

KOMIČKA TRANSPOZICIJA „HAMLETA” U JUŽNOSLOVENSKOJ DRAMI

Šekspirov „Hamlet” je postao sinonim za dramu. Ovaj komad oživljava se na pozornicama širom svijeta iznova, mijenjajući postave, ruho i prkoseći vremenu. Citati likova su svoje mjesto našli u svakodnevnom diskursu, a sama drama zapaženo mjesto u svijetu opšte, ali i popularnoj kulturi. Tome svjedoči i mnoštvo adaptacija, omaža i parodija. „Hamlet” predstavlja inspiraciju i autorima sa našeg podneblja. Ovaj rad ima za cilj da prikaže način na koji su stvaraoci sa prostora bivše Jugoslavije obradili „Hamleta” na komičan način. Fokusirajući se na Brešanovu dramu „Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja” (1971), te Simovićevu „Hamlet u rajskoj dolini Srpske” (2000), pokušaćemo da dokučimo kako pomenuti dramski pisci koriste strukturu radnje, karakterizaciju likova, te jezička sredstva kako bi se poigrali sa Šekspirovom dramom, ali i satirično ukazali na probleme društva koje ih okružuje. U Brešanovom slučaju, to je učmalost socijalističkog samoupravljanja, dok je u Simovićevoj drami akcenat na poteškoćama prilikom dizanja iz pepela poslijeratne Bosne i Hercegovine.

Ključne riječi: „Hamlet”, Šekspir, komedija, tragedija, transpozicija, južnoslovenska drama

POLITIČKA SEMANTIKA

Pozorište je htjelo, ne htjelo, oduvijek bilo povezano sa dnevnopolitičkim životom. Stoga i ne čudi da su u različitim istorijskim periodima drame bile cenzurisane ili u potpunosti zabranjivane. To je bio slučaj još u antičkoj Grčkoj, kada je Platon govorio o malicioznom uticaju ove vrste umjetnosti. U srednjem vijeku, štafetu kulturne inkvizicije je preuzela crkva, koju su potom naslijedili puritanci, pa i sami monarsi, te totali-

* luka.milosevic@ffuis.edu.ba

tarni režimi (Melchinger, 1989: 5). Čak ni američke kolonije, poznate po želji da raskinu veze sa evropskim aristokratskim političko-kulturnim diskursom, nisu izbjegle pokušaj opresije „daski koje život znače”.

Kada je u pitanju antička Grčka, dramaturzi poput Eshila, Sofokla i Euripida su konstantno plesali na žici pokušavajući da kroz prizmu negdašnjih događaja manje ili više suptilno osvijetle aktuelne probleme zajednica koje su naseljavali. Tako je Eshil u svojoj tetralogiji „Orestiji” upozoravao na pomalo zaboravljene Solonove principe demokracije i zloupotrebu moći u atinskom polisu (Melchinger, 1989: 10). Koristeći se principom teomahije u priči o Agamemnovoj smrti, Eshil je izveo krinku u kojoj je kritikovao svoje savremenike u redovima konzervativnih političara. Ova kritika bila je još osjetnija u drami „Sedmorica protiv Tebe”, koja je poslužila kao metafora za borbu duboko podijeljenih atinskih stranaka. Ta kritika je skupo koštala Eshila i ceh je platio izgnanstvom. Ipak, Eshilov rad je potvrdio da je jako teško napraviti otklon između pozorišta i realnosti koja ga okružuje, te da dinamika na pozornici uvijek može (ili čak i mora) da se predstavi kroz sučeljenu perspektivu vladajućih i potlačenih (Melchinger, 1989: 12).

Uloga pozorišta u analizi i očitavanju društvenog damara bila je jasna i Sofoklu i Euripidu, mada je njihov pristup bio nešto drugačiji od Eshilovog. Dok je Eshilovo sočinjenje bilo usmjereno na svijet ideja, tj. na problematiku odnosa vladara i onih kojima se upravlja, te zloupotrebu moći kao pojave, dotle su se Sofoklo i Euripid oslanjali na likove kako bi prenijeli svoju vizuru društva. Pišući o tragičnim sudbinama Edipa i Antigone, Sofokle je pisao epitaf Periklu i zlatnom dobu Atine (Melchinger, 1989: 57), dok je Euripid u „Trojankama” kroz prizore Troje u plamenu svojim savremenikima pisao protestnu notu na račun Alkibijada i njegovih bespotrebnih vojnih egzibicija, te pohoda na Sirakuzu (Melchinger, 1989: 68). Euripid je, kao i Eshil, zbog svojih djela morao u izgnanstvo, ali je svojim opusom potvrdio da je pozorište neodvojivo od kritike društva čak i kada kazuje o ljudima i događajima koji su na prvi pogled godinama udaljeni od današnjice, ili kako Melchinger [Melchinger] govori

Likovi su ljudi kao i mi; ono što doživljavaju ima razloge i posljedice nama znane iz iskustva; oni su u kazalištu prikazani da bismo se mi razračunali sa tim razlozima i posljedicama, i njihovim značenjem za naše vlastito iskustvo, za našu spoznaju i po mogućnosti za odluke koje su nama prepuštene. (Melchinger, 1989: 23)

Socijalna uloga pozorišta mijenjala se vremenom, prilagođavajući se uredbama cenzure i zabrane, ali je ovaj vid umjetnosti gotovo uvijek nalazio put da donese sud o aktuelnim pitanjima. U elizabetanskoj Engleskoj situacija je bila naročito delikatna, imajući u vidu trzavice između katoličkih i protestantskih struja. Kraljica Elizabeta I je i sama pragmatično balansirala na brvnu sukobljenih interesa, tako da su kulturni stvaraoci imali određeni manevarski prostor, ali ne previše. Tome svjedoči i slučaj Džona Stabsa [John Stubbs], koji je ostao bez ruke nakon što je napisao pamflet u kom je kritikovao potencijalni brak između Elizabete i Vojvode od Anžua, katolika, te brata francuskog kralja.

U takvim okolnostima pisao je i Šekspir, što se da osjetiti u njegovom stvaralaštvu. Koliko god da su Šekspirove drame, naročito istorijske, izmještene od aktuelnog trenutka elizabetanske Engleske, toliko su i srasle sa njim. Kako piše Melhinger: „Shakespeareov svijet je konkretan, inodobni svijet. Uvijek je to Engleska, zbivali se komadi u Rimu, Beču ili na pustom otoku” (Melchinger, 1989: 71). Ipak, kako su mu ekstremiteti bili mili, Šekspir nije mogao da iznosi kritiku društva otvoreno, pa čak ni poluotvoreno, poput antičkih stvaralaca. To ne znači da je Šekspirova dramaturška potka bila lišena političke niti. Šekspir je razvio suptilnu metodu gdje su analogije sa sadašnjicom bile sakrivene u nekoliko „metareferentnih” nivoa. Tako, Melhinger izdvaja sumnju da je postavka „Ričarda III” bila „propagandni komad za Tudore” (Melchinger, 1989: 156).

U nizu Šekspirovih drama, Melhinger nalazi da je i „Hamlet” bar u izvjesnoj mjeri inspirisan političkom klimom elizabetanske Engleske. Naime, smatra se da je prauzor za danskog kraljevića bio Lord od Esekse (Melchinger, 1989: 140), aristokrata i jedan od Elizabetinih miljenika. Uživajući povlastice iz samog državnog vrha, Eseks je formirao sopstvenu vojnu jedinicu i stupao u samostalne pohode, što je uzrokovalo podozrenje, te njegov konačan pad i ubistvo. Postavlja se pitanje – kakve veze ovaj engleski plemić ima sa danskim kraljevićem, koji za razliku od lorda, nije kadar niti skupiti vojnu družinu niti krenuti u pohod bilo kakve vrste? Melhinger ističe da je zapravo to dio Šekspirove igre na više nivoa razumijevanja:

Ali Hamlet jedva da pokazuje crte povijesnog Esexa, naprotiv; njegova tragika leži upravo u tome što uopće nije „muž od čina”. Tu se opet očituje Shakespeareova metoda. On pozadinu pomiče u prednji plan pretvarajući pokvarenost buntovnika u pokvarenost krune. Pa ipak se upravo time razotkriva problematika svake moći. Nije bilo zazorno to što je Elizabeta imala

miljenika, nego to što je sistem, igra moći, dao tom miljeniku mogućnost da se domogne takve moći i da je tako zloupotrijebi. „Nešto je trulo u državi Danskoj” – koliki su to mogli tada protegnuti na Englesku. (Melchinger, 1989: 148)

Na taj način, otklanja se sumnja u vezi sa pitanjem da li u „Hamletu” ima političkih primjesa. Ukoliko osmotrimo pozorište u onom iskonskom, antičkom smislu još iz doba „Orestije”, pitanje zloupotrebe vlasti leži u srži političke drame. Nije li ta zloupotreba vlasti centralna tema „Hamleta”? Sa druge strane, politički komadi bave se i potrebom da lik, čovjek ili društvo u cjelini urade ono što mora da se uradi. To je još jedna odrednica „Hamleta” – naslovni junak je rastrzan između onoga što jeste i onoga što bi „trebalo da bude”. Melchinger ističe da je čak Hamlet „postao političar. On je naposljetku ipak promijenio koruptivno stanje, kako je zahtijevao njegov nalog” (Melchinger, 1989: 182). Shodno tome, Hamlet je uprkos svojoj legendarnoj nesigurnosti, ipak uradio ono što je bilo nužno, „djelao je”, i tako postao politička ličnost.

Svijest o važnosti političkog izražavanja na pozorišnim daskama postala je nikad izraženija nego u prvoj polovini 20. vijeka i predratnoj Evropi. Socijalistički pokret je uvidio potencijal širenja proleterskih ideja u formi komada, i pokušao je da dotad elitistički doživljaj pozorišta preuredi u duhu radničke revolucije ili kako je to Ervin Piscator [Erwin Piscator] rekao:

Građanske teme su smatrane neumjesnim u pozorištu prije prodora proleterijata. Jednostavan čovjek u kazalištu pravovjerno vidi „hram muza” u koji smije stupiti samo u fraku i odgovorajućem povišenom raspoloženju. Učinilo bi mu se svetogrđem da u raskošnim prostorijama od crvenog pliša i zlatnih štukatura sluša o „ružnoj” borbi sa svakidašnjicom, o nadnicama, radnom vremenu, dividendama i profitu. To je bio posao novina. U kazalištu su trebali vladati osjećaji, duša, trebao se otvarati pogled na svijet iznad svakidašnjeg života, svijet lijepog, velikog i istinitog. Kazalište je praznična umjetnost. (Piscator, 1985: 23)

Piscator je kao socijalistički agitator u svojim kratkim mandatima na čelu Folksbinea, te sopstvenog pozorišta pokušao da okrene ovaj medijum ka društveno angažovanom tonu. Smatrao je da je svako vrijeme imalo svoju ključnu riječ glede odnosa sa pozorištem; bila to sudbina, bog, priroda ili osjećaji (Piscator, 1985: 99). Piscator je smatrao da je 20. vijek bio rezervisan za odnos pojedinca i društva, te je tu temu svesrdno

obrađivao u svojim komadima, a takve predstave je i poticao u sklopu svoje uređivačke politike:

Aktualno kazalište, kako ga je shvaćam i vidim, ne može se ograničiti na to da djeluje na gledaoca umjetnički, odnosno estetski, sa jakim naglaskom na emotivnom. Njegov zadatak je da aktivno intervenira u tok suvremenih zbivanja. A taj zadatak ispunjava prikazujući tok vijesti. (Piscator, 1985: 131–132)

Piskatorove riječi kao da su urezane u umove likova Brešanove i Simovićeve komedije. Ipak, za razliku od Šekspirovih tragedija i Piskatorove angažovane drame, dva južnoslovenska dramaturga uviđaju koliko se semantička vrijednost političkog iskaza može svesti na nulu ukoliko pozorištem vladaju diletanti, kako je to slučaj u Mrduši Donjoj i Srbomiru. Šekspir je sakrivao svoje namjere kako ne bi ostao bez ruke, a opet pronicljivo poslao poruku onom ko je trebalo da je čuje. Sa druge strane, reditelji u Brešanovoj i Simovićevoj drami su vulgarizacijom i nedostatkom kompetentnosti slučajno, a opet krajnje evidentno, ukazali na trulež društva u kom su oni glavni akteri i suđaje.

Isto onako kako je, po Piskatorovim riječima, njemačko pozorište Folksbine, bilo u rukama ljudi koji su se prema njemu odnosili kao prema pogonu za proizvodnju krastavaca, takvu sudbinu su doživjela Brešanova i Simovićeva fiktionalna pozorišta. Na koncu, dok se Šekspirov Hamlet rve sa prastarom, orestovskom aporemom nedorasle i zlobne vlasti, dotle se u Brešanovoj i Simovićevoj komediji ta dilema sroza i gazi od strane privilegovanih. S tim u vezi, možemo da zaključimo da su „Hamlet u Mrduši Donjoj”, te „Hamlet u rajskoj dolini Srpske” isto toliko političke drame, koliko „Hamlet” ili „Trojanke”. Razlika je dakako žanrovska, što čini ton, jezik i radnju drugačijom, ali poenta je ista. Kako je Euripid kritikovao Alkibijada, a Šekspir usmjerenom metaforom ukazivao na probleme elizabetanskog doba, tako je Brešan na svjetlo dana iznio početak kraja jugoslovenskog socijalističkog sna, a Simović ukazao na još veću ruinu koja je proizišla nakon buđenja iz tog sna, te košmarne jave koja je uslijedila.

KOMIČKA TRANSPOZICIJA RADNJE

Prva stvar na koju treba da obratimo pažnju prilikom analize komičke transpozicije „Hamleta” jeste na koji način se to postiže radnjom, kao krucijalnim činiocem tragedije. Naposljetku, Aristotel je govorio kako je radnja osnovni element tragedije. Sa druge strane, komedija

funkcionirše po obrnutom principu, a to jasno možemo da uočimo osvrnemo li se na kontrast između komada koje izučavamo.

Ukoliko posmatramo ove drame sa aspekta peripetije, prepoznavanja i *patosa* kao osnovnih dijelova koji čine tragediju prema Aristotelu, razlike su evidentne. „Hamlet”, kao tragedija, zavisi od ovih elemenata u velikoj mjeri, bez obzira na činjenicu što se Šekspir nije u cijelosti pridržavao Aristotelovih pravila, a veliko je pitanje i da li je bio upoznat sa njima. Naime, pretpostavlja se da je Šekspir prije svega bio pod Senekininim uticajem (Josipovici, 2016: 108). Ipak, može se reći da ovi elementi jesu zbilja primijetni u „Hamletu”. Peripetiju, kao „okretanje radnje u protivno od onoga što se namerava” (Aristotel, 1955: 23) možemo da uočimo u trećem činu kada se ožalošćenom Hamletu pruža prilika da smakne Klaudija. No, kraljević odustaje od ovog čina, dijelom zbog toga što se Klaudije moli, a uglavnom zbog svoje poslovične neodlučnosti. Kada je u pitanju prepoznavanje, kao „prelaženje iz nepoznavanja u poznavanje” (Aristotel, 1955: 23), od pomoći nam je scena u kojoj Hamletova predstava postiže svoj cilj i izaziva nelagodu kod Klaudija, te je on u znak protesta napušta. U konačnici, *patos*, kao „radnja koja donosi propast i bol” (Aristotel, 1955: 23) opipljiv je na samom kraju tragedije, nakon što otrovna oštrica mača presuđuje i Hamletu i Lertesu, kao junacima, ali i pionima u zavjeri „rđavih”, te danski dvor postaje palata leševa, sa izuzetkom Horacija, dok norveški prestolonasljednik Fortinbras kuca na vrata.

Na drugoj strani, „Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja” i „Hamlet u rajskoj dolini Srpske” ove elemente tragedije izvrću ruglu. Naravno, ove drame su komedije, pa je očitavanje tragedijskih činilaca u njima jalov posao, ali to ni ne treba da nam bude cilj. Budući da definisanje komedije teoretičarima predstavlja krupniji zalogaj od analize tragedije, ne postoji opšti konsenzus u vezi sa elementima koji čine ovaj žanr.

Bilo je mnogo pokušaja da se dokuči pojam komičnog i humora, kao i komedije uopšte. Tomas Hobs [Thomas Hobbes] povezuje se sa „teorijom superiornosti”. Naime, Hobs je tvrdio da je „komedija prikaz neočekivanog i vezana je za osjećaj superiornosti” (Hobbes, prema Hartmann, 2014: 456)¹. Iako je izvjesno da pojedini komični momenti dolaze iz komparacije sa ljudima koji su gori od nas, kako bi Aristotel rekao, ova definicija se čini reduktivnom. Postoje trenuci u kojima smi-

¹ “[...] comedy is the appearance of the unexpected, but tied to the feeling of one's own superiority.” (svi prevodi citata sa engleskog jezika u članku jesu autorovi vlastiti prevodi).

jeh nije generisan poređenjem sa drugima, niti je povezan sa osjećajem superiornosti (treba samo da se prisjetimo Propove tipologije smijeha). I Hartman (Hartmann) govori da Hobsova ideja „naglašava bezdušnu i jednostranu nasladu” (Hartmann, 2014: 456)². Štaviše, ne moramo se nužno osjećati superiorno u pogledu nečijih mana, što samo po sebi oduzima potencijal za smijeh, kazuje Hartman.

Njemački filozofi Kant [Immanuel Kant] i Šopenhauer [Arthur Schopenhauer] poznati su po teoriji inkongruencije. Tako, Kant govori:

U svemu što treba da izazove neki živ, grohotan smeh mora da se nalazi neka besmislica. Smeh predstavlja jedan afekat koji potiče iz iznenadnog preobražaja napregnutog očekivanja u ništa. (Kant, 1975: 215)

Jako je važno da se iščekivanje pretvori u ništa, budući da bi bilo kakav drugi ishod mogao lako da uruši komični efekat, pa čak i da izazove žal. Slično Kantu, Šopenhauer ističe važnost disbalansa u očekivanjima:

Smijeh potiče ni iz čega doli iznenadne percepcije inkongruencije između pojma i stvarnog objekta koji se podvodi pod taj pojam; i sam smijeh je samo izraz te inkongruencije. (Schopenhauer, 1969: 59)³

U zavisnosti od toga da li inkongruencija polazi od pojma ka objektu, ili od objekta ka pojmu, ili se pak pojednostavljuje odnos između pojma i objekta, Kant razlučuje više oblika smiješnog, poput šale, ludosti ili pedanterije.

Prop se ne protivi u potpunosti Kantovoj postavci, ali smatra da joj je potrebna dopuna:

Nije tačno da smeh nastaje posle „napetog iščekivanja”. Smeh može doći i sasvim neočekivano. Neostvareno očekivanje o kome govori Kant može da bude komično, ali ne mora. (Prop, 1984: 131)

Nije Prop bio jedini koji je teoriju inkongruencije smatrao suviše mistifikovanom. Bergson je i kritičniji prema Kantu i Šopenhaueru:

² “[...] it emphasizes heartless delight in a one-sided manner.”

³ “Laughter results from nothing but the suddenly perceived incongruity between a concept and the real objects that had been thought through it in some relation; and laughter itself is just the expression of this incongruity.”

Otuda definicije koje nastoje da se od smiješnog napravi neki apstraktni odnos koji duh zapaža među idejama, „intelektualni kontrast”, „očigledna besmislica” itd, definicije koje čak i kada bi stvarno odgovarale svim oblicima smiješnog, ne bi nikako objašnjavale zašto nas ono što je komično goni na smijeh. (Bergson, 1911: 5)⁴

Da se naslutiti da teorija inkongruencije može da posluži na pojedinačnim primjerima, ali da nije u potpunosti kongruentna kada je u pitanju sveobuhvatnost definisanja.

Nisu ni mislioci novijeg doba imali više sreće u jedinstvenom pristupu prema kategorizaciji komedije, humora i smiješnog uopšte. I Bergson i Prop i Hartman su dali svoj doprinos u razrješavanju problema. U analizi komične transpozicije, Bergson izdvaja dva principa: ironiju i humor. Prema Francuzu, ironija se ogleda u situacijama kada „iskazujemo šta treba da se uradi, i pretvaramo se da vjerujemo da se to zapravo i radi” (Bergson, 1911: 40)⁵. Sa druge strane, kada opisujemo sa „detaljnou posvećenošću ono što se radi i pretvaramo se da tako i treba da se radi” (Bergson, 1911: 40)⁶, dobijamo inverznu funkciju ironije – humor. Bergson je takođe isticao da veliku ulogu u izazivanju komike ima tzv. *automatizam*. Ovaj koncept podrazumijeva kontekst u kom se komični efekat postiže kada se neka radnja obavlja po šablonu, tj. kada pojedinac „nesvjesno izdaje sebe” (Bergson, 1911: 45)⁷ nekim nehotičnim gestom ili opaskom.

Vladimir Prop se nije složio sa Bergsonovim stanovištem, naročito u pogledu automatizma:

Možemo navesti Bergsonovo mišljenje: „Poze, gestovi i pokreti čovekovog tela smešni su zato što telo kod nas izaziva predstavu o prostoj mašini”. Ovo je mišljenje pogrešno. Srce kuca i pluća dišu sa tačnošću mehanizma, ali to nije smešno”. (Prop, 1984: 78)

⁴ “Hence those definitions which tend to make the comic into an abstract relation between ideas: ‘an intellectual contrast,’ ‘a palpable absurdity,’ etc., – definitions which, even were they really suitable to every form of the comic, would not in the least explain why the comic makes us laugh.”

⁵ “[...] we state what ought to be done, and pretend to believe that this is just what is actually being done.”

⁶ “[...] we describe with scrupulous minuteness what is being done, and pretend to believe that this is just what ought to be done.”

⁷ “[...] the person unwittingly betrays himself [...]”.

Rusu se nije dopao ni Bergsonov stav da se komedija i osjećanja ne mogu miješati:

To znači da čovek da bi se smejao mora na kratko vreme biti surov, bezosećajan za tuđu nesreću. Ova je tvrdnja primenljiva samo na podsmešljivi smeh, povezana sa komikom ljudskih nedostataka, ali je neprimenljiva na druge oblike smeha. (Prop, 1984: 141)

Prop smatra da ne postoje takve „refleksne reakcije” koje fiziološkim putem izazivaju smijeh. Nekim ljudima su određene stvari smiješne, a nekima nisu.

Koje je onda Propovo rješenje? Njegova definicija komičnog je:

Mi se smejemo kada u našem saznanju pozitivna čovekova načela bivaju zaklonjena iznenadnim otkrićem skrivenih nedostataka, koji kroz ljušturu spoljnih fizičkih činjenica naglo izlaze na videlo. (Prop, 1984: 157)

Na prvi pogled, ova teorija nalikuje Kantovoj i Šopenhauerovoj teoriji inkongruencije. Ipak, Propova novina jeste to što je dopunio prijašnja stanovišta na taj način što je pokušao da pobroji različite vrste smijeha, poput podsmešljivog, dobroćudnog, obrednog smijeha itd. Pokušavajući da uzemlji u praksi Kantove i Šopenhauerove definicije, nameće se pitanje da li je Prop otišao u drugu krajnost i sačinio isuviše detaljnu i kabastu kategorizaciju, koja opet ne nudi univerzalan odgovor na pitanje šta je komično, humor i komedija.

I Nikolaj Hartman se uhvatio u koštac sa problemom komedije. Po njegovom sudu, koji nije u potpunosti oprečan Bergsonovom, moramo da pazimo na razlikovanje pojmova „komičnog” i „humora”, Po Hartmanu:

Ova dva pojma su zasigurno bliska, ali ne samo da nisu istovjetni, već čak ne idu korak uz korak. Komično je stvar objekta, njegovog kvaliteta, dok je humor nasuprot tome stvar posmatrača ili kreatora (pisca ili glumca). (Hartmann, 2014: 448)⁸

⁸ “[The comical and humor,] the two surely belong close beside each other, but are not only not the same, they do not even stand at all formally in parallel. The comical is a matter of the object, its quality – if only “for” a subject, as is true for all aesthetic objects – while, in contrast, humor is a matter of the observer or the creator (of the writer or the actor).”

Tako, komično se odnosi na unutrašnje kvalitete objekta koji posmatramo, dok se humor odnosi na tretman onog što je komično, tj. humor provlači komično kroz filter posmatrača. Hartman je izdvojio nekoliko načina korištenja komičnog efekta: u formi lake ili isprazne zabave, šale ili doskočice, ironije, te sarkazma. Čini se da Hartman nalazi sredinu u Bergsonovom i Propovom sučeljavanju glede uloge osjećanja u komediji. Hartman smatra da uistinu zadovoljstvo nalazimo u tuđoj nesreći, i da su osjećaji uključeni u tom iskustvu, no nas u komičnom i ne treba da interesuje moralna komponenta ili „estetski stav, već čisto estetski karakter” (Hartmann, 2014: 446).⁹

Kao što smo mogli da primijetimo, proučavanje komedije ne zadaje glavobolje misliocima već eonima i jako je teško prodrijeti u njenu suštinu, te izvršiti tačnu klasifikaciju svega što izaziva smijeh. No, mi nećemo posmatrati ono što ne postoji. Razlike u oslikavanju komplementarnih scena u Šekspirovom „Hamletu” sa jedne, te komedija sa druge strane, biće nam sasvim dovoljne da uočimo komičku transpoziciju.

Tako, ukoliko osmotrimo sam čin prepoznavanja u „Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja”, te „Hamleta u rajskoj dolini Srpske”, vidjećemo znatna odstupanja. Prelomni trenuci sve tri drame odvijaju se prilikom izvođenja predstave. Ipak, kod Šekspira, taj komad dovodi do toga da Klaudije, glavni negativac, čovjek koji je zaslužan za smrt Hamletovog oca, gubi tlo pod nogama i predstava označava početak njegovog kraja, skidajući mu krinku pravičnosti i samopouzdanja. Nasuprot tome, kod Brešana i Simovića je prisutan sasvim drugi efekat. Predstave ne samo da ne idu na ruku „oštećenom junaku” tj. hamletovskim figura (Srni i Škoku), već ojačavaju poziciju klaudijskih figura (Taslaka i Bukare), što zbog nerazumijevanja publike, što zbog unezvjerenosti protagonista. Oni gore od želje da izravnađu račune, te ih ta želja čini neuračunljivim u očima svjedoka. Može se raspravljati o tome da li ovdje komični elementi prelaze u tragikomične, jer se kraj Brešanove i Simovićeve drame teško može nazvati srećnim, ali komični elementi su tu – neočekivanost, iznenađenje, pogrešno protumačene emocije.

Sa aspekta *patosa*, u slučaju „Hamleta” već smo predočili ovaj faktor. Nasuprot tome, budući da su „Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja” i „Hamlet u rajskoj dolini Srpske” nominalno komedije, ne možemo da prepoznamo patos. Štaviše, ove drame se završavaju na način koji može da bude antipod aristotelovskom *patosu* – dok kod Šekspira kraj odiše bezumnim krvoprolićem, dotle svršeci komedija koje analiziramo

⁹ “[...] an aesthetical attitude, but purely about its aesthetical character.”

rezultiraju predstavama koje poprimaju odlike orgijaških pokliča, spjevova i mantri, sa sve klaudijevskim figurama kao kolovođama:

Taslak: Sforovci, Srbi, kolji, ne budi, ušorci, ubi, voli, poludi.
Leleci, čuda, stavi na vagu, sijeci muda, davi u Hagu [...] op, op,
op, op, op, op [...] jače, jače, skini gaće. (Симовић, 2011b: 318)

Završetak „Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja” i „Hamlet u rajskoj dolini Srpske” poprimaju groteskne obrise, nalik onome kako Prop opisuje ulogu „razularenosti” u antičkim i srednjovjekovnim obredima: „Razularenost je praćena kikotanjem i veseljem, kome su takođe pripisivali magični uticaj na prirodu: od smijeha procvjetava zemlja” (Prop, 1984: 151). No, u slučaju Brešanove i Simovićeve drame, razularenost ne ukazuje na cvjetanje – paradoksalno, obredi plodnosti će žiteljima Mrduše Donje i Srbomira da donesu mrak.

Opet, da kolovođe nemaju glavnu riječ, pobrinule su se didaskalije koje su tragikomično ugasile svjetlo mještanima Mrduše Donje, simptomatično ukazavši na laganu, ali neumitnu propast socijalističkog sistema. Sa druge strane, kod žitelja Srbomira, farsa se prekida (ili nastavlja) sirenama što označavaju bombardovanje, te pojavom „Sfortibransa”, kao zlokobnog amalgama Šekspirovog Fortibransa, kralja susjedne Norveške, koji dolazi na zgariste domova svojih neprijatelja, te SFOR-a, kome bi se mogla pripisati slična uloga u poslijeratnoj Bosni i Hercegovini. Ovdje, komedije koje izučavamo opasno skreću u zonu zlobnog ili ciničnog smijeha, kako ga Prop naziva:

Takvim se smehom obično smeju ljudi koji ne veruju ni u kakve plemenite pobude, koji svude vide samo neiskrenost i lice-merje. (Prop, 1984: 143)

Ipak, koliko god da završne scene „Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja” i „Hamleta u rajskoj dolini Srpske” gude na strunama ciničnog smijeha, namjera pisaca nije da likuju nad inferiornim ljudima i situacijama, kako bi pristalice Hobsove teorije mogli da naslute, već da upozore oporošću. Tako, ovaj cinični smijeh nije gromoglasan, već odjekuje tišinom zlokobne spoznaje i ispunjava svoju „korektivnu funkciju” kako je Bergson naziva (Bergson, 1911: 60).

Svi pomenuti elementi drame (peripetija, prepoznavanje, patos) u službi su ultimativnog cilja tragedije, koji je Aristotel definisao kao izazivanje sažaljenja. Kod Šekspira je ova namjera jasno vidljiva i ostvarena. No, kada su u pitanju Brešanova i Simovićeva drama, izazivanje sažaljenja je nemoguće. Aristotel govori da predmet tragedije ne smije da bude „prelazak rđavih iz nesreće u sreću – jer to bi bilo najviše protivno za-

datku tragedije pošto taj slučaj ne izaziva ni osećanje čoveštva, ni osećanje sažaljenja, ni osećanje straha" (Aristotel, 1955: 26). Upravo ovo se dešava u „Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja" i „Hamletu u rajskoj dolini Srpske". Dok Šekspirov Hamlet drži konce pravične osвете u rukama, kod Brešana i Simovića to nije slučaj. U njihovim dramama rđavi su ti koji prelaze iz nesreće u sreću, te preživljavaju istinite optužbe o uništavanju života očeva hamletovskih figura. Time se potvrđuje teza Džejmsa Fiblmena o tome da je komedija „indirektna afirmacija logičkog poretka pomoću ukidanja ograničenih poredaka stvarnosti" (Feibleman, 1990: 396). Ukazujući na načine kojima se ustaljeni poredak stvari može promijeniti u tolikoj mjeri da izopačeno postaje norma, Brešan i Simović prave sisteme u kome su lude kraljevi, a učenjaci pijane lude. Komični elementi postaju „kašika šećera" uz koju se gorki sirup lakše proguta.

Još jedan komični element predstavlja način na koji likovi iz Simovićeve i Brešanove komedije vide Šekspirov rad. Kao najbolji primjer može da nam posluži Šimurino prepričavanje tragedije koju je gledao dok je bio na putu:

Najprije je bija jedan kralj. Dobar kralj, napredan, socijalistički orijentiran. Dušu bi dâ za radni narod i sirotinju. I taj je kralj, drugovi, ima brata koji je bija niko i ništa, neprijatelj naroda, ljuta reakcija. Pa kad je un jedanput spava u polju, dođe ovi njegov brat i ne budi lin, ulije mu ništo u uvo, razridi mu moždane i na mistu ga usmrti. I unda, kad je to napraviya, počēja se meračiti na njegovu udovicu. A una, vraga izila, u prvo se vrime nikako šticavala i pravila se ki da joj se ne rači. Pa sve tako, oču li, neću li, drž' ovamo, drž' onamo, un ti nju priokrene, š njome u postelju i sutradan ti se una lipo š njime vinča.

Treći seljak : Vidi kurve, sriću joj vrag odnija! Ženo, sve ste iste [...]. (Brešan, 1971: 9)

Šimurina storija predstavlja tek početak komičnih reakcija likova na Šekspirovu dramu, koji Hamleta rasparčavaju, fokusirajući se na njima bitne elemente, poput toga da je Gertruda „žena lakog morala" ili da je „Hamlet" klasičan primjer kako monarhistička uređenja ne mogu da prinesu svijecu socijalističkom samoupravljanju. S tim u vezi, mještani Mrduše Donje uviđaju da Šekspirova radnja nije podesna za njihovu sredinu, te daju nalog učitelju da Šekspira malo prilagodi trenutnoj situaciji:

Bukara: Ne, ne, ne, to nije ništa previše! Dobro govori drug Maćak. Nije kralj Petar bija za radni narod, nego je radija protiv njega. Taj drug iz Amleta nepravilno postavlja stvari.

Škunca: Ali molim vas! Kralj Petar je jedno, a Hamlet drugo! Otkud nama pravo da zbog kralja Petra mijenjamo sadržaj „Hamleta”?

Bukara: Ako taj Amlet, družе, širi niku reakcionarnu propagandu, onda mi to možemo i moramo... Amlet treba da bude prestavnik radnika i seljaka. Ti to ima da popraviš!

Mačak: Ja mislim, drugovi, da je taj šta je napisa toga Amleta surađiva za vreme rata s četnicima! (Brešan, 1971: 18)

Ovakva vrsta alogije se često nalazi u srcu komedije. Prop čak govori da su „alogije najčešće prisutan oblik komike” (Prop, 1984: 96). Uzalud je Škunci da kumi i objašnjava kako je Šekspir jedan od najvećih pisaca i da prepravljanje njegovog rada predstavlja skrnavljenje kulture. Bukara i družina smatraju da radnja nije primjerena, što znači da će se radnja mijenjati. Prilikom analize transpozicije u postizanju komičnog efekta, Bergson bilježi:

Zamislite ideje koje su izražene u prikladnom stilu i shodno tome smještene u njihovu prirodnu okolinu. Ukoliko zamislimo neku postavku u kojoj su te ideje premještene u novo okruženje, pritom zadržavajući svoje međusobne odnose, ili drugim riječima, ukoliko uspijete da predstavite te ideje u potpuno drugom stilu i da ih transponirate u drugi ton, sam jezik će da igra komediju — jezik će da postane komičan. (Bergson, 1911: 38)¹⁰

Ima li boljeg primjera za Bergsonovu tvrdnju od događaja u Brešanovoj i Simovićеvoj komediji? U originalnoj postavci, „Hamlet” je tragedija ispunjena gorčinom, osvetom i ozbiljnošću. To se odnosi i na dramu unutar drame koju Hamlet režira. Nasuprot tome, građani Mrduše Donje i Srbomira su konsternirani radnjom Šekspirovog komada, i potpuno promašivši njenu poentu, fokusiraju se na imperijalističku prirodu danske kraljevine u kojoj vlastela iznuruje proleterijat. Originalna postavka je prebačena u novo okruženje, zadržavajući originalne odnose i taj disbalans dovodi do komičnog efekta, baš kako Bergson predstavlja.

¹⁰ “Now, imagine ideas expressed in suitable style and thus placed in the setting of their natural environment. If you think of some arrangement whereby they are transferred to fresh surroundings, while maintaining their mutual relations, or, in other words, if you can induce them to express themselves in an altogether different style and to transpose themselves into another key, you will have language itself playing a comedy - language itself made comic.”

I dok se Hamlet trudi da predstavu dovede do perfekcije, učitelj Škunca se iz petnih žila upinje da je sabotira ne bi li se izgubio svaki trag Šekspiru, a samim tim i njegovo skrnavljenje. Prvi bitan faktor u ovom planu je preglumljivanje, sa čim mještani Mrduše Donje nemaju mnogo problema („Ništa tu ne pomažu kostimi, moj mladiću! Bukara ostaje Bukara, a Puljo Puljo!"; Brešan, 1971: 31). U slučaju „Hamleta u rajskoj dolini Srpske", Hamletovu režisersku palicu preuzima sam Taslak:

Taslak: Danas probamo onu čuvenu scenu sa glumcima. Vi nema šta da otkrivete. Nikakvo „iskušavanje kraljeve savjesti" u našem slučaju nije potrebno. Naša je vlast demokratska. Nju je narod izabrao i krvavo zaradio, tako da nema govora o njenom svrgavanju. (Симовић, 2011b: 305)

Iz ovog isječka postaje jasnije zašto je Taslaku toliko važno da bude producent, glumac i reditelj, s obzirom na činjenicu da mu predstava daje platformu da proširi političku agendu i učvrsti svoju poziciju u sredini gdje se mnogi njegovi poznanici pakuju za Haški tribunal. Tako, Taslak pokazuje da je promućurniji od Bukare, baš kao što je Srna poduzetniji od Škoka.

Drugi element od kog zavisi uspješnost ovog subverzivnog plana jeste upotreba jezika u predstavi – Škunca namjerno banalizuje Šekspirove dijaloge i monologe, čupa ih na komade i vulgarizacijom jezika dovodi do komičke transpozicije:

Škunca i Škoko govore zajedno, Škunca sa zanosom, a Škoko čitajući bez volje: Ili jesam ili ti ga nisam, Niti znadem ko sam niti di sam, Il ću biti ili ti ga neću, Il ću pasti u nevolju veću. Aoj, kralju, pljunem ti na lice, Zašto gaziš narodne pravice? Odi amo, boga li ti tvoga, Pa da vidiš, brajko, ko će koga. Kad te moja kujica propara, Neće tebi tribati likara. Nećeš našeg uživati truda, Neg ćeš isti od labuda muda. (Brešan, 1971: 25)

Prilikom analize smijeha, Bergson ističe kako su neke riječi postale toliko ušančene u sklopu idioma da više i ne primijećujemo njihovo pojedinačno značenje. Tako u frazi „Tous les arts sont freres" („Sve vrste umjetnosti su braća"), riječ „braća" je srasla sa cijelim izrazom, pa više i ne obraćamo pažnju na njeno osnovno značenje. Iz tog razloga, ukoliko zamijenimo riječ „braća" riječju „rođaci", cijela fraza će poprimiti komičan ton (Bergson, 1911: 36b). Na tom fonu, Hamletov monolog „Biti ili ne biti" toliko je usađen u dramski kanon da ga ne možemo zamisliti drugačije. Baš zato, kada stanovnici Mrduše Donje „adaptiraju" ovaj monolog lokalizmima poput „ili jesam ili ti ga nisam", on gubi svoj dramatični karakter i poprima note komičnog. U slučaju „Hamleta u rajskoj

dolini Srpske", likovi odlaze i korak dalje, pa Šekspirove stihove prilagođavaju narodnom melosu, sa sve epskim desetercem:

Pinjo: Ja sam kraljev sluga Polonije,
Koji puno karakteran nije.
Kad je gusto ja bježim u rupe
I uredno ližem kralju dupe. (Симовић, 2011б: 292)

Problemi se nastavljaju i kada treba da se pripremi scenografija, kao i kostimi. Lokalna pozorišta poodavno nisu radila, pa mještani moraju da se dovijaju na svakojake načine:

Srna: I ovo im kostim? Pozorišni kostim na humanitarnoj osnovi. Kraljica Gertruda u odori crvenog polumjeseca. Kralj u bugarskim čizmama, kanadskom ogrtaču, grčkim čakširama s limenom krunom. Princeza u cicanoj haljini od krepa. (Симовић, 2011б: 303)

U komediji je malo koja tehnika efektna kao „guranje” likova u milje koji im nije prirodno stanište. Gorepomenuta scena najbolje ilustruje tu tezu budući da Simović prikazuje likove koji se tobože bore za uzdizanje kulture prekrajajući odjeću dobijenu od humanitarne pomoći sa raznih strana svijeta, sve u nadi da će napraviti iole vjerodostojne kostime. To je dakako težak zadatak kada likovi do pasa izgledaju kao žitelji Sjeverne Amerike, a ispod poput mještana Mediterana. Efekat postaje djelotvorniji kada se prisjetimo koliki je značaj imala Hamletova crnina, kao simbol žala, ali i tihe pobune protiv Klaudija.

Na kraju, vratimo se na Aristotelovu definiciju:

Tragedija je podražavanje ozbiljne i završene radnje, koja ima određenu veličinu govorom koji je poseban i otmen za svaku vrstu u pojedinim delovima, licima koja delaju i pripovedaju: a izazivanjem sažaljenja i straha vrši pročišćavanje takvih efekata. (Aristotel, 1955: 15)

Može se reći da „Hamlet” kao tragedija ispunjava ove uslove. Na posljetku, kod Šekspira se vrte pitanja u vezi sa opstankom i nestankom država, aristokratije i cijene prave ljubavi. Sa druge strane, komička transpozicija kod Brešana i Simovića najuočljivija je u dijelu definicije koji se tiče „ozbiljne i završene radnje, koja ima određenu veličinu”. Za likove „Mrduše Donje” i „rajske doline Srpske” ne može se reći da učestvuju u ozbiljnoj radnji određene veličine, koliko da pate od osjećaja grandioznosti. U tom pogledu, bitna je Lipsova [Lipps] misao o humoru karaktera:

Smiješno, ludo i moralno naopako u jednoj ličnosti ponaša se neadekvatno kao nešto veliko; ono polaže pravo na značaj i zadobiva ga; ono možda čak uživa čast i ugled. Međutim, njemu se onda skida maska sa lica, tako da se pojavljuje ogoljeno u svojoj ništavnosti. (Lipps, 1990: 366)

Dok Šekspirov Hamlet organizuje predstavu kako bi ukazao na državnu veleizdaju, dotle mještani Mrduše Donje to isto rade kako bi bili valjani proleter i služili na dobrobit socijalističkom režimu. Sa druge strane, motiv ljudi u Srbomiru jeste neka štura ideja o obnovi državne kulture, a i ta štura ideja je mahom Taslakova spačka da uspostavi kontrolu nad mjesnom zajednicom. Dok se u „Hamletu” likovi bore oko prijestolja i teritorije, dotle se Brešanovi i Simovićevi likovi pregone oko traktora i grčke humanitarne pomoći. U konačnici, dok Šekspirov Hamlet ukazuje na tragičnost neodlučnosti i osвете potičući na katarzu, dotle „Hamlet u Mrduši Donjoj” i „Hamlet u rajskoj dolini Srpske” ukazuju na prosperitet korumpiranog staleža, ogoljavajući najgoru ljudske osobine. Ovaj kontrast poklapa se sa Kantovom definicijom da „smijeh predstavlja jedan afekat koji poniče iz iznenadnog preobražaja napregnutog očekivanja u ništa” (Kant, 1975: 215). U polaznoj tački, publika ima napregnuta očekivanja da vidi na kakav će odjek naići postavka Hamleta, ne bi li se ta očekivanja izvitoperila kada se objelodani banalnost koja stoji iza ideje o tobožnjoj kulturnoj renesansi. Na kraju, i sam Aristotel je govorio kako drame govore o ljudima koji su bolji od nas, dok komedije prikazuju likove koji su svjetlosnim godinama ispod nas. U slučaju Šekspirovog „Hamleta” na jednoj strani, te Brešanovog i Simovićevog na drugoj, ova konstatacija se ispostavlja neizbježnom.

KOMIČKA TRANSPOZICIJA LIKOVA

Ukoliko uporedimo Šekspirove likove sa Brešanovim i Simovićevim, možemo jasno da uočimo komičku transpoziciju. Aristotel je govorio da likove u tragediji krasi četiri osobine: plemenitost, priličnost, sličnost i dosljednost. Možemo reći da Šekspirovi junaci posjeduju ove karakteristike (naravno, plemenitost je ograničena na uzak krug likova poput samog Horacija i Hamleta). Ipak, kada su pitanju komedije koje izučavamo, situacija je posve drukčija.

Krenemo li od figure *nemezisa*, razlike su jasne. Šekspirov negativac Klaudije je proračunat, beskrupulozan, vlastoljubiv. U tom smislu, Taslak i Bukara predstavljaju dostojne pandane. Ipak, ono što razlikuje Klaudiju od potonje dvojice, i ono u čemu jeste ključna razlika između percepcije njihovih likova, jeste iluzija grandioznosti. Dok je Klaudije

čovjek koji ima realnu vlast, te od njegovih odluka zavise sudbine nacija, dotle su Taslak i Bukara sitni mešetari, koje priroda čak i nije obdarila nekom pretjeranom kreativnošću i inteligencijom. Uzmemo li za primjer Taslakovo shvatanje Šekspira vidjećemo da sekretara partijskog aktiva ne krase umna sposobnost kakva bi se od čovjeka na toj funkciji mogla očekivati:

(Čita monotono i nespretno). „Za tvoju ćud je dično, Hamlete, i nježno je što tim tugovanjem toliko častiš oca svojega...” Od-nija ga vrag šta je zapetljan! Šta ne može reći u dvi biside, ki čovik čoviku: Lipo je, brte, od tebe šta se toliko kidaš za ćaćom... Čita: „Al treba znati da je i tvoj otac izgubio svog oca, a i njegov je izgubio svog...” Ma nemoj mi reći! U velike li si mi ti mudro-lije udarija! Pa kud će, brte, nego ga izgubiti? Lipo li bi to bilo da mi ćaća onako star i nemoćan još sidi za kominom u kući, i da je š njime još i njegov ćaća i njegovoga ćaće ćaća. Moga bi k vragu koliko sam dug i širok... Čita: „To je grijeh spram neba, grijeh spram mrtvih i grijeh protiv prirode i ludost spram ra-razuma, što zbori sve o smrti o-ta-ta-otaca i od prvog mrtvaca pa sve do onog, što je danas umro, do-dovikuje nam: Tako mo-mora biti...” E, tute mu ga ne razumim ni crne ni bile. Ma pogle-daj, molim te, šta je on ovde nadrobija: te nebo, te mrtvi, te pri-roda, te ludost, te razum, te smrt, i onda ti na koncu još veli: „To mu ga tako mora biti!” Jesi li ti ono učitelju reka da je to niki veliki čovik? Meni se pari da njemu nisu sve daske na mistu. (Brešan, 1971: 17)

Bergson je govorio da se „komički efekat uvijek dobija transpozicijom prirodnog izražaja ideje u drugi vid” (Bergson, 1911: 39a)¹¹. Kao jedan vid transpozicije je izdvojio degradaciju, tj. „prikazivanje prostim nešto što je trebalo da bude uzvišeno” (Bergson, 1911: 39b)¹². Ima li boljeg primjera za ovu definiciju od Bukarine agonije da pročita jedan od najpoznatijih dijelova Hamleta, u kom se iskazuje maltene sveukupan konflikt između protagonista? Bukara Šekspirov tekst svodi na najmanje komadiće koje može da razumije, a to je, gle čuda, želja da se stariji čl-novi porodice što prije isprate na onaj svijet.

¹¹ “[...] a comic effect is always obtainable by transposing the nature expression of an idea into another key.”

¹² “They describe the laughable as causing something to appear mean that was formerly dignified.”

Štaviše, pozicija moći likova iz komedija koje analiziramo dolazi slučajnošću prije nego promućurnošću – Taslak je na vrijeme preduhitrio ratna dešavanja i pobjegao u Kanadu, a Bukara je kročio sikofantskom stazom socijalnog alpinizma. Ta staza dovela ga je do pozicije mjesnog načelnika (formalno), ali poslušnog socijalističkog aparatčika (praktično). U ovoj diskrepanci leži tajna komičke transpozicije likova u pomenutim dramama – Bukara i Taslak se diče moći koju zapravo nemaju i zauzimaju pozicije koje im s pravom ne pripadaju, ali oni toga nisu svjesni. Uspjeh komičke namjere često se ocjenjuje dostizanjem obrnute proporcionalnosti između pozicije lika, te njegove iskrivljene slike o toj poziciji. Hartman je govorio da je „sva iskonska komedija koju srećemo u životu nenamjerna” (Hartman, 2014: 449)¹³. Iz tog razloga, Klaudije se shvata kao bezdušni negativac, jer on djela, i to mu daje dozu tragijskog poštovanja. Dejvis [Davies] govori da je i Klaudije u neku ruku i tragičan lik:

Lako je zaboraviti da nas Šekspir usmjerava da posmatramo radnju drame iz Hamletove, ali i perspektive njegovog ujaka. Dok je Hamletova priča vezana za to kako zarobiti savjest kralja koji to ne treba da bude, i potom ga ubiti, dotle se Klaudijeva priča svodi na to kako da zadrži krunu koju je izvojevao nečasnno, ali mukotrpno, od nečaka koji mu je krajnje sumnjiv, i čijoj misterioznoj „transformaciji” (2.2.5) ni najmanje ne vjeruje. Kao da je Klaudije zarobljen u košmaru koji se iznova ponavlja. (Davis, 2008: 82)¹⁴

Klaudije se čak bori i sa izraženim osjećajem krivice (doduše, ne zadugo) kada pogleda predstavu koja prikazuje sva njegova zlodjela:

Moj grijeh je gnusan, smrdi do neba / I kletva je na njemu prastara – / Umorstvo brata! – / Molit se ne mogu, / Ma da je živa želja mi i volja, / Jer namjeru mi jaku jača krivnja / Uništava – te stojim kao čovjek, / Što vezan je za dvostruk posao /

¹³ “[a]ll genuine comedy that we encounter in life is unintentional.”

¹⁴ “It is easy to forget, moreover, that we are continually engaged by Shakespeare to see the action of Hamlet from both Hamlet's and his uncle's perspectives. While the story of the former is how to catch the conscience of a king who should not be king, and then to kill him, the story of the latter is how to keep an ill-gotten but hard-won crown from a nephew of whom he is deeply suspicious, and whose mysterious 'transformation' (2.2.5) he mistrusts implicitly. It is as if Claudius is caught in a nightmare of repetition when it comes to reading Hamlet's actions, the illegibility of Hamlet's character remaining for the King no curious conundrum, but a matter of life and death.”

Kolebajuć se, gdje da prije počne, / Te tako oba zanemaruje.
(Shakespeare, 2018: 107)

Ovaj monolog otkriva dramsku dubinu i daje tragičnu notu Klaudijevom liku, čak iako taj trenutak griže savjesti nije dovoljno intenzivan kako bi spriječio njegove planove o uklanjanju Hamleta. No, uporedimo li Klaudijev doživljaj predstave sa Bukarinim, primijetićemo znatne razlike:

Čekaj, čekaj! Ne valja, družo učitelju! Prestavjamo li mi tute nike izrabljivače naroda, ili ne predstavljamo! Triba, brte, da se to vidi. Daj nam da iskrenemo dvi-tri čaše u se! To mu ga dođe ki uživanje u narodnim trudima, a jope nikako lakše je i predstavljati kad grlo skvasiš. (Brešan, 1971: 32)

Dok izvođenje predstave kod Klaudija izaziva sumnju, dotle Bukara uopšte nije svjestan ironije koja se ogleda odnosom između uloge koju igra u seoskoj predstavi, te njegove stvarne role u životu mjesne zajednice. Samim tim, njegova odluka da se još više uživi u lik tako što će akcentovati njegov raskalašni aspekt, pritom amplifikujući sopstvene mane, Bukaru pretvara u *alazona* antičke komedije – beskorisnog hvalisavca, čiji moralni pad predstavlja odušak publici. Kako Bergson govori: „Neka je ličnost obično smiješna upravo uolikoj mjeri ukoliko je nesvjesna sama sebe. Komično je besvjesno” (Bergson, 1911: 8a)¹⁵. Bukara uopšte nije svjestan ironije svoje pozicije kompromitovanog vlastodršca, što dovodi do komičke transpozicije.

Tako možemo reći da su Bukara i Taslak systemske greške, „korisni idioti” sa kompleksom više vrijednosti. Iz tog razloga, dolazi do komičnog efekta i kada ova dva lika pričaju o svojim ratnim poduhvatima. Ono što bi trebalo da osnaži njihovu poziciju među mještanima, zapravo ih demantuje, pošto se susreću sa optužbama kako su ratove proveli u debeloj pozadini. S tim u vezi, možemo da kažemo da su pomenuta dva lika odlični primjeri za Volkenštajnovu [Volkenstein] tipologiju. Naime, Rus je govorio kako se herojima komedije suprotstavljaju likovi koji se odlikuju „primitivnom grubošću, tupošću, nesvesnošću, koje čine da uopšte nisu svesni svog položaja” (Volkenstein, 1990: 415). Možda je upitno da li junaci postoje kod Brešana i Simovića, ali predstavnika druge skupine sigurno ne manjka.

¹⁵ “To realise this more fully, it need only be noted that a comic character is generally comic in proportion to his ignorance of himself.”

Slične paralele možemo da povučemo i kada su u pitanju hamletovske figure. Šekspirov Hamlet je povučen, ozbiljan, mračan – njegovo ponašanje mora da bude proračunato od prvog do posljednjeg momenta, kako bi njegov plan izigravanja lude koja može da ukaže na činjenicu da je „car go” urodio plodom. S tim u vezi, Korum (Corum) govori:

Hamletovo izigravanje idiota omogućuje mu da artikuliše ljutnju i gnjev na sceni protiv onih koje mrzi, ali na taj način što ublažava njegove udarce. Izigravanje ljutnje mu omogućuje stvarnu razjarenost kontra Klaudija i Gertrude ako su krivi, ali mu takođe omogućuje da kanališe gnjev kao posljedicu ludila ukoliko krivica ne postoji. Takođe, ako pratimo paralelnu logiku emotivne iskrenosti i ekonomičnosti, ako se ispostavi da su Klaudije i Gertruda krivi, Hamlet ne želi da stavi „prijatno lice” u javnosti, ne želi da „se čini” srećnim, ne želi da se osmjehuje u njihovom prisustvu. On želi da iskaže svoja stvarna osjećanja čak i ako su ona neprimjerena okolnostima, i ništa doli izigravanja ludila mu neće dozvoliti takav prestup. (Corum, 1998: 64–65)¹⁶

Ova proračunatost zahtijeva mnoge žrtve, počev od Hamletovog udaljavanja od dugogodišnjih prijatelja, poput Rozenkranca i Gildensterna, pa sve do odricanja od šanse za pravu ljubav, oličenog u Hamletovom odgurivanju Ofelije. Kao odličan primjer može da nam posluži Hamletovo ophođenje prema Klaudiju, budući da danski kraljević od ubice svog oca često mora da sluša propovijedi na ovom fonu:

Hamlet: Ne čini, gospo, nego jest. Ja ne znam / Za „čini se”. Jer nikad ne može / Prikazati me vjerno, draga majko, / Ni mrki ovaj plašt, ni obično / Odijelo crne boje sve čane, Ni uzdisanje stegnutoga daha, / Ni obilna mi rijeka u oku, / Ni pokunjeno držanje u licu, / Ni drugo ništa, što je sjen i vid / I slika bola. To

¹⁶ “By the logic of affect, Hamlet's pretense of idiocy allows him to vent anger and rage against those onstage whom he hates, and yet to do so under a sign of madness that in effect pulls his punches. Feigned madness lets him rage for real at Claudius and Gertrude if they are guilty, but it also lets him siphon off this rage as an effect of madness if they are not. And, by a parallel logic of emotional honesty and/or economy, if Claudius and Gertrude are going to turn out to be guilty, Hamlet does not want to have put on a 'pleasant disposition' in public, does not want to have 'seemed' happy, does not want to have worn smiles in their presence. He wants to show his actual feelings even if these emotions are inappropriate under the circumstances, and nothing except a pretense of madness will allow such a transgressive display.”

je, što se čini, / Jer čovjek može svu tu napravu / I glumiti. Al u meni je nešto, / Od naprave što više značite, / Jer samo slika tuge to je sve.

Kralj: Za tvoju ćud je dično, Hamlete, / I nježno je, što tim tugovanjem / Toliko častiš oca svojega; / Al treba znati, da je i tvoj otac / Izgubio svog oca, a i njegov / Izgubio je svog; a onaj, što je / Nadživio ga, treba neko vrijeme U odanom tugovanju da vrši / Sinovlju dužnost. Ali uporno / U žalovanju vijek provoditi / Tvrđoglavošću grešne to je znak / I nemuževno to je jadovanje / I dokaz volje nebu prkosne, / Neodgojene, lude pameti / I srca slabo građenog i duše, / U kojoj nema ništa strpljivosti (Shakespeare, 2018: 33)

Hamlet bi vjerovatno imao štošta reći Klaudiju, ali zna da je za njegov plan mnogo bolje da bude pritajen i čeka pravi trenutak za osvetu. Tu se krije začetak tragičnog elementa. Sa druge strane, Taslak i Škoko nemaju tih problema:

Škoko: A ja tebi velim da ćeš mi reći. Reći ćeš, en ti rane Isusove, ili nećeš izaći iz ove sobe!

Bukara: Ma gledaj, bogati, on mi priti! I to meni, meni, on, jedan zečji isprdak! A znaš li ti da si ti još vonja po pišu kad sam ja sa strašnjima od tebe izlazija na kraj. (Brešan, 1971: 11)

Ovakvo direktno razotkrivanje motiva i namjera može biti pogubno za tragediju, ali u komediji je nerijetko plodonosno, naročito ako ta komedija ima elemente aluzije kao što je to slučaj sa „Hamletom u Mrduši Donjoj”. Dok Šekspirov protagonista istrajava i ostaje strpljiv u nadmudrivanju sa Klaudijem, dotle Škoko predstavlja potpunu antitezu poslovičnoj hamletovskoj uzdržanosti, i taj kontrast između konvencija Škokinog lika, te njegovih djela predstavlja priliku za komičku transpoziciju. Sličan primjer možemo da pronađemo i u „Hamletu u rajsnoj dolini Srpske”:

Srna: Upro si prstom u njegovu glavu!

Taslak: To je teška i krvava kletva. Ja sam zaslužni građanin Srpskog Srbomira.

Srna: Ti si kozji brabonjak i govno od čovjeka! Nećeš izaći dok račune ne položiš!

Taslak: Tebi nisam dužan da podnosim račune. (Симовић, 2011b: 284)

Još jednom možemo da se prisjetimo Volkenštajna i njegove misli da su komedijske replike „ružni, slabi i nevješti udarci” (Volkenstein, 1990: 415) u kojima se „neveština spaja sa prostotom” (Volkenstein, 1990:

415). Dok se Šekspirovi likovi takmiče u „umotavanju u oblande“, dotle Brešanovi i Simovićevi likovi ne prave razlike između krošea i udaraca ispod pojasa, te i u ovoj jukstapoziciji leži ključ komičke transpozicije.

Kada svim ovim žrtvama pridodamo i Hamletovu sumnju, te tešku unutrašnju borbu, koja se oličava u previranjima da li je njegova osveta častan i pravi čin, elementi tragičnog lika dobijaju na snazi. Naposljetku, i Harold Blum [Harold Bloom] kazuje da je „Falstaf postao nezaobilazan kalup dovrtljivosti, a Hamlet paradigma introspekcije“ (Shakespeare & Raffel, 2003: 233)¹⁷. U konačnici, Hamlet organizuje predstavu koja bi ukazala na zločin njegovog strica, te prilikom postavke te predstave, on izlaže traktat na temu kvalitetne obrade dramskog materijala. Kada se svi ovi činioци uzmu u obzir, obris Hamletovog lika uistinu poprима tragične dimenzije.

Sa druge strane, hamletovske figure kod Brešana i Simovića vojuju slične muke, ali na različit način. Škoko i Srna su seoski momci, koje takođe muči sumnja. Obojica poput Hamleta pokušavaju da raskrinkaju figuru nedodirljivog vlastodršca. Ipak, ono što ih izdvaja od Hamleta jeste njihova nemogućnost da to učine. Dok danski kraljević vuče konce predstave koja ima za cilj da rasvijetli situaciju, dotle „balkanski Hamleti“ pristaju da budu tek akteri u toj predstavi. Da stvar bude gora, u sklopu tih komada, ova dva lika dobijaju priliku baš da tumače Hamleta. Upravo je ova metatekstualna, a i intertekstualna igra, jedan od krucijalnih činilaca komičke transpozicije Škokovog i Srninog lika. Dok pokušavaju da dokažu kako je pravda na njihovoj strani, oni su primorani da igraju lika koji se nalazi u istoj situaciji, i pritom se sa tom situacijom nosi na mnogo perfidniji način. Tako ove dvije predstave poprimaju komične elemente koje Bergson naziva *interferencijom serija*. Naime, komična situacija prepliće se u dva manje ili više nezavisna događaja, koji postaju dvije sasvim identične, ali paralelne linije koje ne mogu da se presijeku. Konture tih linija su jasno iscrtane kada uporedimo Hamleta, Škoku i Srnu.

Takva kognitivna disonanca dovodi do komičnih trenutaka kada predstave u kojim Škoko i Srna učestvuju nude odgovore koji bi razriješili njihove hamletovske sumnje i dileme, ali su oni isuviše ostrašćeni kako bi te odgovore pronašli. U konačnici, to dovodi do tragikomične inverzije šekspirovske teme, te Škoko i Srna zaista postaju privremeno neuračunljivi (za razliku od Hamleta koji je samo prividno lud). Oni tako posežu za nasiljem, te samo urušavaju svoje pravdoljubive namjere da oslobode očeve. Tako se okreće pun krug. Dok je „Hamlet“ tragedija

¹⁷ “Falstaff has been the inescapable model for nearly all wit, and Hamlet the paradigm for all introspection.”

prošarana komičnim elementima, dotle su Brešanova i Simovićeva komedije prožete melanholičnim nitima tragedije. Ovo naizgled može da izgleda problematično, ali i Prop govori kako „nemoguće je logički odrediti granicu između poroka, koji su čvorišno mjesto tragedije i nedostataka, kojima se bavi komedija” (Prop, 1984: 121). Suštinski, nije ni potrebno povlačiti takvu granicu. Srnina i Škokina naivnost i impulsivnost, koje se sučeljavaju sa pravdoljubivošću, dodaju novu dimenziju njihovim likovima, sklanjajući ih od potencijalno kobnih šapa karikiranja.

I na kraju, treba pomenuti odnos Hamleta i Ofelije, kao jedan od ključnih momenata drame. Šekspir njihov odnos tretira svedeno, nježno, kao što možemo da vidimo u idućem isječku:

Ofelija: Za ručni zglob me samo uhvatio / I čvrsto me za njega držao, / A onda se toliko odmakao, / Koliko mu je ruka dugačka, / A drugu ruku digo nad oči, / Ovako – te mi tako pomno stao / Promatrat lice, kao da ga crtat / On želi. Dugo stajao je tako, / A onda malo potreso mi ruku I do tri puta gore-dolje glavom / Ovako samo kimnuo, a zatim / Ispustio iz grudi tako bolan / I dubok uzdah, kao da mu hoće / Sve tijelo razdrijet i razorit život. / A nakon toga pustio je mene / I glavu preko ramena zabaciv, / Ko da je našo put bez očiju / I bez pomoći njihove izašo / Sve upiruć u mene njihov žar. (Shakespeare, 2018: 64)

U Šekspirovom „Hamletu” odnos između protagoniste i izabranice njegovog srca postaje emotivna partija šaha. Hamlet i Ofelija vole jedno drugo, ali Hamlet mora da žrtvuje njihov odnos zarad većeg dobra. Takođe, fizičkog kontakta nema, što daje na osjećaju čežnje. Odnos između Škoka i Anđe Brešan vidi sasvim drugačije:

Škoko: Di si, Anđe, raju moj! Nema te ništa viditi u zadnje vrime. Samo kutriš u kući i skrivaš se od meneka, ki da sam ti posta težak za oči.

Anđa: Aj, k vragu tamo, znaš! Šta misliš da ću ja za tobom trčati? Oću! Nisam poberlavila! Ne bi da zlato prosipaš za sobom. Tamo si se zapleja u nike svađe s onima iz zadruge, pa si i zaboravija na me.

Škoko: Nisam, Anđe, tako mi divice Marije! Eto, svaki put kad ti prođem ispred kuće, u vas glas zapivam ne bi li ti na ponistru izašla, a tebe, brte, nigdi pa nigdi.

Anđa: Nako ima zdravlja i sreće, ti i oni ko ti viruje!

Škoko: Anđe, svetu ti nedilju, Anđe! Da je tebi znati kako se užgem čim mi ti blizu dođeš! *Uštine je za bedro.*

Anda vrisne: Aaaaaa! Svu ti sriću vrag odnija, tebi i bogu ti! Biž' ća te ručerde od meneka! Nisam ja nika kurvača da ćeš ti mene štipati. (Brešan, 1971: 14)

Fizičko ostvarenje ljubavi ne predstavlja preveliku prepreku za Škoka i Anđu, što predstavlja dobar primjer komičke transpozicije. Hamlet i Ofelija očajavaju u pokušaju da dopru jedno do drugog, što emotivno, što fizički, dok Škoko i Anda, kao njihovi pandani, nemaju nikakvu zadržku, te momentalno rješavaju problem koji se proteže kroz cijelog „Hamleta”. U tom pogledu, važan nam je stav Koleridža [Samuel Taylor Coleridge]:

Pesnik – pisac tragedija idealizuje svoje likove time što duhovnom delu naše prirode daje znatno veću nadmoć nad životinjskim nagonima i impulsima nego što je to slučaj u realnom životu; pesnik – pisac komedija svoje likove idealizuje tako što animalno čini vladajućom silom, dok je ono intelektualno samo obično sredstvo (Coleridge, prema Stamenković, 1985: 542)

Ova Koleridžova konstatacija je primjenjiva kako na krupne događaje u karakterizaciji likova, tako i na one nešto sitnije, poput razvoja (kvazi)ljubavne dinamike u odnosu između Škoka i Anđe. Ako odemo korak dalje i prisjetimo se Bergsonove teze o važnosti „mehanike” u uspostavljanju komičkog efekta, uočićemo paralele između Šekspira na jednoj, te Brešana i Simovića na drugoj strani. Naime, Bergson govori:

Zamislimo neku prirodenu neelastičnost čula i uma koja je uzrok da čovjek stalno vidi ono čega više nema, da čuje ono što više ne zvuči, da govori ono što više ne priliči, najzad da se prilagođava minulom i uobraženom položaju, mjesto da se upravlja prema stvarnosti koja je tu. (Bergson, 1911: 6a)¹⁸

Poznato je od kolikog je značaja Hamletov i Ofelijin razgovor, obojen notama sjete i gorčine. Čitajući Brešanovu i Simovićevu komediju, čitaoci i gledaoci ne mogu, a da ne porede originalno djelo sa obradama. Uočavajući šablone, ili „mehaniku”, kako je Bergson naziva, u tom

¹⁸ “Suppose, then, we imagine a mind always thinking of what it has just done and never of what it is doing, like a song which lags behind its accompaniment. Let us try to picture to ourselves a certain inborn lack of elasticity of both senses and intelligence, which brings it to pass that we continue to see what is no longer visible, to hear what is no longer audible, to say what is no longer to the point: in short, to adapt ourselves to a past and therefore imaginary situation, when we ought to be shaping our conduct in accordance with the reality which is present.”

pogledu što svaka replika u komedijama koje proučavamo predstavlja suštu suprotnost Šekspirovim scenama, gledaoci konstantno pokušavaju da Škoka i Anđu smjeste u kontekst originalne tragedije, ali toga jednostavno nema. Tako, Škokin i Anđelijin dijalog poprima karakteristike „rasijanosti“, elementa od izrazite važnosti u uspostavljanju komičnog efekta, koji su isticali Kant i Šopenhauer, a u određenoj mjeri i Bergson i Prop.

ZAKLJUČAK

Branislav Nušić je jednom prilikom rekao kako svaki sistem koji ljudski rod razvije neumitno biva izvitoperen vremenom:

Za velikim idejama koje plove kroz čovečanstvo, za velikim pokretima koji kreću civilizaciju, plove uvek epigoni koji ne idu za ciljevima ideje ili pokreta već očekuju kompenzaciju... Iz tih izopačenja, od kako je sveta i veka, od Aristofana pa do danas, komedioграфи су crpli materijal za svoje tvorevine. (Nušić, 1935, prema Lešić, 1990: 455)

Možda se u ovoj misli jednog od najznačajnijih srpskih komedioграфа krije Kamen iz Rozete za transkripciju komičke transpozicije „Hamleta“ u Brešanovoj i Simovićевој драми. I Šekspir i južnoslovenski dramaturzi bave se propašću једног поретка – i dok se originalni „Hamlet“ bavi sjetnom kontemplacijom niskih ljudskih nagona, dotle su likovi u „balkanskim Hamletima“ lišeni takve vrste introspekcije, te su osuđeni na vrzino kolo apsurdа i dekadencije. Isprva, ovakva percepcija komedije bi mogla (ironično) biti tragična. Ipak, ukoliko se pomognemo Volkenštajnovim riječima da je „komedija po svojoj prirodi revolucionarnija od tragedije“ (Feibleman, 1990: 400), stvara se drugi utisak. Naime, Fiblmen smatra da nas tragedija uči da se pomirimo sa vladajućim poretkom, a komedija nas potiče da taj poredak odbacimo i razmislimo o boljem. U tom pogledu, možemo da prihvatimo „Hamleta u Mrduši Donjoj“ i „Hamleta u rajskoj dolini Srpske“ kao nešto više od pukog ismijavanja primitivizma. Ove komedije u srcu nose pobunu, a ne pomirljivost, kao tragedije, i kao takve bude osjećaj nade. A gdje ima nade, ima i smijehа.

Kao što smo imali priliku da vidimo, komičnih situacija u analiziranim dramama ne manjka. Ukoliko se usredsredimo na bilo koji dramski element, bila to radnja, karakterizacija likova ili jezički stil, vidjećemo da su Brešan i Simović tragično tkivo Šekspirovog „Hamleta“ disecirali i usadili duh slatko-gorkog humora, veoma tipičnog za balkanski

mentalitet. Na ovaj način su dva pisca približili dramskog plemića našim prostorima, baš kao što to pokušavaju likovi iz njihovih drama. Ipak, za razliku od razočaravajućih rezultata koje postižu mještani Mrduše Donje i Srbomira, Brešan i Simović uspijevaju da prilagode Hamleta taman toliko da bude prijemčiv ljudima i političkoj situaciji na ovom podneblju, a da ne bude isuviše vulgarizovan. Na taj način komičnim putem upozorava se na one Nušićeve „ajkule” što jure za brodovima velikih ideja tražeći krv i meso.

Izvori

- Brešan, I. (1971). *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. [e-Lektire]. https://lektire.skole.hr/wp-content/uploads/2020/01/bresan_predstava-hamleta-u-selu-mrdusa-donjae.pdf. Preuzeto 7.6.2024.
- Shakespeare, W. (2018). *Hamlet* (preveo Milan Bogdanović). [e-Lektire]. https://lektire.skole.hr/wp-content/uploads/2020/01/shakespeare_hamlete.pdf. Preuzeto 7.6.2024.

Симовић, Р. (2011б). *Драме Републике Српске*. Бањалука: Арт Принт.

Literatura

- Aristotel. (1955). *O pesničkoj umetnosti* (preveo M. Đurić). Beograd: Kultura.
- Bergson, H. (1911). *Laughter: An Essay on the Meaning of Comic*. Temple of Earth Publishing. <https://www.templeofearth.com/books/laughter.pdf>. Preuzeto 7.6.2024.
- Corum, R. (1998). *Understanding Hamlet: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press.
- Davies, M. (2008). *Hamlet: Character Studies*. London: Continuum Character Studies.
- Dickens, C. (1860). *Great Expectations*. [planet eBook]. <https://www.planetebook.com/free-ebooks/great-expectations.pdf>. Preuzeto 7.6.2024.
- Eliot, G. (1860). *The Mill on the Floss*. [The Project Gutenberg eBook]. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/6688/pg6688-images.html>. Preuzeto 7. 6. 2024.

- Feibleman, J. (1976). Komedija. U Z. Lešić (Prir.), *Teorija drame kroz stoljeća III* (395–402). Sarajevo: Svjetlost.
- Josipovici, G. (2016). *Hamlet: Fold on Fold*. New Haven: Yale University.
- Kant, I. (1975). *Kritika moći suđenja*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Lešić, Z. (1990). *Teorija drame kroz stoljeća III*. Sarajevo: Svjetlost.
- Lipps, T. (1976). Komika i humor. U Z. Lešić (Prir.), *Teorija drame kroz stoljeća III* (359–367). Sarajevo: Svjetlost.
- Melchinger, S. (1989). *Povijest političkog kazališta* (prevela Vida Flaker). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Piscator, E. (1985). *Političko kazalište* (preveo Nenad Popović). Zagreb: Cekade.
- Propp, V. (1984). *Problemi komike i smeha* (preveo Bogdan Kosanović). Novi Sad: Biblioteka Teorija.
- Schopenhauer, A. (1969). *The World as Will and Representation*. New York: Dover Publications, Inc.
- Shakespeare, W., & Raffel, B. (2003). *Hamlet*. New Haven: Yale University Press.
- Stamenković, V. (1985). *Teorija drame, XVIII i XIX vek*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Stoppard, T. (1967). *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. London: Faber and Faber Limited.
- Volkenstein, V. M. (1976). Komedija i njene vrste. U Z. Lešić (Prir.), *Teorija drame kroz stoljeća III* (413–419). Sarajevo. Svjetlost.

- Костић, В. (1994). *Сиваралаштво Вилема Шекспира 2*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Матарих-Радованов, М. (1976). Енглеско-српске везе у „Летопису Матице српске” (1825-1941). У Н. Стипчевић и др. (Прир.), *Упоредна истраживања 1* (243–274). Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Михаиловић, Д. (1976). Две шекспировске драме Лазе Телечког. У Н. Стипчевић и др. (Прир.), *Упоредна истраживања 1* (413–426). Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Симовић, Р. (2011а). *Драма и иденитет*. Бањалука: Арт Принт.
- Симовић, Р. (2020). *Театролошка биљешница*. Пале: Филозофски факултет.
- Тургенев, И. С. (1852). *Гамлет Штировскојо уезда*. [Интернет-библиотека Алексея Комарова]. <https://ilibrary.ru/text/1204/p.20/index.html>. Preuzeto 7.6.2024.

Luka M. Milošević

THE COMICAL TRANSPOSITION OF "HAMLET" IN SOUTH SLAVIC DRAMA

Summary

Shakespeare's "Hamlet" has become synonymous with drama. This play has survived centuries since its inception, with altered sets and conceptual approaches, yet with unchanged fascination. "Hamlet" has also switched genres; so apart from numerous homages, a substantial amount of comedic spins on the play can be found in all parts of the world. For instance, Tom Stoppard wrote the tragicomedy "Rosencrantz and Guildenstern Are Dead" (1937), while Ivan Turgenev created "Hamlet of the Shchigrovsky District" (Гамлет Щигровского уезда, 1852).

The story of the Danish prince was deemed inspiring in the countries of Southeast Europe as well. The first performances of Shakespeare's plays in Serbia can be traced as far back as the 19th century and the work of Serbian theater pioneer, Laza Telečki. As time went by, more and more authors attempted to leave their mark by tackling the Bard's material, so by the time the 21st century arrived, the region of former Yugoslavia had spawned several considerable efforts in this regard.

Two of those plays are "Predstava Hamleta u Selu Mrduša Donja" ("A Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja", 1971) by Ivo Brešan (Ivo Bresan, 1936) and "Hamlet u rajskoj dolini Srpske" ("Hamlet in the Heavenly Meadow of Srpska", 2000) by Rade Simović (Rade Simovic, 1957). The purpose of this paper is to examine how Brešan's and Simović's play endeavor to utilize conventions set by Shakespeare's "Hamlet" in a comical way. Both Brešan and Simović use "Hamlet" to depict the problems of their respective societies, in plays that are interlaced with humorous elements. In Brešan's case, the emphasis is on the lethargy of the socialist self-management system in a small local community that exemplifies Yugoslavia as a whole. When it comes to Simović, the focus is on post-war Bosnia and Herzegovina, as the locals try to put on a play with notable difficulties.

How do Brešan and Simović manage to turn "Hamlet", a symbol of brooding melancholy into comedic material? The answer is threefold – through the comical transposition of the plot, the characters and the language. In this paper, we will pinpoint places in which Brešan's and

Simović's plots diverge from the original play, thus kindling comedic potential. In addition, we will observe how Brešan and Simović take Shakespeare's characters: Hamlet, Claudius, Polonius, Ophelia etc., and strip them of their panache of elegance and grandeur in order to present less-than-perfect characters from rural communities whose destinies are not meshed together with the future of empires. Quite the contrary, these characters' principal interests are vested mainly in wielding power over forsaken boondocks and stealing humanitarian aid from developed countries. Finally, we will try to showcase how Brešan and Simović use language, as the essential element of drama, to underscore their points and create an uneasy, yet humorous atmosphere.

Key words: "Hamlet", Shakespeare, comedy, tragedy, transposition, South-Slavic drama