteklih časov” ter “spominjal na fotografije prvih Hamletov pri nas”<sup>7</sup>. Nič na tej statični in melanholični figuri ni poskušalo biti sodobnega, prej bi lahko rekli, da je šlo za lucidno ožvitev klišejskega prototipa junaka, zaradi katerega je renesančnik Shakespeare postal najljubši romantik vseh Nemcev in posledično, kot je nekoč zapisala dramaturginja Mojca Kranjc, tudi Slovencev. Zelo pomenljiva je Tauferjeva navezava na Craiga, ki jo v nadaljevanju že citiranega zapisa razvija takole: “No, iz gledališča je hotel izgnati tudi Igralca (profesorji si še vedno niso edini, ali čisto zares ali samo tiste ta slabe) in ga nadomestiti z Nadmarioneto. Kljub temu da se lahko to razume tudi v prisposodbi, sem si novogoriškega *Hamleta* zamislil kot marionetno predstavo in dejstvo je, da so bili Hamletovi – Radoševi monologi (ko je bil pri miru in je potreboval samo nekaj odsotnih gest) izvrstni, da pa sem imel v bolj razgibanih prizorih včasih občutek, da bi bilo namesto igralcev bolje vzeti prave lutke, igralci pa najbrž, da bi bilo treba zamenjati službo ali vsaj režiserja.”<sup>8</sup> Odtod do režiserjeve dejanske marionetne uprizoritve je le še en kratek korak.

O čem še piše Vito Taufer, ko si ga spričo njegovih navedb živo predstavljamo neprijetno razpetega med izpraznjen hladilnik in skopnele zaloge suhega kruha? Piše o svoji otroški fascinaciji z zgodbo, ki jo je prvič slišal od mame in je nanj naredila močan vtis, o “likih, ki jih najdemo v dobrih pravljicah in ki jih prej ali slej srečamo v življenju”, pa seveda o otožnem in osamljenem kraljeviču, čigar “v osnovi infantilno razpoloženje je povezano s temeljnim doživljanjem individualnosti. In v

<sup>5</sup> Svojo prvo uprizoritev *Hamleta* je Vito Taufer režiral kot vojak JLA na Paliću pri Subotici.

<sup>6</sup> Taufer, Vito: *Hamlet*. V: Gledališki list LGL, sezona 2005/2006. Ljubljana: LGL, 2006.

<sup>7</sup> Lukan, Blaž: *Romantični Hamlet*. V: Delo, 8. marec 2000.

<sup>8</sup> Glej opombo št. 6. Tudi nadaljnji odlomki so navedeni po istem besedilu.

variacijah se dogaja vse življenje." Piše tudi o junakih nekega preteklega časa, ki jih je bilo mogoče srečati na cesti ali pa so prišli kdaj na obisk: "nosili so črne pulije (spominjam se svojega očeta pa Daneta Zajca pa Gregorja Strniše, se mi zdi)". Piše o debatah teh davnih obiskov, ki so se ukvarjali "s prekletstvom hamletovske naloge, uravnati ta iztirjeni svet", ter "s hamletovskimi dilemami, kaj storiti s to gnilo državo, ki je ječa". Tauferjev zapis je kratek in lahkoten, vendar pozorno branje iz njega brez večjih težav izlušči ozadje ključnih prvin uprizoritve: odločnih dramaturških rezov, ki vsebino celotne tragedije strnejo v pregledno, lutkovnemu mediju in žanrskemu pristopu prirejeno zgodbo; odločitve za krhko in prefinjeno klasično marioneto na več kot trimetrskih navezavah, ki "lahko utelesi melanholijo in psihološke subtilnosti te igre"; ter navsezadnje tudi izbire Župančičevega prevoda, po katerem poseže tako pomenljivo, da s to svojo gesto neizogibno vzbudi kopico vprašanj. Več kot očitno je, da ga ne zanima zgolj Shakespearov, temveč tudi, ali pa morda celo predvsem, Župančičev *Hamlet*, s katerim sta rasla in zorela tako on sam kot slovensko gledališče. V njegovem arhaičnem zvenu najde navduhujoče izhodišče za nostalgichen pogled nazaj, v katerem osebne spomine na lastno doživljanje *Hamleta* poveže z ustvarjalnim *hommage* velikega pomenu Župančičevega prevoda za slovensko gledališko zgodovino; otroško fascinacijo s klasičnim marionetnim gledališčem pa združi z avtorskim zanimanjem za njegovo specifično govorico, v katero se kot prvenstveno gledališki, in ne lutkovni, režiser podaja skozi Craigovo nadmarioneto.

Nisem pravi naslov za sodbe o tem, ali so vitke in blede marionete, ki jih je zasnovala kiparka Irena Brunec, oblekla pa Tanja Strbad, na atraktivnem prizorišču uprizoritve dale od sebe vse, kar so lahko. O njih nikakor ne vem dovolj, da bi lahko razsojala o dosežkih skritih animatorjev in interpretov, katerih gibčni prsti so "kosom lesa na štrikih", kot se je o marionetah na tiskovni konferenci pred premiero izrazil Vito Taufer, vdihovali življenje z nevidnega animatorskega mostu dobre tri metre nad prizoriščem. Poldrugo uro trajajočo uprizoritev, podloženo z nadčasovno elektronsko glasbo Andreja Goričarja ter umeščeno v razgibano sosledje slikovitih in eksotičnih kulis, doživljam kot spektakularno pravljičico, ki v meni prej budi otroško radost kot trezen kritiški instinkt. Navdušim se nad drobnimi poudarki, s katerimi režiser kontrapunktira resnobo *Hamletove* teme in njeno arhaično vznesenost v Župančičevi prepesnitvi ter z njimi po eni strani daje duška svoji fascinaciji nad možnostmi lutkovnega medija, po drugi pa uprizoritev približa najmlajšim gledalcem v dvorani, ki imajo šele okoli deset let. Nikoli prej še nisem

videla, da bi blodeči prikazni duha kraljevičevega očeta okrog glave prhotal zablodel netopir, da bi Ofelija prihajala na oder v družbi igrivega belega kužka ali da bi Hamlet le malo pred usodnim dvobojem od sebe odganjal mrkega črnega mačka. Prav tako nisem še nikoli tako izostreno prisluhnila lepoti Župančičevega prevoda, ki je ne odkrivam samo v njegovem starinskem zvenu, pač pa tudi v čistosti in jasnini misli, ki prodirajo izza slapov skrbno artikuliranih besed. Brez dvoma je mogoče reči, da skrita ekipa animatorjev oziroma interpretov na čelu z odličnim Igorjem Samoborjem v vlogi Hamleta – naj omenim vsaj še Braneta Vižintina kot Klavdija in Duha, Karla Brišnika kot Polonija in Osrika, Katjo Povše kot Ofelijo ter Martino Maurič Lazar kot Gertrudo – podaja Župančičev jezik ne samo jasno in razločno, temveč tudi z ostrim poslušom za kompleksna psihološka stanja in eksistencialni nemir Shakespearovih oseb.

Živo se spomnim, kako sem si med ogledom uprizoritve v nekem trenutku zaželela, da bi mi kdo omogočil en sam pogled na tisto, kar se je vršilo visoko nad prizoriščem, torej na animatorskem mostu, kjer se je skrito pred očmi gledalcev dobesedno rojevalo življenje, ki sem ga v istem trenutku gledala pred seboj. Kaj daje *Hamletu* medij klasičnega marionetnega gledališča? Kaj zares posebnega in enkratnega lahko nesmrtni kraljevič danski doživi zgolj in samo v primeru, da ga kdo uprizori z lesenimi lutkami na dolgih navezavah? Ne morem si kaj, da ne bi na tem mestu najprej omenila prizora, ki je v dnevih po ogledu zame prerasel v svojevrsten sinonim za celotno uprizoritev, saj je v njem strnjena vsa zavezujoča samotnost Hamletovega bivanja in njegovega doživljanja obdajajočega sveta: samo v primeru, da ga utelesijo v marioneti, se lahko kraljevič vrže na kolena ter, medtem ko obsedeno ponavlja stavek "Mene človek ne veseli", neutolažljivo buta z glavo ob tla. In, to je najbrž še pomembnejše, samo v tem primeru se njegova temeljna dilema "biti ali ne biti" podaljša v jedro izbranega medija, življenje uprizorjenih oseb pa postane dobesedno odvisno od spretnosti in koncentracije njihovih nevidnih interpretov. "Ne spominjam se, kdo od prevratnih teoretikov je govoril o gledališču, v katerem so igralci izgubili smisel za nevarnost, za hojo po vrvi," je zato v intervjuju na dan pred premiero dejal Vito Taufer. "Seveda ne gre za dobesedno hojo po vrvi, ampak za polno koncentracijo, za biti ali ne biti. In tile naši igralci in animatorji na mostu nad prizoriščem to koncentracijo imajo. Kajti če je ne bi imeli, in z njo vred tudi maksimalne predanosti, ne bi bilo z lutko nič – ne bi bilo magije."<sup>9</sup> Ko jih gledam, kako oblečeni v diskretno črnino in ožarjeni

<sup>9</sup> Pezdir, Slavko: "Biti ali ne biti" tega sveta in svetov onkraj. Intervju z Igorjem Samoborjem in Vitom Tauferjem. V: Delo, 18. 3. 2006.

s širokimi nasmehi spričo navdušenega aplavza v dvorani kapljajo iz zaodrja in mežikajo v slepeči svetlobi, skupaj z njimi za hip pozabim na njihovo vidno utrujenost. In celo na lutke, ki obešene na kline pogrešajo njihove prste.

## 6. april

### *Hamlet, drugič*

Mnogo bližja Brookovi uvodoma citirani izjavi so bila gotovo režijska izhodišča Matjaža Zupančiča, ki je Shakespearovega *Hamleta* režiral na velikem odru Mestnega gledališča ljubljanskega. Ni se odločil za Župančičev, temveč za Jesihov prevod; med ustvarjalnim študijem ga niso vznemirjali Craigovi reformatorski ekscesi, temveč prav tako legitimna, a povsem nasprotno zastavljena misel Jana Kotta, ki se napaja iz vsebine Shakespearove tragedije. "*Hamlet* je kot goba. Da ga le ne stiliziramo in ne skušamo igrati starinsko, pa takoj posrka vase vso sodobnost," je poljski teatrolog zapisal v svojem znamenitem eseju s pomenljivim naslovom *Hamlet sredi našega stoletja*<sup>10</sup>. Matjaž Zupančič režira *Hamleta* z zanimanjem za tisto, kar ima ta povedati sodobnemu času oziroma njegovemu gledalcu, obenem pa je iz njegove uprizoritve razvidno, da si želi zgodbi o kraljeviču, po novem že princu danskem, dodati svoj osebni, avtorski pečat. Režira ga na zanimivem prizorišču s podpisom Sanje Jurca Avci, ki ga v celoti obvladuje en sam scenografski element: dolga, v diagonalo postavljena družinska miza, ki funkcionira kot travmatično mesto spodletelih družinskih srečanj in sijoči poligon zahrbtnih političnih spletk, obenem pa deluje tudi kot zlohотно prizorišče obredov smrti; naj gre za eksplicitni prizor Ofelijinega samomora ali za dvoboj med Hamletom in Laertom, za beckettovsko intonirani nastop grobarjev ali za uprizarjanje pogrebov, ki slovesu od Ofelije dodaja uvodni spreved za krsto umorjenega Hamletovega očeta. Toda svet javnega se v Zupančičevi uprizoritvi vsaj uvodoma umika v ozadje; njegovo zanimanje se usmeri v družinsko, zasebno, človeško razsežnost zgodbe in se osredotoči zlasti na njene temeljne etične dileme. "*Hamleta* ni mogoče igrati celega, ker bi trajal skoraj šest ur," v že citiranem eseju piše Jan Kott, ki si očitno ni predstavljal, s kakšno lahkoto te šest ur drži na vajetih kakšen Mile Korun. "Treba je izbirati, krajšati in črtati. Samo enega od *Hamletov*, ki so v tej veleigrji, je mogoče igrati. In ta, ki ga bomo igrali, bo zmeraj revnejši od

<sup>10</sup> Kott, Jan: *Hamlet sredi našega stoletja*. V: Kott, Jan: *Shakespeare, naš sodobnik*. Prevedla Uroš Kraigher in Radojka Vrančič. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1964. Str. 76.

Shakespearovega, lahko pa je tudi od Shakespearovega bogatejši, in to bogatejši za našo sodobnost.”<sup>11</sup> Kakšen je *Hamlet*, ki ga izbere Zupančič?

Igralca Uroša Smoleja, ki zrelo, natančno in senzibilno upodablja princa Hamleta, že sredi vsesplošnega vrveža v impresivno režiranem prvem delu uprizoritve doživimo kot tujca v lastnem okolju, toda njegovo temeljno stanje ni zgolj distancirana človeška prizadetost v odnosu do razgrajajoče grdote obdajajočega ga sveta, ampak elementarna in brez-pogojna samotnost, ki se manifestira zdaj kot trpka naveličanost zdaj kot boleštna izpraznjenost, v vsakem primeru pa presega intimno zgroženost spričo spoznanja okoliščin očetove smrti in materine ponovne poroke. Smolejev Hamlet je kronično sam, od vsega začetka ožarjen s slutnjo neizbežnega poraza in senco skorajšnje smrti. Od drugih fiktivnih oseb za dolgo in obloženo mizo se ne loči samo po tem, da se ne udeležuje njihovih malih orgij, ki jih režiser ob sodelovanju s koreografom Matjažem Faričem zlasti v prvem delu uprizoritve spretno uprizarja v zaporedju sugestivnih odrskih slik, ki s svojimi kompozicijami včasih spominjajo na slikarska platna renesančnih mojstrov, temveč se od njih loči tudi po tem, da se nazorno pogreza vase, globoko v svojo načeto notranjost. V dogajanje vstopamo iz dveh smeri oziroma dveh perspektiv; če prva od njiju prikazuje Hamleta od zunaj, z vidika dogajanja kot celote, nam druga omogoča vpogled v njegovo notranjost, znotraj katere dobivajo osebe in dogodki okrog mize groteskne in spačene poteze. Prehodi med obema pogledoma so na ravni uprizoritve označeni z ostrimi in hipnimi menjavami sicer mehke, bogate, tudi slovesne luči (Andrej Koležnik) in rezkimi glasbenimi intervencijami (skupine Alterra). V uprizoritvi sicer nemudoma spoznamo Klavdija, ki ga Boris Ostan odlično interpretira kot Hamletovega brezkompromisnega, spletkarskega, a tudi karizmatičnega nasprotnika; prav tako tudi njegovega prvega oprodo Polonija, ki ga kot potuhnjenega in leporečnega zviteža lucidno odigra Gregor Čušin; ter navsezadnje obe ženski, šibko in zaslepljeno, na trenutke tudi omledno Gertrudo v upodobitvi Bernarde Oman, ter dokaj razvneto, vendar površinsko Ofelijo igralka Ive Krajnc. Toda prinčev glavni nasprotnik je gotovo princ sam.

Manj prečiščena je postavitev drugega dela uprizoritve, ki se v Zupančičevem režijskem branju *Hamleta* začne s slavnim prizorom iz tretjega dejanja, v katerem kralj Klavdij na glas razmišlja o umoru: “O, gnil je moj zločin, v nebo zaudarja; / na njem prekletstvo je prastaro, prvo – / za bratomor.”<sup>12</sup> Ni čisto jasno, zakaj se je režiser odločil, da ga podloži

<sup>11</sup> Ibid., str. 71

<sup>12</sup> Shakespeare, William: *Hamlet*. III/3. Prevedel Milan Jesih, spremno besedo napisal Mirko Jurak. Zbirka Klasiki Kondorja XVII. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 1997.



z zvočnimi posnetki govorov nekaterih ključnih politikov 20. stoletja – od Stalina prek Hitlerja do Kennedyja – ta odločitev po eni strani učinkuje pretenciozno, po drugi pa zahaja v nesoglasje z intimističnimi zastavki uprizoritve. Kot da bi si režiser prizadeval v drugem delu proizvesti prepoznavne obrise sodobnosti: v to smer se že proti koncu prvega dela podaja tudi s prizorom slovite mišlovke, ki vzbuja izrazito mešane občutke. Zanimiva je na primer zamisel, da Hamlet po nastopu igralcev mater in očima malone prisli v to, da sama bereta izdajalske replike in se ujameta v nastavljeno past; toda obenem ni več čisto jasno, zakaj omenjene igralce oziroma plesalce ponovno nekoliko pretenciozno odene v kričeče stilizirane pankerske kostume, poleg tega pa jih že pred izsiljenima nastopoma Klavdija in Gertrude pripravi do tega, da vsebino mišnice vnaprej ponazorijo z gibom. Medtem ko uprizoritev uvodoma zadira kot kompaktna in kompleksna slika dvora, ki obenem odstira vznemirljiv vpogled v duševnost svojega protagonista, se pozneje vse prepogosto izgublja v absurdističnih zastranitvah, naraščajoči ilustrativnosti koreografskih vložkov in še zlasti v nizanju režijskih domislic, ki poskušajo renesančno predlogo nadgraditi in aktualizirati. V tem pogledu je Zupančičev *Hamlet* sicer ambiciozna in s primerno zavzetostjo izpeljana uprizoritev, za katero pa vsaj po odmoru ni več popolnoma razvidno, katerega od mnogih Hamletov v tej Shakespearovi "veleigri" pravzaprav uprizarja. Pri iskanju odgovora na to vprašanje ne pomaga veliko niti prizor dvoboja med Hamletom in Laertom, ki se bojujeta pripeta na elastike, zaradi česar dobiva spopad igrive in stripovske poteze. Škoda, kajti ta *Hamlet* se začne s prizorom, ki obeta zares veliko: sugestivni čar molčečega sprevoda, ki uvodoma slovesno stopa za pogrebom umorjenega kralja, da bi le trenutek za tem sedel za polno mizo in se brezbrizno predal svatbeni gostiji, je s finalom na elastikah neprimerljiv.

\*\*\*

Naključje je hotelo, da sklepne vrstice tega zapisa pišem v velemestu ob Temzi, razpeta med skušnjavski blišč gledališkega West Enda ter moreči klic dolžnosti, ki me privezuje na računalnik v hotelski sobi, katere okno mrko gleda na Earl's Street. V knjigarnah, kjer se mimoidočim s polic nasmihajo platnice knjig, ozaljšane z obrazi meni ne ravno znanih Hamletov, ne najdem dosti navdiha. Lepe poteze mladih igralcev, ki zamišljeno pestujejo široko razprte knjige ali se pomenljivo zazirajo v črvive lobanje, doživljam kot stereotipe, ki prej uspavajo kot vznemirijo duha. Naravnost brezupno je brskanje po trgovnicah, kjer prodajajo bizarne turistične spominke, na primer majice in skodelice s skomercializirano podobo

Shakespeara ali z zbanaliziranimi napisi, med katerimi se najbolj prodajajo tisti, ki čim bolj trapasto maličijo njegove najslavnejše gledališke verze. Ko se nazadnje podam na sprehod po južnem bregu Temze, kjer v senci mogočne galerije Tate Modern odpira svoja vrata turistom tudi manj impozantno gledališče Globe, opazujem skupinico japonskih izletnikov, ki rahlo nejevoljno izklaplajo svoje mobilnike in fotoaparate. Si je mogoče misliti, da bi takole organizirano rinili tudi na Rožnik ali pa denimo na ruševine Cukrarne? Mogoče čez dvesto ali tristo let? Kako starinsko bo takrat zvenel čarobni jezik mojstrov slovenske moderne; bo v luči spremenljive, napredujoče in nenehno razvijajoče se žive govornice še zmožel navdihniti kak zanimiv odrski koncept? Gotovo bo deloval še veliko bolj arhaično kot danes učinkujejo besede Dragotina Šaupera. "Marsikter bo si mislil, da je to prevzetno početje bilo," je o svojem pionirskem prevajalskem podvigu niti ne tako daljnega leta 1865 med drugim pisal prvi slovenski prevajalec *Hamleta*. "Toda v zaupanji na božjo pomoč, iz ljubezni do obogatjenja slovenskega slovstva, in osrčevan od nekterih imenitnih slovenskih domoljubov, katerim sem ta svoj namen razodel, sem začel predstavljati Shakespeare-a v slovenski jezik, in prvi sad svojega truda vam tukaj podajem slovensko prestavo: 'Hamlet, kraljevič Danski', žaloigra v petih djanjih. Delo se ve, da je pomanjkljivo; toda prizanašajte mi, vrli Slovenci, ter pomislite, da vsak začetek je težak, posebej prevod takega izvrstnega pesnika, kakor je Shakespeare."<sup>13</sup> In smo nanj pozabili.

Kdor misli, da so prevodi besedil, ki obležijo v predalih ali na policah, le stvar oddaljene preteklosti in napol anonimnih prevajalcev, se zelo moti. Zgodovina slovenskih prevodov *Hamleta* govori tudi o novejšem podvigu, ki mu ni uspelo prodreti na oder; gre za prevod Janka Modra iz leta 1989, ki ga je gledališka praksa gladko zaobšla. Ko je leto dni po njegovem izidu *Hamleta* režiral Tomaž Pandur, se je odločil za prevod Otona Župančiča, tako kot je to leta 2000 in 2006 po izidu Jesihovega prevoda dvakrat zapored storil že omenjeni Vito Taufer. Drugi režiserji, konkretno Matjaž Zupančič in Samo M. Strelec, od leta 1994, ko je Jesihov prevod na odru krstil Janez Pipan, segajo predvsem po njem. Jesih se je torej, kot prvi za Župančičem, odra oprijel. "Kolikor lahko presojam o takšnem, bi rekel, da je Župančič začetnik in najmočnejši predstavnik svoje smeri prevajanja gledaliških verzov," je o svojem najodličnejšem predhodniku, ki je povzročil revolucijo v slovenski zgodovini

<sup>13</sup> Šaupperl, Dragotin: *Prvi sad svojega truda vam tukaj podajem*. V: *Sto let s Hamletom*. Kritike in eseji. Uredil Dušan Moravec. Knjižnica MGL, zvezek št. 26. Ljubljana: Knjižnica MGL, 1964. Str. 9.

uprizorjanja Shakespeara, izjavil najnovejši prevajalec *Hamleta*. "Drugi, med njimi zadnji tudi jaz, smo njegovi dediči in nadaljevalci, če ostanem samo pri prevajalcih Shakespeara in sploh ne omenjam številnih, ki so prevajali verze drugih Angležev, pa tudi Nemcev in Francozov. Župančič je hkrati norma in smerokaz."<sup>14</sup> Leta 1933, ko je *Hamlet* v prevodu Otona Župančiča prvikrat zaživel v Narodnem gledališču v Ljubljani – režiral ga je Ciril Debevec, ki se je v naslovni vlogi izmenjeval z Emilom Kraljem – so kritiki daljnosežno oznanili, da smo dobili "novega *Hamleta*"; vsekakor zapeljivo in vablivo dejstvo je, da na naših odrih vztraja tudi po tistem, ko je Župančičevega kraljeviča po dolgih desetletjih nasledil Jesihov princ. Vendar vzgib za nastanek tegale zapisa ni bila primerjalna analiza obeh prevodov *Hamleta*, ki ju trenutna gledališka praksa pri nas doživlja kot zavezujoča in navdihujoča, ampak poskus razmisleka o zanimivih medprostorih, ki se vzpostavljajo na relaciji med izvirnikom, prevodom in uprizoritvijo ter gledališkim režiserjem ponujajo možnost različnih konceptualnih vhodov v tistega zagonetnega *Hamleta*, ki neodvisno od množice prevodov in uprizoritev, adaptacij in interpretacij, obstaja kot "eden, za zmeraj".

---

<sup>14</sup> Glej opombo št. 2.