



UNIVERZITET U NOVOM SADU

FILOZOFSKI FAKULTET

DOKTORSKE STUDIJE JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI

RECEPCIJA DRAMA BERTOLTA BREHTA U SRBIJI

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentorka:

Prof. dr Milica Pasula

Kandidatkinja:

Ana Mitrevski

Novi Sad, 2020. godine

UNIVERZITET U NOVOM SADU

FILOZOFSKI FAKULTET

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Ana Mitrevski
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Milica Pasula, vanredni profesor
Naslov rada: NR	Recepcija drama Bertolta Brehta u Srbiji
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srpski / engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina
Godina: GO	2020.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Fizički opis rada: FO	(5 poglavlja / 297 stranica / 2 tabele / 182 reference / 2 priloga)
Naučna oblast: NO	Filologija (Germanistika, Nemačka književnost)

Naučna disciplina: ND	Nauka o književnosti (Teorija recepcije, Deskriptivne prevodilačke studije)
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Bertolt Breht, epsko pozorište, epsko-dijalektički teatar, teorija recepcije, deskriptivne prevodilačke studije, Brehtove drame u Srbiji, prevodna recepcija, književno prevođenje
UDK	821.112.2-2.09 Brecht B.(497.11)
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Predmet istraživanja doktorske disertacije predstavlja izuzetno bogata i raznovrsna recepcija drama Bertolta Brehta (1898–1956) u Srbiji, sa osnovnim ciljem da se prikažu okolnosti njihovog prihvatanja, zatim faze, tok i dinamika recepcije, uz primenu teorije recepcije i deskriptivnih prevodilačkih studija (Descriptive translation studies).</p> <p>Polazeći od pretpostavke da afirmacija dela u ciljnoj kulturi ne zavisi od isključivo njegove intrinzičke vrednosti, već od niza faktora (pojedinaца i institucija) koji u određenom društveno-istorijskom kontekstu usmeravaju način njegovog prihvatanja, cilj istraživanja jeste da se utvrdi koji od tih faktora su najviše doprineli kreiranju slike o Brehtu i njegovim dramama u srpskoj kulturi.</p> <p>Najznačajniji faktor u procesu recepcije strane književnosti predstavljaju prevodi, koji u slučaju tekstova dramske produkcije po pravilu sadrže izmene uslovljene međukulturnim razlikama (dominantna poetika, pozorišna tradicija, ukus publike itd.). Iz tog razloga, najobimnije poglavlje u disertaciji posvećeno je sistemskoj analizi dostupnih prevoda Brehtovih drama na srpskom jeziku (1954–1981) kako bi se utvrdile razlike u odnosu na izvornik, a zatim pružila objašnjenja za određene prevodilačke fenomene s aspekta ciljne kulture.</p> <p>Budući da epsko pozorište (epsko-dijalektički teatar) predstavlja Brehtov najveći doprinos dramskoj teoriji i praksi u 20. veku, u radu je težište na komadima obuhvaćenim ovom žanrovskom odrednicom: <i>Opera za tri groša (Die Dreigroschenoper, 1928)</i>, <i>Majka Hrabrost i njena deca (Mutter Courage und ihre Kinder, 1939)</i>, <i>Dobri čovek iz Sečuan (Der gute Mensch von Sezuan, 1941)</i>, <i>Kavkaski krug kredom (Der kaukasische Kreidekreis, 1944)</i> i <i>Galilejev život (Leben des Galilei, 1955/56)</i>.</p>

	<p>Pored objavljenih prevoda i tiposkripta, istraživanjem su obuhvaćeni i drugi relevantni činioci u procesu recepcije, poput stručnih monografija, studija, zatim recenzija i pozorišnih kritika, te novinskih članaka kao autentičnih svedočanstava prvobitne recepcije izvedenih komada, kao i privatna pisma i intervjui sa nekim od najznačajnijih Brehtovih prevodilaca.</p> <p>Za pravilno tumačenje Brehtovih dramskih ostvarenja neophodno je poznavanje kulturno-političkih i društveno-istorijskih okolnosti njihovog nastanka, kao i osnovnih postulata epskog pozorišta, koji se u uvodnim poglavljima sažeto prikazuju, pri čemu se akcenat stavlja na Brehtov razvojni put ka epskom pozorištu. Pored toga, analizi prevoda prethodi i hronološki prikaz najznačajnijih inscenacija u velikim pozorišnim kućama u Srbiji (1954–2018), budući da se glavni vid recepcije odvijao putem pozorišta, gde ona i započinje.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	21. 6. 2019.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad

Faculty of Philosophy

Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	

Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral dissertation
Author: AU	Ana Mitrevski
Mentor: MN	Milica Pasula, PhD, associate professor
Title: TI	The Reception of Bertolt Brecht's Dramas in Serbia
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	English / Serbian
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2020
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Physical description: PD	5 chapters / 297 pages / 2 tables / 182 references / 2 appendices
Scientific field SF	Philology (German studies, German literature)
Scientific discipline SD	Literary studies (Reception theory, Descriptive translation studies)
Subject, Key words SKW	Bertolt Brecht, epic theater, epic-dialectical theater, reception theory, descriptive translation studies, Brecht's dramas in Serbia, translation reception, literary translation
UC	
Holding data: HD	
Note: N	

Abstract:
AB

The subject of this doctoral study is the extremely rich and diverse reception of dramas by Bertolt Brecht (1898–1956) in Serbia, with the basic goal of presenting the circumstances of their reception, then the phases, course and dynamics of reception, with the application of reception theory and descriptive translation studies.

Starting from the assumption that the affirmation of a work in the target culture does not depend solely on its intrinsic value, but on a number of factors (individuals and institutions) which in a particular social and historical context direct the manner of its acceptance, the aim of this research is to determine which of these factors contributed to the creation of a certain image of Brecht and his dramas in Serbian culture.

The most important factor in the process of foreign literature reception is the translation, which in the case of dramatic works, as a rule, contains changes caused by the intercultural differences (dominant poetics, theatrical tradition, audience taste, etc.). For that reason, the most extensive chapter in this study is dedicated to a systemic analysis of available translations of Brecht's plays into the Serbian language (1954–1981) in order to identify differences from the source text, and then provide the explanations for certain translation phenomena from the aspect of the target culture.

Since the epic theater (epic-dialectical theater) represents Brecht's greatest contribution to drama theory and practice in the 20th century, the study focuses on the plays covered by this genre determinant: *The Threepenny Opera (Die Dreigroschenoper, 1928)*, *Mother Courage and Her Children (Mutter Courage und ihre Kinder, 1939)*, *The Good Person of Szechwan (Der Gute Mensch von Sezuan, 1941)*, *The Caucasian Chalk Circle (Der kaukasische Kreidekreis, 1944)* and *Life of Galileo (Leben des Galilei, 1955/56)*.

In addition to the published translations and typescripts, the study also includes other relevant factors in the reception process, such as scholarly monographs, studies, reviews and theater reviews, and newspaper articles as authentic testimonies of the initial reception of the performed plays, as well as private letters and interviews by some of the most important translators of Brecht's plays.

	<p>For the correct interpretation of Brecht’s drama achievements, it is necessary to be familiar with the cultural-political and sociohistorical circumstances of their origins, as well as the basic postulates of the epic theater, which are summarized in the introductory chapters, and which emphasize Brecht’s development towards the epic theater. In addition, translation analysis is preceded by a chronological review of the most significant stagings in Serbia’s larger theaters (1954–2018), given that the main form of reception emerged through theater, where it begins.</p>
<p>Accepted on Scientific Board on: AS</p>	<p>21/ 6/ 2019</p>
<p>Defended: DE</p>	
<p>Thesis Defend Board: DB</p>	<p>president: member: member:</p>

SADRŽAJ

I UVOD	11
II KNJIŽEVNO DELO U SVETLU TEORIJE RECEPCIJE I DESKRIPTIVNIH PREVODILAČKIH STUDIJA	17
2.1. Teorija recepcije	17
2.2. Deskriptivne prevodilačke studije (<i>Descriptive Translation Studies</i>).....	18
III PISAC KOMADA U MRAČNIM VREMENIMA	25
3.1. Drame u Vajmarskoj republici	29
3.2. „Pokušaj epskog pozorišta”: <i>Die Dreigroschenoper</i> (1928)	31
3.3. Godine u egzilu.....	39
3.3.1. Teorija epskog pozorišta	40
3.3.2. Velike drame egzila	46
3.3.2.1. <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i> (1939).....	46
3.3.2.2. <i>Der gute Mensch von Sezuan</i> (1941).....	54
3.3.2.3. <i>Der kaukasische Kreidekreis</i> (1944)	59
3.3.2.4. <i>Leben des Galilei</i> (1955/6).....	63
3.4. Povratak u Nemačku Demokratsku Republiku i osnivanje Berlinskog ansambla	73
IV BREHTOVA RECEPCIJA U SRBIJI	74
4.1. Počeci Brehtove recepcije u Jugoslaviji	75
4.2. Brehtovi komadi na srpskim pozornicama	78
4.3. Prevodi Brehtovih drama na srpski jezik.....	93
4.4. Komadi epskog pozorišta u prevodu na srpski jezik: analiza prevoda.....	96
4.4.1. <i>Dobri čovek iz Secuana</i> u prevodu Mirjane Bihalji i Dragoslava Andrića.....	96
4.4.1.1. Analiza preliminarnih podataka	99
4.4.1.2. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda s aspekta ciljne kulture.....	100
4.4.1.3. Analiza prevoda na mikro nivou: poređenje s originalom	109

4.4.1.4. Sistemski kontekst.....	119
4.4.2. Prevodi drame <i>Majka Hrabrost i njena deca</i>	121
4.4.2.1. <i>Majka Kuraž i njena deca</i> i <i>Majka Hrabrost i njena deca</i> : uporedna analiza prevoda.....	123
4.4.2.1.1. <i>Majka Kuraž i njena deca</i> u prevodu Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova	123
4.4.2.1.1.1. Analiza preliminarnih podataka u prevodu Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova	124
4.4.2.1.1.2. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda s aspekta ciljne kulture	124
4.4.2.1.1.3. Uporedna analiza dve verzije prevoda: <i>Majka Kuraž i njena deca</i> i <i>Majka Hrabrost i njena deca</i> Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova.....	125
4.4.2.1.2. <i>Majka Hrabrost i njena deca. Jedna hronika iz Tridesetogodišnjeg rata</i> u prevodu Ivana Ivanjija	139
4.4.2.1.2.1. Analiza preliminarnih podataka	140
4.4.2.1.2.2. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda s aspekta ciljne kulture	141
4.4.2.1.2.3. Prevod <i>Majke Kuraž</i> Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova i <i>Majke Hrabrost</i> Ivana Ivanjija: uporedna analiza dva prevodilačka postupka na mikro nivou.....	149
4.4.2.2. Sistemski kontekst.....	168
4.4.3. <i>Krug kredom</i> u prevodu Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova	168
4.4.3.1. Analiza preliminarnih podataka	170
4.4.3.2. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda s aspekta ciljne kulture.....	170
4.4.3.3. Analiza na mikro nivou: poređenje prevoda s originalom	177
4.4.3.4. Sistemski kontekst.....	189
4.4.4. Prevodi <i>Opere za tri groša</i>	190
4.4.4.1. Prevodi Todora Manojlovića i Slobodana Glumca: uporedna analiza dva prevodilačka postupka.....	193

4.4.4.1.1. Analiza preliminarnih podataka <i>Opere za tri groša</i> u prevodu Todora Manojlovića	193
4.4.4.1.2. Analiza preliminarnih podataka prevoda <i>Opere za tri groša</i> Slobodana Glumca.....	195
4.4.4.1.3. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda Todora Manojlovića s aspekta ciljne kulture	195
4.4.4.1.4. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda Slobodana Glumca s aspekta ciljne kulture	205
4.4.4.1.5. <i>Opera za tri groša</i> Todora Manojlovića i Slobodana Glumca: uporedna analiza prevoda na mikro nivou i poređenje s originalom.....	209
4.4.4.2. Sistemski kontekst.....	244
4.4.5. <i>Galilejev život</i> u prevodu Slobodana Glumca.....	246
4.4.5.1. Analiza preliminarnih podataka	247
4.4.5.2. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda s aspekta ciljne kulture.....	248
4.4.5.3. Analiza prevoda na mikro nivou	252
4.4.5.4. Sistemski kontekst.....	265
V ZAKLJUČCI	269
VI BREHTOVE DRAME NA SRPSKIM POZORNICAMA 1954–2018.....	278
VII BREHTOVE DRAME U PREVODU NA SRPSKI JEZIK	282
VIII LITERATURA	284

I UVOD

Bertolt Breht (1898–1956) je najznačajniji nemački dramatičar 20. veka, koji je po broju izvođenja ponekad prevazilazio Šekspira i Molijera (Unzeld, 1990: 96),¹ i koji do danas uživa status jednog od najizvođenijih dramskih pisaca svih vremena. Jan Knopf, koji se ubraja u najvrsnije poznavaoce ovog autora na nemačkom govornom području, proučavajući Brehtov doprinos nemačkoj književnosti, koji je vidljiv kako na polju lirike tako i na polju drame, konstatuje sledeće:

In Deutschland ist Brecht von der Wirkung her nur vergleichbar mit Goethe: er hat die Literatur verändert, indem er sie für Themen öffnete, die nicht als literaturfähig galten (z. B. Das Alltägliche, „Niedere“), auch und vor allem in der Lyrik, und indem er neue bewusste Spielformen des Theaters – anwendbar auch für das Leben – international durchsetzte (Knopf, 2006: 9).

Uprkos svim nedaćama koje su ga konstantno pratile, Breht je za nepunih šezdeset godina života (za razliku od Getea s kojim se poredi, koji je, prilično lagodno, doživeo skoro osamdeset tri) već veoma mlad uspeo da dostigne svetsku slavu (Mittenzwei, 1977: 328) i da bude izuzetno produktivan. Treba istaći i činjenicu da Breht predstavlja redak primer autora u nemačkoj književnosti, čija su dela svega tri decenije nakon njegove smrti priređena i objavljena u istorijsko-kritičkom izdanju, a zbog svega navedenog, mišljenje Klauša-Detlefa Milera (Klaus-Detlef Müller) da je Breht „najuticajniji dramatičar 20. veka” (Müller, 2009: 11) može se smatrati u potpunosti opravdanim.

Jedan od Brehtovih prijatelja i izdavača njegovih sabranih dela, Peter Zurkamp (Peter Suhrkamp), u predgovoru *Pesama* piše kako „Breht [...] u svojim pesmama i dramama od 1918. godine piše istoriju [nemačkog] naroda” (cit. prema Unzeld, 1990: 101), a periodizacija Brehtovog stvaralaštva u velikoj meri poklapa se sa događajima koji su obeležili noviju nemačku istoriju: Prvi svetski rat i propast monarhije, Vajmarska republika,

¹ O tome postoje i statistički podaci: „In den 70er Jahren, als Brechts 'intellektueller Tod' ausgerufen wurde, stand er neben Shakespeare mit jeweils 12 000 Aufführungen in Deutschland einsam an der Spitze. Im Vergleich: Goethe und Schiller brachten es auf je 5 000 Aufführungen, Dürrenmatt auf 4 000, Heiner Müller auf 458; unter ausländischen Autoren war Ibsen bei 5 000 Aufführungen, Fo bei 1174, Pinter bei 1831. Im Ausland gab es in den letzten zehn Jahren über 500 registrierte Inszenierungen von Brecht-Stücken. Die erfolgreichsten Buchausgaben seiner Stücke sind *Mutter Courage und ihre Kinder* mit bis heute 3 Millionen verkauften Exemplaren, *Leben des Galilei* mit knapp 2, 9 Millionen und *Der gute Mensch von Sezuan* mit 2, 8 Millionen.” (Knopf, 2006: 121).

nacionalsocijalizam i odlazak u emigraciju, Drugi svetski rat, period nakon Drugog svetskog rata i podela Nemačke, povratak u Nemačku Demokratsku Republiku. U nemačkoj nauci o književnosti Brehtov dramski opus žanrovski se deli u sledeće faze: komadi nastali pod uticajem ekspresionizma, zatim poučni komadi (nem. *Lehrstücke*) i epsko pozorište (kasnije dijalektički teatar),² čiji je on osnivač i koje predstavlja vrhunac Brehtovog stvaralaštva i ključni doprinos dramskoj teoriji i praksi u 20. veku.

Teoriju epskog pozorišta Breht je razvio za vreme boravka u egzilu (1933–1949) i ona je tesno povezana s njegovim praktičnim spisateljskim radom. U epsko pozorište u užem smislu ubrajaju se sledeći komadi: *Majka Hrabrost i njena deca* (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939), *Dobri čovek iz Sečuana* (*Der gute Mensch von Sezuan*, 1941), *Kavkaski krug kredom* (*Der kaukasische Kreidekreis*, 1944) i *Galilejev život* (*Leben des Galilei*, 1955/6). Začeci epskog pozorišta, međutim, u praktičnom smislu vezuju se za komad *Opera za tri groša* (*Die Dreigroschenoper*), koji je premijerno izveden 1928. godine, dakle, još u periodu Vajmarske republike. Ove drame, u prvom redu *Opera za tri groša* i *Majka Hrabrost i njena deca*, obeležile su recepciju Brehtovog novog pozorišnog koncepta ne samo na nemačkom govornom području već i van njegovih granica.

Breht je bio revolucionaran kako u pogledu forme tako i u pogledu sadržine, te su njegovi tekstovi provocirali kritičare i publiku, zbog čega su i ličnost i delo ovog autora sve do kraja osamdesetih godina prošlog veka zadržali vrlo specifičan status. Knopf u tom kontekstu piše o Brehtovoj aktuelnosti koja je nadživela socijalizam:

Da inzwischen erwiesen ist, dass Brecht nicht der sozialistische Dichter war, als der er reklamiert wurde, dass er vielmehr *der* gesellschaftskritische Autor in der Weltliteratur par excellence war, ist er nach dem Ende des Sozialismus so aktuell wie nie (Knopf, 2006: 10).

S obzirom na vremensku distancu i društveno-političke promene, ne iznenađuje da je tek nakon pada Istočnog bloka i ponovnog ujedinjenja Nemačke, postepeno stvoren temelj za kritičko pristupanje Brehtovom opusu van granica ideologije, tako da je u međuvremenu broj naučnih i

² Pojedini autori posebno izdvajaju i poznu fazu u Brehtovom stvaralaštvu, u kojoj dominiraju obrade tuđih i sopstvenih komada. Relativno skromna književna produkcija povezana je s činjenicom da se Breht po okončanju Drugog svetskog rata, nakon povratka u Nemačku Demokratsku Republiku (DDR) i osnivanja Berlinskog ansambla (Berliner Ensemble), posvetio prvenstveno praktičnom (rediteljskom) radu, u kojem je sve vreme provedeno u egzilu toliko oskudevao.

stručnih publikacija o ovom autoru postao nepregledan,³ a literatura koja se bavi recepcijom njegovih dela, kako u Evropi tako i van granica starog kontinenta, danas predstavlja veoma obimno poglavlje u istoriji književnosti: *Brecht in Frankreich 1930–1963* (Hüfner, 1968), *Brecht in Poland* (Szydłowski, 1969), *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich* (Palm, 1984), *Zeitgenössische Brecht-Rezeption in den zwanziger und dreißiger Jahren* (Fischer, 1989), *Brecht's Reception in Brazil* (Ellis, 1995), *Het gevoel heeft verstand gekregen. Brecht in Nederland* (Licher–Onderdelinden, 1998), *Brecht in/and Asia* (Wessendorf–Weidauer, 2011), *Brecht und die Folgen* (Kindt, 2018), kao i mnogi drugi reprezentativni naslovi.

Premda je Brecht u Jugoslaviji bio poznat i pre Drugog svetskog rata, srpska publika se sa epskim teatrom upoznaje 1954. godine, kada je na sceni Beogradskog dramskog pozorišta izveden *Dobri čovek iz Sečuana*. Nakon ove premijere usledile su mnogobrojne inscenacije i prevodi drama, i do danas su svi Brehtovi komadi koji spadaju u najznačajniju fazu njegovog stvaralaštva prevedeni na srpski jezik. Pored prevoda komada epskog pozorišta pronalaze se i prevodi manje poznatih dela, poput *Priviđenja Simone Mašar/Snoviđenja Simone Mašar* (*Die Gesichte der Simone Machard*, 1943) ili jednočinki *Dansen/Pošto je gvožđe?* (*Dansen/Was kostet das Eisen?*, 1939) i mnogih drugih.

Prevodi Brehtovih drama dele se u dve velike grupe. U prvu, veću grupu, spadaju oni koji su nastali za potrebe pozorišta, koji su pohranjeni u pozorišnim arhivima i bibliotekama, kao i u arhivu Muzeja pozorišne umetnosti Srbije u Beogradu. Drugu grupu prevoda čine oni koji su u prvom redu bili namenjeni čitalačkoj publici, i kojih je znatno manje.

Uprkos bogatoj recepciji Brehtovog dramskog opusa, kao i činjenici da interesovanje srpske publike, prevodilaca i reditelja za Brehtove komade ni u dvadeset prvom veku ne jenjava,⁴ uočava se nedostatak naučne literature posvećene prevodnoj recepciji (dramskog)

³ Sarajevski teatrolog Predrag Kostić u svojoj „uzornoj studiji” *Drama i pozorište Bertolta Brehta* (Putnik, 1989: 54) još sredinom sedamdesetih godina prošlog veka konstatuje kako „[je] o Bertoltu Brehtu i njegovim delima do danas napisano toliko mnogo knjiga, disertacija, naučnih radova, rasprava, eseja, članaka, kritika i prikaza da im niko ne zna tačan broj. Čak se ni u Brehtovom arhivu u Istočnom Berlinu (u kome se više od deset godina vredno radi na prikupljanju svega što je napisano o tome velikanu drame i pozorišta) o tome ne može dobiti tačan podatak.” (Kostić, 1976: 5).

⁴ Osim inscenacija novijeg datuma (v. Tabelu 2), o aktuelnom interesovanju za Brehtovo stvaralaštvo svedoči i temat časopisa *Polja* (Jovanović, 2018), u kojem su pored prevoda pesama i drame *Vizije Simon Mašar* publikovani

stvaralaštva ovog velikana nemačkog pozorišta u Srbiji. Kao autor koji je posvetio naučnu pažnju proučavanju Brehtove recepcije u Srbiji izdvaja se Dušan Rnjak. Njegova monografija *Bertolt Brecht in Jugoslavien* (1972), pored „osvrta na neke reprezentativne izvedbe Brehtovih komada u Jugoslaviji” (Rnjak, 1972: 57–98) do 1965. godine, na koje se stavlja težište u ovoj monografiji, u dva uvodna poglavlja pruža uvid u istorijat jugoslovenskog pozorišta u svetlu jugoslovensko-nemačkih pozorišnih veza, kao i kratak pregled recepcije Brehtovog dramskog stvaralaštva u periodu pre i neposredno nakon Drugog svetskog rata. Treće, i najkraće poglavlje, posvećeno je prevodima dveju drama, *Prosjачkoj operi*, koju je preveo Marko Fotez i *Kavaskom krugu kredom* u prevodu Gustava Krkleca; poglavlje završava prikazom prvih prevoda Brehtove lirike u Jugoslaviji „[sa ciljem] razumevanja njegovog političko-umetničkog [uticaja]” (Rnjak, 1972: XIII).

Iako predstavlja značajno polazište za ovo istraživanje, ako se ima u vidu da obuhvata prilično kratak vremenski period i veliki geografski prostor, pored činjenice da je analizi prevoda posvećena minimalna pažnja, Rnjakova monografija ne može se smatrati sveobuhvatnom kada je reč o Brehtovom položaju u srpskoj kulturi. Cilj ove doktorske disertacije jeste, prema tome, da prikaže okolnosti prihvatanja Brehtovog dramskog stvaralaštva, zatim faze, tok i dinamiku recepcije u Srbiji uz primenu teorije recepcije i deskriptivnih prevodilačkih studija. Akcenat se pritom stavlja na komade epskog pozorišta, iako će se, radi potpunije slike, pružiti hronološki pregled recepcije celokupnog dramskog opusa ovog nemačkog autora u srpskoj kulturi.

Polazište za istraživanje recepcije predstavlja dramski tekst, koji je u slučaju preuzimanja književnog dela iz strane kulture po pravilu posredovan prevodom. Stoga je u disertaciji fokus prevashodno na samom tekstu (prevodu), pri čemu se analizira njegov odnos prema izvorniku. Dela dramske književnosti, više nego bilo koja druga, uvek su vezana za kulturu u kojoj nastaju, zbog čega prelaskom u drugi kulturni kontekst neretko trpe izmene. Imajući to u vidu, kao i činjenicu da je kulturna politika, a time i politika prevođenja uvek vezana za zvaničnu politiku (Đurić, 2002: 717), pretpostavlja se da je u slučaju prevoda drama Bertolta Brehta, kao autora koji je rušio horizont očekivanja svojih recipijenata, i to kako kritike tako i publike, originalni tekst pretrpeo izmene uslovljene navedenim faktorima. Iz tog razloga prevodi se analiziraju s aspekta ciljne kulture (deskriptivni pristup). Pored analize prevoda,

i mnogi drugi prevodi, eseji i naučni radovi, kao i ponovno objavljeni komadi epskog pozorišta u prevodu Slobodana Glumca (Breht, 2019).

istraživanje je potkrepljeno i stručnim monografijama, studijama, zatim recenzijama i pozorišnim kritikama, te novinskim člancima kao autentičnim svedočanstvima prvobitne recepcije izvedenih komada i, najzad, privatnim pismima i intervjuima sa nekim od najznačajnijih Brehtovih prevodilaca.

Doktorska disertacija strukturisana je u pet celina (I–V), koje se bave recepcijom Brehtovih drama u Srbiji. Ona obuhvata komade epskog pozorišta u prevodu na srpski jezik, počev od prve praizvedbe 1954. godine sve do 1981. godine. Iako su oni i u periodu koji je usledio izvođeni na srpskim pozornicama, za inscenacije su uglavnom korišćeni već postojeći prevodi, ili je slučaj da prevodi nisu dostupni. S obzirom na ciljeve i težište ove disertacije, komadi izvedeni u manjim i lokalnim pozorištima, odnosno, adaptacije i komadi prikazani u okviru amaterskih pozorišnih trupa, kao i komadi pisani po motivima iz Brehtovih dela, biće pomenuti tek da se ukaže na kontinuitet recepcije. U tom kontekstu treba posmatrati i pominjanje recepcije Brehtovog lirskog stvaralaštva.

Budući da je bio društveno angažovan pisac, većinu Brehtovih (dramskih) tekstova nije moguće tumačiti izolovano od socijalno-istorijskog, odnosno političkog konteksta njihovog nastanka. Nakon teorijskog poglavlja (II), jedno od uvodnih poglavlja (III) pruža sažeti prikaz Brehtovog dramskog stvaralaštva i njegov razvojni put ka epskom pozorištu u kontekstu vremena njegovog nastanka.

Za pravilno tumačenje dramskih dela obuhvaćenih ovom disertacijom nužno je poznavanje osnovnih teorijskih principa na kojima počiva epsko pozorište. S obzirom na činjenicu da je teorija epskog pozorišta u prevodu na srpski jezik dostupna samo parcijalno, ovoj problematici u okviru pomenutog poglavlja (3.3.1.) takođe je posvećen kratak teorijski osvrt.

Ključni deo istraživanja obuhvata sistemsku analizu dostupnih prevoda Brehtovih drama (1954–1981), te im je u okviru najobimnijeg poglavlja (IV) u disertaciji posvećeno najviše pažnje (4.4.). Budući da se glavni vid recepcije odvijao putem pozorišta (1954–2018), gde ona i započinje, analizi prevoda prethodi hronološki prikaz praizvedbi (4.2.), odnosno, prevoda (4.3.). Zaključno poglavlje (V) objedinjuje podatke dobijene analizom prevoda sa ostalim relevantnim podacima, sa ciljem da ukaže na najznačajnije faktore koji su odredili tok i način prihvatanja Brehtovih drama, i koji su uticali na kreiranje slike o autoru i njegovom delu u Srbiji.

Imajući u vidu vrlo bogatu i raznovrsnu recepciju, koja pored komada epskog pozorišta obuhvata i druge žanrove Brehtovog dramskog opusa, ovo istraživanje otvara višestruke mogućnosti za dalje proučavanje najznačajnijeg nemačkog dramatičara prethodnog stoleća i njegovog odjeka u srpskoj kulturi.

II KNJIŽEVNO DELO U SVETLU TEORIJE RECEPCIJE I DESKRIPTIVNIH PREVODILAČKIH STUDIJA

Recepcija (lat. *recipere* = primiti) podrazumeva „primanje i istoriju delovanja [uticaja] autora, dela ili književne struje u zemlji i naročito u inostranstvu [...]” (Wilpert, 1969: 638). Budući da je „pojam recepcije suštinski neodređen i veoma rastegljiv” (Zobenica, 2014: 11), te da se može posmatrati s različitih aspekata, kako u užem tako i u širem smislu, počev od šezdesetih godina prošlog veka, paralelno s razvojem teorijske misli u okviru nauke o književnosti, do danas su se razvili različiti pristupi koji su naučnu pažnju posvetili proučavanju ovog fenomena.

Teorija recepcije tradicionalno je prihvaćena kao teorijsko-metodološko uporište za proučavanje književne recepcije, a ona je posebno okrenuta inostranoj recepciji, koja je „predmet proučavanja uporedne nauke o književnosti” (Wilpert, 1969: 638). Budući da je ovaj pristup, uzimajući u obzir isključivo varijable čitaoca i vremena, naišao na ograničenja (Zobenica, 2014: 14), ali i da je „komplikovan odnos teksta i kulture gotovo nemoguće adekvatno prikazati [...] bez rekursa na akt čitanja, odnosno, istoriju recepcije tekstova u datom kulturnom kontekstu” (Peters, 2010: 316), u novije vreme prisutna je tendencija kombinovanja pristupa. Njihov odabir zavisi od specifičnih težišta i ciljeva, odnosno, potreba istraživanja, pri čemu se teži sticanju potpunije slike i uvida u okolnosti prihvatanja književnog dela i njegovog položaja u datoj kulturi.

Deskriptivne prevodilačke studije, kao jedan od pristupa za analizu književnih dela i proučavanje njihovog položaja u stranoj (ciljnoj) kulturi, te međuknjiževnih uticaja, u fokusu imaju prvenstveno prevode. Polazeći od pretpostavke da „(*intrinzička vrednost*) književnog dela nije [...] presudna za njegovu međunarodnu afirmaciju” (Prunč, 2012: 290), istraživanja prevodilačkih studija pored prevoda obuhvataju i druge vrste tekstova, odnosno, pojedince i institucije koji učestvuju u kreiranju slike o tom delu u datoj kulturi i mogu se, u tom smislu, smatrati dopunom teoriji recepcije.

2.1. Teorija recepcije

Šezdesetih godina prošlog veka nauka o književnosti obogaćena je teorijom recepcije, pristupom koji je u proces razumevanja, tumačenja i vrednovanja književnog dela uključio

čitaoca, koji je prepoznat kao odlučujući konstituent smisla u složenoj relaciji (autor –) tekst – čitalac. Prema shvatanju Wolfganga Isera (Wolfgang Iser), čitalac je dinamična kategorija, te samim tim ni značenje, odnosno, recepcija književnog dela ne predstavlja konstantu (Peters, 2010: 315; 318). Izerov apstraktni, „ekstremno individualistički” model proučavanja recepcije (Peters, 2010: 322), Jaus (Hans Robert Jauß) je proširio za kategoriju vremena, pledirajući za „istorijski utemeljenu književnu hermeneutiku” (Peters, 2010: 324) i time osnovao estetiku, odnosno, istoriju recepcije u užem smislu (Peters, 2010: 313), čiji „[predmet] proučavanja [predstavlja] opis istorijskih promena različitih tipova procesa recepcije” (Zobenica, 2014: 13). Pritom bi „u prvom redu trebalo detaljnije analizirati ona dela, koja su još u vreme nastanka ili i znatno kasnije naročito vidno premašila horizont očekivanja čitalaca, usled čega je njihova recepcija naišla na naročite poteškoće” (Peters, 2010: 326), jer im se pripisuje veći inovativni potencijal. Štaviše, sa stanovišta teorije recepcije, „[poznavanje] uzastopnih mena u načinu primanja jednog dela ocenjeno je kao preduslov za valjano razumevanje i ocenjivanje njegove vrednosti” (Tartalja, 2013: 195).

Iako je dala značajan impuls za proučavanje književnih prožimanja, kada je reč o recepciji dela iz strane kulture, teorija recepcije ne diferencira u dovoljnoj meri ni pojam teksta, ni čitaoca, ni vremena. Pojam teksta utoliko je problematičan, jer je on najčešće posredovan prevodom. „Prevodi su [...] zamene za originalne tekstove, oni su sredstva putem kojih možemo da pristupimo radovima koji bi nam u suprotnom bili izvan domašaja” (Bassnett, 2019: 3). Prevod pak zavisi od niza faktora u kulturi recipijenta, na prvom mestu od prevodioca, koji već činom prevođenja iskazuje određene vrednosti (Đurić, 2002: 717): „[drugim] rečima, prevod je manifestacija čitanja jednog čitaoca, a taj čitalac je proizvod sopstvene kulture i doba” (Bassnett, 2019: 3). Kada se sve to uzme u obzir, jasno je da teorija recepcije ne pruža dovoljno širok teorijsko-metodološki okvir za analizu, tumačenje i vrednovanje svih relevantnih činilaca u procesu prihvatanja književnog dela u stranu kulturu.⁵

2.2. Deskriptivne prevodilačke studije (*Descriptive Translation Studies*)

Deskriptivne prevodilačke studije je naziv za različite škole i pravce, koji su sedamdesetih godina prošlog veka nastali pod okriljem komparatistike, kao reakcija na tada

⁵ Ova činjenica povezana je s istorijskim razvojem nauke o prevođenju, kojom, u periodu nastanka teorije recepcije, prevladava lingvistički pristup okrenut problemu ekvivalentnosti.

dominantni, lingvistički pristup književnom prevođenju (Prunč, 2012: 229), koji je doprineo i lošem statusu prevodne književnosti. Prevodilačke studije (*Translation Studies*), tada tek osnovana disciplina,⁶ pojavile su se istovremeno u nekoliko zemalja Evrope (Belgija, Holandija, Velika Britanija) i u Izraelu, na čelu s naučnicima poput Džejmisa Holmsa (James Holmes), Tea Hermansa (Theo Hermans), Itamara Even-Zohara (Itamar Even-Zohar), Žozea Lambera (José Lambert), Gideona Turija (Gideon Toury), Rajmonda fan den Bruka (Raymond van den Broeck), Andrea Lefevra (André Lefevere), Suzan Basnet (Susan Bassnett) i nekolicine drugih,⁷ koji su se ujedinili oko istog cilja:⁸

A main objective of the new field was to raise awareness of the role played by translation in literary history by engaging with a series of key questions, including why some cultures translate more than others at different moments in time, what are the criteria that determine ages of greater or lesser translation activity, what is the relationship of translations to dominant aesthetic norms at particular times, whether translations can be a force for literary innovation and if so, how (Bassnett, 2019: 1–2).

Suprotno normativnom pristupu prevođenju, koji je preuzeo metode iz lingvistike, „naučne metode i polje interesovanja [deskriptivnih] prevodilačkih studija u prvom redu [su preuzete] iz uporedne nauke o književnosti i teorije recepcije” (Prunč, 2012: 258), s inicijalnom idejom da se povezivanjem različitih disciplina „premosti jaz između prevodilačke prakse i istorije i teorija prevođenja, i na taj način poboljša status prevođenja” (Bassnett, 2011: x-xi). Suštinska razlika ogleda se u tome što deskriptivna metoda polazi od postojećeg teksta (prevoda), a zatim „pokušava da odredi različite faktore koji su potencijalno zaslužni za njegovu specifičnu prirodu” (Hermans, 1985: 12–13). Prema Hermansu, ovakav pristup je deskriptivan, ciljno orijentisan, istorijski, jer se bavi tekstovima „koje [...] dotična kulturna zajednica smatra

⁶ „Translation Studies came into being in the late 1970s, alongside other fields that were challenging traditional, canonical approaches to literature, such as women and gender studies, postcolonial studies, media and cultural studies, to name but three (Bassnett, 2019: 1).”

⁷ Grupa se sastajala na različitim simpozijumima o književnom prevođenju počev od sredine 70-ih godina prošlog veka, kada nastaju i prve značajne publikacije. Prvi kongres, održan 1976. godine u Levenu (Louvain), označio je prekretnicu u istoriji prevođenja, a radovi sa ovog skupa objavljeni su u zborniku pod naslovom *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies* (1978). Naredni značajni skupovi održani su 1978. godine na Univerzitetu u Tel Avivu (*Poetics Today*, 1981) i na Univerzitetu u Antverpenu 1980. godine (*Dispositio*, 1982).

⁸ Evropska grupa poznata je još pod nazivom Škola manipulacije, dok se u Izraelu razvila Teorija polisistema, koja se vezuje za ime Itamara Even-Zohara. Uprkos međusobnim razlikama, svi naučnici koji zagovaraju deskriptivni pristup dele isto shvatanje književnosti i prevođenja.

prevodima” i funkcionalan, što podrazumeva da je fokus na prevodilačkim strategijama, odnosno, normama koje utiču kako na način tako i na rezultat prevođenja, kao i na načinu funkcionisanja prevoda u ciljnoj kulturi, te „uticaju koji [...] ima na novo okruženje [(prihvatanje ili odbijanje)]” (Hermans, 1985: 13). Pritom su „tumačenja [...] funkcionalna[,] pragmatična i [...] sistemska”, što treba da omogući širi okvir za proučavanje pojedinačnih fenomena (Hermans, 1985: 13–14). Naučnici koji zagovaraju deskriptivni pristup ističu nužnost interakcije između teorije i prakse i ujedno zagovaraju studije slučaja (Bassnett-McGuire, 1980: 7; Hermans, 1985: 12), jer je prevod, koji „nudi bogatu građu kako za proučavanje ciljne kulture, tako i međukulturnih veza” (Mitrevski, 2013b: 6), obično jedini materijal koji nam stoji na raspolaganju (Toury, 1985: 18).

Glavni doprinos deskriptivnih prevodilačkih studija proučavanju prevodne književnosti (i prevoda uopšte) ogleda se prvenstveno u integrisanju kulturološke dimenzije, sa ciljem „boljeg razumevanja, opisivanja, objašnjavanja i/ili vrednovanja prevodilačkih fenomena” (Toury, 1987: 1). Tako su, paralelno s napretkom discipline, prevodi sve više dobijali na značaju upravo u kontekstu proučavanja kompleksnog fenomena kulture, te se javila i potreba za interdisciplinarnim pristupom (Gentzler, 1998: xxi).⁹ S težnjom da pruže odgovore na pitanja poput: „zašto se neki tekst prevodi a drugi ne” (Gentzler, 1998: xiii) ili „[...] ko, kako, kojim instrumentima, za koju *svrhu*, s kojim ciljem i pretenzijom moći naručuje prevod, određuje prevodilačke konvencije i propisuje prevodilačke norme” (Prunč, 2012: 285), pojedini naučnici od deskriptivnog pristupa otišli su korak dalje, što se u istoriji prevodilačkih studija označava kulturnim preokretom (engl. *cultural turn*).¹⁰

Nova promena paradigme u prvom redu vezuje se za ime Suzan Basnet i Andrea Lefevra,¹¹ čiji je dugogodišnji istraživački rad, u znaku napora da stvore teoriju koja bi imala

⁹ Basnet i Lefevr prvi su predložili (1990) da se prevodilačke studije udruže s kulturološkim smatrajući kako je „proučavanje prevođenja proučavanje kulturne interakcije” (Gentzler, 1998: ix).

¹⁰ Iako Prunč (2012: 287) navodi kako pojam *cultural turn* označava promenu paradigme u komparatistici, a ne u okviru nauke o prevođenju, ona je, barem kada je reč o (deskriptivnim) prevodilačkim studijama, neminovno uticala i na prevođenje, time što su prevodi dobili ključnu ulogu u konstruisanju kultura. Štaviše, zagovornici ovog pristupa smatrali su kako komparatistika treba da se izučava kao deo prevodilačkih studija (Bassnett, 1998: viii), ali su takvi pokušaji osujećeni, jer je komparatistika kao nauka odavno etablirana na visokoškolskim institucijama (Prunč, 2012: 288).

¹¹ I kasnije, američkog teoretičara i prevodioca Lorensa Venutija (Lawrence Venuti), koji je izazvao kontroverze zbog stava da bi prevodilac trebalo da bude vidljiviji. Njegova najpoznatija publikacija je *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995).

praktičnu primenu (Gentzler, 1998: xviii), između ostalog, rezultirao novim uvidima vezanim za složeni proces recepcije. Lefevr je prvi predložio da se, pored prevoda, u istraživanje uključe i „[...] razne vrste kritika, antologije, priručna literatura [...], da bi se utvrdilo kako slike o tekstovima nastaju i funkcionišu unutar određene kulture” (Gentzler, 1998: xiii). Kako bi obuhvatio sve tekstove, koji zajednički učestvuju u kreiranju slike o delu i/ili autoru unutar ciljane kulture, on je uveo pojam *rewriting*¹² (Prunč, 2012: 286–289). Drugi pojam, koji je tesno povezan s pojmom *rewriting*, jeste *patronaža* (engl. *patronage*). Patronaža podrazumeva manifestacije moći pojedinaca, grupa ili institucija i ona obuhvata tri ključne komponente: *ideologiju, ekonomiju i status* (Lefevre, 2017: 9; 13). Ulogu ideologije u književnosti preuzima *poetika* (u smislu dominantnog književnog koncepta), a nju kontrolišu oni pojedinci i grupe, koji u određenom društvu uživaju status stručnjaka (Prunč, 2012: 290). Prema Lefevru,

[whether] they produce translations, literary histories or their more compact spin-offs, reference works, anthologies, criticism, or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time (Lefevre, 2017: 6).

S obzirom na činjenicu da „’običnog potrošača’ [...] ne zanima odnos između originala i prevoda, već prevod poistovećuje s originalom” (Prunč, 2012: 290), najznačajniji vid onoga što Lefevr označava kao *rewriting* je prevod. Kako su „[prevodioci], a ne sami autori odgovorni za sliku koju druge književnosti stvaraju o autorima i time o njihovim književnostima i kulturama” (Prunč, 2012: 291), Basnet ističe da „postoji potreba za boljim razumevanjem načina na koji prevodi nastaju, kako cirkulišu i kako se čitaju” (Bassnett, 2019: 6).

Budući da je drama, više nego bilo koji drugi književni rod, povezana s kontekstom, odnosno, kulturom u kojoj nastaje, ne čudi da su kako Lefevr tako i (pre svega) Basnet naučnu pažnju usmerili prevashodno ka problematici prevođenja ovog žanra. Basnet ističe da „prevođenje pozorišnih tekstova unosi novu dimenziju kompleksnosti u problematiku prevođenja književnih tekstova, samim tim što tekst predstavlja samo jedan od elemenata [...] pozorišnog diskursa” (Bassnett-McGuire, 1980: 132; Bassnett, 1998: 99). Teškoće su povezane s prirodom samog teksta, koji se, u odnosu na prozu ili poeziju, čita „kao nešto *nepotpuno*”

¹² U ranijim radovima pomenutog autora nalazi se pojam *refraction*, koji je kasnije zamenio pojmom *rewriting*. Dok prvi pre sugeriše kvantitativne izmene originalnog teksta, drugi se odnosi na kvalitativne osobine tekstova, koji nastaju na osnovu književnog dela kao predložka, i pored izvora sekundarne literature terminološki bolje odražavaju prirodu prevoda, koji se takođe tu ubrajaju.

(Bassnett-McGuire, 1980: 120; Bassnett, 1998: 91) (dopuna je scenska realizacija). Naime, pored dramskog dijaloga, koji „karakterišu [određeni] ritam, intonacija [...] i glasnoća” zbog čega „prevodilac [sve vreme] mora da čuje glas koji govori [...]” (Bassnett-McGuire, 1980: 122), on sadrži i „[*podtekst*, odnosno,] *gestovni tekst*” (Bassnett-McGuire, 1980: 132), koji je kulturološki uslovljen (Bassnett, 1998: 105), pa je, prema tome, posredi „transfer funkcije” (Bassnett-McGuire, 1980: 124–125). Bassnet načelno razlikuje tri tipa dramskih tekstova: prvi i najčešći spadaju u grupu onih koji se objavljuju nakon izvođenja i koji po pravilu sadrže mnogobrojne naknadne izmene u odnosu na tekst korišćen u predstavi; drugi tip čine drame koje izvorno nisu namenjene za izvođenje (već za čitanje), dok treći tip karakterišu detaljne remarke (namenjene čitaocima), koje u inscenaciji „nestaju”, ali su značajne za reditelje i glumce (Bassnett, 1998: 100–101). Osim toga, oslanjajući se na Altonen (Sirku Aaltonen), ona takođe smatra kako je izvestan stepen akulturacije zajednička odlika prevoda dramskih tekstova (Bassnett, 1998: 93). Pored žanrovski specifičnih problema, značajan aspekt predstavlja recepcija pozorišnih tekstova, koja ima „javnu dimenziju” (Bassnett-McGuire, 1980: 132), tako da uspeh prevoda i predstave zavise od očekivanja publike u ciljnoj kulturi, koja je navikla na određenu pozorišnu tradiciju (Bassnett-McGuire, 1980: 125; Bassnett, 1998: 93).

U tom kontekstu, pokazalo se osnovanim diferenciranje prevoda prema nameni, odnosno, funkciji dramskog teksta, na prevode namenjene izvođenju („*performance-oriented*”) i one za čitalačku publiku („*reader-oriented*”) (Bassnett-McGuire, 1980: 131). Kada je reč o prvoj grupi, imajući u vidu pozorište kao kolektivni aparat i složeni put koji dramski tekst prolazi do inscenacije („lavirint”), Bassnet uvodi pojam „kooperativnog prevoda” (Bassnett, 1980: 91), koji nastaje u saradnji prevodioca i reditelja, odnosno, glumca ili nekog drugog člana ansambla, i ujedno zagovara ovakav način rada, smatrajući da on daje najbolje rezultate (Bassnett, 1998: 99; 106). Prednosti se odnose na niz problema koji su vezani za izvođenje pozorišnog teksta (razlike između pozorišnih konvencija, glumačkih stilova, očekivanja publike), a koji se tako uključuju u prevodilački proces (Bassnett-McGuire, 1980: 91–92). Pritom skreće pažnju na činjenicu da je u tom slučaju obično sve podređeno reditelju, koji ima ulogu „moćnika” (Prunč, 2012: 287), nadovezujući se time na Lefevrov koncept patronaže. Druga grupa prevoda, kada se dramskom tekstu pristupa kao književnom delu, predstavlja najčešći slučaj u prevodilačkoj praksi (Bassnett, 1980: 90).

Sa ove dve funkcije korespondira sedam različitih načina čitanja teksta, od kojih su prva dva vezana za prevode namenjene čitalačkoj publici, dok se ostali odnose na inscenaciju.

Najznačajniji od njih jeste treći tip čitanja ili „rediteljsko čitanje”, budući da uključuje i proces donošenja odluke o izvođenju (Bassnett, 1998: 101), to jest, skreće pažnju na odnose moći u pozorišnoj sferi, koji direktno utiču na recepciju.

Kao posebnu kategoriju Bassnett izdvaja čitanje prevodioca, koje se, uprkos preklapanjima s nekim od navedenih načina čitanja, od njih nužno razlikuje s obzirom na prirodu prevodiočevog posla (interlingvalni transfer) (Bassnett, 1998: 101). Prevodilac bi trebalo da ima u vidu koji tip dramskog teksta prevodi, odnosno, okolnosti njegovog nastanka – nameru autora i namenu teksta, te da uoči eventuelne nedoslednosti u jeziku i transponuje ih u prevodu, dok je zadatak reditelja da odluči kako će te nedoslednosti tretirati (Bassnett, 1998: 101).

*Ich bin ein Stückeschreiber. Ich zeige
Was ich gesehen habe. Auf den Menschenmärkten
Habe ich gesehen, wie der Mensch gehandelt wird. Das
Zeige ich, der Stückeschreiber.*

*Wie sie zueinander ins Zimmer treten mit Plänen
Oder mit Gummiknäppeln oder mit Geld
Wie sie auf den Straßen stehen und warten
Wie sie einander Fallen bereiten
Voller Hoffnung
Wie sie Verabredungen treffen
Wie sie einander aufhängen
Wie sie sich lieben
Wie sie die Beute verteidigen
Wie sie essen
Das zeige ich.*

*Die Worte, die sie einander zurufen, berichte ich.
Was die Mutter dem Sohn sagt
Was der Unternehmer dem Unternommenen befiehlt
Was die Frau dem Mann antwortet.
Alle die bittenden Worte, alle die herrischen
Die flehenden, die mißverständlichen
Die lügnerischen, die unwissenden
Die schönen, die verletzenden
Alle berichte ich. [...] (GBA 14, 1993: 298–299).*

Bertolt Brecht: Lied des Stückeschreibers (1935)

III PISAC KOMADA U MRAČNIM VREMENIMA

Uvodno poglavlje studije o личности i delu Bertolta Brehta jedan od izdavača istorijsko-kritičkog izdanja,¹³ Klaus-Detlef Miler, završava sledećim rečima:

Seine Sozialisation erfuhr Brecht im Kaiserreich und in dessen Auflösungsperiode im Ersten Weltkrieg. Schriftstellerisch wurde er in der politisch polarisierten Zeit der Weimarer Republik geprägt. Die größte literarische Produktivität ist verbunden mit dem Exil in den skandinavischen Ländern und in den Vereinigten Staaten von Amerika und in der ständigen Konfrontation mit der Entwicklung in Nazideutschland. Seine größte, über den Tod hinausreichende Wirkung erreichte er in den Anfangsjahren der DDR als ein in beiden deutschen Staaten gleichermaßen umstrittener Autor. Bestimmendes Moment in allen Lebens- und Werkphasen sind Momente

¹³ Zigfrid Unzeld (Siegfried Unseld) u svom delu *Autor i njegov izdavač (Der Autor und sein Verleger, 1978)* piše kako je „1983. počelo da se razmišlja o novom izdanju konačnih sabranih dela: nakon intenzivnih priprema bilo je moguće da se tokom februara 1988. godine, za devedesetogodišnjicu Brehtovog rođenja, objavi 'Veliko komentirano berlinsko i frankfurtsko izdanje'. Izdanje u 30 tomova, objavili su oba Brehtova izdavača u Nemačkoj, izdavačka kuća Zurkamp i AUFBAU, a urednici su bili Jan Knopf (Jan Knopf) i Klaus-Detlef Miler (Klaus-Detlef Müller) iz SR Nemačke i Verner Heht (Werner Hecht) i Verner Mitencvaj (Werner Mittenzwei) iz NDR-a – priznati stručnjaci za Brehtovo delo. Do 1993. oba izdavača će izdati sve tomove ovog izdanja (eventualno uz dopune kasnijih varijanti, kako bi se pokazao Brehtov razvoj); sve to biće dopunjeno komentarima u vezi sa istorijom nastanka teksta, uticajem dela, kao i pojedinačnim objašnjenjima.” (Unzeld, 1990: 94). Poslednji tom, međutim, izašao je iz štampe tek 2000. godine (Knopf, 2006: 124), što nimalo ne čudi, ako se uzme u obzir da ovaj, kako je kritika ocenila, „izdavački poduhvat decenije” (Ham, cit. prema Unzeld, 1990: 94), nije bio nimalo lak. Za razliku od prethodnih izdanja sabranih dela, koja su za tekstualnu osnovu uzimala poslednju autorizovanu verziju (Knopf, 2006: 122), ovo izdanje pruža *editio princeps* sledeći hronologiju nastanka prve verzije (ukoliko postoji prerada iz kasnijeg perioda, ona je u određenom tomu pridružena prvoj verziji teksta, npr. u slučaju komada *Baal* ili *Mann ist Mann*). Prvih deset tomova obuhvataju komade i dramske fragmente. Drugi deo (11–15) obuhvata pesme, tomovi 16–20 prozu, a teorijski spisi priređeni su u čak šest tomova (20–25). Dva naredna, 26. i 27. tom zauzimaju Brehtovi dnevnički zapisi (*Radni dnevnik* ili *Radni žurnal*), a 28. i 29. korespondencije. Poslednji, trideseti tom, koji je naknadno objavljen, predstavlja zajednički registar pojmova, imena i naslova, kao i napomene izdavača o priređivačkom postupku, zatim kratak pregled sadržine kompletnog izdanja. Uprkos značaju ovog izdanja za filologiju, jedan od priređivača konstatuje sledeće: „Ihre Rezeption freilich bleibt zwiespältig, von der Forschung wird sie nur wenig oder gar nicht zur Kenntnis genommen.” (Knopf, 2006: 124). Knopf (2006: 125) navodi nekoliko mogućih razloga za ovakvu recepciju, među kojima i standardizaciju pravopisa u *Radnom dnevniku* (Brecht je sve pisao malim slovom), kao i „zbrku” teorijskih spisa, koji su namerno priređeni na taj način, hronološki, sa ciljem da pokažu kako „Brecht kao teoretičar nikada nije radio sistematično”.

der Konfrontation und des Widerspruchs – vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Entwicklung lässt sich darin etwas Epochentypisches erkennen (Müller, 2009: 17).

Prve dve rečenice ovog citata veoma sažeto nagoveštavaju sve one društveno-istorijske okolnosti koje će postati osnov za Brehtovo stvaralačko promišljanje stvarnosti, a koje će autor iznova proveravati i podvrgavati promeni u neverovatno bogatom opusu koji je iza sebe ostavio. Društveno-političke prilike prve četvrtine dvadesetog veka formirale su Brehtovo poimanje društva i čoveka kao polazište u njegovoj umetnosti i upravo na tom temelju kasnije će izgraditi svoja najveća dramska dostignuća. Ulrich Kitštajn (Ulrich Kittstein) u tom smislu konstatuje: „Brechts literarische Darstellung menschlichen Handelns akzentuiert [...] immer dessen Prägung durch gesellschaftliche Zustände, die der kritischen Reflexion des Betrachters – des Lesers oder Zuschauers – zugänglich gemacht werden soll” (Kittstein, 2008: 8), ukazujući time na neke bitne odlike Brehtovog celokupnog stvaralaštva. Za Brehta književnost treba da ima „upotrebnu vrednost” i da u svakom pogledu ispunjava prosvetiteljske ciljeve, kako bi dovela do promene u društvu (Kittstein, 2008: 9). Izrazita društveno-kritička crta, koja se kao konstanta provlači već kroz njegova najranija dela, i to kako u lirskom tako i u dramskom opusu, učiniće Brehtov položaj neodrživim ne samo u međuratnoj i ratnoj Nemačkoj već će „siroti B. B.” posledice osećati do kraja života. Upravo se u tome ogleda specifičnost Brehtovog položaja, koji je dugo nakon smrti autora usmeravao i recepciju njegovih dela.

„Die Epoche oder genauer die politische und gesellschaftliche Wirklichkeit seiner Lebenszeit ist für Brecht nicht nur Kontext seiner literarischen Produktion, sondern in hohem Maße auch deren Gegenstand, und zwar [...] auch in der Perspektive gesellschaftlicher Ziele und ihrer ideologischen Implikationen [...] (Müller, 2009: 15).

Upravo iz tog razloga faze u Brehtovom stvaralaštvu prate razdoblja nemačke, odnosno, evropske istorije dvadesetog veka. One se najčešće dele na period stvaralaštva u Vajmarskoj republici, književnost u egzilu, posleratni period i povratak u Nemačku Demokratsku Republiku, a većinu Brehtovih radova nije ni moguće razumeti bez poznavanja istorijske pozadine i konteksta njihovog nastanka (Kittstein, 2008: 8).

Prva nemačka republika samo je deklarativno bila demokratska,¹⁴ dok je u suštinskom, institucionalnom smislu predstavljala nastavak Carstva. Njeni „činovnici”, postojeća građanska inteligencija u novoj državi samo je dodatno učvrstila svoj položaj time što je s pojavom novih

¹⁴ „Eine 'Demokratie ohne Demokraten' sei Weimar gewesen, so lautet eine inzwischen häufig gebräuchliche Schulweisheit (Lempert, 2018, para. 3).”

medija – radija i filma – zauzela širi prostor delovanja (Müller, 2009: 17–18). Mada je i sam potekao iz istog staleža, upravo to građanstvo, sačinjeno od „tuija”¹⁵, jeste ono protiv kojeg je Breht još kao srednjoškolac 1916. godine ustao čuvenim sastavom zbog kojeg je rizikovao da bude izbačen iz škole (Kittstein, 2008: 11), da bi nakon rata svojim perom još odlučnije nastavio tu borbu. Uvidevši moć masovnih medija, Breht je razvio teoriju medija (*Radiotheorie; Dreigroschenprozeß*) (Müller, 2009: 18), koju je kasnije integrisao u svoj koncept „pozorišta naučnog doba” (Breht, 1964: 140). Iako u svim komadima iz ovog perioda provejava duh epohe i kritika društvenih prilika, Kitštajn podvlači kako Breht uoči Novembarske revolucije još uvek nije zastupao jasnu političku poziciju (Kittstein, 2008: 13). Ubrzo nakon dolaska u Berlin 1924. godine, koji je bio „politička i kulturna metropola Vajmarske republike” (Kittstein, 2008: 13), Breht se upoznaje s marksizmom i počinje da se interesuje za ekonomska pitanja, dodatno podstaknut do tada neviđenim krahom na Njujorškoj berzi 1929. godine, koji je, kako će se ispostaviti, presudio i samoproklamovanoj demokratiji, budući da je izazvao krizu u društvu usled masovnih otpuštanja radnika, urušavanje srednjeg staleža, i najzad prouzrokuje slabljenje ionako klimave demokratije. Posledice krize u Nemačkoj dovele su do osnaživanja desnice uz istovremeno jačanje „revolucionarne levice”, a najveću dobit iz socijalne bede izvukli su nacionalsocijalisti (Müller, 2009: 19). Kriza je kulminirala 1932. godine, kada se nemačka buržoazija, u nadi da će opstati na vlasti, udružila sa Hitlerom (Mittenzwei, 1977: 11–12), kojeg je Komunistička partija Nemačke (KPD) potcenila, u čemu Miler vidi ključni problem (Müller, 2009: 19).

Brehta je, u atmosferi svetske ekonomske krize, put do berlinskih levičarskih krugova vodio upravo preko marksizma. U ovom periodu on razvija i svoju *Teoriju fašizma (Faschismustheorie)*: „In der Perspektive einer [...] revolutionären Umwälzung akzeptiert [Breht] die Moskauer 'Sozialfaschismus'-These und die Deutung Hitlers als des 'Stellvertreters' und 'Agenten' des Kapitalismus” (Müller, 2009: 20). Teza o povezanosti fašizma i kapitalizma, koju je Breht preuzeo od Georgija Dimitrova (Георги Димитров Михайлов)¹⁶ (1953), javlja se u mnogim njegovim delima (Müller, 2009: 20). Za ovu fazu

¹⁵ Pojam *Tui*, Pl. *Tuis*; *Tuismus* („tuizam”, prim. prev.), koji predstavlja akronim invertovanih slogova prideva „intellektuell” – „tellekt-uell-in”, Breht je izmislio kako bi njime označio sve one ljude koji „ignorišu stvarnost” i negiraju činjenice, a tuizam kao tema javlja se u mnogim njegovim delima (Knopf, 2006: 7).

¹⁶ Dimitrov je bio jedan od glavnih optuženih za paljenje Rajhstaga. Breht, koji je prisustvovao saslušanjima, posvetio mu je pesmu *Dimitroff*. Zanimljivo je da je suđenje bilo na dan obeležavanja tri stotine godina od suđenja

Brehtovog stvaralaštva najznačajniji je početak bavljenja koncepcijom epskog pozorišta, koje bi bez poznavanja marksizma bilo nezamislivo: „In enger Kooperation des Stückeschreibers mit marxistischen Künstlern und Theoretikern entstehen Brechts Konzept des episch-dialektischen Theaters [...] und eine dramatische Produktion, die die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse kritisch ausstellt und ästhetische Formen für eine revolutionierende Bewusstseinsbildung entwickelt” (Müller, 2009: 20). Godine 1928. u saradnji s Elizabet Hauptman (Elisabeth Hauptmann) i kompozitorom Kurtom Vajlom (Kurt Weill) nastao je i prvi „pokušaj epskog teatra” (GBA 2,¹⁷ 1988: 230), *Opera za tri groša*, po proslavljenom tekstu Džona Geja (John Gay) *The Beggar’s Opera*, kojoj Breht može da zahvali svetsku slavu. Tada je do izražaja došla jedna od karakteristika njegovog načina rada, koja se odnosi na preuzimanje postojeće građe i njeno virtuožno preoblikovanje i aktualizaciju. U mnogim Brehtovim kasnijim delima postoji niz primera intertekstualnosti, sa izraženim uticajem nemačke klasike i Luterove Biblije: „Für Brecht war alles bereits Formulierte lediglich Stoff, den man brauchen konnte und durfte” (Kesting, 1959: 47).

S obzirom na ideološka tumačenja njegovog opusa, naročito pre pada Istočnog bloka, važno je napomenuti da Breht nikada nije bio zakleti komunista niti je ikada pristupio Komunističkoj, a ni bilo kojoj drugoj partiji (Kittstein, 2008: 14). U atmosferi proklamovanih sloboda i realnoj vladavini „tuija” koji su „okupirali” radio i film, Breht se okreće teatru, kao jedinom slobodnom medijskom prostoru. Tako pred sam kraj Vajmarske republike nastaju prvi žanrovski eksperimenti u vidu poučnih komada (nem. *Lehrstücke*) – u poređenju s dotadašnjom dramskom produkcijom, dela naglašene didaktičke crte koja je trebalo da aktiviraju gledaoce i uključe ih u stvaralaški proces (Kittstein, 2008: 15). Sa Brehtovim političkim angažmanom, odnosno, društvenim aktivizmom, Miler povezuje još jednu buduću konstantu njegovog načina rada: „Im politisch-aktionistischen Kontext wird Brechts Arbeitsweise konsequent kollektivistisch. Das war sie im Prinzip von Anfang an, übereinstimmend mit der Überzeugung von der historischen Überholtheit des Individualismus.” (Müller, 2009: 20). Breht je u Berlinu upoznao najznačajnije buduće saradnike, kompozitore Kurta Vajla, Hansa Ajzlera (Hanns Eisler) i Paula Desaua (Paul Dessau). Ipak, žene su mu bile najveća podrška. Ključne saradnice, od kojih će ga neke pratiti i u emigraciju, Breht takođe upoznaje u Berlinu. Pored Elizabet

Galileju, kao i da je Dimitrov u toku procesa navodno izgovorio „Sie bewegt sich doch”, misleći na istinu (GBA 4, 1988: 332–333).

¹⁷ Uobičajeni (skraćeni) akronim „GBA” označava istorijsko-kritičko izdanje Brehtovih sabranih dela, dok se broj uz skraćenicu (u ovom slučaju broj dva) odnosi na tom u okviru izdanja.

Hauptman, to su Margarete Štefin (Margarete Steffin) i Rut Berlau (Ruth Berlau), kao i glumica i buduća supruga Helene Vajgel (Helene Weigel).¹⁸

Treba napomenuti da je Brehtovo inovativno pozorište u očima kritike dostiglo visok standard još pre dolaska nacionalsocijalista na vlast i da je već krajem dvadesetih godina, pre svega zahvaljujući *Operi za tri groša*, on bio „svetska zvezda” (Knopf, 2006: 8). Iako se ni za taj period ne može reći da je bio u potpunosti bezbrižan, ostanak u Nemačkoj za Brehta je ubrzo postao opasan, tako da je 28. februara, dan nakon Paljenja Rajhstaga i sa svojih jedva navršenih trideset pet godina, preko Praga, Beča, Švajcarske i Pariza otišao s porodicom i saradnicama u Dansku.¹⁹

3.1. Drame u Vajmarskoj republici

Ako se izuzme *Biblija (Die Bibel, 1913)*, jednočinka koju je Breht objavio u srednjoškolskom časopisu *Die Ernte*, među značajne Brehtove mladalačke komade ubrajaju se *Baal (Baal, 1918)*, *Bubnjevi u noći (Trommeln in der Nacht, 1919)*, *U džungli gradova (Im Dickicht der Städte, 1922; izvorno: Im Dickicht, 1921)* i *Čovek je čovek (Mann ist Mann, 1926)*. U formalnom smislu ovi komadi oslanjaju se na formu otvorene drame koju neguju i ekspresionisti, teme i motivi donekle se prožimaju, dok se u idejnom smislu mogu smatrati negacijom ekspresionizma i obračunom s ekspresionističkim prosegom (Mujčinović, 2005: 123). Iz tog razloga Miler ovu grupu proširuje za obradu Kristofera Marloua (Christopher Marlowe) *Život Edvarda Drugog Engleskog (Leben Eduards des Zweiten von England, 1924)*, smatrajući je s problemskog aspekta reprezentativnim predstavnikom za ovu fazu (Müller, 2009: 72).²⁰ Naime, drama se, prema Peteru Sondiju (Szondi, 1967), još od perioda naturalizma

¹⁸ Glumicu Helene Vajgel, svoju drugu suprugu s kojom će ostati do smrti, Breht je upoznao 1929. godine. Ona je igrala veoma važnu ulogu u njegovom životu i u njegovim dramama bitno uticala na njegovo stvaralaštvo, iako je ostala vrlo tajanstvena po tom pitanju (Mitrevski, 2020a). Igrala je u svim Brehtovim važnijim komadima (*Mutter Courage und ihre Kinder* je njena najzapaženija uloga u svetskoj istoriji pozorišta) i vodila Berlinski ansambl, od njegovog osnivanja 1949. godine do svoje smrti.

¹⁹ Porodicu Breht u emigraciju su pratile Margarete Štefin, komunistkinja iz Berlina, i glumica Rut Berlau, koja ih je pratila i u SAD.

²⁰ Milerova podela, koja se razlikuje od gotovo svih drugih, odnosno, svrstavanje i poslednja dva navedena komada u prvu fazu Brehtovog dramskog stvaralaštva, zasnovana je na nameri da prikaže razvoj autora, „pisca komada” (Stückeschreiber), kako je Breht sam sebe nazivao, ka epskom teatru, ukazujući na izvesne konstante od samog

našla u krizi, kada je privatnom pridružena društvena komponenta koja je postala presudan faktor socijalnih relacija, što je i sam Breht prepoznao kao ključni problem u drami i uspeo da uprkos tome bude produktivan kao dramatičar (Müller, 2009: 42–43). Štaviše, Miler „uništavanje individue” u drami smatra začetkom epskog teatra (Müller, 2009: 72). Kako on navodi, već je Sondi primetio tendenciju epiziranja dramaturgije: „Das Individuum als bestimmende Größe der bürgerlichen Dramatik, ist [...] durch die gesellschaftliche Arbeitsteilung, die 'Uniformierung' und 'Versachlichung' des Lebens, also durch die Prozesse der Verdinglichung und Selbstentfremdung, fragwürdig geworden; die zwischenmenschlichen Bezüge werden durch die 'objektiven' verdrängt” (Müller, 2009: 43). Po njemu, prema tome, nije neobično što je Breht kao savremeno pozorište shvatio upravo epsko.

Druga faza u Brehtovom dramskom opusu koja se vezuje za period Vajmarske republike poznata je po poučnim komadima. Tu se obično ubrajaju radio drama *Lindbergov let* (*Der Lindberghflug/Der Flug der Lindberghs/Der Ozeanflug*, 1929) *Badenski poučni komad o saglasnosti* (*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, 1930), „školska opera” *Onaj koji kaže da i Onaj koji kaže ne* (*Der Jasager*, 1930 i *Der Neinsager*, 1931), *Mera/Preduzimanje mere*²¹ (*Die Maßnahme*, 1930), *Izuzetak i pravilo* (*Die Ausnahme und die Regel*, 1930/31), kao i „školski komad” *Horaciji i Kurijaciji* (*Die Horatier und die Kuriatier*, 1935), koje Miler označava eksperimentima (Müller, 2009: 72), zbog toga što se baziraju na interakciji publike i izvođača, koja predstavlja novinu Brehtove dramaturgije. Pored toga, sadržaji se publici „demonstriraju”, prema tome, njihovo prikazivanje je „epsko”, a istovremeno „der Stückeschreiber gibt sich als Parabelerzähler zu erkennen” (Müller, 2009: 73). Njegov glas se praktično „čuje” kroz govor glumaca. Kroz likove u drami pisac predočava već postojeće odnose u društvu, ali ih nužno pojednostavljuje, svodi na modele, on demonstrira društvene eksperimente. Otuda se upravo iz poučnih komada kasnije razvila parabola, koja će postati „glavno sredstvo epskog teatra za prikazivanje istine” (Kesting, 1959: 79), kao i koncept gestusa (v. poglavlje 3.3.1.), koji zamenjuje do tada nazaobilazni glas i mimiku (Müller, 2009: 73).

začetka, na osnovu kojih se vidi u kojim aspektima se Brehtovo pozorište, distancirajući se postepeno, a zatim i radikalno od „građanskog teatra”, od njega razlikuje i ide u pravcu epske drame.

²¹ Ovaj naslov predložio je Ivan Ivanji.

3.2. „Pokušaj epskog pozorišta”: *Die Dreigroschenoper* (1928)

Iz današnje perspektive, istorijat *Opere za tri groša* može se posmatrati kao vesela igra u tri čina s predigrom i muzičkom pratnjom. U pitanju je prvo Brehtovo delo nastalo po narudžbini (Knopf, 1996: 53–54), kao nusprodukt srećnih okolnosti, koje zauzima posebno mesto u njegovom opusu. Iz ugla marksističke kritike, *Opera* se ubraja u komade prelaznog perioda²² (Kesting, 1959: 41; Knopf, 1996: 61), koje karakteriše traganje za novim dramskim izrazom, i ona predstavlja svojevrsni eksperiment i ujedno proboj epskog pozorišta u praksi.

Iako se u prvom redu vezuje za Brehtovo ime, *Opera za tri groša* ne može se zamisliti bez nekolicine ključnih saradnika, i u tom smislu je reprezentativna za Brehtov način rada u kolektivu. Inicijativa je potekla od Elizabet Hauptman, koja je 1926. godine saznala za izuzetne uspehe inscenacije *Prosjačke opere* (*The Beggar's Opera*, 1728) Džona Geja²³ u Londonu i drugim engleskim gradovima²⁴ (GBA 2, 1988: 424; Kittstein, 2008: 26), te je odlučila da je prevede (1927/28). Hauptman je, scenu po scenu, praktično „podmetala” Brehtu prevod ove drame na radni sto, na kojoj je počeo usputno da radi.²⁵ U istom periodu, mladi nemački glumac Ernst Jozef Aufriht (Ernst Josef Aufrecht) rešio je da od novca koji mu je dao imućni otac iznajmi Pozorište na Šifbauerdamu (Theater am Schiffbauerdamm), povodom čije inauguracije je pokušavao da nađe odgovarajući komad (Glumac, 1981b: 24–25).²⁶ Breht i Aufriht slučajno su se sreli u jednom berlinskom kafeu²⁷ i, mada mu je Breht ponudio svega nekoliko dovršenih scena, Aufriht je bez mnogo razmišljanja odlučio da će upravo ovaj komad otvoriti pozorišnu sezonu 1928/29. (GBA 2, 1988: 425; Knopf, 1996: 53). S Kurtom Vajlom, koji će komponovati muziku za songove, Breht se upoznao još 1927. godine, i ostvario uspešnu saradnju iz koje je proisteklo muzičko-scensko delo tzv. *Mali Mahagoni* (*Mahagonny-Songspiel*, 1927)²⁸

²² Tzv. marksistička faza u Brehtovom stvaralaštvu počinje poučnim komadima. Iako *Opera za tri groša* neposredno prethodi njihovom nastanku, ona se od njih izdvaja po tome što društvena kritika, iako prisutna, ne dovodi u pitanje postojeće uređenje niti ukazuje na promenu.

²³ Uz Džonatana Svifta (Jonathan Swift) i Aleksandra Pupa (Alexander Pope) Džon Gej (1685–1732) spada među vodeće engleske satiričare osamnaestog veka. Pisao je poeziju i drame, a satirični komad *Prosjačka opera* je njegovo najpoznatije delo.

²⁴ Počev od 1920. godine, Gejev komad je u Engleskoj doživljavao pravu renesansu.

²⁵ Breht je u tom periodu radio na komadu *Joe Fleischhacker* (Knopf, 1996: 53), koji je ostao fragment.

²⁶ Aufriht je na mesto direktora Pozorišta došao decembra 1927. godine (GBA 2, 1988: 425).

²⁷ U pitanju je Café Schlichter, jedan od kutnih lokala u kojima su se okupljali boemi (Knopf, 1996: 53).

²⁸ Ovaj projekat predstavlja skicu za operu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* iz 1929/30. godine.

(Glumac, 1981b: 21–22).²⁹ Ovaj četverac, na čelu s Brehtom i Vajlom, tvori jezgro oko kojeg se svilo klupko uspeha o kojem niko od njih u tom trenutku nije ni sanjao.

Nakon prve verzije teksta pod naslovom *Die Ludenoper*,³⁰ koja je zapisana od marta do maja 1928. godine, usledile su dve faze korekcija, od kojih je poslednja verzija bila planirana za premijeru, s tim što su Breht i Vajl konačne izmene uneli na dan generalne probe (GBA 2, 1988: 424; 432). Različiti naslovi koji su bili u opticaju ukazuju kako na promene koncepcije dela tako i na kompleksno pitanje vezano za autorstvo (Knopf, 2006: 87).³¹ Dok je *Die Ludenoper* bliža literarnom predlošku, u konačnoj verziji – *Die Dreigroschenoper*, naslov koji je u toku proba predložio pisac Lion Fojhtvanger (Lion Feuchwanger) (GBA 2, 1988: 428) – akcenat je od svodnika (Luden = Zuhälter) izmešten na „jeftinoću i novi prosjački milje”, koji kod Geja još uvek nije prisutan (Knopf, 1996: 54).

Prosjačka opera Džona Geja se, kako formalno tako i sadržinski, u svojevrsnom ruhu baladeskne opere (engl. *ballad opera*), do tada nepostojećeg žanra (GBA 2, 1988: 425), obračunava s britanskom političkom elitom ujedno pokazujući otklon prema tada vrlo popularnoj Hendlovoj operi, nastaloj po uzoru na italijanski žanr *opera seria* (Glumac, 1981b: 22–23). Time što su klasičnu veliku operu obogatili baladom, moritatom i drugim popularnim lirskim vrstama (GBA 2, 1988: 425), Gej i kompozitor Johan Kristijan Pepuš (Johann Christian

²⁹ Vrlo je interesantno što je Aufriht, deleći većinsko mišljenje, isprva bio krajnje skeptičan po pitanju Vajlove atonalne muzike, te je na svoju ruku angažovao „rezervnog” kompozitora, Tea Makebena (Theo Mackeben), koji je dobio zadatak da uvežba originalnu muziku *Prosjačke opere*.

³⁰ U vezi s naslovom prve verzije postoje dve različite priče. Prema zabeleškama glumice Lote Lenje (Lotte Lenya), Vajlove supruge, komad je izvorno nosio naslov *Die Ludenoper*, dok se Aufriht seća da mu je Breht ponudio dramu pod naslovom *Gesindel* (GBA 2, 1988: 425).

³¹ Na osnovu prvobitnog teksta (*Die Ludenoper*) napisana je verzija za izvođenje („Vorstufe zum Stück”) pod naslovom *The Beggar's Opera. Die Ludenoper. Von John Gray [!]. Übersetzt von Elisabeth Hauptmann. Deutsche Bearbeitung: Bert Brecht. Musik: Kurt Weill*), koja je objavljena početkom juna 1928. godine u izdavačkoj kući Feliks Bloh Erben (Felix Bloch Erben) (GBA 2, 1988: 429). Ona, međutim, nije bila celovita, već je poslužila kao polazište za dalji rad; tekst korišćen na premijeri naslovljen je *Die Dreigroschenoper (The Beggar's Opera). Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay. Übersetzt von Elisabeth Hauptmann. Deutsche Bearbeitung von Bert Brecht. Musik von Kurt Weill* (izašao iz štampe oktobra 1928), da bi konačni naslov glasilo *Die Dreigroschenoper. Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay* (Baumgärtner, 1974a: 429). Svi navedeni naslovi potvrđuju Knopfovu tvrdnju da je Vajl sudelovao u pisanju tekstova koliko i Breht u komponovanju (Knopf, 2006: 87), zbog čega se striktno razgraničavanje ne može smatrati u potpunosti opravdanim.

Pepusch) stvorili su „novo, demokratizovano muzičko-scensko delo” (Glumac, 1981b: 23), koje su ponudili građanstvu „na kritiku i nasladu”.

Breht je bio oduševljen načinom i mogućnostima koje ovo delo pruža za iskazivanje društvene kritike (GBA 2, 1988: 427). S obzirom na veliku vremensku distancu, razlike u socijalnom staležu vlastele (plemstvo – građanstvo), a, u skladu s tim, i drukčije intencije autora, Brehtov komad iziskivao je drastične izmene predloška. Dok je Gejeva kritika, zaodenuća u parodiju i aluzije, uperena ka određenim pojedincima, Breht želi da pokaže kako uzrok rđavih prilika treba tražiti u mentalitetu (malo)građanstva (GBA 2, 1988: 427), zbog čega njegov komad razotkriva odnose i mehanizme na kojima počiva društveni poredak (Baumgärtner, 1974a: 429). *Prosjačku operu* (s jednim od likova) otvara prosjak u ulozi dvorskog pesnika (autora opere), i on je vezan isključivo za okvirnu radnju, koja je smeštena u predigru. Kod Brehta, međutim, prosjak je (kao kolektiv) deo dramskog personala a time i glavne radnje (Knopf, 1996: 55). Ova izmena posledično vodi ka usložnjavanju radnje (Knopf, 1996: 55–56): dešavanja vezana za ljubavni trougao (Poli – Meki – Lusi) drastično su redukovana, a u središte je dospela razbojnička banda na čelu s Mekom, zvanim Meki Nož (Mackie Messer), „njegova borba za opstanak, debakl i uspešno spasavanje” (Baumgärtner, 1974a: 429). Do zapleta dolazi usled njegovog konflikta s prosjačkim kraljem Džeremijom Pičemom (Jeremiah Peachum), koji eskalira nakon što se Pičemova kćerka Poli (Polly) venča s Mekom. Za razliku od *Prosjačke opere*, u *Operi za tri groša* njihov konflikt nije isključivo privatni, već je u pitanju sukob dvojice preduzetnika (Knopf, 1996: 56) – preko Poli, koja u porodičnom biznisu služi kao „građanska fasada” i izvor prihoda (Baumgärtner, 1974a: 429), Meki bi mogao da utiče na posao i potencijalno ga ugrozi. Od značajnih izmena vezanih za koncepciju likova, pored prosjaka, izdvaja se i lik razbojnika, koji je osavremenjen time što je okićen građanskim atributima i „teži stabilnom građanskom uhlebljenju” maštajući o tome da pređe u bankarsku branšu (Kittstein, 2008: 27), dok istovremeno putem nasilja i pretnji kontroliše članove bande, koja ga izda „čim ponestane novca” (Knopf, 1996: 56). Uloga organa reda, čiji je predstavnik korumpirani šef policije Tajger Braun (Tiger Brown), sastoji se u očuvanju postojećeg poretka, budući da od njega profitiraju. U skladu s izmenjenom tematikom, kao i konstelacijom i koncepcijom likova, „radnja je izmeštena u Viktorijansko doba”, kada je

kapitalizam bio u povelju (GBA 2, 1988: 427), što, pored krunisanja kraljice, predstavlja bitan preduslov i pozadinu na kojoj se odvija radnja drame (Knopf, 1996: 57).³²

Osnovna poruka dela zasnovana je na (realnoj) protivrečnosti: „građani i kriminalci, kapitalisti i razbojnici ne razlikuju se [...] jedni od drugih” (Kittstein, 2008: 27), a čovekovu animalnu prirodu, koja ne bira sredstva kada je reč o zadovoljavanju njenih potreba, moguće je kultivisati pod jednim uslovom: „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral” (GBA 2, 1988: 284). Ovaj stih iz „Drugog finala za tri groša” – misao koja prožima celokupni Brehtov opus, vrlo brzo će postati najpoznatija krilatica iz *Opere za tri groša*.

U skladu s osnovnom idejom dela, uloga jezika ogleda se kako u tome da prikrije istinske namere njegovih aktera tako i da ogoli društvene protivrečnosti. To je postignuto upotrebom različitih stilskih slojeva (Kittstein, 2008: 27) vrlo širokog spektra, tako da su u delu podjednako zastupljene biblijske aluzije i vulgarizmi, a postoji i obilje primera za potuđenje u jeziku.

Ovo delo specifično je po tome što muzika i tekst u njemu zauzimaju podjednako važno mesto. Breht je, istina, poput Geja imao donekle gotšedovski stav po pitanju opere, ali je shvatio da se „neprijatelj” u međuvremenu promenio:

Pošto danas nema svrhe parodirati Hendlovo pozorište, napušten je svaki pokušaj parodije: muzička partitura je apsolutno moderna. Ali mi, međutim, imamo istu *sociološku* situaciju. Baš kao i pre dve stotine godina, imamo društveni poredak u kome praktično svi nivoi, iako na vrlo različite načine, mogu da poštuju moralne principe ne tako što bi živeli moralno, nego živeći od morala (cit. prema Glumac, 1981b: 24).

Shodno tome, Vajlovi plesni i džez ritmovi³³ takođe su u funkciji društvene kritike. To je postignuto time što radnja i muzika stoje u protivrečnom odnosu (Knopf, 1996: 57), tako da muzika dodatno potcrtava gestus određene scene ili njenih segmenata (Knopf, 1996: 61). Većinu tekstova za „provokativne songove [...], delom parodistične, delom anarhične sadržine” (Kesting, 1959: 41), Breht je napisao u ranijoj stvaralačkoj fazi, izuzev songova *Die Seeräuber-*

³² Breht zadržava većinu formalnih karakteristika *Prosjačke opere*, poput podele na tri čina i songove koji prekidaju radnju, s tim što završetak nije otvoren. Sadržina prvog čina vrlo je slična, dok se drugi i treći čin u ova dva komada bitno razlikuju. Scena venčanja u konjušnici, koja je Brehtova tvorevina, predstavlja tipičan primer za novu koncepciju epskog pozorišta.

³³ Izuzev muzike za song *Peachums Morgenchoral*, koja je preuzeta od Pepuša, sve kompozicije su nove, nastale za ovu priliku.

Jenny i *Barbara-Song* iz 1927. godine (GBA 2, 1988: 427–428), kao i songa iz predigre *Moritat vom Räuber Macheath*, koji je nastao u toku proba, zahvaljujući glumcu Haraldu Paulzenu (Harald Paulsen), koji je tumačio ulogu Meka (GBA 2, 1988: 428). Osim toga, pojedini tekstovi potiču od drugih autora; Breht je preuzeo stihove Fransoa Vijona (François Villon) – u delu *Zuhälterballade*, song koji je prvobitno (u verziji *Die Ludenoper*) nosio naslov *Bordell-Ballade von François Villon* (GBA 2, 1988: 429), a nekoliko songova inspirisano je baladama Radjarda Kiplinga (Rudyard Kipling), *Screw-Guns (Kanonensong)* i *Mary, Pity Woman* (1894), koja je u drami Polina ljubavna pesma. Svaki song predstavlja zaokruženu celinu, koja se može posmatrati izolovano od ostatka teksta (dijaloga), što je u inscenaciji praćeno i drugim pozorišnim elementima³⁴ (Knopf, 1996: 61). Njihova osnovna funkcija ogleda se u tome da komentarišu zbivanja na pozornici (Baumgärtner, 1974a: 429) i, time što nadomešćuju one aspekte koje nije moguće iskazati dijalozima, prošire perspektivu (Knopf, 1996: 62).

S obzirom na pomenute karakteristike, delo se opire svakom pokušaju žanrovske klasifikacije. Premda se pojam opere eksplicitno javlja u naslovu i naglašava vezu s visokom umetnošću (Knopf, 1996: 63), u ovom slučaju pre bi se moglo govoriti o persiflaži opere, za šta je naročito zaslužan „pomirljivi, kičasti završetak” (Knopf, 2006: 88). Druga odstupanja tiču se prisustva modifikovanih trivijalnih, narodnih muzičkih žanrova (Knopf, 1996: 63), zatim sličnosti s operetom i naročito mjuziklom (Baumgärtner, 1974a: 429; Knopf, 1996: 63).

Ovaj jedinstveni „ekstrakt burnih dvadesetih”, koji je Breht „smučkao” na umetnički nov i originalan način (Kesting, 1959: 41) isprva nije naišao na odobravanje. Štaviše, probe za premijeru u Pozorištu na Šifbaurdamu (od 10. avgusta 1928) bile su praćene konstantnim nesuglasticama i tenzijama unutar ansambla. Iako je režiju potpisao Erih Engel (Erich Engel), suštinski je to bio Breht (Kesting, 1959: 43), koji je od glumaca zahtevao da se odreknu svega što su naučili i da se upuste u eksperiment zvani epsko pozorište. Pored toga što su imali poteškoća da se naviknu na novi način glume, konstantne izmene glumačke postave, kao i modifikacije teksta sve do poslednje probe, bili su uzrok žestokih trvenja (GBA 2, 1988: 437). Lote Lenja, koja je igrala ulogu Dženi (Jenny), ovako pamti probe:

Eine derartige Kette von Katastrophen hat, glaube ich, in der ganzen Theatergeschichte kein Stück, so kurz vor der Premiere, erlebt. [...] In Davos lag Klabund im Sterben. Seine Frau Carola

³⁴ Songovi se uvode posebnom didaskalijom, u kojoj su precizirane pojedinosti vezane za njihovu scensku realizaciju: „*Songbeleuchtung: goldenes Licht. An einer Stange kommen von oben drei Lampen herunter, und auf den Tafeln steht: [...]*” (GBA 2, 1988: 248; 251).

Neher, die eine ideale Polly abgegeben hätte, mußte alle Proben absagen und fuhr zu ihm in die Schweiz. Aufricht telephonierte verzweifelt herum, um die Rolle neu zu besetzen. Schließlich gab er sie der jungen Roma Bahn. Dann schmiß der Schauspieler, der den Peachum spielen sollte [...] seine Rolle hin. Erich Ponto wurde aus Dresden zu Hilfe gerufen. Unser Mackie, der Operettenstar Harald Paulsen, und unsere Mrs. Peachum, Rosa Valetti, die beliebte Kabarettistin, machten in einem fort ihrer Empörung über das „unglaubliche Stück“ Luft. [...] Helene Weigel bekam plötzlich eine Blinddarmentzündung, und auch ihre Rolle mußte umbesetzt werden. [...] Die Generalprobe am Vorabend der Premiere war ein Witz. Sie dauerte bis fünf Uhr früh. Kurz vor fünf war es endlich soweit, daß ich meinen Salomon-Song anstimmen konnte. Kaum hatte ich damit angefangen, schrie der Regisseur: „Schluß jetzt! Halt! Der Song wird gestrichen. Das Stück ist ohnehin viel zu lang.“ [...] (Lenya, 1991: 18–19).

Uprkos podeljenim mišljenjima kritike nakon praizvedbe, ubrzo je preovladalo opšte oduševljenje i nastala prava pomama za ovom predstavom (GBA 2, 1988: 438–439). Pritom uspeh *Opere* treba meriti činjenicom da ona nije izvedena u onom Berlinu u kojem je nastala, već u novootvorenom pozorištu nepoznatog mladog glumca (Kindler, 1977: XVIII),³⁵ što ga čini utoliko sjajnijim. Za to su podjednako zaslužni Brecht i Vajl (Knopf, 2006: 88), dvojac koji je 31. avgusta 1928. godine ispisao anale svetske istorije pozorišta, kojem se ostvarilo nešto o čemu se današnji pozorišni delatnici ne usuđuju ni da maštaju:

[Jene Uraufführung] ist in den Bereich der Sage eingegangen. Bis zum nächsten Morgen wollten wir nicht recht an unsern Erfolg glauben. Dann lasen wir die ersten Kritiken. Sie waren sehr unterschiedlich. Als wir sämtliche Kritiken gelesen hatten, fanden wir, es sei an der Zeit, aus der Pension fort und in eine eigene kleine Wohnung zu ziehen (Lenya, 1991: 20).

Ovo delo izazvalo je drugu veliku „groznicu“ u istoriji nemačke književnosti – „Dreigroschenfieber“ (GBA 2, 1988: 439) – koja je nezapamćena još od objavljivanja prvog izdanja Geteovog *Vertera* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1974). Već 1929. godine

³⁵ „Oft wird angenommen, Brecht sei im Berlin der 'goldenen' zwanziger Jahre entdeckt und uraufgeführt worden. Davon kann keine Rede sein. Weder die großen Theater Berlins noch die mit Berlin konkurrierenden Wiener Bühnen haben sich damals an eine Brecht-Uraufführung herangewagt.

Nach drei Uraufführungen in München (1922, 1923, 1924), einer Uraufführung in Leipzig (1923), einer Uraufführung in Darmstadt und gleichzeitig in Düsseldorf (1926), einer Uraufführung in Frankfurt a. M. (1926) und in Baden-Baden (1927) kam es in Berlin erst 1928 zu einer Uraufführung – nämlich der *Dreigroschenoper* dank eines Außenseiters im Theaterbetrieb: Ernst Josef Aufricht. [...] bis zur *Dreigroschenoper* interessierten sich für Brecht in Berlin hauptsächlich Eingeweihte; man kannte ihn als Dramaturg und Regisseur, weniger als Autor eigener Stücke (Kindler, 1977: XVIII–XIX).“

devetnaest nemačkih i nekoliko inostranih pozorišta najavljuju inscenacije ovog komada; uz Vajlove i Brehtove songove se peva i igra, oni se slušaju na čajankama i njihov zvuk dopire iz gradskih kafea (GBA 2, 1988: 439). Stoga ne čudi što se recepcija songova vrlo brzo osamostalila. Počev od 1929. godine do objavljivanja prvog autorizovanog izdanja *Opere za tri groša* (1931), čak jedanaest diskografskih kuća na tržište je plasiralo dvedeset jednu ploču s muzikom iz *Opere*, i to kako originalne Vajlove kompozicije tako i obrade³⁶ (GBA 2, 1988: 439).

Kada je reč o songovima, u istoriju književnosti i pozorišta ostao je upisan skandal, nakon što je jedan od oštih protivnika epskog pozorišta, tada poznati kritičar lista *Berliner Tageblatt* (*Berliner Tageblatt*) Alfred Ker (Alfred Kerr) objavio članak pod naslovom *Brechts Copyright* (3. 5. 1929), u kojem ga optužuje da je doslovno preuzeo delove Vijonovih balada u prevodu na nemački (1907), kao i „ponemčene Kiplingove songove”. Ispostaviće se, međutim, da je Breht koristio izdanje Vijonovih balada iz 1918. godine, kao i da su Kiplingove pesme, za koje je Ker znao s afiše, štrihovane još pre premijere (GBA 2, 1988: 440). Suprotno Kerovim namerama, ova afera samo je doprinela popularnosti komada,³⁷ a Brehtov odgovor o „načelnoj nemarnosti u pitanjima duhovne svojine” (cit. prema Glumac, 1981b: 28) upamćen je kao prvi pokazatelj jedne od najvažnijih odlika njegovog načina rada:

Laxheit in Fragen geistigen Eigentums konnte man Brecht in der Folgezeit noch öfters vorwerfen, denn er hat immer wieder fremde Stoffe bearbeitet und dichterische Methoden aus aller Welt übernommen, aber alles in so unverwechselbar Brechtisches verwandelt, daß dieser Vorwurf absurd ist. [...] Für ihn war alles bereits Formulierte lediglich Stoff, den man brauchen konnte und durfte (Kesting, 1959: 47).

Tekst koji je korišćen na premijeri, objavljen naknadno (oktobra 1928), istovremeno s partitutom za klavir,³⁸ ne sadrži song *Ballade von der sexuellen Hörigkeit*, koja je publikovana

³⁶ Na jednoj ploči diskografske kuće Orkestrala (Orchestra) iz 1929. godine izašla su i dva songa u Brehtovoj intepretaciji: *Moritat von Mackie Messer* i *Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens* (GBA 2, 1988: 440).

³⁷ Krajem 1930. godine Kurt Tuholski (Kurt Tucholsky) je, inspirisan ovom aferom, napisao pesmu (parodiju) *Lied der Cowboys – nach Rudyard Brecht* (GBA 2, 1988: 440).

³⁸ Songovi su izašli zasebno, u izdavačkoj kući Gustav Kippenhojer (Gustav Kiepenheuer Verlag), pod istim naslovom kao i drama: *Die Dreigroschenoper (The Beggar's Opera). Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay. Übersetzt von Elisabeth Hauptmann. Deutsche Bearbeitung von Bert Brecht. Musik von Kurt Weill.*

1929. godine na albumu sa songovima Kurta Vajla (*Kurt Weill-Songalbum*) u Beču, kao ni treću strofu *Zuhälterballade*, koju je Breht zabranio zbog njene „škakljive” sadržine³⁹ i koja je štampana tek 1931. godine u trećoj svesci edicije *Versuche* (GBA 2, 1988: 432). Ovo izdanje, koje predstavlja tekstualnu osnovu istorijsko-kritičkog izdanja, sadrži i uputstva za glumce („Winke für Schauspieler”, GBA 2, 1988: 433–435), na osnovu kojih se vidi da je Breht već imao jasnu koncepciju epskog pozorišta, zbog čega uz imena saradnika stoji napomena „’Die Dreigroschenoper’ ist ein Versuch im epischen Theater” (GBA 2, 1988: 230).

Važno je napomenuti da ogroman uspeh premijere počiva na paradoksu da se oni kojima je komad bio namenjen, odnosno, oni kojima je bila upućena kritika, u tome nisu prepoznali (Baumgärtner, 1974a: 429). Iako je uživao u nenadanoj slavi, Breht je bio nezadovoljan načinom na koji je publika recipirala delo, te je i nakon praizvedbe u više navrata unosio korekcije. Od značajnijih izmena u egzilu tu spadaju *Salomo-Song*, čiji naslov je izmenjen u *Salomon-Song* i koji je proširen za jednu strofu⁴⁰, kao i *Der neue Kanonensong* i *Die Ballade vom angenehmen Leben der Hitlersatrapen* iz 1946. godine (GBA 2, 1988: 435). Poslednje korekcije, koje je Breht uneo nakon rata, uključuju i nove verzije četiri songa iz 1948. godine: *Moritat*, iz kojeg je izbacio treću i sedmu strofu a nakon devete dodao dve nove, zatim *Ballade vom angenehmen Leben*, kojoj dodaje četvrtu strofu (između prve i druge), dok se *Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet* javlja pod naslovom *Ballade, in der Macheath um Verzeihung bittet*, koje se formalno ne razlikuju, s tim što je tekst sadržinski drastično izmenjen. Pored toga, delo umesto katrenom završava oktetom⁴¹ (GBA 2, 1988: 435–436).

Osim pomenutih izdanja koja su prethodila istorijsko-kritičkom izdanju iz 1988. godine, delo je u međuvremenu objavljeno još tri puta. Izdavačka kuća Zurkamp 1950. godine objavila je scensku verziju pod naslovom *Die Dreigroschen-Oper*, u kojoj nedostaju *Anstatt-daß-Song* i *Ballade von der sexuellen Hörigkeit*, kao i nove verzije pojedinih songova (GBA 2, 1988: 436). Delo je nakon toga objavljeno 1955. godine pod naslovom *Die Dreigroschenoper*, istovremeno kod izdavača Zurkamp u Saveznoj Republici Nemačkoj i u Nemačkoj

³⁹ To je dokumentovala i Lote Lenja: „[Rosa] Valetti, deren eigenes Repertoire alles andere als stubenrein war, schrie und drohte, sie werde diese ’Schweinereien’ in der Ballade von der sexuellen Hörigkeit um keinen Preis singen” (Lenya, 1991: 19).

⁴⁰ *Salomon-Song* (umesto dotadašnje četiri) sadrži pet strofa, pri čemu je pređašnja četvrta izbačena, a nakon treće slede nove dve strofe. Ove izmene unete su 1938. godine, a objavljene su u prvom tomu *Sabranih dela* (*Gesammelte Werke*), čija tekstualna osnova predstavlja *editio princeps* (GBA 2, 1988: 435).

⁴¹ Prvobitni katren proširen je za još jednu strofu.

Demokratskoj Republici u izdavačkoj kući Aufbau, u trećem tomu *Komada (Stücke)*, koji je štampan prema prvom izdanju iz 1931. godine. U ovom izdanju prvi put je objavljen refren Poline ljubavne pesme (GBA 2, 1988: 436).

Pored *Opere za tri groša*, postoji i *Dreigroschenfilm* iz 1931. godine, u kojem je Breht, nezadovoljan recepcijom nakon premijere, zaoštrio društveno-kritičku crtu (Kesting, 1959: 41; Kittstein, 2008: 27), kao i sociološka studija *Dreigroschenprozess* iz istog perioda. Paralelno s izmenama komada, 1933/34. godine nastao je i *Dreigroschenroman*,⁴² čije objavljivanje je Brehtu neko vreme obezbedilo sredstva od kojih je u egzilu mogao da se izdržava.

3.3. Godine u egzilu

Breht je period od 1933. do 1949. godine proveo u emigraciji češće menjajući zemlje nego cipele (Breht, 1965: 110). Prema tome, petinu svog života bio je otrgnut od svog maternjeg jezika, jezika na kojem je stvarao, što je za pisca ponekad predstavljalo gotovo nepremostivu prepreku. Uz to nije imao mnogo prilika da svoje komade isproba na sceni. Iz tog razloga, od praktičnog rada u pozorištu okrenuo se ka teoriji. Iako je, za razliku od svih protivnika vlasti koji su ostali u Nemačkoj, bio bezbedan, pored materijalne nesigurnosti, mučila ga je i griža savesti, pa je svoj literarni angažman u potpunosti usmerio ka borbi protiv nacizma. Prvih osam godina egzila iz tog razloga naročito su produktivne (Müller, 2009: 21), jer je bavljenje nemačkim fašizmom za Brehta bilo stvaralački pokretač (Kittstein, 2008: 17). Pored nemogućnosti da svoja dela vidi na pozornici i tako ih modifikuje, revidira, tako su i mogućnosti za objavljivanje u inostranstvu bile ograničene. To je važno i za Nemačku, u kojoj je za Brehta situacija bila naročito nepovoljna, jer se nije uklapao u poetiku socijalističkog realizma čiji je glavni zagovornik bio Đerđ Lukač (Lukács György), koji je njegovim delima zamerao „formalizam” i time ga diskreditovao kao autora, čak i u posleratnom periodu (Müller, 2009: 21). Po izbijanju rata, pored toga, u Evropi nijedno pozorište sem u Švajcarskoj nije izvodilo Brehtove drame (Kittstein, 2008: 16). U Skandinaviji (Danska, Švedska i Finska) je Breht bio naročito produktivan. Najznačajnije drame koje nastaju ili su započete u ovom periodu su: *Majka Hrabrost i njena deca*, *Dobri čovek iz Sečuana*, *Kavkaski krug kredom*, *Galilejev život*,

⁴² U romanu se nalaze prerade pojedinih songova iz drame, među kojima i balada *Träume eines Küchenmädchens*, koja u drami nosi naslov *Die Seeräuber-Jenny*. U pitanju je jedna od prvih Brehtovih pesama na srpskohrvatskom jeziku, koju je 1938. godine Stanislav Šimić preveo pod naslovom *Snovi jedne sluškinje* (Toma, 1979: 79).

kao i *Zadrživi uspon Artura Uija* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, 1940) i komedija *Gazda Puntila i njegov sluga Mati* (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*, 1940) .

Potpuno drugačiji bio je period proveden u Americi (1941–1947), koji se u okviru ove faze stvaralaštva u literaturi označava i drugom fazom Brehtovog boravka u egzilu. Velike društveno-političke razlike, poteškoće s engleskim jezikom, kojim je Breht vladao „tek toliko da je mogao da se sporazumeva s kelnerima i šoferima” (Andrić, 1961: 98), naterale su ga da se oproma u jednoj od najvećih svjetskih filmskih industrija – u Holivudu. Zараđивao je pišući filmska scenarija, ali sa svojim filmovima nije uspeo da se probije, a ne polazi mu za rukom ni da mu komadi budu izvedeni na Brodveju (Müller, 2009: 22). Jedini, mada skroman uspeh, imao je s *Galilejem*, kojeg je u glavnoj ulozi tumačio i zajedno s Brehtom prevodio glumac Čarls Loton (Charles Laughton). Početak Hladnog rata za Brehta je, međutim, označio zahlađenje odnosa s Amerikom, kada je Federalni istražni biro (FBI) počeo da ga nadzire, što je kulminiralo 30. oktobra 1947. godine Brehtovim saslušanjem pred Komitetom za antiameričke delatnosti. Iako je povratak u Evropu bio planiran već duže vreme, Breht je dan nakon saslušanja napustio Sjedinjene Države.

3.3.1. Teorija epskog pozorišta

Epsko pozorište (nem. *Episches Theater*), koje se još označava i kao anti-aristotelovsko, Breht je u poznom periodu stvaralaštva sve češće nazivao dijalektičkim teatrom (Kittstein, 2008: 34), pa se u sekundarnoj literaturi, osim naziva epsko pozorište, sreće još i epsko-dijalektički teatar (Müller, 2009: 112). Pojam koji koristi Miler utoliko je precizniji, jer ukazuje na povezanost teorije epskog pozorišta s filozofijom dijalektičkog materijalizma, bez koje ono ne bi ni postojalo. Premda se naznake dijalektičkog načina razmišljanja u Brehtovim delima sreću i ranije, tek je marksizam njegovom stvaralaštvu pružio teorijsko uporište, na kojem se temelji Brehtovo shvatanje čoveka i njegovog položaja u društvu, a iz tog shvatanja proizlazi i shvatanje društvene uloge pozorišta. Njegova izrazito didaktička crta ostvaruje se različitim umetničkim postupcima i dramaturškim sredstvima, koje je Breht razvijao postepeno, paralelno sa praktičnim spisateljskim radom. Posmatrano u tom smislu, začeci epskog pozorišta sežu do prvih Brehtovih dramskih napisa, u kojima nastaje klica za kasnije teorijske postulate.

Iako se govori o *teoriji* epskog pozorišta, treba istaći da ona ni u kom slučaju ne predstavlja zatvorenu niti zaokruženu celinu, već se sastoji od niza teorijskih promišljanja i

načela, koji se grupišu oko određenih ključnih ideja i pojmova (Kittstein, 2008: 34). Neretko se ističe Brehtova osobina da ništa nije smatrao konačnim, da je čak zazirao od toga, zbog čega je svoja dela nazivao eksperimentima, pokušajima, što ujedno predstavlja naziv prve edicije njegovih sabranih dela (*Versuche* = pokušaji, eksperimenti) u izdavačkoj kući Zurkamp (Suhrkamp). U jednom od njegovih teorijskih spisa stoji kako „die heutige Welt auch auf dem Theater wiedergegeben werden kann, aber nur wenn sie als veränderbar aufgefaßt wird” (Brecht, 1964: 9). Priređivači istorijsko-kritičkog izdanja Brehtovih sabranih dela iz tog razloga odlučili su se da Brehtove teorijske spise prikažu hronološki želeći na taj način da pokažu bitnu odliku Brehtovog nesistematičnog načina rada, koji se svakom delu, svakoj ideji iznova vraćao, nekad i do kraja života, usled čega su mnoga dela ostala u okviru ostavštine kao fragmenti. Budući da teorijski spisi u ovom izdanju zauzimaju neverovatnih šest tomova, ovakva uređivačka politika izazvala je negativne reakcije stručne javnosti (Knopf, 2006: 125).

Začeci teorije epskog pozorišta javljaju se dvadesetih godina. Breht je 1939, doduše, planirao da napiše obimnije teorijsko delo pod naslovom *Der Messingkauf*, na kom je radio do kraja života, ali je i ono ostalo fragment. Teoriju čini skup kraćih radova u vidu beležaka i napomena uz napisane komade. Oni su objedinjeni u nekoliko obimnijih naslova: *Über experimentelles Theater* (1939), koji je Breht predvideo kao neku vrstu uvoda u teoriju epskog pozorišta, zatim *Kleines Organon für das Theater* (1948), koji predstavlja pregled teorije epskog pozorišta, s tim što je namenjen prvenstveno glumcima, kao i delo *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahhagony* (1931), gde je prikazana čuvena tabelarna razlika između klasičnog, aristotelovskog i epskog pozorišta (GBA 24, 1991: 78–79). Ova tabela često se navodi u stručnoj literaturi zbog preglednosti (Szondi, 1967: 116–117), ali se ne naglašava uvek i bitan podatak, koji je sam Breht istakao, naime, da prikazane razlike ne predstavljaju ekstremne pozicije, već da je reč o pomeranju težišta (GBA 24, 1991: 78). Od kraćih napisa tu je značajna *Straßenszene* iz pomenutog dela *Der Messingkauf*, koja treba da posluži kao primer (model) epskog pozorišta vidljiv u svakodnevnom životu, što je značajno s obzirom na upotrebnu vrednost književnosti kako ju je Breht shvatao, legitimišući na tom osnovu i epsko pozorište.

Breht je, naime, svoj celokupni literarni i pozorišni angažman posvetio razotkrivanju društvenih mehanizama koji dovode do društvene (klasne) nejednakosti sa ciljem da putem pozorišta, koje je od sredine dvadesetih godina i susreta s marksizmom koristio kao glavno didaktičko i prosvetiteljsko sredstvo, poboljša suživot ljudi u zajednici. Epsko pozorište, koje je nazivao „pozorištem naučnog doba” (Brecht, 1964: 140) smatrao je jedinim modernim vidom

pozorišta, zbog toga što je u stanju da ukazuje na nejednakosti u društvu i to znanje praktično primenjuje za njihovo prevazilaženje. Naglašavajući kako je moderan čovek savladao prirodu i ukrotio prirodne sile, ali je uprkos tome i dalje nesrećan, Breht je istakao kako je tek marksizam počeo tome da pridaje naučnu pažnju (Kittstein, 2008: 36), što je našlo mesta u okviru epskog pozorišta čime je ujedno prevaziđen jaz između nauke i umetnosti. Takvo pozorište po Brehtu je istovremeno jedino „istinski realistično” (Kittstein, 2008: 37).

Intenzivnije promišljanje teorijskih načela i njihovo produblјivanje u praksi, počinje periodom u danskom egzilu. Tragajući za odgovorima i pokušavajući da književnim angažmanom doprinese u borbi protiv nadolazećeg rata, koji je na neki način anticipirao svojom *Majkom Hrabrost*, epsko pozorište usko je povezano s razvojem teorije fašizma. Prema Brehtu, fašizam i kapitalizam nalaze se u jakoj sprezi, a ova ideja realizovana je još u dramama *Sveta Jovana klaonica* (*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*, 1929/31) i *Mati* (*Die Mutter*, 1930) (Müller, 2009: 138). U svom *Radnom dnevniku* Breht je u tom kontekstu napisao: „[...] zugleich kann dieses deutschland gar nicht mehr begriffen werden ohne dialektik, denn seine einheit muß es durch weitere zerreißung erkämpfen, die freiheit kriegt es diktiert usw usw... [*sic*]” (Breht, 1993: 506). Pored *Majke Hrabrost*, najsvetliji primeri piščeve zrele faze jesu *Kavkaski krug kredom*, zatim *Galilejev život* i *Dobri čovek iz Sečuana*, delo u kojem ideja o povezanosti kapitalizma i socijalne bede najjasnije dolazi do izražaja i koje se u osnovi bavi pitanjem protagonistkinje Šen Te: „Kako da budem dobra kada je sve tako skupo?” (GBA 6, 1998: 184), zbog čega Breht ovo delo nikad nije smatrao dovršenim.

S obzirom na ciljeve epskog pozorišta, ono je usmereno ka onim slojevima društva kojima je promena najpotrebnija, a to su potlačeni, ugnjetavani, obespravljani, dakle, proletarijat (Kittstein, 2008: 38). Gotovo svi Brehtovi komadi raskrinkavaju naopake društvene vrednosti, otkrivajući kako je uzrok zla u svetu upravo čovek, samo društvo, zbog čega to društvo treba menjati, ali ne na nivou pojedinca, već u skladu s marksističkom filozofijom, dakle, na nivou kolektiva.

Osnovna razlika između dramskog (aristotelovskog) i epskog pozorišta počiva na razlikama u poimanju sveta. Aristotelovsko pozorište, smatra Breht, „nije na nivou naučnog doba”, ono se ne bavi društvenim pitanjima, a svet u antičkoj drami predstavljen je kao zatvoren, nepromenljiv. Zbog naziva anti-aristotelovsko, koje u sebi sadrži negiranje teatra čiji je cilj katarza, koja se postiže uživljavanjem i izazivanjem snažnih emocija kod publike, Brehtovo pozorište često je nepravedno optuživano da je „hladno”, jer apeluje na *ratio*. „Indes

möchte Brecht aus dem Theater durchaus keine nüchterne Lehranstalt machen, die bloß eine notdürftig künstlerisch verpackte Gesellschaftstheorie vermittelt” (Kittstein, 2008: 37); on se jednako pridržava Horacijeve maksime *prodesse et delectare* kao i dramatičari prethodnih generacija, s tim što Brecht učenje smatra zabavnim samo po sebi: „Nun, wir können eigentlich nur sagen, daß der Gegensatz zwischen Lernen und sich Amüsieren kein naturnotwendiger sein braucht, keiner, der immer bestanden hat und immer bestehen muß” (Brecht, 1964: 65). Na taj način Brehtovo epsko pozorište prevazilazi diskrepanciju između emocija i razuma, angažujući celog čoveka (Kittstein, 2008: 37–38).

Ključno dramaturško sredstvo koje je Brecht razradio kako bi ostvario svoje prosvetiteljske ciljeve, jeste *efekat potuđenja* (nem. *Verfremdungseffekt, V-Effekt*), koji se u zavisnosti od autora (prevoda) još naziva i *efekat začudnosti, začudni efekat*, odnosno *efekat oneobičavanja*.⁴³ Kao dramatičar Brecht se njime služio još pre nego što je teorijski formulisao pojam, zbog čega je „lepeza efekata oneobičavanja koje je Brecht koristio u svojim komadima veoma široka” (Kittstein, 2008: 39).⁴⁴ U zavisnosti od nivoa za koji se ovi efekti vezuju, postoji podela na tri osnovne grupe. Prva se javlja na nivou postavke drame i strukture teksta, druga je prisutna u samom jeziku (što je značajno za prevode), dok se treći nivo tiče scenske realizacije i upućen je rediteljima, scenografima i glumcima, a donekle je prisutan i u okviru didaskalija, što je takođe značajno za prevode. Iako je za Brehta treći nivo bio najvažniji (Kittstein, 2008: 40), na osnovu samih tekstova, prvenstveno drama nastalih u egzilu koje su tešnje povezane s razvojem same teorije, jasno je da on ni prva dva nivoa ne zanemaruje. Scenska realizacija dela podrazumeva kombinovanje različitih vidova umetnosti, koje u okviru inscenacije ostaju donekle autonomne (projekcije, plakati, songovi i slično), a istu funkciju u okviru teksta ima sporedni tekst (reмарke, podnaslovi, titularijum) (Kittstein, 2008: 41). U okviru dela često postoji i pripovedačka instanca (najbolji primer za to je *Kavkaski krug kredom*), struktura dela je neretko epska (Kittstein, 2008: 41), a potuđenje u jeziku, uz kombinovanje različitih stilova i aluzija na niz drugih, postojećih tekstova, komade epskog pozorišta čini posebnim prevodilačkim izazovom. Sve navedene odlike danas predstavljaju neizostavne elemente teatarske prakse, koja bi bez Brehta bila nezamisliva, po čemu je njegov uticaj i dalje neprevaziđen.

⁴³ Kako je sam naveo, efekat potuđenja prisutan je u kineskom pozorištu (Brecht, 1964: 74), koje je imalo izuzetan uticaj na celokupno Brehtovo stvaralaštvo.

⁴⁴ Sličan postupak, tzv. „lirski gestus” (Kittstein, 2012: 1–24), postoji i u okviru Brehtove lirike.

Prvi nivo na kom se ostvaruje efekat potuđenja jeste nivo drame (fabule), koja je zasnovana na dijalektičkom principu. To znači da protivrečnosti prisutne u delu proizlaze već iz same postavke problema, a smeštene su kako u radnju tako i u njene aktere, zbog čega se najčešće ne prevazilaze (kraj je iz tog razloga često otvoren). Sama radnja može biti dodatno oneobičena formalnim elementima poput prologa, predigre ili naslova (Szondi, 1967: 118). Među komadima epskog teatra razlikuju se drame zasnovane na realističnom postupku i drame-parabole.

Kako u komadima zasnovanim na realističnom postupku (*Majka Hrabrost*, *Galilej*) tako i u parabolama (*Dobri čovek iz Sečana*, *Kavkaski krug kredom*) često je prisutno tzv. *istorizovanje* (nem. *Historisierung*), koje podrazumeva izmeštanje radnje u drugi društveno-istorijski kontekst, sa ciljem postizanja kritičke distance prema prikazanim zbivanjima. Ovaj nivo predstavlja rezultat promišljanja odnosa forme i sadržine, a dostigao je vrhunac u četiri navedena komada.

U ove četiri drame na mnogim mestima prisutno je potuđenje u jeziku. Ono takođe ima za cilj da kod recipijenta probudi sumnju u ono što je pročitao/video, a time i sumnju u svoj stav o tome, što bi ga navelo na preispitivanje. Osim toga, Breht je jeziku pridavao vrlo važnu ulogu, zbog toga što on u njegovim delima služi za zauzimanje stava (nem. *Gestus/Haltung*) (Kostić, 1972: 160), koncept koji se može definisati na sledeći način: „Als 'Gestus' (oder 'Haltung') bezeichnete [Brecht] gesellschaftlich geprägte Einstellungen und Verhaltensmuster von Menschen, die in der sozialen Praxis sichtbar und wirksam werden” (Kittstein, 2012: 6) ili Brehtovim rečima:

Den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, nennen wir den gestischen Bereich. Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck sind von einem gesellschaftlichen „Gestus” bestimmt: die Figuren beschimpfen, complimentieren, belehren einander usw. Zu den Haltungen, eingenommen von Menschen zu Menschen, gehören selbst die anscheinend ganz privaten, wie die Äußerungen des körperlichen Schmerzes in der Krankheit oder die religiösen. Diese gestischen Äußerungen sind meist recht kompliziert und widerspruchsvoll, so daß sie sich mit einem einzigen Wort nicht mehr wiedergeben lassen, und der Schauspieler muß achtgeben, daß er bei der notwendigerweise verstärkten Abbildung da nichts verliert, sondern den ganzen Komplex verstärkt (GBA 23, 1993: 89).

Za inscenaciju je karakteristična upotreba određene vrste rasvete, koja dozvoljava da se na pozornici vide promene, čime se naglašava umetni(čki) karakter predstave. Plakati, projekcije i natpisi takođe su česti. Zbivanje je opredmećeno, ono se pripoveda, u odnosu prema

dešavanjima na pozornici glumac se postavlja kao narator (Szondi, 1967: 117). Breht je od glumaca zahtevao da *demonstriraju* likove, ne da *budu* oni, dok je ujedno trebalo da budu uverljivi. Oni se razotkrivaju, govore o sebi u trećem licu, čas su u ulozi, čas su glumci koji svoju ulogu predstavljaju i komentarišu. To je još od prvih proba *Opere za tri groša* nailazilo na otpor, a ova problematika vezana je za scenski prikaz odnosa između teksta i podteksta (gestus).

Kada je reč o publici, od koje se takođe zahteva aktivno učešće (to je veoma izraženo u poučnim komadima, gde publika često preuzima ulogu hora), epsko pozorište je zahtevno, jer ne dozvoljava „opuštanje”, uživljanje, pretpostavljajući kod posmatrača kritičku distancu (Breht je predlagao da puše dok gledaju predstavu, Szondi, 1967: 120), a fokus se od ishoda pomera ka procesu (Szondi, 1967: 118). Kada se govori o simultanosti, zapravo je u pitanju odnos sukcesivnosti (publika reaguje čas emotivno, čas racionalno), ali su sekvence toliko kratke, odnosno, učestalost smenjivanja je intenzivna, tako da deluju kao istovremenost u realnom vremenu, a to je u poređenju s dotadašnjim građanskim pozorištem bilo veoma zamorno i takođe nailazilo na otpor. Radnja, a time i iluzija često se prekida, najčešće songovima, koji komentarišu radnju (Szondi, 1967: 120), na taj način zauzimajući stav prema zbivanjima.

U formalnom smislu epsko pozorište nastavlja tradiciju otvorene forme, koja je za samog Brehta prepoznatljivo obeležje još od *Baala*, i ona predstavlja nužan preduslov u „pozorištu naučnog doba” (Breht, 1964: 140), koji proizlazi iz problematičnih odnosa u društvu (Szondi, 1967: 116). Javlja se velik broj likova, od kojih su mnogi tipizirani, što datira još od poučnih komada, a oni se javljaju uz njegove velike karaktere, koji su pisali istoriju svetskog teatra (Galilej, Majka Hrabrost). Upotreba parabole u Brehtovom stvaralaštvu takođe postoji još od prvih poučnih komada. Ona je, počev od tridesetih godina prošlog veka, postala dominantno formalno sredstvo epskog pozorišta, a nastala je sa ciljem da saznanja učini upotrebljivim u praksi i ujedno „sačuva dela za kasniju recepciju” (Müller, 2009: 139).

Kritike epskog teatra sa današnje tačke gledišta ipak deluju osnovano, ako se ima u vidu da njegovi ciljevi, koji su nedvosmisleno nudili rešenje u socijalističkom društvenom poretku, nisu ostvareni, čega je sam autor bio svedok. Kitštajn ispravno postavlja retoričko pitanje: „Zu fragen wäre [...], ob das epische Theater nicht jene kritisch reflektierenden Zuschauer, die es erst heranbilden müsste, im Grunde schon voraussetzt, um überhaupt seine von Brecht beabsichtigte Wirkung entfalten zu können” (Kittstein, 2008: 42–43).

3.3.2. Velike drame egzila

Period proveden u egzilu Breht je posvetio razvoju teorije epskog pozorišta, budući da najkasnije od 1938. godine nije imao priliku da svoje komade vidi na pozornici niti da ih isproba u praksi, tako da se fokusirao na brižljivo planiranje svojih dramskih ostvarenja – danas njegovih najznačajnijih drama. Iz tog razloga neretko je menjao prvobitne verzije nakon praizvedbi, kada je konačno dobio priliku za to. Među ovim delima razlikuju se dve osnovne forme, odnosno, dva dramaturška postupka: realistične drame-hronike i parabole. Sve one u sekundarnoj literaturi označavaju se sintagmom „velike” kako zbog njihove kompleksnosti tako prvenstveno zbog njihovog izuzetnog kvaliteta. Dok je *Opera za tri groša* bila „pokušaj epskog pozorišta”, ove četiri drame predstavljaju njegov vrhunac i realizaciju tehnika epsko-dijalektičkog teatra u praksi.

Parabole su bile osmišljene za odloženu recepciju; u dve najčešće igrane drame *Galilej* i *Majka Hrabrost* (Nievers, 1974a: 442) ne nudi se „didaktički model” kao u poučnim komadima, već se „u dramama zasnovanim na realističnom postupku istorijska dešavanja prikazuju kao društveno uslovljena, društveni proizvod, a time su i promenljiva”, što se postiže dramaturškom tehnikom potuđenja (Nievers, 1974a: 442). *Kavkaski krug kredom*, za koji je Breht naglasio kako nije parabola (Müller, 2009: 170), u ovom smislu predstavlja izuzetak.

3.3.2.1. *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939)

Knopf (1996: 181) smatra kako je drama *Mutter Courage und ihre Kinder: Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg* „možda najpoznatiji Brehtov tekst”. Razloge za to treba tražiti u činjenici da je Breht s jedne strane uspeo da stvori opšteljudsku, vanvremensku priču o čoveku „od krvi i mesa”, koja je samim tim prijemčiva vrlo širokom auditorijumu, dok su, s druge strane, koncepcija dela i glavnog ženskog lika poslužile kao plodno tle za mnogobrojna i vrlo različita tumačenja u vidu kritika, recenzija i inscenacija, što je ovoj drami osiguralo neslućenu dugovečnost.

Tačne pojedinosti u vezi s nastankom dela nisu poznate (GBA 6, 1989: 377), pa se tako u sekundarnoj literaturi mogu pronaći različiti, neprezicni, odnosno, delom kontradiktorni podaci. Kesting (1959: 101) nedvosmisleno tvrdi kako početak rada na ovom komadu datira iz 1938. godine, a da je dovršen 1939. u Švedskoj i povezuje ga s Brehtovim predviđanjem rata, oslanjajući se najverovatnije na ono što je sam Breht naknadno rekao, naime, kako ga je započeo

1938. godine u danskom egzilu (GBA 6, 1989: 377). Iako manje precizan u svojim formulacijama, Kitštajn navodi kako se Breht „i ranijih godina” nosio mišlju da napiše komad čija radnja je smeštena u kontekst Tridesetogodišnjeg rata, kao i da je po izbijanju rata tematika postala „zastrašujuće aktuelna”, te da je delo zapisano 1939. godine (Kittstein, 2008: 56). Miler pak piše da je delo nastalo „neposredno po izbijanju Drugog svetskog rata”, a kao povod navodi odnos Skandinavaca prema dešavanjima u Nemačkoj, od kojih se neki, kako je Breht zapisao, „ne bi libili da se [...] priključe dešavanjima preko granice” (GBA 6, 1989: 378), što se uklapa u njegovo viđenje malograđanskog mentaliteta, koji je smatrao jednom od glavnih potpora fašizma (Müller, 2009: 158). Ovaj podatak potvrđuje i Margarete Štefin, koja je zabeležila da je prva verzija započeta septembra 1939, a zapisana od 29. oktobra do 3. novembra iste godine (GBA 6, 1989: 377). Kao dodatni problem Knopf (1996: 181), međutim, navodi postojanje još jedne „opštepoznate verzije” priče, prema kojoj je delo nastalo leta 1939. godine na podsticaj švedske glumice Naime Vifstrand (Naima Wifstrand), koja je na ostrvu Lidinge (Lidingö) Brehtu čitala baladu *Die Geschichte der nordischen Marketenderin Lotta Svärd* iz dela *Fähnrich Stahls Erzählungen* švedsko-finskog pisca Johana Ludviga Runeberga (Johan Ludvig Runeberg: *Fänrik Ståls sägner*, 1848; 1860). On ističe kako se taj podatak kosi s činjenicom da je Breht leta 1939. godine bio zauzet *Dobrim čovekom iz Sečuana*, koji je prekinuo da bi pisao *Majku Hrabrost*,⁴⁵ kao i s Brehtovim navodima u vezi s nastankom dela (Knopf, 1996: 181), na koje se oslanja Kesting. Ove protivrečnosti Knopf (2006: 105) kasnije objašnjava Brehtovom željom da dokaže kako je predvideo Drugi svetski rat, te je navodno antedatirao početak rada na delu, i smatra „prilično izvesnim da je komad [...] napisan tek u Švedskoj, ali na jesen 1939.”, a da „skice, studije i podsticaji” datiraju od ranije, još pre čitanja Runebergovih pesama (Knopf, 1996: 182). Podaci iz istorijsko-kritičkog izdanja takođe potkrepljuju ovakav zaključak i, pored navedenog, upućuju na okolnost da je delo zapisano za vrlo kratko vreme,⁴⁶ kao i na dve jednočinke iz ovog perioda (*Dansen/Was kostet das Eisen?*, 1939), koje su kako tematski tako i idejno bliske *Majci Hrabrost* (GBA 6, 1989: 378).

U koncepcionalnom smislu ne postoje različite verzije drame, s tim što je Breht u više navrata unosi izmene, koje se načelno grupišu u tri faze, odnosno, čiji rezultat predstavljaju tri različita teksta. Prva verzija zapisana je 1939, drugu predstavlja manuskript nastao povodom ciriške premijere iz 1941. godine, dok poslednja autorizovana verzija datira iz 1949. godine,

⁴⁵ Pisanju *Dobrog čoveka iz Sečuana* Breht se vratio tek po završetku *Majke Hrabrost*.

⁴⁶ Delo je napisano za samo pet nedelja (Knopf: 1996: 181; Kittstein, 2008: 56).

koja je objavljena nakon premijere u pozorištu Dojčes teatar (Deutsches Theater) (GBA 6, 1989: 381)⁴⁷ i koja predstavlja tekstualnu osnovu istorijsko-kritičkog izdanja.

Iako sadrži malo istorijskih činjenica, da bi napisao ovo delo Breht je morao da prouči istorijske izvore (Knopf, 1996: 182). Pored stručne literature, on se oslanja na nekoliko književnih uzora, u prvom redu na dva pikarska romana Hansa Jakoba Kristofela fon Grimelshauzena (Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen), *Trutz Simplex oder Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche* (otprilike 1669)⁴⁸ i *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1668). Iz prvog romana Breht je pozajmio ime (zapravo nadimak) glavnog ženskog lika, dok su istorijska pozadina, prikaz rata i socijalni milje u oba romana isti kao u drami; kratak prikaz radnje koji prethodi svakom poglavlju (Knopf, 2006: 106), kod Brehta tzv. titularijum (Knopf, 1996: 182–183), takođe je preuzet od ovog autora. U *Majci Hrabrost* takođe je prisutan barokni topos obrnutog sveta, s tim što je njegova funkcija da prikaže naopake vrednosti građanskog društva u ratu (Knopf, 1996: 183). Lota Sverd iz pomenute Runebergove balade Brehtu je poslužila kao inspiracija za zanimanje Majke Hrabrost, a ona je utoliko značajna, jer je njen lik u Skandinaviji jednako poznat kao lik Courasche u Nemačkoj (GBA 6, 1989: 379). Pored navedenih podsticaja, u drami je prisutan i uticaj (nemog i tzv. „epskog”) filma (Knopf, 1996: 183), koji se ogleda u upotrebi titularijuma, odnosno, kada je reč o inscenaciji, video projekcija. S obzirom na to da je Breht izmislio fabulu (GBA 6, 1989: 379), a da su mu pomenuta dela poslužila pre svega kao impuls (GBA 6, 1989: 378), drama *Majka Hrabrost i njena deca* smatra se originalnom tvorevinom (Hill, 1978: 107).

Kako stoji u podnaslovu, u pitanju je drama u formi hronike, čija radnja je zahvaćena iz središta ratnih zbivanja (počinje *in medias res*, a završetak drame ne znači i kraj rata) i obuhvata period od dvanaest godina (1624–1636). Delo je strukturisano u dvanaest labavo povezanih scena (Kittstein, 2008: 56),⁴⁹ između kojih postoji velika vremenska distanca. Breht je naglasio

⁴⁷ Podatak se odnosi na drugo izdanje edicije *Versuche* u izdavačkoj kući Aufbau iz Istočnog Berlina. Svim pomenutim izdanjima prethodio je prevod na engleski jezik (H. R. Hays: *Mother Courage*, Norfolk, 1941) (Knopf, 1996: 182), nastao kao (na kraju bezuspešni) Brehtov pokušaj da će inscenirati komad na Brodveju (GBA 6, 1989: 380). U časopisu na nemačkom jeziku *Internationale Literatur* iz Moskve, 1939. godine objavljena je šesta scena (GBA 6, 1989: 377), dok je prvo integralno izdanje teksta (scenska verzija) izašlo pre ciriške premijere u izdavačkoj kući Kurt Rajs (Kurt Reiss) iz Bazela 1941. godine.

⁴⁸ Grimelshauzenov roman nastao je po uzoru na roman Andresa Pereza (Andrés Pérez) *Die Landstörtzerin Justina Dietzin Picara genandt* (nemačko izdanje iz 1629. godine).

⁴⁹ Pvoibitna verzija sadrži jedanaest scena (GBA 6, 1989: 382).

kako *hronika* odgovara terminu *history* u elizabetanskom pozorištu (Knopf, 1996: 185), međutim, zvanična istorija, koja govori o podvizima velikana, u ovoj drami predstavlja pozadinu na kojoj je oslikana sudbina „malog čoveka” i njegov pogled na svet (Kittstein, 2008: 56–57), pri čemu on ne određuje tok istorije, već je njena žrtva (Knopf, 1996: 185). Ovaj dramaturški postupak ujedno predstavlja jedan od primera za efekat potuđenja.

Protagonisti drame iz naslova jesu putujuća trgovkinja (Marketenderin) Ana Firling (Anna Fierling), zvana Majka Hrabrost, i njeno troje dece, sinovi Ajlif (Eilif) i Švajcerkaz (Schweizerkas) i nema kći Katrin (Kattrin). Majka Hrabrost koncipirana je kao krajnje ambivalentan lik; s jedne strane, ona na sve načine pokušava da sačuva decu od rata. S druge strane, rat je njen „poslodavac” (GBA 6, 1989: 14), od njega joj zavisi posao, ali istovremeno ne krije nadu da će o njega uspeti da se okoristi (Nievers, 1974a: 441). I time što praktično radi za njega, ona ga aktivno podržava (Knopf, 1996: 187). Stalni sukob između majke i trgovkinje u kontekstu ratnog stanja čine njen položaj problematičnim (Kittstein, 2008: 57). U prelomnim trenucima ona je fokusirana na posao ili je (zbog njega) odsutna, usled čega, jedno za drugim, na kraju izgubi sve troje dece, koja su „istinske žrtve rata” (Knopf, 1996: 187). U poslednjoj sceni vidi se kako, sada sama, vuče svoja kola (Planwagen), koja lajtmotivski predočavaju njeno materijalno i moralno stanje (Nievers, 1974a: 442) dok opisuju pun krug, u kojem je Majka Hrabrost zarobljena.

Pored Majke Hrabrost, najznačajniji, alternativni lik u delu (Knopf, 1996: 187) je njena nema kći Katrin.⁵⁰ Ona je empatična, čistog srca i beskompromisno postupa u skladu s osećajem čovečnosti, zbog čega bi, za razliku od Hrabrosti, ona bila idealna majka, ali joj je to uskraćeno zbog rata (Kittstein, 2008: 58). Kao i njena braća, Katrin strada zbog svojih vrlina,⁵¹ i na taj način delo otvara pitanje kako bi trebalo da izgleda društvo u kojem se vrline ne bi kažnjavale smrću (Knopf, 1996: 187), odnosno, poredak u kojem nisu potrebna junaštva čija je cena život (Kittstein, 2008: 59).⁵²

⁵⁰ Lik Katrin navodno je inspirisan Brehtovom suprugom Helene Vajgel, koja je kao glumica u egzilu bila uskraćena za svoj maternji jezik (Knopf, 1996: 184).

⁵¹ Stariji sin Hrabrosti Ajlif, koji je hrabar, prvo biva odlikovan zbog junaštva, da bi za isto ponašanje bio osuđen na smrt ne znajući da je „izbio mir”. Njen „čestiti sin” Švajcerkas strada, jer se ona predugo cenjkala.

⁵² Ovaj motiv eksplicitnije je prisutan i u drami *Galilejev život*, u čuvenom dijalogu između Galileja i njegovog učenika Andree iz trinaeste scene, koju je Breht započeo u istom periodu kada i *Majku Hrabrost* (prva verzija).

Činjenica da je Majci Hrabrost posao u kriznim trenucima uvek na prvom mestu je „tužna, ali nije tragična” (Hill, 1978: 109), a njena „tragedija” ogleda se u tome što su upravo one osobine koje joj koriste u poslu i u trenucima opasnosti, po nju pogubne (Nievers, 1974a: 442). Budući da „iz svoje malograđanske perspektive” (Knopf, 1996: 187) ne uviđa povezanost između svojih postupaka i njihovih posledica i ostaje u vrtlogu neznanja (Kittstein, 2008: 57), krivica Majke Hrabrost jeste u „nedostatku moći rasuđivanja” (Hill, 1978: 109). Delo, međutim, nastoji da pokaže kako fatalne posledice njenog ponašanja predstavljaju proizvod ratnih i ekonomskih prilika (Kittstein, 2008: 58), te da pravog krivca treba tražiti u rđavom društvenom poretku (Knopf, 1996: 186).

Iako ne predstavljaju ključ za razumevanje dela, u drami postoje mnogobrojne aluzije na aktuelna dešavanja, između ostalog, na Hitlerovu rasnu politiku u prvoj sceni, zatim na napad nemačkih trupa na Poljsku u trećoj slici (replika Majke Hrabrost), kao i aluzija na nacističku propagandu (Knopf, 1996: 184–185), koje se prepoznaju u liku Sveštenika (Feldprediger). Implicitna kritika društva, koja se realizuje kroz fabulu, vidljiva je i u dijalozima (Kittstein, 2008: 59), koji su protkani duhovitim jezičkim obrtima. Pored toga što služi karakterizaciji likova, jezik ima i didaktičku funkciju, koja se ogleda u tome da ukaže na protivrečnosti, i na taj način ih predoči gledaocu. Govorni gestus u *Majci Hrabrost* Breht je razvio na osnovu prevoda romana Jaroslava Haška *Doživljaji dobrog vojnika Švejka u Prvom svetskom ratu*, čiji likovi govore praški nemački (GBA 6, 1989: 379).⁵³

Iako Majka Hrabrost do samog kraja ništa ne nauči, Brehtova namera bila je da proces učenja izmesti u gledalište (Kittstein, 2008: 57). To se postiže u ovom delu prvi put dosledno sprovedenim tehnikama epskog pozorišta (Knopf, 1996: 183), zbog čega se *Majka Hrabrost*, koju je Breht smatrao idealnom za demonstraciju „eksperimentalnog karaktera” svojih komada (GBA 6, 1989: 380), ističe kao školski primer dijalektičkog teatra (Knopf, 2006: 106). Forma drame je atektonska, s tim što je unutrašnja struktura i te kako pažljivo promišljena (Kittstein, 2008: 56): kako kontrastne situacije (na primer, kraj šeste i početak sedme scene) (Kesting, 1959: 101) tako i tzv. „duple scene” (druga i treća, ali i šesta i jedanaesta), u kojima se paralelno odvijaju dve radnje, zasnovane su na efektu potuđenja, koje služe da gledaocu predoče sadržaje, čiji je zadatak da uvidi njihov smisao i otkrije međusobnu povezanost (Knopf, 1996: 191–192). Tome doprinose i titularijumi, koji usmeravaju pažnju na tok radnje (Knopf, 1996: 190) i

⁵³ Ovaj dijalekat prisutan je još u delima *Gazda Puntila i njegov sluga Mati*, *Švejk u Drugom svetkom ratu*, *Kavkaski krug kredom* i *Razgovori izbeglica (Flüchtlingsgespräche)* (GBA 6, 1989: 379).

omogućavaju distancirano posmatranje. Efekat potuđenja postignut je i na nivou fabule, u prvom redu istorizovanjem (Müller, 2009: 158), pri čemu se „istorijski” događaji prikazuju iz obrnute, „plebejske perspektive” (Knopf, 1996: 185). Time se predočava prava priroda rata, uz istovremeno razotkrivanje „ništavnosti ideoloških obrazloženja i opravdanja” (Müller, 2009: 158), kojima se služi propaganda, kako bi *de facto* građanski rat prikazala kao verski (Knopf, 1996: 186). Osim toga, protivrečnosti prisutne u dijalozima predstavljaju izuzetan primer „suptilnog potuđenja” u jeziku koji je protkan izuzetnim humorom (Kittstein, 2008: 59), kao i izmeštanje ustaljenih formulacija u drugi kontekst, čime one dobijaju nov smisao i tako podstiču na preispitivanje postojećih koncepata.

Songovi, za koje je Paul Desau 1946. godine komponovao muziku,⁵⁴ takođe imaju višestruku funkciju. Oni kao samostalne, zaokružene celine, stoje u suprotnosti s radnjom, prekidaju je i komentarišu (Knopf, 2006: 107), a time što otvaraju drugi nivo (perspektivu), dovode u pitanje dešavanja na sceni (Knopf, 1996: 191). Kada je reč o interpretaciji songova, važno je napomenuti da se tekstovi pre govore nego što se pevaju (Knopf, 1996: 192–193), kako bi podsećali na poznate mudrosti (GBA 6, 1989: 380), zbog čega je muzika, premda nije harmonična, dovoljno neupadljiva da naglasi tekst i pažljivo komponovana da pretoči gestus u melodiju (Knopf, 1996: 192).

Komad je premijerno prikazan 19. aprila 1941. godine u ciriškom pozorištu Šaušpilhaus (Schauspielhaus Zürich).⁵⁵ U programskoj knjižici našao se i tekst koji objašnjava epsko pozorište i poredi ga s dramskom formom (GBA 6, 1989: 393), na osnovu čega se zaključuje da je ono još uvek predstavljalo nepoznanicu. Uprkos tome, delo se uklopilo u repertoarsku politiku Kuće, a predstava je doživela izuzetan uspeh kako kod publike tako i kritike (GBA 6, 1989: 392). Aktuelnost teme u kontekstu rata nije ostala nezapažena (GBA 6, 1989: 393), ali je delo upravo s tog aspekta pogrešno protumačeno, a Majka Hrabrost, zbog svojih osobina poput hrabrosti, prkosa, vitalnosti itd., postala je uzoran lik (GBA 6, 1989: 393), čemu je umnogome doprinela izuzetna gluma Tereze Gize (Therese Giehse). Iako je Breht premijeru isprva

⁵⁴ Breht je u Finskoj prvobitno angažovao Simona Parmeta (Simon Parmet), koji je dovršio dvadeset kompozicija. Iako je Breht bio zadovoljan, nije poznato zašto je ipak za premijeru angažovao drugog kompozitora, mada je poznato da se nadao kako će to biti Ajzler. Kompozicije nisu sačuvane (GBA 6, 1989: 380). Kada se Desau preselio u Santa Moniku (1946) iste godine počinju zajednički da komponuju muziku, koja će postati obavezujuća za sve naredne inscenacije (GBA 6, 1989: 380).

⁵⁵ Delo je po nastanku prevedeno na švedski, ali do izvođenja nije došlo, jer je Breht napustio Švedsku. Plan je bio da Naima Vifstrand glumi Majku Hrabrost, a Helene Vajgel nemu Katrin (GBA 6, 1989: 379).

pozdravio kao hrabar čin na koji se pozorišta u Skandinaviji nisu usudila (GBA 6, 1989: 380), ubrzo je s velikim razočaranjem konstatovao da je komad recipiran kao „tragedija Niobe” (Nievers, 1974a: 442), dakle, potpuno suprotno njegovim intencijama, svalivši krivicu na „građansku štampu” (GBA 6, 1989: 394).

Intenzivnije bavljenje drugom verzijom datira iz 1946/1948. godine, neposredno po povratku u Istočni Berlin, kada počinju i probe za prvu posleratnu premijeru *Majke Hrabrost*, koja je održana je 11. januara 1949. godine u pozorištu Dojčes teatar u Berlinu (GBA 6, 1989: 381). Režija je pripala Erihu Engelu, koji je režirao *Operu za tri groša*, s tim što je i ovog puta Breht vodio glavnu reč. Iako druga verzija sadrži mnogobrojne izmene, u pitanju su detalji (GBA 6, 1989: 381), koji se uglavnom odnose na koncepciju glavnog lika (Nievers, 1974a: 442). Najviše razlika prisutno je u prvoj sceni (GBA 6, 1989: 386), koje, uz ostale izmene teksta, naglašavaju one karakterne crte Majke Hrabrost, koje opravdavaju njen nadimak „hijena bojnog polja” (Nievers, 1974a: 442), što je dodatno naglašeno režijom (GBA 6, 1989: 394).⁵⁶ S obzirom na neočekivanu, pogrešnu recepciju komada nakon švajcarske premijere, Breht je ovom prilikom načinio i *Courage-Modell*, koji sadrži fotografije s proba i detaljna uputstva vezana za inscenaciju komada, zajedno s Erihom Engelom, Rut Berlau, Helene Vajgel i ostalim glumcima – svim onim ličnostima koje će postati jezgro Berlinskog ansambla (Knopf, 1996: 193). Iako je *Courage-Modell* objavljen posthumno (1958. godine), Breht ga je, poučen švajcarskim iskustvom, smatrao obavezujućim, zbog čega su već 1949. godine umnožene kopije za mnogobrojna pozorišta koja su planirala da prikažu *Majku Hrabrost* (GBA 6, 1989: 399–400).⁵⁷

Brehtova i Engelova inscenacija nije predstavljala novinu samo za glumce, koji su se i ovog puta opirali da prihvate novi način glume (GBA 6, 1989: 381) već i za nemačku publiku, koja je prvi put imala priliku da pogleda jedno od najsajnijih ostvarenja epskog pozorišta.⁵⁸

⁵⁶ Osim toga, u ovoj verziji u odnosu na onu iz 1941. javlja se *Lied vom Fraternisieren* (umesto *Lied vom Pfeif- und-Trommelhenny*), *Salomon-Song* i uvodna pesma Majke Hrabrost u prvoj sceni proširene su za po jednu strofu, a integrisana je i pesma *Horenlied* (GBA 6, 1989: 386).

⁵⁷ Breht je kritikovan zbog prevelikog uticaja na inscenacije svojih komada, koji su mnogi smatrali „pozorišnim terorom”, iako mu je jedina namera bila da predupregne pogrešno tumačenje, čemu je neretko bio svedok (GBA 6, 1989: 400).

⁵⁸ Prva inscenacija u posleratnoj Evropi bila je Brehtova obrada antičke drame *Sofoklova Antigona* (*Die Antigone des Sophokles*) nastala 1948. godine povodom premijere u nekadašnjem Gradskom pozorištu u Huru (Stadttheater Chur). Predstava je, međutim, prošla prilično neslavno, budući da ju je publika bojkotovala, tako da je doživela svega četiri izvođenja (Wyss, 1977: 250).

Premijera je dokumentovana u preko pedeset kritika objavljenih u lokalnoj i (izvan)regionalnoj štampi (GBA 6, 1989: 395), koje svedoče kako o izvanrednom uspehu ovog dela tako i o kontroverzama koje je izazvalo u stručnoj javnosti. Važno je napomenuti da je *Majka Hrabrost* na Zapadu posmatrana kroz prizmu Brehtove političke orijentacije, dok su na Istoku vođene diskusije oko epskog pozorišta (Knopf, 1996: 189), koje suštinski nisu bile ništa manje ideološki motivisane. U slučaju ovog dela, recepcija je zavisila prvenstveno od tumačenja glavnog ženskog lika (Knopf, 1996: 189), koja se danas čitaju kao ogledalo dva suprotstavljena državna uređenja, a time i kulturnih i književnih tendencija.

Sasvim suprotno zahtevima doktrine socijalističkog realizma, Breht je izbegavao da prikazuje uzorne junake, za šta je *Majka Hrabrost* najbolji primer (Knopf, 2006: 106). Tako se u Nemačkoj Demokratskoj Republici nakon premijere razvila žestoka polemika, koja je dovela u pitanje podobnost epskog pozorišta za „socijalistički teatar” buduće republike (Knopf, 1996: 189).⁵⁹ Dok je Breht jednima bio sumnjiv, drugi su se stavljali u ulogu njegovog advokata braneći ga od Lukačevih pristalica (GBA 6, 1989: 395–396). Istina je, međutim, ističe Knopf, da se u istočnonemačkoj nauci o književnosti ovo delo, „za razliku od komada kao što su *Mati, Sveta Jovana klaonica* ili *Život Galileja*”, niko nije usuđivao ozbiljno da analizira, iako se „pominjalo sa strahopoštovanjem” (Knopf, 1996: 189).

Nasuprot tome, u Saveznoj Republici Nemačkoj preovlađuju afirmativne kritike, čak i među onim kritičarima koji izražavaju sumnju u političke tendencije komada (GBA 6, 1989: 398–399). Zanimljivo je da sve do sedamdesetih godina prošlog veka postoji bizarna situacija, u kojoj su Majku Hrabrost branili od njenog autora i, uprkos tome što nisu negirali da je u pitanju ambivalentan lik, isticali kako je nedužna, da bi se tek sedamdesetih godina približili Brehtu (Knopf, 1996: 189–90).

Iz sukoba kritičara Breht je izašao kao pobednik. Godine 1951 (11. septembra) održana je i premijera s novom glumačkom postavom Berlinskog ansambla, sa kojom su usledila mnogobrojna gostovanja koja su doprinela reputaciji Berlinskog ansambla u svetu, kao najznačajnijeg nemačkog pozorišta pedesetih godina (GBA 6, 1989: 400). Pored premijere u Dojčes teatru, autor komada *Majka Hrabrost i njena deca* doživeo je skoro pedeset inscenacija

⁵⁹ Breht nije propustio priliku da se uključi u diskusiju i uputi kritiku na račun publike, koja se, kako je naveo, poistovetila s Majkom Hrabrost, i koja nakon rata pati, ali ništa nije naučila (Knopf, 1996: 189).

u Nemačkoj, Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama (GBA 6, 1989: 401), a taj trend nastavio se i nakon Brehtove smrti.

3.3.2.2. *Der gute Mensch von Sezuan* (1941)

Breht je veoma brižljivo radio na ovom tekstu, zajedno sa svojim dugogodišnjim saradnicama Rut Berlau i, pre svega, Margarete Štefin.⁶⁰ Stvaralački proces, koji se sastojao iz nekoliko faza, obuhvata višedecenijski period, zbog čega ovo delo u poređenju s drugim Brehtovim dramama ima najkompleksniji istorijat nastanka (Baumgärtner, 1974b: 432). Iako se u sekundarnoj literaturi sreće podatak da počeci *Dobrog čoveka iz Sečuanu* sežu u 1930. godinu (Baumgärtner, 1974b: 432), koncepciju za komad koji je trebalo da problematizuje fenomen prostitucije kao najgoreg vida eksploatacije i otuđenja u savremenom društvu Breht je osmislio još dvadesetih godina prošlog veka. Od ove, prvobitne ideje, pod naslovom „*Fanny Kreß*” oder „*Der Huren einziger Freund*” (1927/28)⁶¹ sačuvano je pet scena pod izmenjenim naslovom *Die Ware Liebe*⁶² (Knopf, 2006: 107), kojoj se autor ponovo aktivno posvetio nakon više od decenije, za vreme boravka u danskom egzilu. Kao ključna faza u nastanku *Dobrog čoveka iz Sečuanu* navodi se uglavnom period između 1938. i 1940. godine (Baumgärtner, 1974b: 432). U maju 1939. godine nastala je prva verzija komada, ovog puta sa izmenjenim naslovom (Baumgärtner, 1974b: 432). Budući da prvobitni naslov u većoj meri prefigurira sadržinu komada koji je Brehtu, kako navodi u svom *Radnom dnevniku*, zadavao najviše muka (GBA 26, 1994: 395), on je izmenjen u skladu s postulatima teorije epskog teatra, koju je autor u periodu egzila intenzivno razvijao. Na drugoj verziji Breht počinje da radi već u julu iste te

⁶⁰ „Steffins Mitarbeit ist [...] im Nachlass-Material mehrfach und von Beginn an dokumentiert; so stammt z. B. ein Entwurf einer ersten Szene von ihr, dessen Inhalt, allerdings hier kürzer und straffer geführt, weitgehend ins spätere Vorspiel einging [...]. Neben den üblichen Abschreibearbeiten war sie vor allem als kritische Leserin, die auch konkrete Textvorschläge machte, an der Entstehung des *Guten Menschen* maßgeblich beteiligt (vgl. Hauck, S. 337, S. 314f., S.407–410). *Das Lied vom Rauch* ist, wie B. am 26. 1. 1940 ins *Journal* notiert hatte (‘das erste vom Rauch mit Grete’; GBA 26, S. 460), eine Gemeinschaftsproduktion (Knopf, 2001: 420).”

⁶¹ Osnovnu ideju prvobitne verzije, u kojoj glavni lik, „[prostitutka], za Brehta prototip kapitalističke otuđenosti”, uviđa da „[...] beg od prostitucije [...] ponovo vodi u prostituciju” (Müller, 2009: 160–161), Breht je sproveo do kraja u *Dobrom čoveku iz Sečuanu*.

⁶² U pitanju je igra rečima, koja se zasniva na homonimiji imenice „Ware” (roba) i prideva „wahr” (prava, istinska) na ortoepskom nivou, dakle, „’Roba ljubav’”, spram „’Istinska ljubav’”, naslov koji Kostić (1976: 200) pripisuje takođe epskom teatru smatrajući da je u pitanju „akustičko potuđenje”.

godine, sve do 1941. godine (Baumgärtner, 1974b: 432), kada je uveo izvesne novine⁶³ i kada su napisani poslednji songovi, od kojih nekoliko u saradnji sa Margarete („Grete”) Štefin (GBA 26, 1994: 460). Suprotno podacima prema kojima je Breht 1942. godine konačno „odložio” komad (Baumgärtner, 1974b: 432), na osnovu Brehtovih zapisa iz *Radnog dnevnika* vidi se da je i nakon ovog datuma vršio izvesne prepravke i da ga delo muči, moglo bi se reći „proganja”. Razlog za to treba tražiti u samoj problematici ali i u fabuli, zbog čega Breht ovo delo, kojem se i nakon druge verzije u više navrata vraćao, nikada nije smatrao dovršenim. U *Radnom dnevniku* 29. juna 1940. godine zapisao je sledeće:

Ein Weltreich ist zusammengestürzt, und ein zweites wankt in seinen Grundfesten, seit ich die letzte Fassung des „Guten Menschen von Sezuan” begonnen habe, die finnische. Ich begann das Stück in Berlin, arbeitete daran in Dänemark und in Schweden. Es machte mir mehr Mühe als je ein anderes Stück vorher. Ich trenne mich ganz besonders schwer von der Arbeit. Es ist ein Stück, das ganz fertig sein müßte, und das ist es nicht (GBA 26, 1994: 395).

Dobri čovek iz Sečuana je scenska ili dramska parabola, forma u kojoj se Breht prvi put oprobao svojom jednočinkom *Čovek je čovek* (*Mann ist Mann*, 1926), nakon čega je postala prepoznatljivi subžanr u okviru epskog pozorišta (Müller, 2009: 139). Građa za kojom Breht poseže ne predstavlja novinu, ali se specifičnost dela ogleda u načinu na koji joj pristupa u skladu sa zahtevima „teatra naučnog doba” (Breht, 1964: 140), nastojeći da principe iz prirodnih nauka prenese u društveni kontekst (Kittstein, 2008: 53). U središtu se nalazi priča o prostitutki Šen Te (Šui Ta), koja je smeštena u okviru, spoljašnju radnju (nem. *Rahmenhandlung*), čiji su glavni akteri tri boga, koja u predigri silaze na zemlju kako bi pronašli dobrog čoveka. Ovaj tradicionalni motiv, koji je prisutan kako u Bibliji tako i u paganskoj mitologiji, drastično je izmenjen time što bogovi, koji su „samo posmatrači” (GBA 6, 1989: 432), sprovode svojevrсни eksperiment, pokušavajući da utvrde da li je na zemlji „moguće voditi život dostojan čoveka” (Kittstein, 2008: 53). U okviru glavne radnje vezane za Šen Te/Šui Taa, javlja se i motiv *dopelgengera* (nem. *Doppelgänger*motiv): ispostavlja se da zahtevi koje postavljaju bogovi u kapitalističkom društvu teraju čoveka u otuđenje, ili u podvajanje ličnosti, ukoliko želi da opstane. Dok se Šen Te pita „Kako da budem dobra kad je sve tako skupo?” (GBA 6, 1998: 184), bogovi „zastupaju ideologiju da je građansko društvo humano društvo” (Müller, 2009: 162), iz koje crpe svoj legitimitet, potpuno ignorišući realno stanje stvari. Njima iluzija odgovara u toj meri, da se na kraju, dok beže na ružičastom oblaku, iako

⁶³ Novine se tiču uvođenja eksperimenta s bogovima („Welttheaterspiel”) i kineskog ruha (Müller, 2009: 161).

ili upravo zato što nemaju odgovore na sva pitanja koja Šen Te očajna postavlja, zadovoljavaju „polovično dobrim čovekom” (Müller, 2009: 162). Naizgled otvoren završetak, koji zapravo predstavlja epilog kojim glumac poziva publiku „da nađe dobar kraj”,⁶⁴ karakterističan je za parabolu (Müller, 2009: 164) i povezuje se s Brehtovim marksističkim shvatanjem o promenljivosti društva (Baumgärtner, 1974b: 433). Formalno otvoren kraj drame ne znači, međutim, i otvoren završetak radnje,⁶⁵ jer je eksperiment bezuspešan.

Kada je reč o motivima, u ovom delu uočava se mnogo poklapanja s ranijim Brehtovim komadima. Poput *Gazda Puntile (Gazda Puntila i njegov sluga Mati)*, glavni lik je podvojen (Šen Te/Šui Ta), dok se tematski približava *Svetoj Jovani klaoničkoj*. Pored toga, javlja se dete kao „eksplikacija boljeg sveta”, što je prisutno kako u delu *Priviđenja Simone Mašar* tako i u *Kavkaskom krugu kredom*, a glavni ženski lik nastavlja niz velikih „Brehtovih majki” (Baumgärtner, 1974b: 433). Tu su, zatim, masovne scene u sudnici i scena venčanja, kao i nezaobilazni songovi i direktno obraćanje publici, koji čine prepoznatljiva dramaturška sredstva epskog teatra (Baumgärtner, 1974b: 433).

Jezik ovog dramskog teksta u skladu je s personalom drame, koji pripada vrlo heterogenom građanskom staležu, dakle, samo je naizgled jednostavan. To je klasična Brehtova „zamka” i odlika epskog pozorišta, a tekst je u osnovi satkan od mnoštva kompleksnih ideja i vešto skrivenih aluzija, prividno razumljivih zbog svoje višeznačnosti, što ga čini zahtevnim kako za tumačenje tako i za prevođenje. Postoji obilje primera intertekstualnosti, od kojih su najzastupljeniji biblijski citati (Stari zavet) kao i inter- ili transtekstualne veze s mnogobrojnim delima klasične kineske književnosti (Knopf, 2006: 426) u prevodu na engleski i nemački jezik. Njihova funkcija ogleda se u tome što predstavljaju kontrast hrišćanskom moralu, a koji je u delu sublimiran u replici „Leid läutert” (Knopf, 2006: 426). Komad je ujedno pokazatelj Brehtovog bavljenja istočnjačkom kulturom (Zobenica, 2015: 910–911), što se ogleda i u setingu drame, čija je radnja smeštena u Kinu. Napomenu o tome da pokrajina Sečuan „gehört nicht mehr zu diesen Orten [an denen Menschen von Menschen ausgebeutet werden]” (GBA 6, 1989: 176), koja je „dostupna samo čitaocu”, Breht je dodao nakon konstituisanja Narodne Republike Kine 1949. godine (Baumgärtner, 1974b: 433) i ona predstavlja primer za efekat

⁶⁴ „Erst durch die explizite Wendung an das Publikum gewinnt die Parabel [...] ihre formale Geschlossenheit (Müller, 2009: 164).”

⁶⁵ Otvoren kraj drame poredi se s Brehtovom pesmom *Der Schneider von Ulm*, koja je takođe koncipirana kao „navodni [...] fragment” (Baumgärtner, 1974b: 433).

oneobičavanja. Istu funkciju u delu imaju i mnogobrojna ponavljanja celih rečenica, odnosno replika, što je u ovoj drami daleko više izraženo nego u ostalim komadima epskog pozorišta.

Dobri čovek iz Sečuana premijerno je izveden u švajcarskom pozorištu Šaušpilhaus u Cirihu, 4. februara 1943. godine, dok je Breht boravio u američkom egzilu. Druga premijera usledila je već narednog meseca, takođe u Švajcarskoj, ovog puta u Bazelu (Wyss, 1977: 220). Kritike u dnevnoj štampi objavljene povodom švajcarske premijere (Wyss, 1977: 221–226) za komad i njegovog autora imaju isključivo reči hvale. Autorka prvog članka, Elizabet Brock-Zulcer (Elisabeth Brock-Sulzer), kroz naglašeno subjektivnu prizmu piše kako ovaj Brehtov komad „uliva nadu u pozorišnu umetnost”, i kao pozitivan aspekt ističe i činjenicu da „[autor] ne beži od života u umetnost” (Brock-Sulzer, 1943: 222). Za jezik drame piše kako ga odlikuje upotreba „elegantne nezavisne rečenice”, a kao naročit kvalitet epskog pozorišta pominje efekat koji ono ima na publiku, koja se istovremeno „i uživljava i razmišlja”, čime je ostvareno jedinstvo (Brock-Sulzer, 1943: 223). Druga kritika, koja je nešto informativnija, pominje Brehta u kontekstu uspešne praiizvedbe komada *Majka Hrabrost i njena deca* i ocenjuje kako je premijera *Dobrog čoveka iz Sečuana* bila „izuzetan pozorišni užitak” (Welti, 1943: 223). Poredeći ga s *Majkom Hrabrost*, Velti ističe kako je ovaj komad dokaz piščeve zrelosti (Welti, 1943: 224), kako je ovo „do sada najzrelije i [umetnički] najdragocenije delo ovog nemačkog dramatičara” (Welti, 1943: 226). Autor se u tekstu takođe osvrće na zahtevnost komada u pogledu glume, zatim, u vezi s time, na preplitanje dramskog i epskog, te hvali glumačku postavu i režiju: „Teško da je autor mogao da nađe bolju [podršku] za legitimaciju svog komada na pozornici” (Welti, 1943: 225). Velti zaključuje članak rečima: „Tako mnogo toga može da se čuje, nauči i vidi” (Welti, 1943: 226).

Prva posleratna premijera komada održana je marta 1946. godine u bečkom Pozorištu u Jozefštatu (Theater in der Josefstadt). Izrazito negativne kritike nakon austrijske praiizvedbe *Dobrog čoveka iz Sečuana* mogu se pripisati odnosu koji je Austrija gajila prema Brehtu, a koji je u najmanju ruku oduvek bio specifičan (Kindler, 1977: XIX; XXX), te nije iznenađujuće da se situacija, samo godinu dana po okončanju rata, nije značajno promenila. Članak objavljen 6. aprila 1946. godine povodom bečke premijere u listu *Die Presse* je, ukoliko se uporedi s prethodna dva, nastala nakon švajcarske premijere, napisan u sasvim drukčijem tonu i predstavlja svedočanstvo generalnog stava koji je u Austriji vladao kada je reč o autoru i njegovim delima. Tekst počinje nizanjem retoričkih pitanja, koja gotovo da podsećaju na propagandne govore iz novije nemačke istorije, u kojima se iznosi skepsa prema Brehtu i njegovim namerama, pitajući se s koje pozicije se ovim delom obraća publici: „Poeta i sapatnik

ili propagandista?” (Holzer, 1946: 226). Zamera mu se obilje „hladne ironije”, koja se naročito odnosi na likove bogova, „trio besramne ironije” (Holzer, 1946: 227), pri čemu se autor članka pita da li je publika za vreme tročasovnog boravka u sali „čula živu reč, videla ljude koji osećaju” (Holzer, 1946: 226), a jedini pozitivan aspekt predstave koji se navodi je scenografija. Na osnovu svega toga, čini se da komad služi samo kao kulisa, povod da se u negativnom svetlu prikaže autor „koji traži, ali ne nalazi” (Holzer, 1946: 226). Kraj članka napisan je u još mračnijem tonu i završava rečima: „Beznadežnošću samoubice iz Sečuana napušta se gubilište svekolike životne vrednosti...” (Holzer, 1946: 227). S obzirom na činjenicu da je *Dobri čovek iz Sečuana* prvi Brehtov komad koji je premijerno prikazan u posleratnoj Austriji, ovaj članak potencijalno objašnjava prećutni bojkot prema Brehtu (Kindler, 1977: XXX), koji je u ovoj zemlji trajao sve do 1966. godine (Süskind, 1977: 235).

Od istaknutih kritika objavljenih povodom praiizvedbi Brehtovih komada na nemačkom govornom području, samo se u jednom članku (Hertzer, 1967: 227–229) autorka osvrće na reakcije publike, zbog čega se, između ostalog, odlikuje većim stepenom objektivnosti. Tekst je pisan umerenim, čak suzdržanim tonom, a u tom maniru se i završava – predstava je ocenjena kao „vredna gledanja” (Hertzer, 1967: 229), tako da čitalac, iako dobija celovitiju sliku u poređenju s onom koju nude prethodne kritike, neće nužno požuriti do pozorišne blagajne. Zanimljivo je da autorka ovog članka, koji deli decenija i po od prve premijere *Dobrog čoveka iz Sečuana*, Brehta naziva „klasikom”, iako je ovaj naziv relativizovan stavljanjem pod znake navoda (Hertzer, 1967: 227), a može se pretpostaviti da ovakva, prilično mlaka kritika upravo ima veze sa statusom samog autora, koji se u tom trenutku već smatrao prevaziđenim.

U svom *Radnom dnevniku* Breht iznova⁶⁶ pominje *Dobrog čoveka iz Sečuana*, i to ne samo u prvom tomu, koji je pisan 1938. do 1942. godine i koji, prema tome, obuhvata ključne faze nastanka ovog dela već i u drugom tomu, koji je Breht pisao od 1942. do 1955. godine, dakle, uključuje i period nakon prvih premijera na nemačkom govornom području. Na osnovu dnevnčkih zapisa vidi se i da je 1943. godine, nakon uspeha u Švajcarskoj, bila planirana i američka verzija komada (GBA 6, 1989: 381), koja očigledno nikada nije realizovana. Iako to ne navodi eksplicitno, zaključuje se da je nakon Brehtovog susreta s angloameričkim piscem Išervudom (Christopher Isherwood) i razgovora o komadu, bilo malo izgleda da će on zaista biti i realizovan (GBA 6, 1989: 398):

⁶⁶ Ubedljivo prednjači *Majka Hrabrost i njena deca*, dok se *Galilejev život* pominje otprilike jednak broj puta (preko pedeset) kao i *Dobri čovek iz Sečuana*.

ISHERWOOD kommt zum abendessen, klein, sanft, zäh, geduldig, und geduldheischend. er hat den guten menschen gelesen, macht einige höfliche komplimente und zeigt unbehagen wegen der götter. [...] ich hatte gehofft, er würde sich für eine übertragung interessieren. dann kommt viertel. sie sind alte freunde, von london her. aber das gespräch kommt auf die schreiber der englischen oberklasse, ihn, AUDEN, HUXLEY. „indien hat euch besiegt“, sagt VIERTEL. „es hat euch angesteckt mit seinem aussatz“, verbreitere ich den angriff. [...] isherwood, sehr befreundet mit dem letzteren [Huxley], läßt mich noch dessen geistreiche, feinnuancierte, umständliche beschreibungen der seelenqualen der parasiten „durch den kakao ziehen“, aber dann nenne ich ihn „gekauft“, und er schaut auf die uhr und steht auf (Brecht, 1993: 398).

Pored ove, planirana je i verzija opere *Sečuan* (s Vajlom), do čije realizacije takođe nikada nije došlo (GBA 6, 1989: 415). Komad je prvi put štampan 1953. godine u dvanaestoj svesci edicije *Pokušaji*, koji je tekstualna osnova za istorijsko-kritičko izdanje (GBA 6, 1989: 175–281).

3.3.2.3. *Der kaukasische Kreidekreis* (1944)

Komad *Kavkaski krug kredom*, poput mnogih Brehtovih drama, takođe beleži podužu predistoriju. Nastajao je u više etapa, koje je povremeno prekidao rad na drugim literarnim projektima, a bavljenje samom građom seže čak nekoliko decenija unazad od nastanka prve verzije.

Priču o krugu kredom Breht je počeo da dramatizuje u danskom egzilu 1938/39. godine. Tada je nastao nacrt za komad koji je trebalo da nosi naslov *Odenseer Kreidekreis* (GBA 8, 1992: 449) a rad na ovom delu prekinula je *Majka Hrabrost*, koju počinje da piše u tom periodu. Fragment se čuva u Brehtovoj ostavštini (GBA 8, 1992: 451), a prvi zaokruženi rezultat bavljenja ovim sižeom predstavlja *Augzburški krug kredom* (GBA 8, 1992: 452), kojeg je Breht 1940. godine uvrstio u *Kalendarske priče* (Brecht, 1969). Radnja pripovetke je (kao i u *Majci Hrabrost*) smeštena u period Tridesetogodišnjeg rata, a razlike se pre svega ogledaju u liku sudije, dok je radnja vezana za služavku koja se žrtvuje za tuđe dete, gotovo nepromenjena, ako se izuzmu razlike u imenima ženskih likova (Ana – Gruše). U ostavštini među planovima vezanim za filmove postoji i beleška „Krug kredom u građanskim ratovima“ („Der Kreidekreis in den Bürgerkriegen“, GBA 8, 1992: 452), na osnovu koje se zaključuje da je Breht planirao i film na ovu temu. Vidi se, prema tome, da je autor i te kako bio upoznat s materijom, kojoj se, nakon mnogobrojnih pauza, konačno posvetio 1944. godine u američkom egzilu.

Okosnicu drame čini priča iz „davne prošlosti” (Kittstein, 2008: 62) o služavki Gruše, koja se prepliće s pričom o seoskom pisaru i kurioznom sudiji Azdaku. Ove dve radnje proizlaze iz predigre, koja čini okvirnu radnju vezanu za raspravu dvaju kolhoza oko plodne doline, koja je smeštena u sadašnjost (1944. godina). Osim u liku auktorijalog pripovedača Arkadija Čajdzea, čiji izveštaj prožima scenski prikaz, spona između starog i novog, radnje „Predigre” i glavne radnje, ostvarena je i tematski, jer sukobljeni kolhozi na kraju odlučuju da dolina pripadne „onima koji su vični imanju” (SNP, inv. br. 675/IV: 77), kao što Azdak odlučuje u korist Gruše.

Centralni motiv kruga kredom, koji u delu služi kao eksperiment, kako bi se utvrdilo koja od dve majke je ona prava, Breht je poznao iz više izvora. Sama građa potiče iz kineske tradicije, ali postoje izvesne paralele između ove i starozavetne priče o Solomonu (*solomonsko rešenje*), kako je sam Breht istakao (GBA 24, 1991: 341–342). On se sa građom susreo dok je radio kao dramaturg u berlinskom pozorištu Dojčes teatar, gde je „komad po kineskom” *Krug kredom*” (GBA 8, 1992: 450) nemačkog pisca Klabunda (Alfred Henschke), koji je izašao iz štampe 1924. godine, a godinu dana kasnije premijerno prikazan (GBA 8, 1992: 450). Klabundova drama predstavlja obradu istoimene kineske drame Li Hsing-taa iz perioda Mongolskog carstva (13. vek), koju je autor, pored toga što je zasnovana na prevodu s prevoda,⁶⁷ drastično prilagodio zahtevima tadašnje publike (GBA 8, 1992: 455). Iz tog razloga se nemački sinolog Alfred Forke odlučuje da 1926. godine objavi sopstveni prevod, za koji je Breht, kao njegov poštovalac, najverovatnije znao (GBA 8, 1992: 455–456). Kako u kineskom komadu tako i kod Klabunda dete na kraju pripadne biološkoj majci, dok je kod Brehta, kojeg interesuje socijalni aspekt majčinstva, upravo suprotno.⁶⁸ Pored *Dobrog čoveka iz Sečuana* i mnogih drugih dela, *Kavkaski krug kredom* ujedno predstavlja jedan u nizu primera za uticaj istočnjačke kulture u Brehtovom stvaralaštvu (Zobenica, 2015: 911–912).

Izražena epska crta u ovom komadu vidi se već pri prvom susretu s tekstom, s obzirom na izuzetno velik broj likova, i, prvenstveno, prisustvo pripovedača, koji je pevač. Njegov lik korelira s vremenom dešavanja obe glavne radnje, situirane za „kratkih, zlatnih vremena, maltene pravednih” (SNP, inv. br. 675/IV: 77), što predstavlja tipičan primer istorizovanja. Iako

⁶⁷ Ovu dramu je u devetnaestom veku s francuskog jezika na nemački preveo Volhajm Da Fonseka (Wollheim Da Fonseca).

⁶⁸ Ovde je to, u poređenju s dramama *Majka Hrabrost i njena deca* ili *Dobri čovek iz Sečuana*, još jače naglašeno time što dete, oko kojeg se otimaju služavka i Gruše i njegova biološka majka, Natela Abašvili, na kraju pripadne Gruše (Kittstein, 2008: 60).

su prikazane sukcesivno, te dve radnje se vremenski preklapaju (radnja prvog, drugog i trećeg čina odigrava se paralelno s radnjom četvrtog čina, iako su prikazane hronološki), što strukturno predstavlja epski momenat u drami. Svi navedeni elementi, uz mnoštvo songova, čine *Kavkaski krug kredom* tipičnim predstavnikom epskog teatra.

Jezik je, u skladu s dramskim personalom i vremenom u koje je smeštena radnja, vrlo iznijansiran. Glavne razlike u dijalozima uočljive su između kolokvijalnog rečnika seljaka i vojske, koji karakteriše obilje frazeologizama i narodnih mudrosti, s jedne strane, i načina izražavanja koji neguje blazirana vlastela, a koji je manipulativan i obiluje ispraznim floskulama, s druge strane. Azdakov rečnik se od ostalih likova ističe po upotrebi vulgarizama, a tekst je, osim toga, protkan biblijskim izrazima i arhaizmima, koji naročito dominiraju u songovima. Hrvatski pisac Gustav Krklec⁶⁹ je na osnovu svog prevodilačkog iskustva s *Kavkaskim krugom kredom*, s pravom konstatovao kako Brehta „s jednakim zadovoljstvom mogu čitati pralje i univerzitetski profesori”, kao i to da je zbog navedenih stilskih osobnosti njegovih tekstova vrlo zahtevan za prevođenje (Rnjak, 1972: 48–49).

Kavkaski krug kredom smatra se jednim od Brehtovih pokušaja da konačno osvoji Brodvej, a time i američku pozorišnu scenu (GBA 8, 1992: 450). Zahvaljujući nemačkoj glumici Luize Rajner (Luise Rainer), koja je u to vreme već bila odlikovana nagradom Oskar i koja je trebalo da igra lik Gruše, čak je uspeo da potpiše dva ugovora „kojima se obavezao da će napisati komad pod naslovom *Kavkaski krug kredom*” (GBA 8, 1992: 450). Prva verzija komada nastajala je od marta do juna 1944. godine (GBA 8, 1992: 449) u saradnji sa Rut Berlau,⁷⁰ kojoj je Breht slao tekstove na korekturu (GBA 8, 1992: 449). Ova, prva verzija drame, dovršena je 5. juna 1944. godine. Kao posledica neizmirenih računa između Rajnerove i Brehta, predstava do kraja nije ugledala daske Brodveja (GBA 8, 1992: 449).

⁶⁹ Gustav Krklec (Udbinja, 23. jun 1899—Zagreb, 30. oktobar 1977) bio je hrvatski književnik i prevodilac. Drugi svetski rat proveo je u Beogradu i Zemun, gde će ostati sve do okončanja rata. Sarađivao je s Narodnim pozorištem iz Beograda, gde je izveden *Kavkaski krug kredom* u njegovom prevodu.

⁷⁰ U ovom periodu Breht i Berlau, koja je živela u Njujorku, bili su u ljubavnoj vezi i čekali dete, iako je Breht od 1929. bio u braku sa glumicom Helene Vajgel. Sin, koji je prevremeno rođen, zbog operacije tumora kojoj je Berlau morala da se podvrgne, dobio je ime Mihel (Michel), po istoimenom dečaku iz ovog komada. Preminuo je nekoliko dana po rođenju (GBA 8, 1992: 453).

Nakon pregovora sa različitim prevodiocima,⁷¹ delo je u prevodu na engleski jezik dovršeno 1945. godine, s tim što Breht nije bio zadovoljan tim prevodom. Uz to je postojao objektivni problem, jer je on već iste godine počeo da radi na drugoj verziji dela, dok su prevodioci imali samo prvu (GBA 8, 1992: 454). Do kraja 1944. godine završena je i druga verzija komada. Premda je pomenuti prevod završen u roku, predstava je izvedena na Karlton koledžu u Minesoti (Carleton-College Northfield/Minnesota) po neautorizovanom prevodu Erika Bentlija (Eric Bentley)⁷² tek 1948. godine, dakle, nakon što je Breht napustio Sjedinjene Američke Države. Prva verzija komada nikada nije štampana, dok je druga verzija (jul–avgust 1944) prvi put štampana u zasebnom broju časopisa *Sinn and Form* 1949. godine (GBA 8, 1992: 449) i ona predstavlja tekstualnu osnovu za istorijsko-kritičko izdanje Brehtovih sabranih dela.

Premda je *Kavkaski krug kredom* premijerno izveden na Karlton koledžu (Knopf, 2006: 112), „pravom” premijerom *Kavkaskog kruga kredom* Breht je smatrao izvođenje u Gradskom pozorištu u Geteborgu (Göteborgs Stadttheater) 23. novembra 1951. godine. Iako se nigde ne navodi razlog za ovakvo Brehtovo mišljenje, poznato je da on iz Amerike praktično beži „glavom bez obzira” (Mittenzwei, 1997: 321), kao i to da je period proveden u ovoj zemlji najgori period u njegovom životu. Osim toga, u pitanju je bila prva evropska premijera ovog dela.⁷³

Po povratku u Istočni Berlin, Breht je, počev od 1952. godine, s nekoliko kompozitora pregovarao o muzici za prvu nemačku premijeru *Kavkaskog kruga kredom*. Iako mu je želja bila da to bude Karl Orf (Carl Orff), koji se proslavio scenskom kantatom *Karmina burana* (*Carmina burana*, 1936), na kraju je zadatak dobio Paul Desau (GBA 8, 1992: 455), jedan od Brehtovih ključnih saradnika. Kompozicije za songove završene su 1953. godine, a komad je u izvođenju Berlinskog ansambla (Berliner Ensemble) u Brehtovoj režiji prikazan 7. oktobra 1954. godine povodom obeležavanja Dana Nemačke Demokratske Republike.⁷⁴ Tim povodom nastala je i poslednja autorizovana verzija teksta, koja je nakon premijere izašla iz štampe u trinaestoj svesci *Pokušaja* kod izdavača Zurkamp u Saveznoj Republici Nemačkoj, odnosno,

⁷¹ Breht je pokušao da nagovori engleskog pisca Kristofera Išervuda da prevede ovu dramu, ali mu to nije pošlo za rukom. Iz Brehtovog *Radnog dnevnika* vidi se da je Išervud prema njemu i njegovim delima imao prilično rezervisan stav (GBA 27, 1995, 172–173).

⁷² Erik Bentli je najpoznatiji Brehtov prevodilac na engleski jezik.

⁷³ Nakon premijere u Minesoti, komad je do 1950. godine više puta insceniran na američkim koledžima.

⁷⁴ Samo dvanaest dana pre praizvedbe *Dobrog čoveka iz Sečuana* u Beogradskom dramskom pozorištu.

Aufbau (Aufbau-Verlag) iz Nemačke Demokratske Republike (identično izdanje). Ova verzija takođe se nalazi u istorijsko-kritičkom izdanju (GBA 8, 1992: 449).

Recepcija „Brehtovog najpoetičnijeg komada” (Knopf, 2006: 113) u Nemačkoj Demokratskoj Republici neočekivano je izazvala niz politički motivisanih kontroverzi, jer se izvođenje vremenski poklopilo s predstavljanjem nacrtu novog porodičnog zakona, prema kojem se u slučaju razvoda dete dodeljivalo roditelju koji je bio politički podoban (Ullmann, 1976: 112–114). U Saveznoj Republici Nemačkoj, s druge strane, duži vremenski period komad je insceniran bez predigre (Kittstein, 2008: 61), jer sadrži jasne aluzije na oslobođenje Sovjetskog saveza od nacističkih trupa, koji je u delu predstavljen gotovo utopistički, kao emancipovano društvo u kojem se konflikti rešavaju argumentima.

Uprkos tome, drama je ostvarila uspeh na međunarodnom nivou nakon gostovanja Berlinskog ansambla u Parizu (20–24. jula 1955). Pored *Majke Hrabrost*, koja je samo godinu dana ranije na prestižnom Festivalu nacija (Théâtre des Nations) osvojila prvu nagradu, nagrada koju je trupa dobila 1955. godine *Kavkaskim krugom*, predstavlja drastični preokret u istoriji Brehtove recepcije (Ullmann, 1976: 112–114). Počev od tog perioda, Brehtovi komadi počinju da se izvode širom sveta, dakle, u trenutku „kada [ga] više nije bilo moguće ignorisati” (Mitrevski, 2016: 152).

3.3.2.4. *Leben des Galilei* (1955/6)

Od Brehtovih kasnijih drama *Galilejev život* spada u najkompleksnija, i ujedno najkontroverznija dela (Nievers, 1974b: 439). Za to je naročito zaslužan glavni „negativni junak” (Nievers, 1974b: 439), kojim je Breht bio opčinjen, jer je u njemu prepoznao jednog od začetnika „naučnog doba”, koje je, sa svojim protivrečnostima, obeležilo protekli vek (Kittstein, 2008: 49). Iz tog razloga, lik Galileja svesno je koncipiran tako da izrazite protivrečnosti njegovog karaktera do kraja ostaju nepomirene („[er] begründet die neue Wahrheit und verrät sie zugleich, beides aus einem anderen Widerspruch.”, Nievers, 1974b: 439), što je poslužilo kao osnova za vrlo oprečne interpretacije komada. S obzirom na njegovu višeslojnost i višeznačnost, ne iznenađuje što su pojedini kritičari *Galilejev život* svrstali među ona malobrojna dela, koja će Brehtovoj recepciji osigurati dugovečnost (Süskind, 1977: 235), što se sa današnje tačke gledišta zaista i potvrdilo. U vezi s koncepcijom glavnog lika i

problematikom dela, može se posmatrati i istorijat njegovog nastanka, koji je takođe vrlo složen.

Naime, Brehta je *Galilej* pratio kroz više decenija i mnogobrojne zemlje u kojima se obreo – počev od Nemačke, gde je nastala ideja za pisanje komada, preko perioda provedenog u egzilu (Danska, Švedska, Sjedinjene Američke Države, Švajcarska), da bi ga na kraju, maltene doslovno, ispratio sa životne pozornice, u novoosnovanoj Nemačkoj Demokratskoj Republici. Kako se menjala slika sveta tako se menjao i *Galilej*, zbog čega je on najbolji pokazatelj na koji način je Breht modifikovao istorijsku građu, kako bi ukazao na aktuelne probleme (Nievers, 1974b: 438–439).

Budući da postoje tri verzije pouzdanog teksta (nem. *gesicherter Text*), koje se bitno razlikuju, kada se govori o ovom delu neophodno je naglasiti o kojoj verziji je reč. Konačne izmene povodom premijere Berlinskog ansambla Breht je smatrao obavezujućim, te je nakon objavljivanja komada u Evropi jedino prevedeno izdanje iz 1957, odnosno, 1988. godine. Stoga će u nastavku fokus biti na ovoj, „berlinskoj verziji”, dok su prve dve značajne u kontekstu geneze dela, s ciljem da se ukaže na najbitnije aspekte, odnosno, ključne razlike između poslednje verzije u odnosu na prethodne dve.

Građa za ovo delo bazira se na životu italijanskog fizičara i astronoma Gailea Galileja (Galileo Galilei, 1564–1642). S naučnog aspekta, u osnovi je priča o heliocentričnom sistemu, koji Galilej pokušava da dokaže, a koji je u suprotnosti sa tada još uvek aktuelnim geocentričnim, koji propagira Katolička crkva. Breht se, međutim, vrlo slobodno ophodi prema istorijskim činjenicama, tako da je unutrašnja struktura određena tematski, a hronologija događaja ne predstavlja životopis naučnika (Nievers, 1974b: 439), zbog čega je kategorija vremena, izuzev kontrasta nekad – sad (staro – novo), u drami irelevantna. Galilejev konflikt s crkvenim čelnicima predstavlja sučeljavanje dva oprečna (i time nepomirljiva) pogleda na svet, pri čemu je Crkva predstavljena u svojstvu vrhovne svetovne vlasti (Knopf, 2001: 363; Müller, 2009: 152). Komad, dakle, ne govori o Galilejevom unutrašnjem konfliktu, već o društvenom problemu (Nievers, 1974b: 439), koji čini dodatnu dimenziju dela. Dok staro poimanje sveta počiva na vrednostima vere i strpljenja i legitimitet crpi iz starih knjiga, novo počiva na sumnji i radoznalosti i proverava naučna saznanja posmatranjem i eksperimentom (Kittstein, 2008: 50). Pritom „hipoteza vere služi održavanju postojećeg društvenog uređenja” i posmatra se kao istina, dok je „naučna istina [...] dozvoljena samo kao hipoteza” (Müller, 2009: 153), te se ispostavlja da „slika sveta i društveno uređenje međusobno korespondiraju” (Kittstein, 2008:

50–51). To posebno dolazi do izražaja u osmoj sceni, u diskusiji Galileja i Malog kaluđera (Der kleine Mönch), gde se vidi veza između neznanja i izrabljivanja (Müller, 2009: 154), i da Crkva, prema tome, ne brine za planete (Kittstein, 2008: 51), već se „[...] suprotstavila [...] sumnji podanika u to da li vlastelin stoji u središtu sveta [...]” (Blaha, 1966: 245). Protivrečnosti vezane za lik Galileja tiču se diskrepancije između epohalnih naučnih saznanja i manjka socijalnih uvida. S jedne strane, on (slepo) veruje u moć razuma, dok je u pogledu društvenih pitanja lakomislen (Müller, 2009: 152), a njegova lična tragedija sastoji se u tome što ista ona strastvenost, koja ga kao naučnika podstiče na rad, predstavlja njegovu slabost pred protivnicima (Kittstein, 2008: 51). U tom smislu, komad je reprezentativan za Brehtovo poimanje modernog sveta, koji, uprkos konstantnom napretku na polju nauke i dalje nije uspeo da ih učini „izvorom sreće”, već naprotiv, pretnjom za čovečanstvo (GBA 22, 1993: 549). Stoga se s pravom smatra da je lik Galileja najviše od svih Brehtovih velikih karaktera glasnik ideja svog autora (Nievers, 1974b: 440).

Ovaj komad u petnaest slika, poput *Majke Hrabrost*, napisan je u formi hronike, međutim, njegova epska struktura nije toliko očigledna (Nievers, 1974b: 440). Izuzev atektonske forme i naslova scena, koji pružaju sažet prikaz radnje i time omogućavaju kritičko, distancirano posmatranje, upadljivo je odsustvo gotovo svih tipičnih formalnih obeležja epskog pozorišta (songovi, direktno obraćanje publici itd.).⁷⁵ Nasuprot tome, u pogledu sadržine delo je utoliko više predstavnik epskog teatra (Kittstein, 2008: 52)⁷⁶. Počev od anti-aristotelovske slike sveta, koja počiva na premisi (čak i) sopstvene promenljivosti, preko izražene dijalektike, sve do eksplikacija kojima obiluju poučni dijalozi (Nievers, 1974b: 440), *Galilej* se može posmatrati kao suptilna refleksija Brehtovog pozorišnog koncepta (Kittstein, 2008: 53) i stoga predstavlja „paradigmatsko”, „centralno delo” u Brehtovom opusu (Knopf, 2001: 357). Efekat začudnosti postignut je Galilejevim „anticipiranim samoistorizovanjem” (Müller, 2009: 155), a prisutan je i u prvoj sceni, u kojoj se njime služi kako bi Andrei objasnio Sunčevo kretanje (Kittstein, 2008: 52–53). U skladu s formom rasprave, koja preovlađuje u dijalozima, „blago modernizovani” jezik (Kissel, 1943: 235) odlikuje visok stilski nivo, zatim obilje protivrečnosti (potuđenje u jeziku), kao i biblijski citati i aluzije (naročito u sedmoj sceni), koji zauzimaju vrlo važno mesto u delu.

⁷⁵ Breht ga je žanrovski odredio kao biografiju (Müller, 2009: 152).

⁷⁶ Breht je kao jedan od ključnih problema vezanih za *Galileja* video to što isuviše nalikuje aristotelovskoj dramatici uživljavanja, ali je, umesto formalnih izmena, dijalektiku na kraju realizovao na planu sadržine (Müller, 2009: 151), što je naročito izraženo u sceni u kojoj Galilej samom sebi izriče sud.

Breht je došao na ideju da napiše komad o velikom fizičaru još početkom tridesetih godina (GBA 5, 1988: 332), kada je uvideo da se nad Nemačkom „nadvija noć” (Knopf, 2006: 102). Nastanku dela prethodila su obimna istraživanja i čitanje literature vezane kako za Galileja i njegovo doba tako i za fiziku i astronomiju, kao i razgovori i konsultacije sa stručnjacima iz ovih oblasti (GBA 5, 1988: 339–340).⁷⁷ Sama realizacija, međutim, počinje nešto kasnije, u danskom egzilu, kada nastaju prve skice za komad (proleće–jesen 1938) (GBA 5, 1988: 331). Podsticaj za pisanje bila je vest o cepanju atoma uranijuma, koju je Breht protumačio kao „predznak novog doba” (Nievers, 1974b: 438; Kesting, 1959: 91). Konceptija drame prvobitno je nalikovala poučnim komadima, da bi se Breht potom ubrzo orijentisao na biografiju naučnika (GBA 5, 1988: 334), a na promene koncepcije ukazuju i izmene naslova. Premda se danska verzija u pojedinim izvorima navodi pod dvostrukim naslovom *Die Erde bewegt sich/Leben des Galilei* (Knopf, 1996: 480; Giles–Livingstone, 1998: 135; Bahr, 2008: 106), oni se ni na jednom mestu ne javljaju istovremeno, već se odnose na dva zasebna tiposkripta iz ovog perioda.⁷⁸ Ova verzija nastala je u kontekstu Brehtovog bavljenja nemačkim fašizmom u ovoj stvaralačkoj fazi, tačnije, njegovog interesovanja za odnos nemačkih intelektualaca i uspona Trećeg rajha, koji je, po njegovom mišljenju, zavisio od doprinosa naučnika (Müller, 2009: 154). Stoga ne čudi da je najviše poteškoća Breht imao s poslednjom, (ovde) četrnaestom scenom (GBA 26, 1994: 326), u kojoj je Galilej, zatočenik Inkvizicije,

⁷⁷ Tu se ubrajaju Galilejeva biografija Emila Volvila (Emil Wohlwill) *Galilei und sein Kampf für die copernicanische Lehre* (1909; 1926), zatim Leonardo Olški (Leonardo Olschki) i njegovo delo *Galilei und seine Zeit* (1927), Horacijeve *Satire*, dela dvojice Galilejevih savremenika, *Sabrana dela* (1911) Mišela de Montanja (Michel de Montaigne) i *Neues Organon* (1870) Frensisa Bejkona (Francis Bacon), zatim *The Nature of the Physical World/Das Weltbild der Physik und ein Versuch seiner philosophischen Deutung* (1931) Artura Stenlija Edingtona (Arthur Stanley Eddington), Džejms Džinsov (James Jeans) *The Mysterious Universe/Die Wunderwelt der Sterne* (1930), kao i *Histoire de l'astronomie stellaire jusqu'à l'époque contemporaine/Geschichte der Stellarastronomie bis zur Gegenwart* (1934) Anrija Minera (Henri Mineur). Jedino Galilejevo delo koje je Breht čitao jeste *Discorsi e dimostrazioni matematiche, intorno à due nuove scienze attenenti alla mecanica ed i movimenti locali* (1638), u prevodu na nemački jezik: *Unterredungen und mathematische Demonstrationen über zwei neue Wissenszweige, die Mechanik und die Fallgesetze betreffend* (1904 i 1907). Od stručnjaka s kojima se Breht konsultovao izdvaja se Kristijan Meler (Christian Møller), asistent fizičara i dobitnika Nobelove nagrade Nilsa Bora (Niels Bohr), a značajni su i njegovi kontakti s Institutom Nils Bor u Kopenhagenu (GBA 5, 1988: 339–340).

⁷⁸ Prvobitni, i ujedno konačni naslov danske verzije komada je *Leben des Galilei* (februar 1939), dok se *Die Erde bewegt sich* javlja na koricama prvog dovršenog tiposkripta (novembar 1938). Pored ovih, u opticaju je bio i naslov *Leben des Galilei (Fassung für Arbeiter)*.

prikazan kao starac koji simulira slepilo i koji uprkos zabrani publikovanja nastavlja da istražuje, i gde ga bivši učenik Andrea Sarti posećuje neposredno pre odlaska u Holandiju uspevajući da prenese njegovo delo *Discorsi* (Nievers, 1974b: 439). Razlike u odnosu na potonje dve verzije drame najuočljivije su u ovoj sceni, budući da se (u ovoj verziji) Galilejev opoziv u kontekstu otpora (Kittstein, 2008: 52) tumači kao njegovo lukavstvo da saopšti istinu (Knopf, 2006: 102; Müller, 2009: 155). Osim toga, u fokusu danske verzije stoji odnos nauke i društva u totalitarnoj vladavini⁷⁹ i ona je tešnje povezana s prilikama u Nemačkoj, dok su druge dve vezane za dešavanja na geopolitičkoj sceni.

Ova verzija zapisana je od novembra 1938. do februara 1939. godine (GBA 5, 1988: 339). S izuzetkom pojedinačnih scena, koje su izlazile u periodici (pre svega inostranoj), mnogobrojni pokušaji da se delo objavi u celosti ostali su bez uspeha, sve do 1988. godine, kada je publikovano u petom tomu istorijsko-kritičkog izdanja (GBA 5, 1988: 338–339).⁸⁰

Druga, „američka verzija” (*Galileo*, 1947), predstavlja plod Brehtove saradnje s holivudskim glumcem Čarlsom Lotonom u periodu od 1944. do 1947. godine.⁸¹ Proces rada s Lotonom, koji je tumačio lik Galileja, do danas predstavlja jedinstven slučaj kako u književnoj i pozorišnoj povesti tako i u istoriji prevođenja, jer im je gluma poslužila kao prevodilačka metoda (GBA 25, 1994: 12).⁸² Loton je, naime, čitao maltene doslovan prevod (verovatno Elizabet Hauptman) na engleski, na osnovu kojeg je trebalo da nastane konačna verzija teksta, za koji je, o svom trošku, angažovao dva mlada autora.⁸³ Njihov prevod korišćen je za dalji rad (GBA 5, 1988: 342–343), čiji krajnje eksperimentalni karakter je ostao upamćen kao anegdota:

[...] ne izlazeći iz okvira svog turističkog engleskog rečnika, ocrtao bi Lotonu konture jedne replike, pa bi njegov prijatelj onda odglumio redom desetak varijanata svog improvizovanog

⁷⁹ Breht se ovim pitanjem bavi i ranije, u govoru pod naslovom *Rede über die Widerstandskraft der Vernunft*, u kojem aludira na Galileja, kao i u drami *Strah i beda Trećeg rajha* u sceni „Fizičari 1935” (GBA 5, 1988: 333).

⁸⁰ Delo je prvi put publikovano 1947. godine u zbirci pozorišnih tekstova *Berliner Dramaturgie*, koje je priredio Herbert Jering (Herbert Ihering/Jhering). Prvo zasebno izdanje datira iz 1948. godine, a objavljeno je u izdavačkoj kući Zurkamp (tada: Suhrkamp Verlag Berlin-Zehlendorf), s tim što je reč o neautorizovanom tekstu, koji je pun grešaka (GBA 5, 1988: 353).

⁸¹ Iako je još 1941. godine postojalo interesovanje za komad, Breht je imao vrlo podozriv stav prema američkom pozorištu, zbog čega se se nije odvažio na taj korak, plašeći se pogrešne recepcije (GBA 5, 1988: 341).

⁸² Breht je bio očaran Lotonom, a njihovu saradnju na *Galileju* detaljno je opisao u tekstu *Aufbau einer Rolle. Loughtons Galilei* (GBA 25, 1994: 7–69).

⁸³ U pitanju su Brejnerd Dafild (Brainerd Duffield) i Emerson Kroker (Emerson Crocker).

prevoda, dok ga Breht ne bi, kažiprstom kao signalom, zaustavio na onoj varijanti koja bi bila propraćena najuverljivijim glumačkim izrazom [...] (Andrić, 1961: 98).

To zapravo znači da je Breht birao onu varijantu koja najbolje odražava gestus određenog segmenta. Osim toga, u radu su koristili i rečnike sinonima, kao i dela vrhunskih književnika (Ezopa, Molijera, Šekspira) i Bibliju (GBA 5, 1988: 343). Prema tome, „[das] Ergebnis der Zusammenarbeit von Brecht und Laughton ist keine übersetzte Dichtung, sondern Dichtung in einer anderen Sprache für die Bühne und so ein selbständiges Werk des Theaters” (GBA 5, 1988: 344).⁸⁴

Vremenska i prostorna distanca uticale su na to da se konačan rezultat značajno razlikuje od danske verzije; s jedne strane, on predstavlja aktualizaciju komada, dok, s druge strane, sadrži izmene nastale kao kompromis s američkim pozorišnim konvencijama, vezanim, na primer, za trajanje predstave (GBA 5, 1988: 344). Iako se u sekundarnoj literaturi može naići na podatak da su ključne izmene nastale kao reakcija na atomske bombe bačene na Hirošimu i Nagasaki avgusta 1945, koje su doprinele drukčijem sagledavanju problema društvene odgovornosti naučnika (Kittstein, 2008: 51–52), takvo viđenje relativizuje zabeleška iz Brehtovog *Radnog dnevnika* od 6. aprila 1944:

JED HARRIS, der regisseur-produzent, der TH[ORNTON] WILDERS OUR TOWN sehr gut aufgeführt hat, interessiert sich für den GALILEI. so prüfte ich die moral noch einmal nach, die mich immer leise beunruhigt hat; gerade weil ich hier der geschichte zu folgen versuchte und keine moralischen interessen hatte, ergibt sich eine moral, und ich bin nicht glücklich damit (Brecht, 1993: 411).

Premda je već u početnoj fazi rada s Lotonom u prvom planu „lična odgovornost naučnika za društvene posledice njegovih otkrića” (GBA 5, 1988: 344), na osnovu datuma proizlazi da je Breht bio nezadovoljan komadom pre početka rada na američkoj verziji. Njemu je najviše smetala činjenica što je pojednostavljen prikaz Galilejevog opoziva naišao na odobravanje među fizičarima, koji je, po njegovom mišljenju, na taj način odustao od naučnog napretka (Müller, 2009: 155). Time što je Breht u delo utkao kolektivno i sopstveno iskustvo rata, komad je dobio na aktuelnosti, ali mu je nedostajala politička dimenzija, što je bio povod za dalji rad na tekstu, naročito nakon pomenute katastrofe, kada je postalo jasno: „Von heute auf morgen las sich die Biographie des Begründers der neuen Physik anders.” (GBA 24, 1991: 241). U vezi s tim, sve reference na Nemačku i Hitlera su štrihovane, a fokus je prebačen na etički problem

⁸⁴ Na samom početku saradnje s Lotonom Breht je komad nazivao *Leben des Physikers Galilei*.

„razdvajanja nauke i politike” i njegove posledice,⁸⁵ što je iziskivalo i drastične izmene glavnog lika. One su najviše izražene u poslednjoj (ovde trinaestoj) sceni, u kojoj Galilejev opoziv poprima dimenziju „zločina”, a sama nauka izjednačena je s „pragrehom” (GBA 5, 1988: 345–346), odnosno, „[akcenat] je od izdaje nauke [...] premešten na zločin prema čovečanstvu” (Müller, 2009: 156). Izraženija socijalna profilizacija likova (na primer lik Ludovika, koji ovde ne sledi isključivo porodični već pre svega ekonomski interes), potpuno nova scena duela biblijskim citatima, dijalog s Malim kaluđerom koji je znatno izmenjen, kao i trinaesta slika, naglašavaju društvene protivrečnosti i Galilejev neuspeh (GBA 5, 1988: 360–361). Ostale razlike tiču se obima⁸⁶, kao i stihova⁸⁷ koji prethode većini scena (osim 4, 9 i 11), kojima delo i završava. Osobnost američke verzije čine, pored navedenog, vrlo detaljne remarke i tehničke pojedinosti vezane za mizanscen (GBA 5, 1988: 359–360).⁸⁸

Jedina verzija sačuvana u celosti na kojoj su radili Breht i Loton, jeste tiposkript teksta korišćenog za premijeru, koji je sačinjen na zahtev T. Edvarda Hambltona (T. Edward Hambleton), pozorišnog producenta koji se zalagao za izmeštanje predstave u Njujork (GBA 5, 1988: 348–349). Ona sadrži i korekcije koje su uneli u toku proba, a prvi put je objavljena 1988. godine u istorijsko-kritičkom izdanju.

Na trećoj, „nemačkoj” ili „berlinskoj verziji” (*Leben des Galilei*), Breht počinje da radi još krajem 1947. godine u Švajcarskoj (GBA 5, 1988: 332; 350). Suprotno pojednostavljenom prikazu u pojedinim izvorima sekundarne literature, gde se navodi da je u pitanju „povratni prevod” američke verzije (Knopf, 2006: 104), njen nastanak bio je nešto kompleksniji. Za osnovu je poslužila prvobitna verzija (tiposkript) iz 1938/39, koju je Breht izmenio u skladu s američkom, pri čemu je neke delove delimično (sam) doslovno preveo na nemački, a delimično naknadno izmenio. Redosled scena i likovi uglavnom su nepromenjeni (GBA 5, 1988: 350), s tim što su scene upotpunjene rekursom na dansku verziju, a pitanje odgovornosti naučnika, pod utiskom aktuelnih dešavanja (Hladni rat i nuklearno naoružanje, Korejski rat, remilitarizacija i ulazak Savezne Republike Nemačke u NATO), ovde je dodatno naglašeno. Breht je ipak dodao

⁸⁵ Povod je, između ostalog, bio Ajnštajnov apel da atomsko naoružanje ne sme dospeti u ruke drugih sila, što je Breht protumačio kao njegovu političku neosvešćenost (GBA 5, 1988: 346).

⁸⁶ Ova verzija je znatno kraća, jer ne sadrži petu ni četrnaestu scenu, a sve ostale scene su delimično štrihovane.

⁸⁷ U vezi s tim treba napomenuti da su u pitanju uvodni stihovi (nem. *Eingangsverse*), a ne songovi.

⁸⁸ Od zaista mnogobrojnih saradnika u ovoj fazi izdvajaju se Hans Ajzler, koji je 1947. komponovao muziku povodom praizvedbe, kao i Albert Buš (Albert Busch), koji je u programskoj knjižici potpisan kao prevodilac stihova (GBA 5, 1988: 347).

petnaestu scenu, u kojoj Galilej potvrdno odgovara na pitanje da li veruje u novo doba (Nievers, 1974b: 439), želeći da ukaže na postojanje perspektive (GBA 5, 1988: 352).⁸⁹

Nemački *Leben des Galilei* prvi put je objavljen 1955. godine u četrnaestoj svesci edicije *Pokušaji*, istovremeno u obe nemačke republike (Suhrkamp/Aufbau) (GBA 5, 1988: 352), s tim što izdanje objavljeno u Saveznoj Republici Nemačkoj ne sadrži izmene nastale tokom proba (od decembra 1955) Berlinskog ansambla za premijeru. Izdanje objavljeno u izdavačkoj kući Aufbau iz Istočne Nemačke identično je onom u istorijsko-kritičkom izdanju iz 1988. godine (GBA 5, 1988: 373).

Od svih Brehtovih komada, istorijat recepcije *Galileja* možda najbolje ilustruje ambivalentan odnos prema njegovom autoru i epskom pozorištu, dok istovremeno svedoči o njegovoj veličini, koja mu je omogućila da poruši postojeće granice.

Za vreme boravka u Danskoj Breht je nudio komad pozorištima, izdavačima, čak pristao da ga adaptira kao radio dramu, međutim, u tom trenutku su za njega sva vrata bila zatvorena (GBA 5, 1988: 337–338), tako da je danska verzija premijerno izvedena tek 9. septembra 1943. godine u ciriškom pozorištu Šaušpilhaus pod naslovom *Galileo Galilei* (GBA 5, 1988: 331), nakon uspeha *Dobrog čoveka iz Sečuana*. Oba Brehtova komada režirao je Leonard Štekel (Leonard Steckel), koji je tumačio i glavnog lika, zbog čega je fokus ove svedene, pojednostavljene inscenacije u 12 slika⁹⁰ (Kissel, 1943: 235; Schwyter, 1943: 238), koja se uklopila u cirišku pozorišnu tradiciju, bio na filozofskoj borbi za istinu dominantnog protagoniste, uz naglašenu političku notu u kontekstu fašizma (GBA 5, 1988: 373). Dok su kritičari, još uvek pod utiskom *Dobrog čoveka iz Sečuana*, iznenađeno konstatovali odsustvo elemenata epskog teatra u ovoj „dramatičnoj biografiji”, inače uzdržana publika predstavu je dočekala gromoglasnim aplauzima između svake scene (GBA 5, 1988: 374), a spektakl je ostao upamćen kao „frapantni uspeh” (Kissel, 1943: 237).

„Svetska premijera” ove drame, kako je najavljen američki *Galilej*, održana je 30. jula 1947. godine u malom, još uvek neafirmisanom pozorištu (Coronet Theatre) na Beverli Hilsu. Premda je u programskoj knjižici stajalo ime reditelja Džozefa Louzija (Joseph Losey), istinski je to bio Breht (GBA 5, 1988: 359; 374). Osim Lotona, koji je bio iskusan i veoma cenjen filmski glumac, ostali članovi ansambla izabrani su zbog svog pretežno skromnog ili nikakvog

⁸⁹ Ključni saradnici na ovoj verziji bili su Elizabet Hauptman, Beno Beson (Benno Besson) i Rut Berlau.

⁹⁰ Komad je igran bez poslednje scene.

glumačkog iskustva i većinski su ga činili tek svršeni studenti. U tom smislu, ova predstava bila je „veliki eksperiment Brehtovog epskog pozorišta na američkoj pozornici”, koja je za njega predstavljala samo korak do konačnog cilja – Brodveja (GBA 5, 1988: 375). Premijera je upamćena po tome što su u gledalištu sedele mnoge prominentne ličnosti,⁹¹ koje su došle da gledaju Lotona, tako da je fokus kritike bio na njegovoj glumi, iako nisu izostale ni pohvale na račun komada inovativnih tehničkih performansi „,za publiku koja misli” (GBA 5, 1988: 375). Nakon poslednjeg izvođenja na Beverli Hilsu (17. oktobra 1947) i ukupno 4500 prodatih karata (GBA 5, 1988: 375–376), negativne kritike uperene protiv komada uveliko su, međutim, nadglasale one afirmativne. Osim sumnji vezanih za njegove političke intencije, javile su se i zamerke zbog načina na koji je prikazana crkva, zatim tretiranja istorijskih činjenica, kao i propagande, a ni Loton ih nije ostao pošteđen. Zahvaljujući Louziju (GBA 5, 1988: 348), predstava je potom prebačena u Njujork (Maxine Elliott Theatre), gde je premijerno prikazana 7. decembra 1947. godine⁹² (GBA 5, 1988: 332). Za generalno mlake reakcije publike na drugu američku premijeru *Galileja* (Süskind, 1977: 235)⁹³ presudnom se smatra okolnost što je samo nekoliko nedelja ranije izveden komad Berija Stejvisa (Barrie Stavis) *Lamp at Midnight*, koji se takođe bavi Galilejem i njegovim sukobom s Katoličkom crkvom. Stejvisov komad više je odgovarao ukusu američke publike i samim tim je bacio u senku Brehtov (GBA 5, 1988: 376–377). Ova premijera značajna je zbog toga što je izazvala rasprave u stručnoj javnosti, koje su se odvijale preko pisanih medija, i koje svedoče o pokušajima i poteškoćama da se prihvati Brehtova koncepcija epskog pozorišta (GBA 5, 1988: 377).⁹⁴

Posleratna evropska premijera *Galileja* održana je 16. aprila 1955. godine u Kelnu (Kammerspiele) pod naslovom *Galileo Galilei*.⁹⁵ Iste godine počele su i probe u Berlinskom ansamblu, a Hans Ajzler je 1956. komponovao muziku na uvodne stihove, koji su naknadno dodati.⁹⁶ Iako je prva nemačka premijera doživela uspeh kod publike, kritičari su imali zamerke na konvencionalnu režiju, koja nije odgovarala Brehtovoj koncepciji novog, epskog teatra. U fokusu štampe iz Zapadne Nemačke bio je pre svega Breht, čiji bojkot (od 17. juna 1953.

⁹¹ Premijeri su, između ostalih, prisustvovali Čarli Čaplin (Charles Chaplin) i Ingrid Bergman.

⁹² Breht nije sudelovao u ovoj predstavi, jer je već 31. oktobra napustio Sjedinjene Američke Države.

⁹³ Predstava je doživela samo šest izvođenja.

⁹⁴ Jedina pozitivna recenzija objavljena je u njujorškom komunističkom listu *Daily Worker* (GBA 5, 1988: 378).

⁹⁵ Iako je dobijao ponude iz Evrope (1945–46) za izvođenje danske verzije *Galileja*, Breht ih je odbio jer je u tom periodu već drastično izmenio komad s Lotonom, koji, međutim, nije bio dovršen (GBA 5, 1988: 349). Verzija koja je izvedena u Kelnu štampana je u 14. svesci *Pokušaja*, bez uvodnih stihova (GBA 5, 1988: 378).

⁹⁶ Ajzler je sudelovao na ovoj verziji i predlozima za tekstove songova (Knopf, 2001: 359).

godine) nakon premijere u ovoj državi više nije delovao osnovano, zbog čega pojedini kritičari pokušavaju da odvoje ličnost i delo autora i pišu o „povratku 'SED-dramatičara' na zapadnonemačke pozornice” (GBA 5, 1988: 379). Breht nije dočeka premijeru Berlinskog ansambla, koja je održana 15. januara 1957. godine (GBA 5, 1988: 332),⁹⁷ za koju je režiju preuzeo Erih Engel.⁹⁸ Ovo izvođenje bilo je jedno od onih kojima Berlinski ansambl duguje svetsku slavu, a sama inscenacija uzor za sve one koje su ubrzo usledile širom sveta.⁹⁹

„Pozorišna godina 1957. [ušla je] u istoriju kao godina u kojoj je Brehtov *Galilej* prvi put [igran u Istočnoj Nemačkoj]” (GBA 5, 1988: 380–381). Iako su preovladale afirmativne kritike, pre svega na račun Brehtove genijalnosti kao dramatičara, kao i pohvale upućene glavnom glumcu Ernstu Bušu (Ernst Busch) (GBA 5, 1988: 381), nisu izostale ni zamerke, koje se prvenstveno tiču nedovoljnog isticanja Galilejevih loših osobina. U susednoj Saveznoj Republici Nemačkoj bilo je zanimljivih osvrta na delo u kontekstu istočnonemačke premijere, pa je tako jedan od istaknutih kritičara, Fridrih Luft (Friedrich Luft) protumačio *Galileja* kao prikrivenu kritiku u Brehtovom maniru na račun Nemačke Demokratske Republike, poistovetivši autora s glavnim junakom (Luft, 1955: 240). Budući da je nakon praizvedbe u Kelnu Luft bio ubeđen kako *Galilej* tamo ne sme da se igra, utoliko je veće bilo oduševljenje premijerom Berlinskog ansambla, koju je ovaj kritičar nazvao „Brehtovim posthumnim političkim [pro]čišćenjem” (Luft, 1957: 242).

U toku dugotrajnog i složenog procesa rada na tekstu, Breht je u više navrata dolazio na ideju da problematiku *Galileja* obradi u drugim komadima. Jedan od njih je *Prometheus-Stück*, koji je pratio nastanak američke verzije, dok je drugi započet za vreme rada na berlinskoj verziji i nosi naslov *Leben des Einstein*. On se takođe bavi pitanjem odgovornosti naučnika u atomskom dobu, ali je, za razliku od *Galileja*, gde je ono tek nagovešteno, ovde tešnje povezano s Openhajmerovim slučajem (GBA 5, 1988: 353). Oba dela ostala su fragmenti.

⁹⁷ Premijeri Berlinskog ansambla u Istočnom Berlinu prethodile su tri inscenacije *Galileja* na teritoriji nemačkog govornog područja. Prva posleratna premijera u Saveznoj Republici Nemačkoj održana je 1955. godine u Kelnu, nakon čega je komad maja 1956. godine prikazan i u nimbërškom pozorištu Lesing (Lessingtheater), a samo mesec dana kasnije u nekadašnjem bečkom pozorištu Skala (Das neue Theater in der Scala/Scala Wien). U kontekstu Brehtove recepcije u Austriji značajna je, međutim, druga inscenacija *Galileja* iz 1966. godine, koja je ušla u istoriju time što je označila prekid bojkota Austrije prema Brehtu (Blaha, 1966: 244).

⁹⁸ „Brecht hatte sich am 10. August 1956 noch einmal in sein geliebtes Theater [am Schiffbauerdamm] zu den *Galilei*-Proben bringen lassen; vier Tage später erlag er einem Herzinfarkt (Süskind, 1977: 235).”

⁹⁹ Delo je prikazano bez scene kuge i bez poslednje scene.

Nakon Brehta, ovom problematikom bavili su se i drugi značajni dramatičari nemačkog govornog područja, poput Karla Cukmajera (Carl Zuckmayer: *Das kalte Licht*, 1955), Hajnara Kipharta (Heinar Kipphardt: *In der Sache J. Robert Oppenheimer*, 1964) i Fridriha Durenmata (Friedrich Dürrenmatt), čija drama *Fizičari* (*Die Physiker*, 1966) je izvedena i na nekoliko srpskih pozornica. Osim toga, pomenuti holivudski producent i reditelj Džozef Louzi 1975. godine snimio je i film *Galileo*, koji je direktno inspirisan Brehtovim komadom (GBA 5, 1988: 382).

3.4. Povratak u Nemačku Demokratsku Republiku i osnivanje Berlinskog ansambla

Po povratku iz Amerike, Breht je trebalo da odluči gde će se skrasiti. Privremeno se obreo u Švajcarskoj, gde je za vreme egzila većina njegovih komada izvedena (prvenstveno u Cirihu, ali i u Bazelu) i gde su naišli na dobru recepciju. Ubrzo nakon što je Nemačka definitivno podeljena na dve države, a iz Nemačke Demokratske Republike usledila „ponuda koju je”, kako je napisao Ivanji, „bilo teško odbiti”, Breht se seli u Istočni Berlin, isprva kao traženi autor (Müller, 2009: 22), gde je odmah započeo rad na *Majci Hrabrost*. „Die Aufführung der *Mutter Courage* bezeichnet den Triumph des epischen Theaters und eröffnet Brecht den Spielraum für seine Theaterarbeit” (GBA 6, 1989: 395), štaviše, predstava, koja je bila konstantno rasprodata u čitavom Berlinu (GBA 6, 1989: 399) i doživela mnogo uspešnih gostovanja, Brehtu je omogućila da ubrzo osnuje sopstveno pozorište o kojem je godinama maštao (GBA 6, 1989: 399). Tako je već iste godine (1949) sa Helene Vajgel, najpoznatijom Majkom Hrabrost, osnovao Berlinski ansambl. Problemi sa kojima se Breht suočava u Nemačkoj Demokratskoj Republici i nakon rata su vezani za nepromenjeni podozriv odnos kritike prema epskom pozorištu, dok će u Saveznoj Nemačkoj Republici problemi uslediti nešto kasnije, nakon što je Breht odlikovan Staljinovom nagradom za mir 1954. godine – „Bis zu seinem Tode ist ihm bewusst, dass er in finsternen Zeiten lebt” (Müller, 2009: 23), a mračna vremena pratila su Brehta ne samo u posleratnom periodu već i u smrt. Nije odgovarao ni Istoku ni Zapadu, i sve to usmeravalo je godinama recepciju njegovih dela u Evropi, ali i u svetu, koja se suštinski menja tek nakon pada Istočnog bloka.¹⁰⁰

¹⁰⁰ „Teško da će se Brehtov uticaj oslanjati na pozorišnu kritiku, jer kritike često nisu ništa više do trenutna, površna reakcija. Recepcija svakog književnog dela kreće se u amplitudama, ima svoje uspone i padove, iako je ta

IV BREHTOVA RECEPCIJA U SRBIJI

Na samom početku treba naglasiti da će se svako ko ima nameru da istraži Brehtov opus u prevodu na srpski jezik susresti s mnoštvom prepreka (to se u jednakoj meri odnosi i na druge, čak i domaće autore). Pored objektivnih otežavajućih okolnosti, poput požara u pojedinim pozorištima (BDP) ili premeštanja u drugu zgradu i, pre svega društveno-političkog konteksta u kom su Brehtova dela primljena u srpsku kulturu, a koji su propratili ratovi i raspad Jugoslavije, uočava se poprilični nemar kulturnih institucija prema ovoj problematici. Naime, ni u jednom velikom pozorištu ne postoji osoba zadužena isključivo za pohranjivanje obimne pozorišne građe i dokumentacije (prevoda, kritika, novinskih članaka – tzv. presklipping), a sve što je dostupno, sklonjeno je od zaborava isključivo zahvaljujući dobroj volji pojedinaca zaposlenih na nekim drugim pozicijama i veoma varira od pozorišta do pozorišta.¹⁰¹ Iz istog razloga ne postoji uvek ni spremnost za saradnju sa istraživačima, jer ona podrazumeva dodatno angažovanje. Pored svega navedenog, paradoksalno je otkriće da se otprilike od 2000. godine, kada je građa počela da se objavljuje i dokumentuje u digitalnoj formi, ona više ni ne čuva (slučaj BDP)! Premda je bilo pokušaja da se ovaj problem reši kreiranjem jedinstvene digitalne platforme Teatroslov¹⁰² (Teatroslov, 2017), koja je zamišljena sa ciljem da istraživačku delatnost olakša time što će objediniti sve podatke (dramske tekstove, fotografije, novinske napise itd.) u jedinstvenu teatrografsku bazu podataka, kada je reč o Brehtu, za velik broj tekstova ti podaci nisu tačni, ili tekstovi nisu sačuvani, što navodi na pogrešan pravac u istraživanju.

frekvencija u naše doba kraća. Rast i pad u bavljenju Brehtom, usponi i padovi u recepciji, sve to uslovljeno je Brehtovom savremenošću (Unzeld, 1990: 100).”

¹⁰¹ Autorka srdačno zahvaljuje dramaturškinji i pozorišnoj kritičarki Maši Stokić na izdvojenom vremenu i korisnim podacima u vezi s Beogradskim dramskim pozorištem, kao i kontaktima sa drugim beogradskim pozorištima, zatim Olgi Radman, bibliotekarki Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, Olji Stojanović, bibliotekarki Muzeja pozorišne umetnosti Srbije u Beogradu, kao i Tomislavu Baštiću iz Sterijinog pozorja u Novom Sadu na stručnoj pomoći. Bez njih ova disertacija ne bi bila moguća.

¹⁰² Ova baza podataka svakako je korisna, prvenstveno jer se u njoj nalaze dragoceni tekstovi i fotografije, koji su u originalnoj rezoluciji dostupni i besplatni svim registrovanim članovima. Problematično je to što nisu sve bitne institucije uključene u saradnju na platformi, a pojedina vodeća pozorišta (SNP) ni ne znaju za njeno postojanje. Publikovana tekstualna građa SNP-a uglavnom se čuva u biblioteci Pozorišta ili, kada je reč o pratećem programu (fotografijama, plakatima, korespondencijama i programskim knjižicama) u Pozorišnom muzeju Vojvodine u Novom Sadu.

Nesumnjivo je situacija u našem društvu od perioda nastanka prvog prevoda do danas, a naročito proteklih nekoliko decenija, koja je dovela do pomeranja prioriteta, nepovoljno uticala na odnos prema kulturnoj baštini a time i na situaciju u domaćim pozorištima. Tako se za pojedine prevode ne može sa sigurnošću tvrditi da li postoje ili im se samo izgubio trag. U tim slučajevima se na osnovu repertoara moglo rekonstruisati da je neka predstava izvedena. Pored toga, pošto Brehtova recepcija u Srbiji počinje u periodu bivše Jugoslavije, kada je postojao i zajednički srpskohrvatski, odnosno, hrvatsko-srpski jezik, za inscenacije su ponekad korišćeni već postojeći prevodi na hrvatski.¹⁰³ Sve to uzima se u obzir prilikom sagledavanja i tumačenja Brehtove recepcije u Srbiji.

Ako se posmatraju isključivo štampani prevodi Brehtovih drama, reklo bi se da je njihov broj relativno mali. Razlog, s jedne strane, leži u činjenici da je većina prevoda nastala za potrebe pozorišnih inscenacija, te da nikada nisu bili publikovani. S druge strane, postoje i oni prevodi koji su štampani skromno, neprimetno, u književnim ili pozorišnim časopisima, te nisu vidljivi u bibliotečkim fondovima i katalogima, zbog čega su široj čitalačkoj publici praktično nedostupni. Pored toga, o prevodima Brehtovih drama na srpski jezik gotovo da ne postoje stručni i naučni radovi, što dodatno otežava uvid u recepciju dramskog stvaralaštva ovog nemačkog autora.

Brehtovi komadi bili su redovno prisutni na repertoarima, naročito u periodu 1954–1960. godine. Izvođeni su ne samo u najznačajnijim pozorištima već su bili omiljeni i u manjim lokalnim pozorištima i kod amaterskih trupa, koje su taj kontinuitet, uz manje prekide, održale sve do 1998. godine. Danas je Breht, nakon višedecenijskog zatišja, više nego aktuelan, a najnovije inscenacije njegovih komada, poput *Malograđanske svadbe* Amaterskog pozorišta „Stevan Sremac” iz Crvenke ili dela *Strah i beda Trećeg rajha* Narodnog pozorišta u Prištini iz 2018. godine, zatim jednočinke *Pošto gvožđe?* studenata Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu iz iste godine, kao i gostovanje Narodnog pozorišta Sarajevo s *Kavkaskim krugom kredom* 2019. godine, samo potvrđuju ovu tvrdnju.

4.1. Počeci Brehtove recepcije u Jugoslaviji

¹⁰³ Ti prevodi i danas se mogu naći u bibliotekama (poput višetomnog hrvatskog izdanja Brehtovih drama na Akademiji umetnosti u Novom Sadu ili jednočinke *Puške gospođe Karar*, koja se, između ostalog, nalazi u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije u Beogradu).

Počeci Brehtove recepcije na prostoru bivše Jugoslavije sežu još u predratni period (Kraljevina SHS). Stoga se može smatrati da je Breht kod nas, u poređenju s ostalim državama izvan granica nemačkog govornog područja, relativno rano postao poznat. Rnjak to dovodi u vezu s činjenicom da su Jugoslavija i Nemačka oduvek gajile kulturne i književne veze, a taj odnos, kako smatra, nije prekinut čak ni za vreme nacionalsocijalizma (Rnjak, 1972: 21–22). Treba istaći da je ovaj podatak značajan i kada je reč o recepciji u Srbiji, budući da su publikacije (knjige, književni časopisi, dnevna i nedeljna štampa) bile jednako dostupne na čitavoj teritoriji bivše Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije.

Pre odlaska u egzil, Breht je bio vrlo produktivan na polju lirike, koja mu je pre svega omogućila vidljivost na nemačkoj književnoj sceni, sve do premijere *Opere za tri groša* (1928), kojoj duguje svetsku slavu. Stoga ne iznenađuje da je i recepcija u Jugoslaviji počela upravo prevodima njegove lirike.¹⁰⁴ Prve pesme objavljivane su pojedinačno, u književnim časopisima. Prvi za sada poznati prevod izašao je 1929. godine u beogradskom marksističkom časopisu *Nova literatura*,¹⁰⁵ koji je objavio pesmu pod naslovom *Jedno uputstvo: iz čitanke za stanovnike gradova* (Toma, 1979: 18). Drugi prevod izašao je nakon pet godina (1934), i to je *Uspavanka* (Toma, 1979: 33), zatim 1936. godine druga Brehtova *Uspavanka*, i 1937. pesma *Njih trojica* (Toma, 1979: 33). Rnjak (1972: 23) navodi kako su jugoslovenski levičarski krugovi dobro prihvatili Brehtovu društveno angažovanu liriku, recitovali su je radnici na skupovima, a u svesti kulturne elite bio je „humanista i revolucionarni pesnik”. Ovakav sud samo potkrepljuje zaključak koji iznosi Toma, da Brehtova lirika nije prevedena radi Brehta, već je imala angažovan karakter i konkretnu društveno-političku funkciju (Toma, 1979: 95). U tom smislu, poslednja Brehtova pesma iz međuratnog perioda *Snovi jedne sluškinje*, koja je prevedena 1938. godine (Toma, 1979: 76–77), predstavlja izuzetak, što Toma (1979: 79–80) pripisuje isključivo odluci prevodioca.

¹⁰⁴ Naučnu pažnju proučavanju recepcije Brehtove lirike posvetio je Savica Toma (1979) u svom magistarskom radu *Lirika Bertolta Brehta na srpskohrvatskom između dva rata*. Tomu interesuje fenomen društveno angažovane lirike s obzirom na tradicionalno utemeljene osobine lirike kao književnog roda, koji se opiru njenom tumačenju s aspekta društvenog angažmana. Analizirajući četiri Brehtove pesme koje su prevedene i objavljene u književnim časopisima u međuratnom periodu u Jugoslaviji, Toma ukazuje na spregu (kulturne) politike i prevođenja.

¹⁰⁵ Osnivači *Nove literature* bili su braća Pavle i Oto Bihali, čiji „časopis [je] najviše pažnje poklanjao [...] nemačkoj književnosti” (Toma, 1979: 32). Reč je o osnivačima buduće ugledne izdavačke kuće Nolit, u kojoj su kasnije izašli prevodi Brehtove lirike i drame.

Ivan Ivanji, koji se ubraja u nekolicinu vrsnih poznavalaca Brehtovog opusa i jedan je od njegovih najznačajnijih prevodilaca u bivšoj Jugoslaviji, seća se svojih prvih prevoda Brehtovih pesama, koje je dobio od Ota Bihalji-Merina:¹⁰⁶

I tu sam [u Novome Sadu], sa šesnaest, sedamnaest godina, strašno zavoleo *Jamu* Gorana Kovačića. Tako da sam morao nešto da uradim s njom. Pa sam je a) dramatisovao i to smo tamo izveli, i b) preveo na nemački. „Krv je moja svetlost i moja tama [...] meni – All mein Licht und all mein Dunkel [...] die Nachtseligkeit ist mir ausgegraben” i tako dalje. I dođem '48. na '49. u Beograd – sad bih da neko to proveriti. Pitam ko zna dobro nemački – Oto Bihalji Merin. Znači, idem kod Bihaljija, sad znam gde stanuje, kuc, kuc, dobar dan, ja sam taj i taj... „Ajde, ostavi. Dođi kroz nedelju dana.” Kroz nedelju dana on meni kaže: „To što vi prevodite, to je jezik Goethea i Šilera. A to”, ovo nije bilo kompliment, „tako se ne može više pisati, to je nekad bilo! Ovako treba pisati.” I dade mi Brehta, prekucanog na pisačkoj mašini, tu sam otprilike pedesete počeo da prevodim Brehtove pesme na srpski, da objavljujem to u časopisu *Književnost*, tako, tako je počelo (Mitreovski, 2020a).

Ivanjijevi prevodi, koliko je za sada poznato, predstavljaju prve posleratne prevode Brehtove lirike. Otprilike paralelno s objavljivanjem Brehtovih pesama, počinje i savremena srpska poezija i raskid sa građanskom lirikom „mekog, nežnog štimunga” (Bogdanović, cit. prema Mišić, 1996: 6). Kao početak se uzima 1952. godina, s pojavom prvih pesama Vaska Pope kao i zbirke *87 pesama* Miodraga Pavlovića, te Popine zbirke *Kora* iz 1953. godine.¹⁰⁷ Iako se ne može tvrditi da je Breht direktno uticao na srpske pesnike, činjenica je da se s njegovom lirikom u srpsku književnost uvodi jedan savremeni, urbani jezik, koji više „nije jezik

¹⁰⁶ Oto Bihalji-Merin (rođ. 1904. kao Oto Bihali–1993) bio je poznati jugoslovenski publicista, književnik, slikar i istoričar umetnosti. Rođen je u Zemunu kao Oto Bihali, a nakon završene srednje umetničke škole u Beogradu studirao je primenjenu umetnost u Berlinu. Objavljivao je na srpskom i nemačkom jeziku (bio je urednik i autor u levičarskom listu *Die Linkskurve*). Budući da je bio Jevrejin, koristio je mnoge pseudonime kako bi prikrio svoje poreklo: Peter Tene, Pjer Merin ili Oto Biha, samo su neki od njih. Kao izraziti levičar i doživotni komunista, bio je odlučan u borbi protiv fašizma i nacionalsocijalizma. U Berlinu i Parizu družio se, negovao prepiske i saradivao sa svim vodećim ličnostima intelektualne i kulturne elite svog doba, poput Tomasa i Hajnriha Mana, Hemingveja, Gorkog i Brehta. Nije stigao da dovrši autobiografiju, koja se čita kao „istorija [...] umetnosti dvadesetog veka i istorija komunizma, ne kao društvenog poretka, već kao borbe protiv eksploatacije, nepravde i fašizma.” (Ivanji, 2004, para. 2), čiji je naslov *Moj lepi život u paklu* preuzeo Ivan Ivanji (2016), dugogodišnji prijatelj sa kojim deli iskustvo holokausta.

¹⁰⁷ Autorka srdačno zahvaljuje prijatelju i pesniku Branislavu Živanoviću, asistentu na Odseku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, na korisnim razgovorima u vezi sa srpskim pesništvom poratnog perioda.

Getea i Šilera”, kao i to da je on u srpsku kulturu prihvaćen kada je ona na to bila spremna. Vrlo je interesantno i to da su se u posleratnom periodu na Brehtu i u Jugoslaviji lomila koplja. U razgovoru s Ivanjijem na tu temu, rekao je kako je, nakon što je u Švajcarskoj, još uvek apatrid i ujedno svestan svoje kontroverzne reputacije, dok je razmišljao gde da se skrasi, postojala ideja da se Breht pozove u Jugoslaviju. Onda, je, međutim, neko presudio da „trockista” nema tu šta da traži:

Što se tiče odnosa Jugoslavije prema Brehtu, kad je on pobjegao u Evropu posle saslušanja pred Makartijevim komitetom u jesen 1947. (o čemu sam snimio TV dramu koja je nedavno reprizirana),¹⁰⁸ našao se u Švajcarskoj odakle je merkao gde da se skrasi. Bilo je predloga da se pozove u Jugoslaviju, ali neko na vrhu je presudio: „Šta će nam taj trockista?” pa je dobio „predlog koji se ne može odbiti” iz Istočne Nemačke (Mitrevski, 2020a).

Rnjak (1972: 23) smatra da „zakasnela” recepcija Brehtovog dramskog opusa ne iznenađuje, s obzirom na to da su njegova ključna dela nastala tek u egzilu, dakle, paralelno s razvojem teorije epskog pozorišta. Ako se izuzme slovenačka premijera *Opere za tri groša* iz 1937. godine,¹⁰⁹ prvi Brehtovi komadi u Jugoslaviji su premijerno prikazani otprilike u istom periodu kada i na ostalim evropskim i svetskim pozornicama, nakon međunarodnog uspeha Berlinskog ansambla na Festivalu nacija u Parizu 1954. i 1955. godine. Ipak, 1937. godina veoma je značajna, utoliko što se Breht već tada u hrvatskoj štampi pominje u kontekstu epskog pozorišta i kao eksperimentator u pogledu forme i sadržine (Rnjak, 1972: 24).

4.2. Brehtovi komadi na srpskim pozornicama

U Srbiji je Beogradsko dramsko pozorište 19. oktobra 1954. godine premijerno izvelo *Dobrog čoveka iz Sečuana* u prevodu „Mirjane Bihalji (proza) i Dragoslava Andrića (stihovi)”

¹⁰⁸ Drama je premijerno emitovana 1. decembra 1973. godine, a reprizirana je u dva dela (31. maja i 1. juna 2018. godine) u okviru emisije Trezor na drugom programu televizije RTS (Trezor: Drugi deo razgovora sa Ivanom Ivanjijem i drugi deo drame „Suđenje Bertoltu Brehtu”, 2018; Trezor. Ivan Ivanji i TV drama „Suđenje Bertoltu Brehtu”, 2019).

¹⁰⁹ Ljubljanska premijera *Opere za tri groša* u svakom smislu predstavlja izuzetak i rezultat posebnog spleta oklonosti. Naime, delo je prevedeno zahvaljujući hrvatskom piscu Boži Lovriću, koji je 1930. godine prisustvovao vrlo zapaženoj češkoj premijeri ovog komada u režiji Jana Bora, o čemu je potom napisao kritiku u književnom časopisu *Hrvatska revija* (Rnjak, 1972: 22).

(Rnjak, 1972: 68).¹¹⁰ To je ujedno prva premijera ove drame u Jugoslaviji, koja je do 1965. godine jedan od najizvođenijih Brehtovih komada u ovoj zemlji (Rnjak, 1972: 29), a povod za izvođenje *Dobrog čoveka iz Sečuana* Rnjak tumači kao pokušaj da se jugoslovenskoj publici predstavi epsko pozorište.

U kratkom predgovoru monografiji *Beogradsko dramsko pozorište 1947–2007* Nebojša Bradić (2007: 5) retrospektivno beleži:

Beogradsko dramsko pozorište je šezdeset godina aktivno učestvovalo u stvaranju savremenog srpskog pozorišta. U tom periodu Beogradsko dramsko pozorište je bilo na mnogim počecima novog teatra. To vreme beleži puno različitih poglavlja, ponekad „zlatnih”, ponekad pisanih od pogrešnih pisaca u pogrešnom duhu: socrealizam, modernizam, bekstvo u umetnički teatar, uzleti i povlačenja u sopstveni senzibilitet, politički teatar, mnogi radovi koji se nisu dali ni kategorizovati niti objasniti, predstave koje su zabranjene bez zabrana, ali i „zabranjeni” pisci koji su igrani bez dozvole...

Konkretno, pedesete godine, kada se Beogradsko dramsko pozorište tek profiliše, u ovom pozorištu bile su „zlatno doba” (Pašić, 2007: 97). „Otići na Crveni krst, značilo je odlaziti na rub grada, među kukuruze i vinograde” (Pašić, 2007: 115), u to pozorište išlo se i pešice dok nije uvedena prva tramvajska linija, ali je ono uprkos tome bilo izuzetno popularno. Popularnost ovog pozorišta ogledala se prvenstveno u inovativnom repertoaru, ali su joj doprinele i novine u pogledu režije, načinu i stilu igre i scenografiji (Pašić, 2007: 97–101). Imalo je „oreol najsmelijeg i najmodernijeg u Beogradu” (Jovanović, 1997: 174), međutim, to još uvek nije bilo vreme za društveno-kritičke predstave, jer je Partija pazila koji komad je podoban da se izvodi, tako da su cenzura, ali i autocenzura, i te kako prisutne (Pašić, 2007: 102–110).

Bitno je naglasiti da se u prvom posleratnom periodu dramska produkcija spram proze i poezije najsporije razvija (Deretić, 1987: 333),¹¹¹ tako da na repertoaru novoosnovanog Beogradskog dramskog pozorišta, o kom su odlučivali Miroslav Minja Dedić, Sofija Soja

¹¹⁰ U najavi za predstavu objavljenoj 17. oktobra 1954. u listu *Večernje novosti*, stoji kako je premijera bila planirana za taj dan, ali je odgođena zbog nestašice struje: „U Beogradskom dramskom pozorištu priprema se premijera zaista grozničavo. Održavaju se probe od večeri do jutra, jer po danu nije sigurno da će biti osvetljenja. Naime, čitavih sedam dana pred kraj prip[r]ema, nastali su prepodnevni prekidi struje što je onemogućilo rad. Premijera je odgođena za dva dana. Umesto večeras, 'Dobri čovek iz Sečuana' biće prikazan u utorak naveče” (Bert Breht: „Dobri čovek iz Sečuana”: prva premijera u Beogradskom dramskom pozorištu, 1954).

¹¹¹ Poređenja radi, u Nemačkoj se otvorena dramska forma javlja već u 18. veku, a u Srbiji tek šezdesetih godina prošlog veka, najverovatnije s dramama Aleksandra Popovića.

Jovanović i Predrag Dinulović, preovlađuju komadi stranih autora. Pašić (2007: 16) na jednom mestu pominje kako „u razgovoru o repertoarskoj politici Beogradskog dramskog pozorišta, krajem januara [1953], [učestvuje i] Oto Bihalji-Merin”, a komade je predlagao i književnik i prevodilac Dragoslav Andrić, dramaturg ovog pozorišta (Popović, 1997: 162; Dedić, 2006: 134). Oni se odlučuju za zapadne, uglavnom američke, francuske i nemačke savremene drame, čime se objašnjava i odabir epskog pozorišta, koje je postalo vrlo aktuelno nakon osvojenih nagrada Berlinskog ansambla na Festivalu nacija.

Režija *Dobrog čoveka iz Sečuana* pripala je Soji Jovanović, koja je bila „poznata po inscenacijama modernih komada” i koja nije htela slepo da se pridržava Brehtovih teorijskih načela, već je pronašla svoj način da inscenira dramu (Rnjak 1972: 67), koja je, prema mišljenju kritičara Elija Fincija time „dobila [...] ton jedne melodramske istorije” (Finci, 1954).¹¹² Ovakvom utisku doprineo je, između ostalog, i glavni lik Šen Te, dok je druge likove rediteljka koncipirala karikaturistički. Pored Policajca, Kućevlasnice i Berberina, tri boga, koja su „prikazana kao engleski turisti” (Rnjak, 1972: 67), takođe su karikirana. Scenografija i kulise oslikane su u kineskom maniru, a u sceni *Veče u gradskom parku* javljaju se paravani (pozorište senki) i projekcije (Rnjak, 1972: 67–68). Muziku, koju su komponovali Borivoje i Vojislav Simić, kritika je ocenila kao „sladunjavu” (Klajn, 1954; Finci, 1954) smatrajući kako „nije, u svim prilikama, pogodila pravi brehtovski ton” (Glišić, 1954).

Ova premijera dokumentovana je u mnogobrojnim člancima u dnevnoj i nedeljnoj štampi, u kojima je najviše pažnje posvećeno Brehtu i njegovom inovativnom pozorištu. Primećuje se da već tada, dakle 1954. godine, među pozorišnim kritičarima u Jugoslaviji, koji su pratili dešavanja na svetskim pozornicama, postoji svest o njegovoj veličini i značaju. Zanimljivo je da mnogi od njih Brehta predstavljaju pre svega kao pesnika (B. St., 1954; Klajn, 1954; Glišić, 1954; Finci, 1954) i ujedno ističu kako je on najveći nemački dramatičar sadašnjice. Pored toga, u gotovo svim člancima prikaz komada zauzima najviše prostora, dok se o samoj iscenaciji pronalazi manje informacija. Kritičari se uglavnom slažu u tome da ni režija ni muzika nisu u potpunosti zadovoljili principe epskog pozorišta, ali takođe hvale poduhvat Beogradskog dramskog pozorišta, koje je prikazalo „prvog Berta Brehta” (Finci, 1954), kao i članove glumačkog ansambla, pre svega Oliveru Marković u ulozi Šen Te/Šui Taa,

¹¹² Svi članci iz dnevne i nedeljne štampe u vezi s premijerom *Dobrog čoveka iz Sečuana* preuzeti su iz sveske (presklipinga) koja se čuva u Beogradskom dramskom pozorištu, u kojoj su isečeni i zalepljeni bez broja stranice. Ovi članci, nažalost, nisu dostupni u Biblioteci Matice srpske.

kao i Vlastimira Stojiljkovića u ulozi Jang Suna. Tako Vojin Dimitrijević u kritici objavljenoj 27. oktobra 1954. godine u listu *Student* piše kako je „napor Beogradskog dramskog zaslužio najveće pohvale”, ali rediteljki Soji Jovanović, čiji talenat ne osporava, zamera lakomislenost „što se nije zadubila u Brehta[, a] mogla je, i obrazlaže: „Ništa lakše. Bert Breht je izneo svoje nazore u silesiji spisa” napominjući kako „pisca ne sme izneveriti režiser, kad je pisac jedan Bert Breht, jedan od onih koji oličavaju epohu.” Dimitrijević (1954) završava članak pomalo nejasnim rečima (možda je cilj autora i da zamaskira stvarnost?):

Misao Berta Brehta, sada jednog od vodećih kulturnih radnika i anfan teribla Istočne Nemačke, doprla je do nas – njegovom i našom krivicom – nejasnija i nacifranija nego što je. Ipak, spremni smo da se, zajedno s njim, pitamo koliko će pogodbe kao ona bivše prostitutke ili samoga Berta Brehta s bogovima raznih strana produžiti jedan umorni svet.

Stanislav Vinaver (1954) u listu *Beogradsko ogledalo* usputno pominje i prevod konstatujući kako „[ni] režiser ni prevodilac (koji je imao i dobrih mesta) ni kompozitori, nisu dovoljno prodrli u podrugljivi zamah Berta Brehta”, pri čemu najmanju „krivicu” pripisuje prevodiocu, ako se ima u vidu šta u nastavku iznosi o muzici i o režiji: „Od te muzike, inače talentovano pisane, ali promašene, svakom poznavaoцу Berta Brehta kosa se diže na glavi i podilaze ga mravci” i dodaje kako „ne [misli] da je u tom pogledu neuspeh konačan” (Vinaver, 1954).

Iako je premijera *Dobrog čoveka iz Sečuana* obeležila Brehtov proboj na jugoslovenske pozornice, kada je reč o Srbiji, nakon izvedbi koje su usledile pozorišne sezone 1954/55, može se reći da je komad pao u zaborav. Razlog za nepovoljnu recepciju Rnjak (1972: 30) pripisuje prvenstveno tome što je za jugoslovensku publiku komad previše apstraktan, a isto to primećuje i Toma (1979: 52) u vezi s recepcijom pojedinih Brehtovih pesama u Jugoslaviji.¹¹³ Iako Pašić (2007: 96–97) u kontekstu popularnosti BDP-a navodi, između ostalih, i Brehtove komade *Majka Hrabrost* i *Dobri čovek iz Sečuana*, iz monografije se jasno iščitava da *Sečuan* nije bio

¹¹³ U vezi s prevodom druge *Uspavanke* Toma (1979: 52) piše sledeće: „Nije nedosledno ni to što je u novijoj verziji izostala peta strofa originala koja bi i u posleratnoj Jugoslaviji delovala apstraktno pacifistički.” Pored toga, u kontekstu izostavljanja pojedinih delova pesme koja u prevodu glasi *Njih trojica* (*Die drei Soldaten*), navodi kako „su pored onih delova koji zbog cenzure nisu mogli da budu prevedeni izostavljeni i delovi koji za prilike u ondašnjoj Jugoslaviji nisu bili od odlučujućeg značaja. Naročito je malo interesovanja mogla da pobudi pesma u kojoj se govori o opasnosti od otrovnih gasova, odn. zagađivanja čovekove životne sredine u poluagrarnoj-polustočarskoj Arkadiji, kakva je Jugoslavija tada bila” (Toma, 1979: 65) skrećući time pažnju na aktuelnost, koja predstavlja bitan faktor naročito za recepciju drame.

jedan od onih komada koji su značili zaokret (poput *Trgovačkog putnika* Artura Milera ili Beketovog *Godoa*), samim tim što nije ustalasio javnost – ni Partiju, ali ni kritiku ni publiku.

Nakon praizvedbe u Beogradskom dramskom pozorištu *Dobri čovek iz Sečuana* u naredne dve decenije nije insceniran. Premijera u Titovom Užicu, koja je održana 8. aprila 1974. godine (Volk, 1990: 1216) na osnovu adaptirane i vidno skraćene verzije, kao i ona na albanskom jeziku u Pokrajinskom narodnom pozorištu u Prištini/Teatri popullor kraninor në Prishtina (*Njeriu i mirë nga Secuani/Dobri čovek iz Sečuana*) godinu dana kasnije, 16. marta 1975. (Volk, 1990: 1391), ne mogu se smatrati reprezentativnim, a kritika im nije posvetila ni najmanje pažnje. Poslednja dokumentovana premijera ovog komada pod naslovom *Dobra duša iz Sečuana* održana je 25. juna 1985. godine u Studentskom kulturnom centru Beograd u režiji Paola Mađelija (Volk, 1999: 322–323), za koju je tekst preveo Slobodan Glumac. O Mađelijevoj inscenaciji Volk (1999: 323) je napisao sledeće:

Jedan od ambicioznijih projekata [...] je, svakako, pokušaj da se na novi način protumači poznati tekst *Dobra duša iz Sečuana* Bertolta Brehta. [...] Umesto nadahnutog i modernog spektakla, viđena je ogoljena konstrukcija koja se u mnogim svojim komponentama svodi na smišljenu improvizaciju. [...] Mnogi Brehtovi tekstovi izazivaju, međutim, više pažnje pri čitanju nego oduševljenja u gledalištu. Njegova moralna načela i ilustracije deluju pomalo naivno i jednostrano – a Mađeli nije našao niti otkrio kako da ih na nov način pročita i učini atraktivnijim. [...] Dosta se trči, viče, glasovi su prilično neartikulisani, ali ono što je najvažnije, sa ogromnim naporom se prati zbivanje u neakustičnoj dvorani i verovatno mnogi i ne uspevaju da razaznaju o čemu je, zapravo, ovde reč. [...] Mađeli je imao neke nejasne ideje o plimi i oseci, zvezdama i dnu života, ali pravih kvaliteta njegova predstava nema [...].

Nakon vremenske distance od trideset godina ovde se već sasvim jasno vidi formiran stav prema Brehtu, kao i da tekst sam po sebi ne predstavlja problem, već je upravo način čitanja u određenom društveno-istorijskom kontekstu presudan za kvalitet predstave.

Nakon *Dobrog čoveka iz Sečuana*, 12. decembra 1955. godine na sceni Beogradske komedije izvedeno je Brehtovo „najpopularnije delo” (Kittstein, 2008: 26) pod naslovom *Prosjačka opera*, koji se „kod nas ’uvukao’” (Glumac, 1981b: 22) nakon jugoslovenske premijere iz 1937. godine (Rnjak, 1972: 61). Samim tim što je komad igran u ovom pozorištu, to je sugerisalo da se radi o „laganom štivu”, baš kao što je recipiran i u Berlinu 1928. godine, nakon čega je Breht uneo korekcije. Za prevod i režiju bio je zadužen hrvatski reditelj Marko

Fotez¹¹⁴ (Rnjak, 1972: 44). Iako je Fotez poznavao teoriju epskog pozorišta, predstava je koncipirana kao persiflaža opere uz naglašenu pesimističnu notu, dok je društvena kritika bila u drugom planu (Rnjak, 1972: 60–61).

Ovo je ujedno bio prvi Brehtov komad prikazan u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, koje je, za razliku od Narodnog pozorišta, u posleratnom periodu karakterisao smeliji, uglavnom mešoviti, pretežno strani repertoar. *Opera za tri groša* premijerno je izvedena 4. marta 1959. godine u režiji Bojana Stupice,¹¹⁵ koji je koristio prevod Todora Manojlovića. U Manojlovićevoj biografiji o tome postoji štura zabeleška: „Preveo je Brehtovu *Operu za tri groša* i poslao je Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Bojan Stupica traži dopune [...]” (Popović, 2009: 126). Stupičina samosvojna inscenacija razlikovala se od Fotezove i nalikovala kabereu i spektaklu sa elementima renesansnog pozorišta i vodvilja, dok je u glumačkom smislu predstavljala kombinaciju tradicionalnog i epskog stila (Rnjak, 1972: 63–65). Za razliku od inscenacije iz 1937, u kojoj je dominirala društveno-kritička crta, cilj je ovog puta bio da zabavi publiku (Rnjak, 1972: 65).

Srpsko narodno pozorište priključilo se svetskom trendu izvođenja ovog komada 16. aprila 1964. godine, kada je održana premijera. Premda je reditelj Borivoje (Bora) Hanauska takođe koristio prevod Todora Manojlovića, delo je u Novom Sadu ponovo prikazano pod naslovom *Prosjačka opera* (Leskovac, 2018: 207).

Nakon Beograda i Novog Sada, komad je postavljen i na scenama drugih pozorišta širom zemlje. Premijera *Opere za tri groša* u Nišu održana je 5. novembra 1968. godine. Iako se nigde ne navodi ime prevodioca, u Manojlovićevoj ostavštini postoji nepotpuna prepiska u vezi s niškom premijerom, na osnovu koje se zaključuje da je komad igran po njegovom prevodu:

¹¹⁴ Marko Fotez (Zagreb, 31. januar 1915–Beograd, 3. decembar 1976) bio je hrvatski reditelj, teatrolog, pisac i prevodilac. Smatra se jednim od značajnijih kulturnih poslenika bivše Jugoslavije. Od 1950. godine radio je kao stalni reditelj u Beogradskom dramskom pozorištu i kasnije u Savremenom pozorištu u Beogradu. Pisao je pesme, drame, eseje i feljtone. Prevodio je drame s češkog, nemačkog, poljskog, ruskog i engleskog jezika (Bogner-Šaban–Tatarin, 2020). Fotezova vrlo zapažena inscenacija *Opere za tri groša* bila je uzor za čitav niz drugih u bivšoj Jugoslaviji (Rnjak, 1972: 30).

¹¹⁵ Stupica je prvi jugoslovenski reditelj kojem je pripala inscenacija jednog Brehtovog komada. U pitanju je *Opera za tri groša* iz 1937. godine u Ljubljani.

“PROSJAČKA OPERA” – Bertolt Brecht¹¹⁶

Poštovani družo Manojloviću,

Narodno pozorište u Nišu želi da prikazuje gore navedeno delo u Vašem prevodu. Da bismo pozorištu mogli da pošaljemo ugovor o prikazivanju, molimo Vas da nam javite Vaše uslove za korišćenje ovog prevoda.

Istovremeno Vas molimo da nam javite i uslove za korišćenje Vašeg prevoda istog dela u Narodnom pozorištu u Titogradu. Ovo pozorište se još nije definitivno odlučilo da prikazuje ovo delo, ali je veoma zainteresovano za isto.

S drugarskim pozdravom.

P/OA – 52/58

*Direktor,
M. Stamatović (IAZ, inv. br. 888)*

Nakon što je duže od mesec dana ostao bez odgovora, potpisnik M. Stamatović 20. marta 1968. godine upućuje Manojloviću još jedno pismo, u kom ga moli da se što pre izjasni:

“PROSJAČKA OPERA” – Bertolt Brecht

Poštovani družo Manojloviću,

Našim pismom od 17. februara 1968. godine obavestili smo Vas da Narodno pozorište u Nišu namerava da prikazuje gore navedeno delo u Vašem prevodu i molili da nam javite Vaše uslove.

Kako do danas nismo dobili Vaš odgovor, a pozorište traži da mu hitno pošaljemo ugovor, molimo Vas da nam što pre javite Vaše uslove za korišćenje ovog prevoda.

S poštovanjem.

P/OA – 52/58

Direktor,

¹¹⁶ Pismo je pristiglo iz Jugoslovenske autorske agencije sa sedištem na adresi Majke Jevrosime 38 u Beogradu, adresirano na Druga Todora Manojlovića, na adresi Maksima Gorkog 31 u Zrenjaninu.

Manojlovićev odgovor Stamatoviću sačuvan je u rukopisu, u formi koncepta:

Molim Vas da me izvinite što sam slučajno propustio da odgovorim na Vaše pitanje o mojim uslovima za ustupanje mog prevoda Brechtove „Prosjačke] opere” Nar. Poz. u Nišu: Da bih Vam odgovorio što brže i kraće, ja Vas molim da uzmete prsto za obrazac i uslove kao i način isplate (polovina u gotovini, odmah), pod kojima ste tu još nedavno plasirali isti moj prevod – i sve će mislim biti u redu. – Sa srdačnim pozdravom

Poštovani druže Stamatoviću, (IAZ, inv. br. 889–2).

Pretpostavlja se da je odgovor stigao do Stamatovića, jer je *Opera za tri groša* izvedena u Narodnom pozorištu iz Niša, i to je za sada jedini Brehtov komad koji je tamošnja publika imala prilike da pogleda (Volk, 1990: 1089).

Nakon premijera u tri najveća grada u Srbiji, komad je 13. marta 1971. godine postavljen i u Somboru, iz neobjašnjivih razloga ponovo pod nazivom *Prosjačka opera*, da bi se, nekoliko godina kasnije, vratio u prestonicu, ovog puta u prevodu Ivana Ivanjija. *Opera za tri groša – Prosjačka opera*, koju je režirao i za koju je songove prepevao Želimir Orešković, prikazana je 27. aprila 1978. godine u Pozorištu na Terazijama (Volk, 1990: 764). Ivanji smatra kako je komad danas naročito aktuelan:

Dreigroschenoper sam jako voleo i, da imam mogućnosti da režiram, dve stvari bih u životu režirao, *Dreigroschenoper* i *Tosku* Pučinijevu. Zato što se to može i treba preneti u, to treba preneti u naše vreme, recimo sada; to treba da bude Arkan, veza kriminalca sa policijom i tako dalje. To su neki preneli u Italiji, to još dok je Breht bio živ i onda je dao odobrenje u Čikagu, [prenet je] u Čikago tridesetih godina, a ja sam video na Ruhrfestspiele jedno izvođenje, ogromna pozornica, nezamisliva, Freilichtbühne, i to počinje totalni mrak, ulaze dva automobila iz tridesetih godina, reflektori, samo reflektori automobila, počinje pucnjava iz mitraljeza i onda „Und der Haifisch...”, tako počinje. Gangsterska priča. I naterati glumce da ne pevaju lepo, to je najveći problem kod Brehta. Sve one hoće da pevaju lepo, ali ne sme (Mitrevski, 2020a).

Vidi se da je ovo delo sve vreme aktuelno, da za njega postoji interesovanje, sve do pred kraj sedamdesetih godina prošlog veka, kada nastupa zatišje u izvođenju Brehtovih komada na

scenama vodećih pozorišta.¹¹⁷ Počev od tog perioda, Breht je postao autor alternativnih scena, koje su održale kontinuitet u izvođenju njegovih drama. Od značajnih ostvarenja Volk izdvaja *Operu za tri groša* u režiji Ivane Vujić u Bitef teatru (10. april 1993), i konstatuje kako „već neko vreme prava izvođenja Brehtovih dela ne možemo da vidimo na našim tradicionalnim scenama već upravo ovim alternativnim” (Volk, 1999: 233). Ako se uzme u obzir Volkova izrazito negativna ocena Mađelijevo *Dobrog čoveka iz Sečuana*, ova kritika, koja vrvi od pohvala, pokazuje koliko je režija važna za recepciju dela.

Poslednja inscenacija ovog komada nastala je u koprodukciji Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu i Kraljevskog pozorišta Zetski dom sa Cetinja. Predstavu koja je najavljena pod naslovom „Bertolt Breht – Kurt Vajl *Opera za tri groša*” režirao je slovenački reditelj Tomi Janežič, koji se kod nas prethodno proslavio četvoročasovnim brehtovskim spektaklom *Galeb* Antona Pavloviča Čehova. Na žalost publike, predstava je nakon premijere održane 2. oktobra 2014. godine u Srpskom narodnom pozorištu (Markovinović–Baštić, 2016: 155) prikazana samo još dva puta, zbog čega je njen odjek srazmerno mali.

Iako Rnjak (1972: 34–35) navodi da je premijera u Beogradskom dramskom pozorištu od 17. januara 1957. godine u režiji Minje Dedića bila prva inscenacija *Majke Hrabrost* u Srbiji, najnovija saznanja to opovrgavaju. Naime, u kragujevačkom Narodnom pozorištu „Joakim Vujić” 28. januara 1956. godine u režiji Ljubiše Đokića izvedena je predstava pod naslovom *Majka Kuraž i njena deca* (Volk, 1990: 1121), dakle, još za vreme Brehtovog života! Osim kod Volka, o ovoj inscenaciji u stručnoj javnosti, pa čak ni u lokalnoj štampi nema nikakvog odjeka, te se pretpostavlja da izvođenje nije bilo reprezentativno i da ga Rnjak zbog toga nije uvrstio u monografiju. Sudeći po naslovu, predstava je rađena po nepublikovanom prevodu Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova (SNP, inv. br. 658/ IV), za koji Rnjak (1972: 35) navodi podatak da je korišćen za premijeru sarajevskog Narodnog pozorišta, koje je 5. aprila 1957. godine postavilo ovaj komad u režiji Borislava Grigorovića. Sve ukazuje na to da je predstava u Kragujevcu igrana po prvoj, neprerađenoj verziji prevoda, koja je potom naknadno revidirana. Tome u prilog govori i sledeći podatak: samo dan pre sarajevske premijere, 4. aprila 1957. godine,¹¹⁸ u tadašnjem Pokrajinskom narodnom pozorištu u Prištini, Slavoljub Stefanović Ravasi režirao je predstavu pod naslovom *Majka Hrabrost i njena deca*, za koju je koristio prevod Tatjane Šenk

¹¹⁷ U pozorištu Atelje 212 prvi Brehtov komad (*Opera za tri groša*) prikazan je 21. decembra 1998, dok drugi datira iz 2018. godine (*Pošto gvožđe?*).

¹¹⁸ Rnjak (1972: 35) navodi podatak da je premijera održana 23. februara 1957. godine.

i Jovana Ćirilova (Volk, 1990: 1366). Ukoliko je ova pretpostavka tačna, nastanak prevoda ovog tandema vremenski se poklapa s prevodom Todora Manojlovića (PNT, inv. br. 31/1), koji je korišćen za pomenutu praižvedbu u Beogradskom dramskom pozorištu (Rnjak, 1972: 85). Ovaj podatak baca potpuno drugo svetlo na istorijat prevodne recepcije *Majke Hrabrost*. Ostaje otvoreno pitanje kako je Đokić saznao za ovo Brehtovo delo, kao i koji su razlozi za njegovo izvođenje. Izvesno je jedino da predstava nije bila naročito uspešna, budući da izolovan podatak vezan za premijeru predstavlja jedino svedočanstvo ove inscenacije. Stoga ne iznenađuje da Rnjak kao prvu premijeru *Majke Hrabrost* u Srbiji navodi upravo Dedićevu, nakon koje je u više pisanih glasila objavljena vest: *Predsednik Tito na pretstavi drame „Majka Hrabrost”* (1957),¹¹⁹ koja je ispraćena i u listu *Borba* od 21. januara 1957: *Predsednik Tito prisustvovao sinoć pretstavi u Beogradskom dramskom pozorištu*, gde se navodi i kako je predsednik sa suprugom Jovankom Broz „primio članove izvođačkog ansambla sinoćne pretstave i sa njima se zadržao u kraćem razgovoru”, kao i da im je poklonio „veliku korpu crvenih gladiola i mimoza”. Da je ova praižvedba predstavljala bitan događaj, moglo se zaključiti i na osnovu novinskih napisa koji su joj prethodili, pa tako kratkim člankom iz *Večernjih novosti* od 17. januara 1957. godine autor podseća na „premijeru najpoznatijeg dela Berta Brehta – 'Majka Hrabrost'”, koja je u ovim novinama najavljena još 11. januara (*Još jedan Breht na beogradskoj sceni. Prvi put – „Majka Hrabrost”. Premijera u Beogradskom dramskom pozorištu*, Lj. S., 1957), a pominje se i u listu *Politika* od 12. januara (U četvrtak, 17 [sic] januara „Majka Hrabrost” u Beogradskom dramskom pozorištu, 1957). U ovim novinama objavljena je i kritika predstave pod naslovom *Brehtova pacifistička poruka* (Finci, 1957), u kojoj se takođe pominje Breht – pesnik i daje detaljan prikaz dela i epskog pozorišta, za koje je „reditelj Miroslav Dedić [...] uspeo[,] prvi put kod nas, da nađe odgovarajući stil interpretacije [...]”, a „Brehtova ljudska poruka, didaktički intonirana, odzvanjala je [...] čistim metalnim zvukom pacifizma” (Finci, 1957). Vrlo je zanimljivo i ono što je glavna glumica Ljiljana Krstić navela u kratkom intervjuu koji je dala za *Politiku*: „[...] očekujem da će doći do raznih tumačenja posle premijere, jer su i mišljenja o Brehtu podeljena, pa će doći i do podeljenih shvatanja o našim ostvarenjima” (*Majka Hrabrost*, 1957). Uprkos tome, kritike predstave *Majka Hrabrost* bile su pune hvalospeva, te stoga ne čudi da je upamćena kao prva i najznačajnija inscenacija ovog Brehtovog komada u Srbiji i jedna od zapaženijih u bivšoj Jugoslaviji.

¹¹⁹ V. napomenu br. 112.

U ostavštini Todora Manojlovića čuva se dopisna karta na francuskom jeziku, koju je poslao Veri Putić.¹²⁰

Belgrade, 22. I 1957.

Chère Vera,

Je dois rester ici encore quelques jours, et je ne compte rentrer que ce samedi (26). – „Mutter Courage” a eu à la première un grand et vrai succès – qui sera, on peut l’espérer, consacré aussi par la critique. La représentation était en effet très belle. Demain je veux aller voir Pygmalion. – J’espère que Tu as agréablement passé Јованџан et que Tu te portes bien – malgré cet atroce froid. – A bientôt donc! Je T’embrasse

Todor (IAZ, inv. br. 392–22a).¹²¹

Manojlovićeve nade su se obistinile. Jovan Hristić (cit. prema Pašić, 2007: 109) retrospektivno beleži kako je ova predstava „labudova pesma” Beogradskog dramskog pozorišta, koje je 1959. godine „po nalogu gradskih vlasti” (Stojanović, 1997: 194) pridruženo Pozorištu na Terazijama, koje se još nazivalo Beogradska komedija ili Humorističko pozorište. Sve do 1975. godine oni su zajedno činili Savremeno pozorište. Za gotovo sve glumce i reditelje BDP-a ta „nesrećna fuzija” (Pašić, 2007: 136) označila je kraj „zlatnog doba”.¹²² Razlike su se ogledale u repertoaru, pa je Komedija preuzela „lakši žanr” (Stojanović, 1997: 193) – komediju, mjuzikle, operete, balet i slično, dok su se u pozorištu na Crvenom krstu izvodili ozbiljniji dramski komadi. Kao jedan od pokušaja da se „podigne” repertoar novoosnovanog pozorišta, koje su od početka pratila unutrašnja previranja, direkcija odlučuje da obnovi predstavu i već naredne godine, 18. decembra 1960, ponovo postavlja *Majku Hrabrost* (Obnovljena Brehtova drama „Majka Hrabrost”, 1960).

¹²⁰ Vera Putić bila je jedna od pet sestara Manojlovićeve majke Sofije (Popović, 2009: 8), sa kojom je, pored Linke Krsmanović, bio vrlo blizak.

¹²¹ *Draga Vera, / Moram da ostanem ovde još koji dan, i računam da ću se vratiti tek ove subote (26). – „Mutter Courage” je imala premijeru – veliki i pravi uspeh – koji će biti, možemo se nadati, potvrđen i od strane kritike. Predstava je bila zaista vrlo lepa. Sutra želim da pogledam Pigmaliona. – Nadam se da si lepo provela Јованџан i da si dobro – uprkos ovoj užasnoj hladnoći. – Vidimo se uskoro! Ljubim te / Todor.* Autorka srdačno zahvaljuje dr Nebojši Vlaškaliću, asistentu na Odseku za romanistiku Filozofskog fakulteta Univerziteta u Novom Sadu, na prevodu s francuskog jezika.

¹²² Minja Dedić smatra da je „početak kraja” tog slavnog perioda Beogradskog dramskog pozorišta nastupio paralelno s probojem filma (Dedić, 2006: 136).

Komad je zatim igran na sceni Narodnog pozorišta Timočke krajine u Zaječaru (Volk, 1990: 1267), kao i u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, gde je premijerno prikazan 22. oktobra 1967. godine u režiji Predraga Bajčetića (prev. Todor Manojlović). U Manojlovićevoj ostavštini Istorijškog arhiva Zrenjanin čuva se pismo Jugoslovenske autorske agencije od 21. septembra 1967. godine adresirano na Todora Manojlovića, koje mu je uputio direktor M. Stamatović:

Poštovani družo Manojloviću,

Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu stavilo je na svoj repertoar delo "MAJKA HRABROST" od Bertolta Brehta, u Vašem prevodu.

U vezi s tim, molimo da nas izvestite pod kojim uslovima odobravate korišćenje Vašeg prevoda, da bismo sa Pozorištem zaključili ugovor o prikazivanju ovog dela.

S drugarskim pozdravom,

Direktor,

M. Stamatović

P/MK/369 (IAZ, inv. br. 887–1).

Tek nakon ovih premijera, najstarija nacionalna kuća srpske prestonice odlučila je da izvede komad 7. oktobra 1971. godine. *Majka Hrabrost* bila je treća Brehtova drama koju je Narodno pozorište u Beogradu uvrstilo u svoj repertoar, prvenstveno zahvaljujući Ivanu Ivanjiju, koji je u to vreme bio pomoćnik upravnika. Ivanji je u prepisci naveo sledeće:

Mutter Courage sam u Berlinu gledao 1957. sa Vajgelovom u naslovnoj ulozi. Tada sam je upoznao i mnogo smo pričali. Zatim je izvedena u Beogradskom dramskom pozorištu. Mnogo godina kasnije, početkom sedamdesetih, opet smo je izveli u Narodnom pozorištu gde sam uspeo da je odigra Olivera Marković, a ne Mira Stupica. Po mom mišljenju, Bojan Stupica, jedan od najvećih reditelja sa naših prostora, Brehta uopšte nije razumeo, njegove režije Brehta bile su debakl.

Iz ovog pisma proizlazi da ni Ivanji nije znao za izvođenje *Majke Kuraž* u kragujevačkom pozorištu „Joakim Vujić”. Ivanji se seća kako je sve počelo:

A što se *Mutter Courage* tiče, ne znam koje je to godine bilo, kad je Berliner Ensemble gostovao u Beogradu, [...] ja sam onda bio pomoćnik upravnika Narodnog pozorišta; i onda imamo ručak, i negde na kraju sedi Olivera Marković, tada četrdeset i nešto... I ja kažem Vajglovoj „ja hoću da ona igra *Mutter Courage*”, jer bilo je diskusija da li Mira Stupica, [...] ja sam navijao za

Oliveru. Ona kaže „Dieses Weib frisst! Kann man doch die Mutter Courage nicht spielen.“ Kažem „Entschuldigen Sie, was steht im Text? Na samom početku ne znamo koje dete je čije; Feldkoch i Feldprediger su zaljubljeni... kad stumme Katrin iznosi njihov veš – bitna scena! – vidi se da oni spavaju zajedno. A to je žena u punom seksu[alnom]...“ Kaže: „Natürlich haben Sie recht! Ich hab’ die Rolle zu spät bekommen, ich!“ U Nemačkoj ne sme drugačije da igra, doći ću na premijeru da aplaudiram, da pokažem da se slažem – nije došla na premijeru, umrla je. I geniji beogradski su pisali tako se ne igra Kuraž (Mitrevski, 2020a).

Vrlo je interesantno da Ivanji u ovom kontekstu pominje bračni par Bojana i Miru Stupicu, ako se uzme u obzir da je ulogu Majke Hrabrost u Beogradskom dramskom pozorištu tumačila Ljiljana Krstić (Rnjak, 1972: 86), a da je komad režirao Minja Dedić. Činjenica da je Stupica dugi niz godina bio najangažovaniji reditelj Brehtovih drama u bivšoj Jugoslaviji,¹²³ kao i da ovaj trend prestaje u periodu koji pominje Ivanji,¹²⁴ potencijalno su povezani s njegovim naporima da srpskoj publici ponudi drukčije tumačenje Brehta i epskog pozorišta.

Za sada poslednja inscenacija *Majke Hrabrost* premijerno je prikazana 1. juna 2014. godine u režiji Ane Tomović, takođe u Narodnom pozorištu u Beogradu, a nastala je u koprodukciji s Kulturnim centrom u Pančevu (Markovinović–Baštić, 2015: 39). Ona je utoliko značajna jer je, barem kada je reč o velikim pozorištima, označila prekid najduže pauze u insceniranju Brehtovih drama u Srbiji.¹²⁵

Dve godine od praizvedbe *Majke Hrabrost*, 24. februara 1959. godine, u Savremenom pozorištu (scena na Crvenom Krstu) premijerno je prikazana komedija *Gazda Puntila i njegov sluga Mati*, zahvaljujući Jovanu (Bati) Putniku, kog Ksenija Jovanović (1997: 175) pamti kao izuzetno maštovitog i nadarenog reditelja. Putnik je ujedno i preveo ovo delo, a tiposkript se čuva u arhivu Beogradskog dramskog pozorišta (BDP, inv. br. 266). Tri godine od *Gazda*

¹²³ Stupica je režirao najviše Brehtovih komada u bivšoj Jugoslaviji. Od 1957–63. godine bio je angažovan u nekoliko srpskih pozorišta, a prisutan je i na velikom broju scena širom bivše republike. Njegova najznačajnija ostvarenja su: *Opera za tri groša* (Slovensko narodno gledališče u Ljubljani, 1937), *Kavkaski krug kredom* (Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1957), *Opera za tri groša* (Jugoslovensko dramsko pozorište u Beogradu, 4. mart 1959), *Snoviđenja Simone Mašar* (Pozorište „Boško Buha” u Beogradu, 14. mart 1963) i *Kavkaski krug kredom* (Narodno pozorište u Beogradu, 26. mart 1963).

¹²⁴ Ako je, kako Ivanji navodi, Olivera Marković (1925–2011) imala nešto više od četrdeset godina, a da je predstava izvedena 1971. godine, u pitanju je druga polovina šezdesetih godina.

¹²⁵ Gradsko pozorište iz Požarevca 15. marta 1977. godine takođe je izvelo ovaj komad, s tim što nema podataka o reditelju niti prevodiocu. Komad je potom 1990. godine premijerno izveden i u Narodnom pozorištu „Toša Jovanović” u Zrenjaninu.

Puntile i dve godine od obnovljene predstave *Majka Hrabrost*, 25. novembra 1962. godine u istoj kući, ovog puta na Sceni na Terazijama, prikazan je jedini Brehtov balet, *Sedam smrtnih grehova*. U slučaju oba komada, u pitanju su za sada jedine inscenacije u Srbiji.

Nakon tri velike premijere iz perioda zlatnog doba Beogradskog dramskog pozorišta, usledila je duža pauza, sve do 1996. godine, kada je prikazan *Čovek je čovek* (17. april 1996), komad koji je srpska publika premijerno imala priliku da pogleda u Narodnom pozorištu iz Leskovca 1972/3. godine (prevod Vladimir Vukmirović, režija Đura Udicki), kao i u Srpskom narodnom pozorištu iz Novog Sada 6. marta 1984. godine (prevod Slobodan Glumac). Godine 2016. pozorište „Toša Jovanović” iz Zrenjanina takođe je postavilo ovaj komad (13. 2. 2016). Prema broju izvedenih komada, Beogradsko dramsko pozorište je, uz Savremeno pozorište, dalo najveći doprinos recepciji Brehtovih drama u Srbiji.¹²⁶

Iako značajna kuća na nacionalnom nivou, za Narodno pozorište u Beogradu ne može se reći da je u Brehtovoj recepciji imalo presudnu ulogu, jer je relativno kasno na scenu postavilo njegov prvi komad. Pretpostavlja se da sam profil ove nacionalne kuće nije trpeo Brehtove u svakom pogledu revolucionarne ideje, zbog čega je recepcija usledila gotovo nakon decenije od prvih izvođenja u Srbiji. Ipak, kada je u pitanju odabir, on je pao na one komade koji do tada nisu prikazani na srpskim pozornicima, i u tom smislu se smatra inovativnim. Pored toga što je šezdesetih godina Breht kod nas i u svetu bio uveliko poznat, odluka Narodnog pozorišta da uvrsti njegove komade u svoj repertoar i time se pridruži trendu, može se pripisati novoj upravi, na čijem čelu je bio Ivanji. U ovoj kući su, pored pomenute *Majke Hrabrost*,¹²⁷ izvedeni još i *Kavkaski krug kredom*¹²⁸ (26. mart 1963, prev. Gustav Krklec) i *Život Galileja* (4. jun 1968, prev. Ivan Ivanji), kao i *Mati* (28. decembra 1974/14. januara 1975,¹²⁹ Scena Zemun), koju je takođe preveo Ivanji. Inscenacije komada *Kavkaski krug kredom* i *Mati* Narodnog pozorišta za sada su jedine u Srbiji, dok je *Život Galileja* u režiji Nebojše Bradića

¹²⁶ Poslednji komad *Svakodneвно pozorište* u Beogradskom dramskom pozorištu prikazan je 20. januara 1998. godine. U ovom slučaju, reč je, međutim, o komadu koji je inspirisan Brehtom, i koji aludira na naslov jednog njegovog teorijskog spisa.

¹²⁷ Pritom se za *Majku Hrabrost* ne može reći da predstavlja novinu, već pre svedoči o popularnosti ove drame u Srbiji.

¹²⁸ Segmenti disertacije posvećeni prevodnoj recepciji ovog komada u Srbiji delimično su obuhvaćeni radom pod naslovom *Brehtova drama Krug kredom u prevodu Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova* (Mitrevski, 2020b), koji će biti objavljen u časopisu *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*.

¹²⁹ Prvi datum nalazi se u internoj dokumentaciji Narodnog pozorišta u Beogradu, dok je drugi zabeležio Volk (1990: 587).

(prev. Slobodan Glumac) premijerno prikazan 9. novembra 2002. godine u Narodnom pozorištu „Joakim Vujić” u Kragujevcu. Ova predstava, međutim, nije bila naročito zapažena.

Jugoslovensko dramsko pozorište u Beogradu 24. januara 1970. godine prikazalo je još jednu, kod nas manje poznatu Brehtovu obradu Šekspira, *Koriolan*, u režiji Slovenca France Jamnika,¹³⁰ koju je preveo Branimir Živojinović. Ova izvedba, međutim, nije naišla na veći odjek u stručnoj javnosti. Poslednji Brehtov komad u ovom pozorištu bio je *Baal* u prevodu Slobodana Glumca, koji je trebalo da sačeka osamnaest godina da bude uvršten u repertoar ove kuće (16. april 1988). U međuvremenu je *Bal* premijerno prikazan 1982. godine u Novosadskom pozorištu na mađarskom jeziku.

Strah i beda Trećeg rajha premijerno je izveden u Pozorištu „Toša Jovanović” iz Zrenjanina 1980. godine (prev. Vojislav Despotov, režija Slobodan Skerlić), a zatim i 6. decembra 2017. u Narodnom pozorištu iz Prištine sa sedištem u Gračanici. Insceniranje ovog komada, očigledno motivisano aktuelnom političkom situacijom, prema navodima na internet prezentaciji ove kuće, ali i u elektronskoj štampi, da komad do sada nije preveden (Manojlović, 2017, para. 2), odnosno, da „[je komad] za potrebe ovog izvođenja u Narodnom pozorištu u Prištini prvi put na srpski integralno preveo Boško Milin, tako da predstavlja i srpsku praizvedbu ovog Brehtovog dela” (Strah i beda Trećeg rajha, 2017, para. 2), publici je očigledno trebalo da prikaže jednu značajnu, ali manje poznatu Brehtovu dramu, na osnovu čega se zaključuje da nisu znali za prevod Vojislava Despotova (SNP, inv. br. 2957/2).

Pored navedenih komada, manja i amaterska pozorišta, kao i akademije dramskih umetnosti, uglavnom su se odlučivala za jednočinke i kraće Brehtove drame, a pretpostavka je da ona nisu imala kapaciteta ni u novčanom smislu ni kada je reč o ansamblu, zbog čega su birala manje zahtevne ili prilagodljive komade. Neki od njih su: *Snoviđenja Simone Mašar* pozorišta „Boško Buha” iz Beograda u prevodu Bruna Begovića i režiji Bojana Stupice (14. mart 1963), zatim naročito popularna među njima, *Malograđanska svadba (Die Kleinbürgerhochzeit, 1919)*, koja je prvi put prikazana 9. marta 1984. godine u Narodnom pozorištu u Somboru (prev. Drinka Gojković, režija Petar Zec), potom 20. novembra 1990. godine u Malom pozorištu „Boško Buha” iz Beograda u režiji Zlatka Svibena i, za sada poslednji put, 12. juna 2013. godine kao diplomatska predstava Aleksandra Švabića, studenta

¹³⁰ Uz Bojana Stupicu Jamnik se ubraja među najznačajnije jugoslovenske reditelje Brehtovih komada. Režirao je *Kavkaski krug kredom* (Ljubljana, 4. mart 1957), zatim *Švejska u Drugom svetskom ratu* (8. mart 1958) i *Operu za tri groša* 1961 (Rnjak, 1972: 33; 37).

Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu. Pored navedenih komada, tu spadaju i *Mera* reditelja Dušana Torbice, prikazana 21. 6. 1991. godine u Narodnom pozorištu „Toša Jovanović” iz Zrenjanina, kao i *Arturo Ui* iz 1996. godine (26. januar), zatim *Bubnjevi u noći* Šabačkog pozorišta u režiji Aleksandra Lukača (premijera u Beogradu 6. septembra 2010)¹³¹ i *Pošto gvožđe?* Rastislava Čopića, studenta pozorišne režije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu.¹³² Među predstavama novijeg datuma, izdvojila se i premijera Amaterskog pozorišta „Stevan Sremac” iz Crvenke, koja je prikazana 28. januara 2017. godine (gostovanje u SNP-u 3. novembra 2017) i koja je bila vrlo zapažena.

Pored originalnih Brehtovih drama i njegove obrade Šekspirovog dela *Koriolan*, takođe su igrani i komadi inspirisani Brehtom i njegovim delima. Prvi među njima, *Kad bi ajkule bile ljudi*,¹³³ prikazan je 23. aprila 1973. godine u Teatru poezije pri Radničkom univerzitetu „Đuro Salaj”, potom je 9. oktobra 1982. godine izveden *Kabare kod Bertolta Brehta* u produkciji Teatra krug 101 u Narodnom pozorištu u Beogradu (prevod i adaptacija Slobodan Glumac), a pominju se i *Majka Hrabrost* u Domu omladine u Beogradu (sezona 1991/92), *Svakodneвно pozorište* u Beogradskom dramskom pozorištu (20. januar 1998), kao i dečja predstava *Dečak koji kaže da – dečak koji kaže ne* Malog pozorišta „Duško Radović”, koja je premijerno izvedena 15. maja 2014. godine. Svi oni svedoče o Brehtovoj popularnosti u Srbiji.

4.3. Prevodi Brehtovih drama na srpski jezik

Prevodi Brehtovih komada dele se na one koji su nastali za potrebe inscenacije („performance-oriented”) i na one koji su pre svega bili namenjeni širem krugu recipijenata, odnosno, čitalačkoj publici („reader-oriented”). Iz prve grupe sledeći komadi su sačuvani u

¹³¹ Ovaj komad izveden je i u Beogradskom dramskom pozorištu 1982. godine u režiji Mire Erceg, ali se nigde ne navode ostali detalji u vezi s ovom premijerom.

¹³² U pitanju je ispitna predstava Rastislava Čopića na trećoj godini studija pozorišne režije Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu. Premijera je održana 15. maja 2018. godine na sceni Mata Milošević pomenutog fakulteta, nakon čega je predstava izmeštena u Atelje 212 (prvo izvođenje 19. juna 2018), gde je i dalje na repertoaru. Učestvovala je na trećem Jesenjem pozorišnom festivalu u Kustendorfu (novembar 2018) i osvojila nagradu za najbolju mušku ulogu (Nikola Šurbanović), kao i za najbolju režiju, zatim na festivalu Promena na Akademiji umetnosti u Novom Sadu (februar 2019), te na festivalu INFANT u Novom Sadu, gde je prikazana 28. juna 2019. godine.

¹³³ Ovaj komad, koji je sudeći po naslovu nastao prema Brehtovoj popularnoj parabolici *Wenn die Hai-fische Menschen wären*, pominje Đuričić (1998: 40).

prevodu na srpski jezik: *Dobri čovek iz Secuana* (prev. Mirjana Bihalji i Dragoslav Andrić, 1954?), *Majka Kuraž i njena deca* (prev. Tatjana Šenk/Jovan Ćirilov, 1956?), *Majka Hrabrost i njena deca* (prev. Todor Manojlović, 1956), *Krug kredom* (prev. Tatjana Šenk/Jovan Ćirilov, 195?), *Opera za tri groša* (prev. Todor Manojlović, 1958), *Gospodar Puntila i njegov sluga Mati* (prev. Jovan Putnik, 1959?), *Majka Hrabrost i njena deca* (prev. Ivan Ivanji, 19??), *Priviđenja Simone Mašar/Snoviđenja Simone Mašar* (prev. Bruno Begović, 1962), *Koriolan* (prev. Branimir Živojinović, 1970?), *Baal* (prev. Slobodan Miletić, 19??)¹³⁴ i *Strah i beda Trećeg rajha* (prev. Vojislav Despotov, 1980?).

Pored ovih, postoje i oni prevodi kojima se ne zna prevodilac (v. Tabelu 2), odnosno, oni koju su korišćeni za premijerno izvođenje, ali danas nisu dostupni. To je slučaj sa sledećim prevodima: *Dobra duša iz Sečuana* (1985) i *Bilbao Bal* (1987) Slobodana Glumca, zatim s Ivanjijevim prevodima *Život Galileja* (1968), *Opera za tri groša* (1978), *Mati* (1974/5) i *Bubnjevi u noći* (1982), a nisu dostupni ni prevodi Predraga Miloševića *Sedam smrtnih grehova* (1962), zatim prevod Vladimira Vukmirovića *Čovek je čovek* (1972/3), *Strah i beda Trećeg rajha* Boška Milina (2017), kao ni *Opera za tri groša* Mirjane Medojević (2014) ni *Majka Hrabrost* Olivera Milenković (2014). Za komade *Opera za tri groša* (1971; 1993), *Bubnjevi u noći* (2010), *Mera* (1991), nije poznato ko ih je preveo, što je slučaj i sa većinom predstava koje su prikazane u lokalnim pozorištima širom Srbije, za koje se samo može pretpostaviti da su rađene po postojećim prevodima, ali se to na osnovu danas dostupnih podataka ne može sa sigurnošću tvrditi.

Paralelno s pojavljivanjem prvih prevoda Brehtove poezije u književnim časopisima, kao i prvim premijerama u velikim pozorišnim kućama pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka, raslo je interesovanje izdavačkih kuća kako za drame tako i za Brehtovu poeziju i prozu.¹³⁵ Kada je reč o publikovanim prevodima drama, njih je, međutim, znatno manje. Od epskih komada prvi je objavljen pomenuti prevod *Majka Hrabrost i njena deca* Tatjane Šenk i

¹³⁴ Miletićeve prevod nije korišćen ni za jednu inscenaciju.

¹³⁵ Reč je o delima: *Prosjacki roman* (prev. Đorđe Katić, Svetomir Nikolajević i Olga Korolić, 1960), *O sirotom B. B.* (prev. Ivan Ivanji, 1965) i *Kalendarske priče* (prev. Boško Petrović, 1969). U Srbiji su do danas objavljeni i sledeći naslovi Brehtove poezije i proze: *Bertolt Breht. Izabrane pesme* (prev. Slobodan Glumac, 1979), *Pesme sirotog B.B.* (prev. Slobodan Glumac, 1985), *Poslovi gospodina Julija Cezara* (prev. Slobodan Glumac, 1987), *Priče o gospodinu Kojneru* (prev. Dragan Ristić i Josip Babić, 1990), *Pecaroš kamenja. Pesme, proza, eseji* (prev. Srdan Bogosavljević, Olivera Durbaba i Aleksandra Bajazetov-Vučen, 1996) i *Priče o gospodinu Kojneru. Ciriška verzija* (prev. Dragan Ristić, 2012).

Jovana Ćirilova u izdavačkoj kući Rad (Breht, 1964). O njegovoj popularnosti svedoče tiraži u kojima je objavljivana,¹³⁶ kao i činjenica da je preveden na Brajevo pismo (Mitrevski, 2013b: 18),¹³⁷ tako da ne čudi da je ovo delo naišlo na interesovanje izuzetno velikog broja prevodilaca na srpski jezik. Slobodan Glumac je, pored prevoda *Majke Hrabrost* (Breht, 1981a), ujedno objavio najviše Brehtovih komada na srpskom jeziku. Iste godine u zbornom izdanju *Četiri komada* izdavačka kuća Nolit objavila je sledeća dela u njegovom prevodu: *Baal*, *Čovek je čovek*, *Opera za tri groša* i *Galilejev život* (Breht, 1981b). Izdavačka kuća braće Bihali po broju objavljenih prevoda najzaslužnija je za Brehtovu recepciju u Srbiji (Toma, 1979: 32). Taj podatak ne iznenađuje, ako se uzme u obzir da je upravo Oto Bihalji-Merin uveo Brehta u srpsku kulturu, objavivši prvo njegove pesme u prevodu Ivana Ivanjija, a zatim predložio insceniranje *Dobrog čoveka iz Sečuana*, koju je prevela njegova kćerka, Mirjana Bihalji. Godine 1975. izašao je i prevod drame *Švejk u Drugom svetskom ratu* (*Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, prev. Ivan V. Lalić, 1975), a od komada novijeg datuma tu su *Sluge* (? prev. Jovan Ćirilov, 2008) i *Antigona Sofoklova* (*Die Antigone des Sophokles*, prev. Jelena Kostić Tomović, 2015). Na ovom mestu treba pomenuti i izdanje Brehtovih drama u izboru (prevod Slobodan Glumac) kod izdavača Laguna iz 2019. godine, koje je priredila Jelena Kostić Tomović, i koje takođe ide u prilog činjenici da Brehtova popularnost ne jenjava.

Ako se izuzme *Malograđanska svadba* (prev. Drinka Gojković, 1983), koja je korišćena za mnogobrojne inscenacije ovog komada, kraće drame nisu odigrale presudnu ulogu u Brehtovoj recepciji, budući da su objavljivane u književnim časopisima. Tu se u prvom redu misli na *Dansen/Pošto je gvožđe* (prev. Dušan Rnjak, 1998), koji nije poznat čak ni pozorišnim znalcima, ali i na *Vizije Simon Mašar* (*Die Gesichte der Simone Machard*, prev. Nenad Jovanović,¹³⁸ 2018).

¹³⁶ Prvo izdanje izašlo je u tiražu od neverovatnih 30.000 primeraka. Drama je potom izdata 1979, 1995. i poslednji put 2008. godine.

¹³⁷ Primerak se nalazi u Narodnoj biblioteci u Beogradu (Breht, 1972).

¹³⁸ Ovaj prevod objavljen je u novembarско-decembarском tematskom broju časopisa *Polja* (Jovanović, 2018), posvećenom Bertoltu Brehtu. Uz naslov stoji sledeća napomena: „Zahvaljujemo se Mileni Depolo, dramaturškinji pozorišta 'Boško Buha', koja nam je omogućila uvid u prevod ove drame iz pera Borisa Begovića. Naslovljen *Priviđenja Simon Mašar*, prevod je postavljen u spomenutom pozorištu 1966. (*Prim. prev.*)” (Jovanović, 2018: 1). Ovde je potencijalno u pitanju greška, jer je komad u prevodu Bruna Begovića, koji datira iz 1962. godine, izveden u pozorištu „Boško Buha” 1963. godine (doduše, pod naslovom *Snoviđenja Simone Mašar*), na šta upućuje i napomena prevodioca „Upozorenje: / Delo se ne sme izvoditi pre 15. januara 1963. godine, tj. pre jugoslovenske

4.4. Komadi epskog pozorišta u prevodu na srpski jezik: analiza prevoda

Analizi prevoda moguće je pristupiti sa više aspekata. U okviru deskriptivnog pristupa postoje različiti metodološki okviri za analizu, koji služe kao radna hipoteza i koji se modifikuju prema potrebama istraživanja (Mitrevski, 2013b: 7). Jedan od najkompleksnijih modela, koji se zasniva na konceptu normi, osmislio je Gideon Turi, i on je naročito pogodan za „istorijski koncipirane studije slučaja” (Prunč, 2012: 260), zbog čega su ga mnogi drugi autori kasnije koristili kao polazište za sopstvene modele, između ostalih, i Lamber/fan Gorp.

Iz tog razloga, prevodi se u nastavku analiziraju po kombinovanom modelu Lamber/fan Gorpa i Gideona Turija, koji „obuhvata ’sve funkcionalno relevantne aspekte’ prevođenja, uključujući tekst originala i tekst prevoda, autora u izvornoj i autora u ciljnoj kulturi (prevodioca), kao i [recipijente u oba sistema (kulture), te] njihove međusobne odnose. [...] Prema ovom modelu, analiza se sastoji iz sledeća četiri koraka: analize preliminarnih podataka, analize na makro nivou i utvrđivanja ’prihvatljivosti’ prevoda s aspekta ciljne kulture, analize na mikro nivou [(ključna faza) i najzad,] sistemskog konteksta” (Mitrevski, 2013b: 7–9).

Model je dodatno modifikovan usled postojanja više prevoda (*Opera za tri groša; Majka Hrabrost*), pa su navedena četiri koraka u tim slučajevima proširena za uporednu analizu dvaju prevoda. Na taj način stiče se potpunija slika o delu koja postoji u ciljnoj kulturi i utvrđuju faktori koji su najviše uticali na njeno kreiranje.¹³⁹

4.4.1. *Dobri čovek iz Sečuana* u prevodu Mirjane Bihalji i Dragoslava Andrića

Dobrog čoveka iz Sečuana kritika je ocenila kao najzreliji Brehtov komad (Welti, 1943: 226), za koji se u sekundarnoj literaturi ističe se da je pokretao najviše diskusija (Baumgärtner, 1974b: 433), što potvrđuju i mnogobrojne publikacije na nemačkom jeziku u vezi s ovim delom, koje ukazuju na njegovu višeznačnost i višedimenzionalnost (Müller, 2009: 159). Pa ipak, u poređenju s komadima *Opera za tri groša*, *Galilejev život*, i naročito *Majka Hrabrost i njena deca*, *Dobri čovek iz Sečuana* kod nas gotovo da je zaboravljen. U pozorišnim krugovima o njemu se relativno malo zna, pominje se ređe nego neke Brehtove jednočinke, a sve to, ako se

premijere u Beogradu” (SNP, inv. br. 1094: 1). Prema tome, iako relativno nepoznat, ovaj Brehtov komad na srpski jezik preveden je dva puta (Bruno Begović, 1962; Nenad Jovanović, 2018).

¹³⁹ Analiza prevoda, koja predstavlja najznačajniji deo za istraživanje recepcije, prethodila je proučavanju drugih značajnih činilaca, koji su u disertaciji radi preglednosti izmešteni.

uzme u obzir činjenica da je u pitanju prva premijera Brehtovog epskog teatra u čitavoj posleratnoj Jugoslaviji, deluje neobično.

U poređenju s dramom *Majka Hrabrost i njena deca* sa neverovatnih šest prevoda (SNP, inv. br. 658/IV; PNT, inv. br. 31/1; Breht, 1964; BDP, inv. br. 220; Breht, 1981a; Milenković, 2013/14), u slučaju *Dobrog čoveka iz Sečuana* postoji samo jedan sačuvani prevod na srpski jezik. O Mirjani Bihalji, široj javnosti potpuno nepoznatoj prevoditeljki, ne mogu se lako pronaći čak ni najosnovniji podaci. Na osnovu specifičnog prezimena, međutim, koje upućuje na vezu sa nekada veoma cenjenim, a danas nepravedno zaboravljenim kulturnim delatnikom iz perioda bivše Jugoslavije, Otom Bihalji-Merinom, kao i na osnovu malobrojnih novinskih članaka u kojima se ona pominje, zaključuje se da je Mirjana Bihalji kćerka Bihalji-Merina (Salon naivne umetnosti Oto Bihalji-Merin u Beogradu, 2013). Nema podataka vezanih za njeno obrazovanje, sem da je odrastala u specifičnom miljeu vanredno učenih ljudi, da bi se kasnije (1956) udala za nemačkog publicistu Gerharda Šenbernera (Gerhard Schoenberner), koji je, poput njenog oca, svojim angažmanom zadužio nemačku kulturu.¹⁴⁰ Prema tome, celog života je bila u kontaktu s nemačkim jezikom i s nemačkom književnošću, u okruženju u kojem se negovao istančan ukus za autentično, novo i progresivno. Kako o njenoj prevodilačkoj delatnosti izostaje svaki podatak, pretpostavlja se da je *Dobri čovek iz Sečuana* jedino delo koje je prevela.

Sudeći po malobrojnim dostupnim informacijama o prevoditeljki i o njenom prevodilačkom radu, Bihalji je *Dobrog čoveka iz Sečuana* prevela najkasnije 1954. godine. U razgovoru s Ivanom Ivanjijem u vezi s mogućim razlozima za prevođenje, rekao je sledeće:

Verovatno joj je tata rekao, nikad nismo pričali o tome. Mira... to je bila čudna porodica, [supruga] Liza i Oto [...]. Ona [Mirjana] se i rodila nekako usput, ona vrlo dugo nije imala uopšte ime. Ona je bila „das Mädchen”. I onda kad su u Parizu morali da, već u emigraciji, da nađu sebi neko mesto, onda su se venčali i uzeli, krstili je. A Bihalji [je], negde dvadeset treće, četvrte, otišao u Nemačku i bio urednik *Linkskurve* gde je izašla *Die Maßnahme*¹⁴¹ [...] (Mitrevski, 2020a).

¹⁴⁰ U takođe malobrojnim i jednako nepouzdanim izvorima na nemačkom jeziku koji su dostupni na internetu, Mirjana Bihalji se pominje kao Mirjana (Mira) Bihaly Schoenberner, i to isključivo kao supruga Gerharda Šenbernera.

¹⁴¹ Reč je o najkontroverznijem Brehtovom delu, koje se žanrovski ubraja u poučne komade, u kom se problematizuje opravdanost smrti za viši cilj (zajednicu). Oto Bihalji-Merin bio je urednik berlinskog marksističkog časopisa *Die Linkskurve*, u kojem je tekst 1930. godine izvorno objavljen. Premijerno je izveden

Prema tome, ne samo da je lično poznao Brehta, sa kojim je delio levičarska uverenja i poput njega u svom domenu se angažovao protiv fašizma već je Bihalji-Merin o njemu pisao i publikovao Brehtove radove. Autor je studije *Bert Brecht – Igra i parabola* (Bihalji-Merin, 1958: 388–400), a pominje ga i u svojim novinskim člancima koji su objavljivani u pomenutom levičarskom časopisu *Die Linkskurve* (Mittenzwei, 1977: 46).

Prevod, koji je „na preporuku književnika Ota Bihalji Merina” (B. St., 1954) nastao povodom premijernog izvođenja *Dobrog čoveka iz Sečuana* u Beogradskom dramskom pozorištu, pohranjen je u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije u Beogradu (MPUS, inv. br. 185). U pitanju je tiposkript, koji je sačuvan u samo jednom primerku.¹⁴² Na koricama sveske nedostaje inventarski broj, kao i ime prevodioca,¹⁴³ što predstavlja izuzetak u odnosu na sve ostale, kako objavljene tako i rukopisne prevode Brehtovih drama.¹⁴⁴

O ovom prevodu napisano je svega nekoliko rečenica u dnevnoj štampi, a pominje ga i Dušan Rnjak (1972: 68) u svojoj monografiji u kontekstu jugoslovenske premijere Brehtovog epskog pozorišta:

Zu der serbokroatischen Übersetzung des „Guten Menschen von Sezuan” ließe sich sagen, daß die Übersetzer Mirjana Bihalji (Prosa) und Dragoslav Andrić (Verse) bemüht waren, einen Text zu schaffen, der dem jugoslawischen Publikum die Problematik des Parabelestückes näher bringen würde. Die Brechtsche Wortironie, die im Originaltext häufig vorkommt, verliert in der serbokroatischen Übersetzung oft die ironische Wirkung.

Autor se u nastavku ne udubljuje u pojedinosti vezane za prevod, čije letimično pominjanje služi kao neka vrsta šlagvorta za način glume i koncepciju režije, koji se u tekstu prepliću, tako da nije sasvim jasno na čemu je zasnovan sud da se u prevodu često gubi Brehtova ironija. U tom smislu posebna pažnja posvećena je rečniku Jang Suna, koji se po mišljenju autora ne

13. decembra iste godine u Berlinskoj filharmoniji (Knopf, 2001: 258), da bi Brecht nakon toga izričito zabranio dalja izvođenja (Mitrevski, 2020a).

¹⁴² Za pozorišne prevode karakteristično je da se umnožavaju u više primeraka, od kojih je najmanje jedan namenjen za studiju, a po pravilu i reditelj i inspicijent dobijaju po primerak.

¹⁴³ Prevod je u internoj arhivi Muzeja zaveden na sledeći način: „185. B. Brecht: *Dobri čovek iz Sečuana*, komad u 10 slika, primerak Soje Jovanović (pis. maš., str. 243)”.

¹⁴⁴ Razlog što Bihalji ni na jednom mestu u prevodu ne navodi svoje ime potencijalno se krije u činjenici da sebe nije ni smatrala prevodiocem, naročito ako se uzme u obzir da je ovo, po svemu sudeći, jedino delo koje je prevela. S druge strane, ova okolnost svakako je povezana sa statusom prevodilaca (naročito književnih tekstova) u našoj kulturi, koji se do danas nije značajno promenio.

razlikuje od rečnika beogradskih mangupa, koje je Vlastimir Stojiljković svojim glumačkim izrazom „tipizirao”, a komad time dobio lokalnu crtu (isti slučaj je sa likom Policajca, Berberina, Osmočlane porodice i udovice Šin) (Rnjak, 1972: 68). Ivan Ivanji je u vezi s ovim prevodom rekao kako zna da je *Dobrog čoveka iz Sečuana* prevodila Bihaljijeva ćerka i dodao: „[...] ne znam uz čiju pomoć, to nikad nisam pitao, jer nije ni on [Bihalji] dobro znao srpski” (Mitrevski, 2020a). Na osnovu malobrojnih podataka može se jedino pretpostaviti da je Andrić, kojeg Rnjak pominje kao prevodioca stihova, donekle sudelovao i u ostalim segmentima prevoda.

Sudbina, kao uostalom i sve okolnosti vezane za ovo Brehtovo delo u Srbiji, veoma je interesantna. Uprkos tome što je *Dobri čovek iz Sečuana* objavljen relativno kasno (1953), u pitanju je prva inscenacija Brehtovog epskog teatra na teritoriji bivše Jugoslavije. S obzirom na činjenicu da je Bihalji lično poznao Brehta, a da je komad u Srbiji premijerno izveden već 1954. godine, nije isključeno da je Bihalji imao tekst još pre objavljivanja,¹⁴⁵ pa se postavlja pitanje koju verziju je prevoditeljka imala kod sebe. U svakom slučaju, pripao joj je nimalo lak zadatak da pozorišnu publiku upozna s jednim od najzrelijih dostignuća tada već nadaleko poznatog autora koji je rušio horizont očekivanja u sopstvenoj kulturi, a pogotovo što iza sebe nije imala prevodilačkog iskustva.

4.4.1.1. Analiza preliminarnih podataka

Jedini sačuvani primerak *Dobrog čoveka iz Sečuana* je, sa čak 243 stranice, u poređenju sa svim ostalim prevodima Brehtovih drama, daleko obimniji. Na tekstu su uočljivi tragovi korišćenja, a nekoliko stranica nedostaje.¹⁴⁶ U vrhu naslovnice piše „РЕДИТЕЉ”, što upućuje na to da je sačuvani primerak pripadao rediteljki Soji Jovanović, a to dodatno potvrđuju i komentari, skice i crteži unutar sveske. Ispod naslova „ДОБРИ ЧОВЕК ИЗ СЕЦУАНА” stoji „Комад у 10 слика. Написао Б. БЕРТ”. Na kraju teksta piše „ЗАВЕСА / КРАЈ” (MPUS, inv. br. 185: 243). Imena prevoditeljke nema ni na jednom mestu. S obzirom na to da je prevod nastao za potrebe jugoslovenske premijere ovog dela, pretpostavlja se da će potencijalno

¹⁴⁵ Treba uzeti u obzir da je Ivanji prve Brehtove pesme dobio prekucane na pisačkoj mašini.

¹⁴⁶ U prevodu nedostaju 52, 65. (kada se uporede original i prevod, ispostavlja se da je pogrešna numeracija), 67, 71. i 151. strana, s tim što je i ovde došlo do greške prilikom numeracije, tako da je 152. strana zapravo 151.

sadržati više izmena nastalih usled razlika između kulture izvornika i ciljne kulture, naročito jer je epsko pozorište do tada bilo nepoznanica.

4.4.1.2. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda s aspekta ciljne kulture

Suprotno podatku s naslovne strane („Komad u 10 slika”), tekst je podeljen na osam „čina” (1–8), dok su samo poslednje dve slike, deveta i deseta, tako i označene. Pored toga, prevod sadrži i predigru, epilog, kao i međuigre. Izuzev songova i čestih lirskih pasaža unutar dijaloga i monologa, tekst je pisan u prozi, ćirilčnim pismom. Osobenost ovog prevoda sastoji se u tome što na početku ne sadrži jedinstveni, za dramu uobičajeni spisak dramskog personala, već su likovi popisani na stranici koja prethodi slici u kojoj se oni pojavljuju, ispod odgovarajućeg broja slike („čina”) i naslova, koji po pravilu sadrži podatak o mestu radnje. Mesto radnje (bez spiska likova) ponovo se javlja već na sledećoj strani, uz propratnu didaskaliju. S desne strane kucanog teksta ostavljena je široka margina, očigledno predviđena za komentare, kao i cela poledina papira koja je prazna i na kojoj su crteži, skice, opširniji komentari i slično. Didaskalije su, što je takođe neuobičajeno, podvučene isprekidanom linijom i praznim redom odvojene od ostatka teksta,¹⁴⁷ što ga čini veoma preglednim.

Ukoliko se posmatra u celosti, sam prevod pre bi se mogao okarakterisati kao „neprihvatljiv”, jer sadrži mnogobrojna odstupanja od normi ciljne kulture, i to kako na ortografskom nivou tako i na planu morfosintakse, odnosno leksike, a ponegde čak i na komunikativnom planu. To se, međutim, ne odnosi toliko na songove koliko na prozne delove, a činjenica da su pojedini songovi izrazito vešto sročeni, samo potvrđuje da su potekli iz pera drugog prevodioca.¹⁴⁸

U tekstu, naime, postoji mnogo „sumnjivih”, odnosno, nevesto prevedenih mesta, koja, samim tim što skreću pažnju na sebe, ometaju tok čitanja. Počev od reči i izraza koji deluju besmisleno, čak komično, postoje i ona mesta za čije značenje i smisao čitalac ostaje potpuno uskraćen, uprkos poznavanju oba jezika i šireg konteksta dela. S obzirom na prisutnost ali i kvalitet ovakvih tekstualnih segmenata, nameće se pitanje da li je prevodilac vladao srpskim na nivou maternjeg jezika, budući da se prevod zbog navedenih karakteristika veoma približava

¹⁴⁷ To se ne odnosi na kraće relikve unutar replika.

¹⁴⁸ Ovakva praksa ne predstavlja novinu; isti slučaj je i s *Majkom Hrabrost* Todora Manojlovića (PNT, inv. br. 31/1), za koju su songove preveli Velimir Živojinović i Ivan Ivanji (Rnjak, 1972: 85).

prevodima *Opere za tri groša* (v. poglavlje 4.4.4.) i *Majke Hrabrost* Todora Manojlovića (Mitreovski 2013: 41).

Već na prvi pogled sa sigurnošću se može izdvojiti mnoštvo primera doslovnog prevođenja. U tim slučajevima često je posredi interferencija s jezikom originala, koja se ogleda u preuzimanju morfosintaksičke strukture izvornika, pa je tako nebo, umesto da se uznemirilo, „postalo [...] uznemireno” (MPUS, inv. br. 185: 3) ili se među likovima u drami javlja „MLADI ČOVEK” (MPUS, inv. br. 185: 66), iako u srpskom, za razliku od nemačkog, postoji leksema mladić. Isto tako su na više mesta prefiksi složenih glagola „wieder”, odnosno „zurück”, prevedeni adverbijalom, iako ih po pravilu ne bi trebalo prevoditi, zbog toga što je značenje koje glagol u nemačkom dobija njihovim dodavanjem, u srpskom jeziku implicitno sadržano već u prostom glagolu. Nije retkost da prevodioci, povodeći se principima tvorbe reči nemačkog jezika, stvaraju pleonastičke konstrukcije, pa Bihalji u replici Šen Te iz predigre prevodi kako je (misli se na njenu „mušteriju”) „opet otišao” (MPUS, inv. br. 185: 12), iako je iz konteksta jasno da mušterija tek treba da naiđe. To još više dolazi do izražaja u replici Šui Taa iz pete slike, u kojoj govori Sunu „Najbolje da mi opet vratite onih 200 srebrnih dolara” (MPUS, inv. br. 185: 117), iako ih Sun prethodno nije vraćao. Premda ovakvi propusti bilingvalnim govornicima često mogu da se potkradu, oni ne predstavljaju „pravi” prevodilački problem uzrokovan nerazumevanjem izvornika, već su pre u pitanju previdi, koji se vrlo jednostavno mogu otkloniti naknadnim, pažljivijim čitanjem prevoda.

Svakako najočigledniji, a verovatno i najčešći primer interferencije uopšte, u ovom prevodu predstavlja gomilanje zamenica, koji najbolje ilustruje odlomak replike Šen Te iz predigre: „[...] *ja* bih to možda i volela da budem, ali kako da platim *svoju* kiriju? Zato hoću da vam priznam *ja*: *ja* prodajem *sebe* [...]” (MPUS, inv. br. 185: 18). Na osnovu ovakvih primera najlakše je tekst identifikovati kao prevod, a takve greške, za prevodioca koji je „većito između” (Ignjačević, 2001: 39–45) nevidljive, naročito su česte kada se nešto prevodi „na brzinu”.

Doslovan prevod može da bude kako posledica puke brzopletosti tako i nedovoljnog poznavanja izvornika, ili kombinacija oba faktora, što je potencijalno slučaj sa replikom Šen Te iz treće slike, nakon što Jang Sun zatraži od nje da prestane da plače, a ona odgovori „Prestajem već” (MPUS, inv. br. 185: 72) umesto „evo, prestajem”, što se može proveriti ako se ovaj izraz, koji je u govornom nemačkom jeziku često u upotrebi, ponovo prevede na nemački jezik (Ich höre schon auf). U petoj slici, kada Vang dovodi Policajca kod Šen Te u trafiku kako bi posvedočila da mu je Berberin Šu Fu slomio ruku, ali tamo zatiču njenog strica

Šui Taa, Policajac mu se obraća indirektnim pitanjem: „Vaša bratanica treba da je videla kako je berberin Šu Fu kolmajzom udario vodonošu” (MPUS, inv. br. 185: 124). Ova formulacija ne samo da je nelogična već je prevod potpuno pogrešan. Naime, ukoliko se ova rečenica doslovno prevede na nemački jezik, dobija se konstrukcija s modalnim glagolom „sollen” (soll gesehen haben). Modalni glagoli u nemačkom jeziku pored objektivne imaju i veoma rasprostranjenu subjektivnu upotrebu, što je upravo slučaj s ovim primerom, gde je glagol „sollen” (u svom osnovnom značenju „trebati”) upotrebljen kako bi označio pretpostavku, što dodatno potkrepljuje kontekst.

Pored navedenih primera, pojedina doslovno prevedena mesta kod čitaoca izazivaju sumnju u prevodiočeve jezičke kompetencije u pogledu srpskog jezika, što je slučaj s izjavom Gospođe Jang da „Ljubav [...] spada uživot [*sic*]” (MPUS, inv. br. 185: 147) umesto da je ljubav sastavni deo života, kao i s odgovorom Šen Te na pitanje gospođe Šin: „Kako vam se dopada u vašem novom domu?” u prvoj slici, koji glasi „Dobro.” (MPUS, inv. br. 185: 22–23). U ovom kontekstu, najviše poteškoća Bihalji je imala s rekcijom glagola. Tako „stric važi ko ugledan trgovac” umesto za uglednog trgovca (MPUS, inv. br. 185: 85–86), a Gospođa Jang izgovara: „Ali, moja draga, mi na njega čekamo” (MPUS, inv. br. 185: 142). Da nije u pitanju lapsus potvrđuju identični primeri, takođe iz šeste slike: „Nevesta čeka na venčanje, a mladoženja čeka na gospodina strica” (MPUS, inv. br. 185: 147–148). Štaviše, na osnovu konsekventnog prevođenja sintagme „doživotna renta” (u značenju penzija), koja se u prevodu javlja čak tri puta (MPUS, inv. br. 185: 97–98), stiče se utisak da je prevoditeljka stranu leksemu prihvatila kao deo aktivnog vokabulara, čiji je potencijalni uzrok interferencija sa još jednim jezikom kojim se služila.

Kada je reč o stilskim osobenostima prevoda, interesantno je da Bihalji poslednju rečenicu Stolareve replike iz prve slike, kojom želi da opravda svoja potraživanja za rafove, prevodi „Ja sam naime stolar.” (MPUS, inv. br. 185: 29), što takođe predstavlja primer doslovnog preuzimanja izvornika. Rečca za isticanje i preciziranje „naime”, u govornom nemačkom jeziku koristi se neuporedivo češće nego u srpskom, zbog čega se prilikom prevođenja po pravilu izostavlja, budući da se vezuje za određeni stilski nivo koji se u ova dva jezika ne poklapa, i tom smislu predstavlja i te kako značajan signal u tekstu za karakterizaciju lika. Pošto Stolar spada u malograđanstvo, njegov lik ne bi upotrebio ovakav izraz, te se u prevodu može konstatovati pomeranje na stilskom planu.

Kao i Todor Manojlović, deluje da se i Bihalji sa srpskim jezikom „rvala” (Nenin, 2006: 35), na šta upućuje mnoštvo primera u prevodu *Dobrog čoveka iz Secuana*. Tako ona prevodi „jednog mušteriju” (MPUS, inv. br. 185: 11), najverovatnije kako bi naglasila da je reč o muškarcu, iako imenica mušterija u srpskom jeziku ima gramatički ženski rod, a označava osobe oba pola.¹⁴⁹ Sličan problem uočljiv je u prevodu dela Stolareve replike u prvoj slici: „One hulje što su tu sedeli [...]” (MPUS, inv. br. 185: 29), koja ne samo što je gramatički neispravna, već je i nelogična. Naime, u prevodu glagol „sedeti” ne kongruira s imenicom ženskog roda „hulja” u množini, koja je ovde očigledno upotrebljena u muškom rodu, a upotreba množine osim toga je i pogrešna, jer iz konteksta proizlazi da Stolar Lin To misli na gospođu Šin, bivšu vlasnicu radnje, koju naziva huljom pošto mu nije platila rafove. Isto tako, izjavu Šui Taa iz pete slike „Moja bratanica upravo sad ima veoma tolike brige” (MPUS, inv. br. 185: 124), maternji govornik srpskog jezika nikada ne bi formulisao na taj način, kao ni: „potrebno nam je prenočiti za noćas” (MPUS, inv. br. 185: 4), „mali kolači” (kolačići, sitni kolači) (MPUS, inv. br. 185: 56) ili „Nećemo zaboraviti da si ti bila ona koja si nas primila” (MPUS, inv. br. 185: 17) niti će postaviti pitanje koristeći odričnu formu, tipičnu za nemački jezik, kao u replici Žene iz prve slike: „Ne biste li hteli da otpevate da bi se našadomaćica [*sic*] malo razonodila?” (MPUS, inv. br. 185: 37), koja pritom sa stanovišta scenskog jezika nije nimalo izgovorljiva, a što je Bihalji, s obzirom na namenu prevoda, trebalo da uzme u obzir.

Pored ovakvih, suštinski nimalo problematičnih prevodilačkih situacija, nevešto su prevedeni i izrazi za koje se pretpostavlja da ih u originalu karakteriše izvestan stepen idiomatičnosti. U prvoj slici, kada Stolar insistira na svojim potraživanjima za rafove i to dodatno naglašava izgovarajući „Kao što se zovem Lin To” (MPUS, inv. br. 185: 29), na osnovu konteksta zaključuje se da je u prevodu trebalo da stoji „Ne zvao se ja Lin To”. Besmisleno deluje i rečenica kojom Policajac završava repliku u drugoj slici u okviru dijaloga sa Šui Taom, dok pokušava da smisli način kako da ovaj dođe do kapitala, i nakon kraće misaone pauze izgovara: „Gospodine Šuj Ta, pronašao sam!” (MPUS, inv. br. 185: 62). Ovaj izraz iz izvornika, koji očigledno dobija konkretno značenje tek kada se stavi u odgovarajući kontekst, Bihalji je protumačila i prevela glagolom koji u srpskom jeziku po pravilu zahteva objekat u akuzativu. Pored toga što se iz ko(n)teksta ne može zaključiti šta je to Policajac „pronašao”, činjenica da je rediteljka upravo taj deo štrihovala ukazuje na to da rečenica nije bila razumljiva. Za čitaoca koji ne vlada nemačkim (francuskim ili engleskim) jezikom takođe je sasvim nejasno šta Snaja

¹⁴⁹ U prevodu Brehtove *Opere za tri groša* Todora Manojlovića ova imenica takođe se javlja u gramatičkom muškom rodu: „bezobrazan si mušterija” (SNP, inv. br. 929/1: 43).

misli kada za Dedu kaže „On je gaga” (MPUS, inv. br. 185: 98), jer ovaj izraz ne postoji ni u jednom rečniku srpskog niti srpskohrvatskog jezika i, prema tome, ne znači ništa, dok je u nemačkom jeziku reč o kolokvijalnom izrazu sa značenjem „biti detinjast”, „lud”¹⁵⁰ ili „postati senilan”,¹⁵¹ a to značenje dodatno potkrepljuje i neposredno tekstualno okruženje, jer Snaja prethodno izgovara kako „njegov [Dedin] iskaz ne vredi” (MPUS, inv. br. 185: 98).

U svim navedenim primerima ipak je donekle moguće rekonstruisati original, kao i potencijalno značenje prevoda. Postoje, međutim, i oni slučajevi, kod kojih se smisao može utvrditi samo delimično, čak i kada se ti delovi (ponovo) doslovno prevedu na nemački jezik, ali ni tada s potpunom sigurnošću. U prvoj slici, kada Šen Te uvidi da je primorana da prihvati predlog Čoveka iz Osmočlane porodice i izmisli „nekog rođaka” (MPUS, inv. br. 185: 27), na Nećakovo uveravanje krajnje skeptičnog Stolaru Lin Toa rečima „Poznajem ga lično” (MPUS, inv. br. 185: 30), Čovek dodaje „Seče kao sablja!” (MPUS, inv. br. 185: 31). Ova Čovekova replika, kako sledi u tekstu, Stolaru konačno uspeva da odobrovolji, nakon čega pristaje da ispiše račun koji će stric platiti. Na osnovu konteksta zaključuje se da izraz „seče kao sablja” nije upotrebljen u svom doslovnom značenju, međutim, kako on ni u srpskom ni u nemačkom jeziku nije leksikalizovan, pitanje je šta se iza toga krije u originalu. Da nije u pitanju pretnja, što bi ovakav prevod donekle mogao da sugerise, svakako potvrđuju kontekst, kao i pomirljivi ishod ove scene. Kada u istoj slici Šen Te prethodno pominje Stolaru „uređaj (koji sam ja kupila)” (MPUS, inv. br. 185: 29), čitalac ostaje u čudu o kakvom je „uređaju” reč, budući da se prethodno nigde ne pominje. Nije isključeno da je Bihalji doslovno prevela nemačku izvedenicu „Einrichtung” (od glagola „einrichten”, u značenju „uređiti”, „uređivati”), jer Stolar zahteva naknadu za rafove, pa se, po svemu sudeći, misli na enterijer koji je Šen Te, kako ona smatra, kupila zajedno s trafikom, a doslovnim prevodenjem ove lekseme nastao je ovakav rezultat. Takođe nije sasvim jasno šta se u prevodu krije iza izjave Kućevlasnice Mi Cu „Ovo je solidna kuća, draga moja” (MPUS, inv. br. 185: 34), koju ona u drami ponavlja nekoliko puta (MPUS, inv. br. 185: 58). U ovom slučaju primećuje se da je prevoditeljka dosledna, ali i to da smisao ove izjave nije najjasniji, barem ne nakon prvog pojavljivanja. Tek se kasnije, na osnovu

¹⁵⁰ gā|ga [auch: -'–] <indekl. Adj.> [a: frz. gaga = kindisch; lautm.; b: engl. gaga < frz. gaga]: a) (selten) *trottelig*; b) (salopp) *übergeschnappt, verrückt*: du bist wohl g.! (*Duden - Deutsches Universalwörterbuch* [CD-ROM], 2006).

¹⁵¹ gaga ['ga:ga:] *adj.* (coll.) *übergeschnappt* (ugs.); (senile) *senil*, (ugs.) *verkalkt*; be [a bit] *gaga* nicht mehr ganz dicht sein (ugs.); go *gaga* *überschnappen* (ugs.); (become senile) *senil* werden, (ugs.) *verkalken*; she is really *gaga* about him sie ist total *vernarrt* in ihn (ugs.) (*Duden-Oxford - Großwörterbuch Englisch* [CD-ROM], 2005).

konteksta, shvata da je Mi Cu, nakon što saznaje čime se Šen Te bavila pre nego što je otvorila trafikku, zabrinuta za svoj ugled i ugled svoje kuće. Iako je pretpostavka da Kućevlasnica time želi da skrene pažnju Šen Te na poželjno, uzorno ponašanje, logična i opravdana, izraz koji Bihalji koristi u prevodu pre deluje da je kuća osrednjeg kvaliteta, a pitanje je da li u originalu uopšte stoji reč „solidna”, ako se uzme u obzir da je njeno potencijalno odgovarajuće značenje u jednojezičnom rečniku Duden tek na trećem mestu.¹⁵²

Prevod takođe obiluje nemotivisanim protivrečnostima,¹⁵³ koje se bez konsultovanja originala ne mogu razrešiti, na primer kada Šen Te na venčanju govori Sunu za strica „On mi je prijatelj, alion [*sic*] ne spada u moje prijatelje” (MPUS, inv. br. 185: 145). Komično, iako kontekst to ni na koji način ne opravdava, deluju i stihovi: „[...] A bilo je / i potojno [*sic*] znanje, jer me ne [*sic*] je maćeha / Prala splaćinama ! Od toga sam dobila / Oštro oko. [...]” (MPUS, inv. br. 185: 236). Čitalac ostaje uskraćen za objašnjenje zašto je maćeha prala Šen Te „splaćinama”, a treba dodati da ovako formulisano „oštro oko” deluje kao neka bolest, a cela slika krajnje bizarno.

Za razliku od osnovnog teksta, didaskalije su uglavnom precizno prevedene i razumljive. Ipak, i tu postoje sporna mesta, koja se odnose na neuobičajenu upotrebu prošlog vremena, poput perfekta, pa čak i aorista: „Vang otrča tamo ali [...] su ga i tamo odbili” (MPUS, inv. br. 185: 5), zatim „on se diže i potrča preko trga [...] Ali se desilo sledeće” (MPUS, inv. br. 185: 15); „posta mračno pa opet svetlo” (MPUS, inv. br. 185: 17); „istrže joj lonac iz ruke” (MPUS, inv. br. 185: 24). Slično Slobodanu Glumcu, Bihalji tendira ka korišćenju nesvršenog glagolskog vida kao i glagolskog priloga sadašnjeg (v. poglavlja 4.4.4. i 4.4.5.), čija je upotreba u srpskom jeziku daleko ređa, te predstavlja odstupanje od normi ciljne kulture, a pošto se javlja i u kombinaciji s prošlim vremenom: „[...] gledajući je [...] potrča” (MPUS, inv. br. 185: 100), tekst već na prvi pogled deluje kao prevod. Iako ove karakteristike prevoda didaskalija nemaju

¹⁵² so|li|de, (österreich. nur:) solid <Adj.> [frz. solide < lat. solidus = gediegen, echt; fest, unerschütterlich; ganz]: 1. (in Bezug auf das Material) von fester, massiver, haltbarer Beschaffenheit: solide Mauern; solides Holz; die Möbel sind sehr s. gearbeitet. 2. gut fundiert: ein solides Geschäft; ein solides Wissen. 3. ohne Ausschweifungen, Extravaganzen u. daher nicht zu Kritik, Skepsis Anlass gebend; anständig (1 a): ein solider Lebenswandel; er hat geheiratet und ist s. geworden (Duden - Deutsches Universalwörterbuch [CD-ROM], 2006).

¹⁵³ U navedenim slučajevima sasvim izvesno nije reč o potuđenju u jeziku, jer je iza takvih replika, nalik paradoksu, skriven „viši smisao”, a kreirane su upravo sa ciljem da se publika nad njima zamisli. Najsličnija replika ovoj, koja predstavlja primer potuđenja u jeziku, jeste odgovor Magacionera (Zeugmeister) na pitanje Majke Hrabrost iz istoimene drame zašto sam ne proda municiju magacioneru iz četvrtog puka: „Weil ich ihm nicht trau, wir sind befreundet” (GBA 6, 1989: 26).

posledice po razumljivost i, prema tome, ne ometaju čitanje, one predstavljaju pokazatelj nepoznavanja pozorišnog jezika. Nevešto prevedene remarke ipak su izuzetak, poput one gde je „Šen Te u svadbenom odelu” (umesto u venčanici), a da nije u pitanju lapsus potvrđuje činjenica da se „svadbeno odelo” naredna dva puta javlja u tekstu (MPUS, inv. br. 185: 133). Ne treba posebno isticati da je zamena venčanice za odelo u slučaju Šen Te (Šui Taa) veoma problematična, budući da je njen lik koncipiran dvojako, kao Šen Te i kao Šui Ta.

Frazeološki izrazi po pravilu su veoma zahtevni za prevođenje (Kovač–Mitrevski, 2019: 125). U ovoj fazi analize prevoda, ne može se, međutim, utvrditi da li su svi izrazi sadržani u prevodu u originalu takođe frazeologizmi, ali se na osnovu onih koji su prisutni u samom prevodu vidi da je i Bihalji s njima imala poteškoća. Izraz „skinuće ti košulju s leđa za to malo [...]” (MPUS, inv. br. 185: 31) donekle je razumljiv na osnovu konteksta, i to samo zato što u srpskom jeziku postoji frazeologizam „oderati/derati (zguliti, oguliti (guliti) [nekome] kožu (s leđa)” (Otašević, 2012: 463), koji ima identičnu strukturu i značenje kao nemački frazeologizam koji je ovde posredi.¹⁵⁴ Zlokobna opaska Udovice Šin, koja Šui Tau govori kako „[Sun] Nije baš prijatna pojava!” i kako „cela žuta ulica zna da *tu devojkju ima potpuno u rukama*” (MPUS, inv. br. 185: 119), zapravo znači da je drži u šaci, a na prvi pogled besmislen komentar Jang Suna da „Jedna ruka pere drugu” (MPUS, inv. br. 185: 192) u razgovoru sa Sunom o odnosu radnika prema nadzorniku u njegovoj fabrici duvana, na srpskom jeziku postoji isključivo u formi „ruka ruku nije” (Mrazović–Primorac, 1991: 381). I kod idiomatskih izraza, prema tome, postoje primeri doslovnog prevođenja, kao dokaz nedovoljnog poznavanja srpskog jezika, na primer, frazeologizam „[...] nije *ispalo* za rukom” (MPUS, inv. br. 185: 16). Bihalji takođe nije prva koja je nemački frazeologizam „ein Gesicht machen”, koji možda najbolje ilustruje odlike prevoda na ovom polju, prevela doslovno „Svi prave lice kao da slušaju [...]” (MPUS, inv. br. 185: 75). Poznavalac oba jezika odmah će zaključiti da je u originalu reč o pomenutom frazeologizmu, za koji u srpskom jeziku postoji ekvivalent „praviti grimase; kreveljiti se [fam.]; razvući lice” (Mrazović–Primorac, 1991: 336), a čije je doslovno transponovanje u prevodu za većinu recipijenata nejasno.

S obzirom da jedan od dva glavna motiva koji su prisutni u delu potiče iz Starog zaveta, tekst je protkan biblijskim citatima. Oni su, slično frazeologizmima, u prevodu ponekad

¹⁵⁴ Hemd: sich das letzte Hemd/sein letztes Hemd vom Leib[e] reißen; das letzte Hemd/sein letztes Hemd hergeben (ugs.): das Letzte für jmdn., für etwas opfern: Ich würde mir das letzte Hemd vom Leib reißen, um dir zu helfen. Für die Flüchtlinge hatte sie ihr letztes Hemd hergegeben (*Duden – Redewendungen* [CD-ROM], s. a.).

neprepoznatljivi, pa se tako Vang u predigri, nakon što ga iznova odbijaju za smeštaj, Čoveku obraća pretnjom „kuvaće vas u vreloj smoli” (MPUS, inv. br. 185: 11). Pored svega navedenog, opštem utisku neprihvatljivosti prevoda doprinose i mnogobrojni lapsusi, ili barem ono za šta se pretpostavlja da je lapsus. Generalno, za razliku od prevoda [*Kavkaskog*] *Kruga kredom* prevodilačkog tandema Šenk/Ćirilov (SNP, inv. br. 675/ IV), u kojem broj grešaka i sumnjivih mesta raste kako tekst odmiče (v. poglavlje 4.4.3), u prevodu *Dobrog čoveka iz Secuana* oni su ravnomerno raspoređeni. To je slučaj u predigri, kada Bogovi, nakon što shvate da je Vang zaboravio obramicu, kažu Šen Te: „Sklonićemo je kod tebe. Potrebna *nam* je.” (MPUS, inv. br. 185: 17) umesto potrebna *mu* je, zatim u prvoj slici, kada se Kućevlasnica obraća prisutnima rečima: „[...] zar ne, gospođo” (MPUS, inv. br. 185: 33) umesto gospodo, a među kojima, za razliku od navedenih, ima i onih koji utiču na karakterizaciju likova, a time potencijalno i na (pogrešno) tumačenje dela, kao što je slučaj s didaskalijom uz repliku Šen Te, koju izgovara dok pokušava da spreči Nećaka i Čoveka koji se tuku da poruše sve u trafici: /Proklinje ih/ (MPUS, inv. br. 185: 39) umesto da ih preklinje, jer se ona nikako ne uklapa u karakter Šen Te koja je „dobra duša”,¹⁵⁵ iako bi kotekst to mogao da opravda.

Pored svih navedenih primera koji svedoče o neprihvatljivosti prevoda, postoje i suprotni, pozitivni primeri prevodilačke poetike Mirjane Bihalji, koji se odnose prvenstveno na njenu doslednost prilikom prevođenja mnogobrojnih ponavljanja, značajnih za epski teatar. To se vidi u prevodu čuvene lajtmotivske izjave „stric plaća sve” (MPUS, inv. br. 185: 45), koja je svaki put identično prevedena, čime je zadržan komični efekat, ali, uostalom, i na primeru prevoda lekseme „Sečuan” iz naslova, koju Bihalji konsekvantno prevodi kao „Secuan”.¹⁵⁶ Rediteljka je na jednom mestu u Vangovoj replici olovkom ispravila „Secuan” u „Sečuan” (MPUS, inv. br. 185: 9), a delo je izvedeno i poznato pod izmenjenim naslovom.

Za utvrđivanje eventualnih, u prevodima dramskih tekstova gotovo uvek prisutnih primera akulturacije, neophodno je poređenje s originalom. Ako se, međutim, pođe od činjenice da određeni fenomeni u kulturi izvornika ne postoje, sledeći primeri predstavljaju pokazatelje ove prevodilačke strategije: „na krv i nož” (MPUS, inv. br. 185: 161), „proje” (MPUS, inv. br. 185: 58), zatim frazeologizmi „Trebalo se pružiti prema guberu” (MPUS, inv. br. 185: 118), „prava pravcata (radnja)” (MPUS, inv. br. 185: 109) ili „ne terajte šegu” (MPUS; inv. br. 185:

¹⁵⁵ Slobodan Glumac je delo preveo pod naslovom *Dobra duša iz Sečuana* (Bertold Breht. Dobra duša iz Sečuana, 1985).

¹⁵⁶ I u ovom slučaju posredi je interferencija, jer se Bihalji, ne vodeći računa o jeziku ciljane kulture, povodi izvornikom. Inače, u nemačkom jeziku danas je takođe uobičajen naziv „Sečuan”, spram zastarelog „Secuan”.

207), koji su takođe prevedeni u duhu srpskog jezika. Na ovom mestu svakako treba istaći idiomatski izraz „na kukovo leto” (MPUS, inv. br. 185: 152), koji se u tekstu javlja u okviru veoma umešno prevedenog songa „Pesma o kukovom letu” (MPUS, inv. br. 185: 152–153):

Jednog dana, to svako zna

Doći će na presto siromašno pseto

Na zlatni presto švaljin sin

A biće to na kukovo leto.

Na kukovo leto

Doći će švaljin sin (MPUS, inv. br. 185: 152).

U ovom slučaju, zasluge, međutim, pripadaju Andriću.

Kada je reč o regionalno obojenim rečima i izrazima, oni su, iako prisutni, gotovo neprimetni,¹⁵⁷ što prevod Mirjane Bihalji, uprkos mnogobrojnim sličnostima, ipak bitno razlikuje od prevoda Todora Manojlovića, u kojima se upotreba dijalekta ističe kao jedno od dominantnih obeležja njegove prevodilačke poetike (Mitrevski, 2013b: 64).¹⁵⁸

Na osnovu prva dva koraka analize prevoda *Dobrog čoveka iz Secuana* Mirjane Bihalji mogu se postaviti sledeće hipoteze: sudeći po broju lapsusa, doslovno prevedenih delova koji rezultiraju kako besmislenim jezičkim tvorevinama tako i potpuno nerazumljivim, tzv. tamnim mestima, odnosno, delovima koji za posledicu imaju čak komičan, pa i bizaran prizvuk, Bihalji nije pažljivo radila, ili je u pitanju prva verzija prevoda. Osim toga, prevoditeljka je evidentno imala poteškoća s prevođenjem frazeoloških i kolokvijalnih izraza, kao i s biblijskim citatima i aluzijama. Ne može se, međutim, sa sigurnošću tvrditi da je problem predstavljao isključivo kompleksan jezik izvornika, s obzirom na činjenicu da se greške često uočavaju upravo kod onih reči i izraza koji su specifični za ciljnu kulturu, te se ne može doneti sud o tome u kojoj meri je prevoditeljka vladala nemačkim jezikom.

¹⁵⁷ Takvi izrazi sreću se tek na nekoliko mesta: „drukče” (MPUS, inv. br. 185: 54); „odonud” (MPUS, inv. br. 185: 56); „njinu pažnju” (MPUS, inv. br. 185: 100), te se samim tim ne mogu smatrati bitnom karakteristikom prevodilačke poetike Mirjane Bihalji, zbog čega se neće dalje razmatrati.

¹⁵⁸ To se u prvom redu odnosi na Manojlovićev prevod komada *Majka Hrabrost i njena deca* (PNT, inv. br. 31/1), ali je prisutno i njegovom u prevodu *Opere za tri groša* (SNP, inv. br. 929/1).

4.4.1.3. Analiza prevoda na mikro nivou: poređenje s originalom

Kao jedno od glavnih sredstava epskog pozorišta i primer za efekat potuđenja u ovom komadu predstavljaju imena likova, s obzirom na to da je radnja dela, kako sugerise sam naslov, smeštena u kinesku pokrajinu Sečuan. Specifičnost ovakvog dramskog postupka ogleda se u činjenici da vlastita imena i na recipijente u kulturi izvornika imaju podjednako začudni efekat kao i na recipijente u ciljnoj kulturi. Pored toga, likovi su kod Brehta često tipizirani ili se, zavisno od situacije, pojavljuju u dvojakoj ulozi – čas imaju lično ime (i prezime), čas agiraju kao pripadnici određene profesije ili se prikazuju kao predstavnici određenog društvenog sloja, odnosno staleža (stolar, nezaposleni čovek, sveštenik i slično). U originalu postoji najmanje osamnaest likova, od kojih su neki prikazani kao kolektiv, poput Prolaznika iz predigre i Osmočlane porodice (s tim što neki povremeno istupaju i kao pojedinci), koji su predstavnici različitih slojeva građanstva. Većina likova predstavljaju tipove, što se vidi već na osnovu spiska likova: Čovek, Žena, Dečak, Snaja, Policajac i drugi, a ukoliko imaju lična imena, ona su transkribovana: „Šen Te” (Shen Te), „Vang” (Wang), „Šuj Ta” (Shui Ta), „Lin To”, „Šu Fu” (Shu Fu), „Jang Sun” (Yang Sun). Deluje da transkripcija vlastitih imena nije predstavljala poteškoće dok god su ona u nominativu. Ipak, uočava se nedoslednost kod kriterijuma za transponovanje glasova koji u srpskom jeziku ne postoje, kao u imenu Kućevlasnice „Mi Cu”, koja je u originalu „Mi Tzü”, dakle Mi Ci. Sve to ukazuje pre na nepostojanje norme u vezi s ovom problematikom, nego na njeno nepoznavanje, naročito ako se ima u vidu da pitanje transkripcije do danas nije u potpunosti rešeno, kao i da se pravila ne primenjuju dosledno. Sveštenik, kako je preveden jedan od likova u drami, predstavlja primer prilagođavanja ciljnoj kulturi, jer je on u originalu „Bonze”, pojam koji se isključivo odnosi na budističke sveštenike.¹⁵⁹ S obzirom na to da u srpskom jeziku ovaj pojam ne postoji, Bihalji se odlučila za neutralni, manje precizan izraz, naročito iz razloga što je njegov lik takođe tipiziran, odnosno, u delu je prikazan kao predstavnik određene profesije, a njegova uloga sporedna. Kada je reč o likovima, jedini primer izvesnog pomeranja na stilskom planu odnosi se na prodavca vode, Jang Suna, koji je okarakterisan na različite načine upotrebom sinonima koji označavaju njegovu profesiju („Wassermensch”; „Wasserverkäufer”; „Wasserträger”, GBA 6, 1989: 179; 183; 228), a koje usled razlika između jezika nije bilo moguće preneti, zbog čega su oni izjednačeni, tako da se Vang u prevodu javlja isključivo kao „vodonoša” (MPUS, inv. br. 185: 8; 17; 78).

¹⁵⁹ Bonze [frz., von japan. bōzu »Priester«] der, 1) buddhist. Priester, Mönch. 2) *abwertend*: anmaßender, einflussreicher Funktionär (*Meyers großes Taschenlexikon* [CD-ROM], 1999).

Nijedan od likova nije izostavljen niti zamenjen drugim za potrebe izvođenja, što se zaključuje na osnovu vidljivih rediteljskih intervencija u tekstu.

Analiza na mikro nivou potvrdila je da u prevodu postoji niz doslovno prevedenih mesta, čiji je uzrok najverovatnije nedovoljno poznavanje srpskog jezika. Vangovu repliku „Ich bin befreundet mit Shen Te” (GBA 6, 1989: 227) Bihalji je prevela „Ja sam u prijateljstvu sa Sen [sic] Te (MPUS, inv. br. 185: 123), što je rediteljka izmenila u skladu s normama ciljne kulture: „Ja sam prijatelj sa Šen Te”. U rečenici „Man weiß doch, daß die *Provinz* Kwan seit Jahrzehnten von Überschwemmungen heimgesucht wird” (GBA 6, 1989: 179) višeznačnu imenicu „Provinz”, koja se javlja već na samom početku uz toponim Sečuan, treba prevoditi u skladu s kontekstom (pokrajina), a Bihalji je prevodi „Zna se da *provincija* Kwan već godinama strada od poplava” (MPUS, inv. br. 185: 6), povodeći se jezikom originala. Isto je postupila i u prevodu „Tu je naprimer [sic] gospođa Šin [...]” (MPUS; inv. br. 185: 22), što je formulacija identična originalnoj: „Da ist zum Beispiel die Frau Shin [...]” (GBA 6, 1989: 185). Gospođa Šin se pominje na samom početku prve slike kao primer za sve one ljude kojima je potrebna pomoć (Šen Te), nakon što je od novca dobijenog od Bogova kupila trafiku, pri čemu ona u toj sceni nije prisutna, a prevod u duhu srpskog jezika mogao je da glasi „Evo, na primer, gospođa Šin”. Potpuno je besmislena izjava Jang Suna, koji za sebe u jednom trenutku kaže „Ja sam nizak” (MPUS, inv. br. 185: 129), da bi se na osnovu originala ispostavilo kako se misli na moralnu kategoriju: „Ich bin ein niedriger Mensch” (GBA 6, 1989: 231), što pridev „niedrig” u kombinaciju s imenicom „Mensch” nedvosmisleno sugerše (sitan, mali, bedan).

Napomena („Die Provinz Sezuan der Parabel, die für alle Orte stand, an denen Menschen von Menschen ausgebeutet werden, gehört heute nicht mehr zu diesen Orten.”, GBA 6, 1989: 176) koja u originalnom tekstu stoji na samom početku, u prevodu je izostavljena, a razlog potencijalno može biti vezan za samu namenu prevoda, odnosno, za činjenicu što je ona u predstavi nevidljiva (Baumgärtner, 1974b: 433). Ipak, treba istaći da je ona i te kako relevantna za prvi susret čitaoca s tekstem, a samim tim i za reditelja, budući da se potencijalno odražava na tumačenje dela i koncepciju režije. S druge strane, ovakvo odstupanje bi moglo da ukazuje na to da je Bihalji koristila drugu, nepublikovanu verziju teksta, što potencijalno objašnjava i izostavljanje imena saradnica Rut Berlau i Margarete Štefin. Izostavljanje je prisutno i u prevodu didaskalija, koje Bihalji svodi na suštinu, tako da se njihovo skraćivanje nije odrazilo na smisao. Poneka didaskalija, na primer, ona iz predigre, koja u originalu glasi: „DER ERSTE GOTT *zu Shen Te, verlegen*” (GBA 6, 1989: 184) u prevodu je štrihovana (MPUS, inv. br. 185: 19), dok je didaskalija „dok sipa pirinač” (MPUS, inv. br. 185: 24) u

originalu nešto preciznija: „während sie *ihr* den Reis *in den Topf* schüttet“ (GBA 6, 1989: 186). Kada je reč o skraćivanju obimnijih tekstualnih pasaža, jedini takav primer predstavlja izostavljanje cele replike gde Jang nakon „Pesme o osmom slonu“ kojom završava osma slika, kao i propratne didaskalije (MPUS; inv. br. 185: 195–196):

Shui Ta ist gemächlich schlendernd und eine Zigarre rauchend nach vorn gekommen. Yang Sun hat den Refrain der dritten Strophe lachend mitgesungen und in der letzten Strophe durch Händeklatschen das Tempo beschleunigt.

FRAU YANG Wir können Herrn Shui Ta wirklich nicht genug danken. Beinahe ohne jedes Zutun, aber mit Strenge und Weisheit hat er alles Gute herausgeholt, was in Sun steckte! Er hat nicht allerhand phantastische Versprechungen gemacht wie seine gepriesene Kusine, sondern ihn zu ehrlicher Arbeit gezwungen. Heute ist Sun ein ganz anderer Mensch als vor drei Monaten. Das werden Sie wohl zugeben! „Der Edle ist wie eine Glocke, schlägt man sie, so tönt sie, schlägt man sie nicht, so tönt sie nicht“, wie die Alten sagten (GBA 6, 1989: 258).

Motivacija za ovako drastično skraćivanje ostaje nerazjašnjena, ali je ono sasvim izvesno doprinelo Rnjakovom utisku manjka brehtovske ironije, koja u ovoj replici Sunove majke naročito dolazi do izražaja. Osim toga, generalno se može konstatovati da Bihalji veoma malo skraćuje, ali su utoliko više prisutne ostale izmene, koje su različitog opsega i kvaliteta, a tako i posledice koje imaju po delo. Većina izmena nije drastična, ali je njihov broj veoma velik, što svakako dovodi do izvesnog pomeranja na semantičkom, ali i na stilskom i komunikativnom planu.

U okviru dijaloga postoji niz naizged beznačajnih razlika između prevoda i originala. Neke od izmena su, kako se ispostavlja, bile nužne, jer su uslovljene normama u ciljnoj kulturi, od kojih su pojedine posledica razlika među jezicima, poput rečenice „Schön, er fällt weg“ (GBA 6, 1989: 179), čiji doslovan prevod bi bio nedvosmisleno oglašivanje o normu ciljne kulture, a koji Bihalji prevodi „Dobro, ovaj otpada“ (MPUS, inv. br. 185: 8), što je u duhu srpskog jezika i potpuno se uklapa u kontekst. Slično je i s prevodom „Nema prava ali ima potrebu, to je više“ (MPUS, inv. br. 185: 28), kojim je Bihalji ostvarila vezu između replike Šen Te „Sie hat keinen Anspruch, aber sie hat *Hunger*: das ist mehr“ (GBA 6, 1989: 188) s prehodnom replikom, pitanjem Žene: „[...] Zar ona ima neka prava na tebe?“ (MPUS, inv. br. 185: 28; „[...] Hat sie denn einen Anspruch an dich?“), GBA 6, 1989: 188), zbog čega je imenicu „Hunger“, zamenila „potrebom“. Pozitivan primer za izmene je i rečenica: „Ta zaboga, iskoristite ovo. To je jedinstvena prilika“ (MPUS, inv. br. 185: 9), što je u originalu „*Greifen Sie um Gottes willen zu! Es ist eine einmalige Gelegenheit!*“ (GBA 6, 1989: 180). Ovaj deo

Vangove replike predstavlja jasnu aluziju na trgovački rečnik, što, opet, ima veze s kapitalizmom (komad je izvorno trebalo da se zove *Ware Liebe*), što srpska kolokacija „iskoristiti priliku” takođe sugerše.

Pitanje koje Vangu postavlja I Bog nakon što je II Bog rekao kako su poplave u Kvanu izazvane time što je zapuštena brana, a ne zato što se ne boje boga, u originalu glasi: „Hoffst du noch, mein Sohn?” (GBA 6, 1989: 179), dok je u prevodu naizgled neznatno drugačije formulirano: „Da li još ima nade, sine moj?” (MPUS, inv. br. 185: 7). Ova razlika je značajna utoliko što Bogovi kušaju Vanga, jednog od retkih koji još veruje u njihovo postojanje, koji se svojski trudi da im pronađe smeštaj, što potvrđuje i njegov odgovor:

Yang

Kako možeš tako što i da pitaš? Treba samo da trknem do sledeće kuće i da izberem [*sic*] prenoćište za vas. Svi prosto gore od želje da vas ugoste. Ovo je nesrećan slučaj, znate. Trčim! (MPUS, inv. br. 185: 7).

Ovako formulirana, replika I Boga mogla bi se povezati s poplavama u Kvanu (da li ima nade za Kvan), pa se na osnovu prevoda zaključuje da Bihalji nije poznavala Brehtovo stvaralaštvo niti teoriju epskog pozorišta, što ne treba da čudi, ako se ima u vidu da je njen prevod zapravo prvi prevod jednog njegovog komada koji spada u epsko pozorište. Time se mogu objasniti mnogobrojne izmene, za koje verovatno nije pretpostavila da će se odraziti na smisao. Jedan takav primer je replika Gospođe Jang na venčanju: „Ostanite svi na svojim mestima!” (MPUS, inv. br. 185: 150), koja deluje zapovednički, iako je ona zapravo očajna:

FRAU YANG *verzweifelt*: Bleibt alle ruhig sitzen! Der Priester kommt in wenigen Minuten zurück (MPUS, inv. br. 185: 239).

Izvorna formulacija više ističe razliku između onoga što izgovara i toga kako se oseća, što je primer za potuđenje u jeziku i svojevrsni gestus replike Gospođe Jang, dok je u prevodu ovaj odnos zanemaren, a gestus potpuno izmenjen. Na dva mesta Bihalji je promenila glagolsko vreme, što samo po sebi nije upadljivo niti bi bilo značajno da su u upitanju neke druge replike. Otprilike na polovini drame, u času kada Vang i sam počinje da sumnja u mogućnost da čovek (Šen Te) bude dobar i da opstane tražeći od bogova pomoć, oni mu se jave u snu i govore: „Ona je bila sva naša nada” (MPUS, inv. br. 185: 159). Originalna replika glasi: „Wir *setzen* unsere ganze Hoffnung auf sie” (GBA 6, 1989: 242), i velika je razlika da li bogovi veruju u postojanje dobrog čoveka ili ne, jer od toga zavisi njihova egzistencija. Slično se na smisao dela odražava i prevod često citirane rečenice Bogova: „Mi smo samo posmatrali” (MPUS, inv. br. 185: 159),

koja u originalu ima drukčiji smisao, isključivo zbog toga što je upotrebljen prezent: „Wir sind nur Betrachtende” (GBA 6, 1989: 432). Na taj način Bogovima je ukinuta jedna od glavnih karakternih osobina, koju i sami podvlače time što govore kako ne žele da se mešaju u poslove, dok je u prevodu dotično ponašanje svedeno na izuzetak. Još jedna od izmena koje su se odrazile na smisao dela tiče se replike Šen Te: „Čak i onda kad se pridržavam nekih od zapovesti, opet jedva da mogu sastaviti kraj s krajem” (MPUS, inv. br. 185: 18). Ovakav prevod s jedne strane znači da se Šen Te inače ne pridržava božjih zapovesti, a s druge strane podrazumeva da moralno ponašanje predstavlja garanciju za blagostanje, pri čemu ni jedno ni drugo nije tačno. Originalna replika, koja glasi potpuno suprotno, to i potvrđuje: „Selbst wenn ich einige Gebote nicht halte, kann ich kaum durchkommen” (GBA 6, 1989: 184). U prevodu je, prema tome, ideja koja predstavlja okosnicu čitavog dela i koja je sadržana u pitanju koje nešto kasnije postavlja Šen Te u istoj slici: „Wie soll ich gut sein, wo alles so teuer ist?” (GBA 6, 1989: 184) („Kako mogu da budem dobra kada je sve tako skupo?”, MPUS, inv. br. 185: 19), potpuno izokrenuta.

Značajna izmena u prevodu tiče se rečenice koju u predigri izgovara Šen Te: „Es geht mir nicht gut” (GBA 6, 1989: 181), a koja se provlači kroz čitavo delo u raznim varijantama. Bihalji je prvi put prevela „Život je težak” (MPUS, inv. br. 185: 12) pridodajući joj opšti smisao. Pri sledećem pominjanju ova rečenica javlja se u funkciji optužbe, koju Šin upućuje Šen Te: „Sie wissen ja gar nicht, was schlimm ist, *Ihnen geht es gut*” (GBA 6, 1989: 85), što je prevedeno tako da relacija ne bude prepoznatljiva: „Vi ne znate šta je zlo, *vama je dobro.*” (MPUS, inv. br. 185: 23). U istoj sceni, kada uđe Stariji par, Žena se obrati Šen Te rečima „Ach, meine liebe Shen Te, wir haben gehört, *dass es dir jetzt so gut geht.*” (GBA 6, 1989: 186), pri čemu je u prevodu samo donekle jasna veza s prethodnom replikom Gospođe Šin: „Ah, moja draga Šen Te, čuli smo *da ti je sad odlično.*” (MPUS, inv. br. 185: 24). Već u prvoj međuigri Vang izgovara istu rečenicu, koja sada predstavlja opravdanje: „*Da es ihr schlecht geht, kann sie nicht kommen.*” (GBA 6, 1989: 194), gde Bihalji poseže za prvobitnim rešenjem: „Da neće doći *zato što teško živi*” (MPUS, inv. br. 185: 43). Ovu rečenicu, zatim, izgovaraju u više navrata i Bogovi, prvi put u međuigri: „Es geht ihr jetzt gut” (GBA 6, 1989: 194), u prevodu: „Sad joj je dobro” (MPUS; inv. br. 185: 43), a nešto kasnije ona se javlja u vidu aluzije: „Es ging ihr elend!” (GBA 6, 1989: 200), što je prevedeno potpuno drugačije: „Živela je u bedi” (MPUS, inv. br. 185: 58). Sledeći put u međuigri: „Es geht ihr wirklich gut” (GBA 6, 1989: 211), što je Bihalji prevela „Stvarno joj je dobro” (MPUS, inv. br. 185: 82) i poslednji put u delu: „Šen Te, čuo sam da nisi dobro i da ćeš morati čak i radnju da prodaš da bi vratila dugove” (MPUS, inv.

br. 185: 167), „Shen Te, ich habe gehört, dass es dir nicht gut geht, dass du sogar deinen Laden verkaufen musst, um Schulden zu bezahlen” (GBA 6, 1989: 245–246). Uočava se da je Bihalji na pojedinim mestima pokušala da ostvari vezu time što ju je prevela na isti način, s tim što je problematično prvo pojavljivanje, koje je drastično različito, zbog čega će čitalac tek nakon sledeća dva pojavljivanja moći da obrati pažnju na ovaj bitan elemenat, pri čemu je i to upitno, jer prilikom trećeg pojavljivanja, a usled nešto slobodnijeg prevoda, aluzija donekle bleedi.

Nasuprot ovakvim primerima, mora se napomenuti da je Bihalji dosledna u prevođenju pomenute lajtmotivske rečenice „(Budite sasvim mirni,) *stric plaća sve!*” (MPUS, inv. br. 185: 35), koju u originalu prvi put izgovara Nećak iz Osmočlane porodice: „Seien Sie ganz ruhig, *der Herr Vetter bezahlt es!*” (GBA 6, 1989: 191). Kada se sledeći put, u istoj slici pojavi ova rečenica („Der Vetter bezahlt es!”, GBA 6, 1989: 192), prevodi je ovako: „*Stric plaća sve!*” (MPUS, inv. br. 185: 37), kao i u drugoj slici „*Stric plaća sve!*” (MPUS, inv. br. 185: 45) („*Der Herr Vetter bezahlt es!*”, GBA 6, 1989: 195). Primećuje se da je prevoditeljka minimalnu izmenu u prevodu (es – sve; ~~Herr~~) zadržala i sprovela do kraja.

Stilska pomeranja prisutna su na nekoliko mesta, na primer, u prevodu replike Žene: „Ovo je i suviše, prositi duvan!” (MPUS, inv. br. 185: 26), koja u originalu izgovara „Das ist *stark*, Tabak zu betteln!” (GBA 6, 1989: 187). Naime, članovima osmočlane porodice, koji su u ovoj sceni posmatrači, situacija s čovekom koji prosi je zabavna ujedno zbog toga što se osećaju superiornima, iako su u istoj poziciji (bez posla i krova nad glavom). Kolokvijalni izraz je, prema tome, ironičan, što celom prizoru daje komičan prizvuk, koji se u prevodu potpuno gubi, a time i efekat začudnosti koji ima didaktičku funkciju.

Kada je reč o frazeologizmima, tu se iznete hipoteze nisu potvrdile, pa se može reći da frazeologizmi koji su navedeni u prethodnoj fazi analize kao primer neveštog prevoda, predstavljaju izuzetak. Štaviše, upravo je kod prevođenja idiomatičnih izraza umešnost prevoditeljke došla do izražaja. Frazeologizam u replici Jang Suna „Ihre Angelegenheiten beschäftigen mich jedenfalls genug, dass ich *nicht meine Augen zudrückte*, wenn sie zum Beispiel ihrer Bewegungsfreiheit beraubt würde” (GBA 6, 1989: 263) preveden je upotrebom sledećeg srpskog frazeologizma: „Njeni poslovi me još uvek zanimaju toliko da *ne bih gledao kroz prste* ako bih je naprimer [*sic*] neko lišio slobode kretanja” (MPUS, inv. br. 185: 207). Vidi se da je Bihalji vodila računa da prevod u tom segmentu bude u duhu srpskog jezika, ne zanemarujući pritom ni formu ni značenje. Pojedina prevodilačka rešenja naročito su se istakla, poput vrlo specifičnog slikovitog primera „Gladno oko ne spava” (MPUS, inv. br. 185: 112),

kojim je dočaran originalni izraz „Der hungrige Hund zieht den Karren schneller nach Hause” (GBA 6, 1989: 222). Kao što pokazuje i navedeni primer, u delu se javljaju i tzv. autorski frazeologizmi (nem. *Autorphraseologismus*), koje u načelu treba prevoditi doslovno, što je Bihalji takođe uočila, pa je repliku „Ich weiß nicht, der Magen knurrt leider auch wenn der Kaiser Geburtstag hat” (GBA 6, 1989: 181) prevela „Ne znam, stomak nažalost krči i na carev rođen dan [*sic*]” (MPUS, inv. br. 185: 12; Mitrevski–Petrović, 2014: 619), kao i „Wirf ein Stück Fleisch in eine Kerichttonne, und alle Schlachterhunde des Viertels beißen sich in deinem Hof” (GBA 6, 1989: 189), u čijem prevodu se, osim toga, javljaju i određeni kulturno specifični izrazi, zbog čega frazeologizam čak deluje autohtono: „Baci parče mesa u kantu za đubre, i sve psine iz četvrti potući će se u tvojoj avliji” (MPUS; inv. br. 185: 31). Ponekad su frazeologizmi u delu prisutni samo u vidu aluzija, na primer: „Warte nur ab, Wasserverkäufer, und du wirst erleben, *alles nimmt ein gutes...*” (GBA 6, 1989: 432), a na tim mestima je u prevodu prisutna aluzija na odgovarajući srpski frazeologizam: „Sačekaj, vodonošo, i videćeš *sve će se dobro...*” (MPUS, inv. br. 185: 159). S obzirom na ostale karakteristike prevoda, u ovom slučaju se pretpostavlja da je Dragoslav Andrić imao udela u njihovom prevodenju, kao što je to slučaj i sa songovima.

Dragoslav Andrić (1923–2007) bio je ličnost mnogobrojnih i nadasve raznovrsnih interesovanja, vanredan ne samo za ove prostore već i u svetskim okvirima. Jovan Ćirilov u oproštajnom govoru je istakao „[...] da je Dragoslav Andrić bio ’tipičan i krajnje netipičan za našu sredinu’” (cit. prema Matović, 2007: 225). Formalno obrazovanje stekao je paralelno na Odseku za anglistiku Filološkog fakulteta u Beogradu i na Pozorišnom odseku nekadašnje Muzičke akademije¹⁶⁰ (Matović, 2007: 205), međutim, od svih zanimanja koja je imao (književnik, prevodilac, dramaturg, leksikograf, šahovski velemajstor), najznačajnije mesto pripada književnom prevodenju. Prevodenjem je počeo da se bavi iz želje za otkrivanjem, „neprekidno [...] još od prve godine studija, stvarajući kapitalna dela naše prevodne literature” (Matović, 2007: 205).

Reč je o prevodiocu izuzetnog osećaja za jezik i vanredne posvećenosti, koji je „[...] tokom šestodecenijskog rada preveo [...] sa engleskog, francuskog, ruskog, nemačkog i flamanskog jezika oko 140 knjiga poezije, proze, filozofskih tekstova i pozorišnih komada, kao i muzičke komade, radio drame i filmove [...]” (Matović, 2007: 206). Ljubivoje Ršumović posvetio mu je pesmu *Slovo nad grobom*, i o njemu rekao: „[...] da postoji Nobelova nagrada

¹⁶⁰ Odsek je kasnije zamenjen Dramskim studiom.

za prevođenje i prepevavanje Dragoslav bi bio taj Andrić koji bi je dobio...” (cit. prema Matović, 2007: 225). Zalagao se za „aktivniju ulogu prevodioca” (Stanisavljević–Miloradović, 2003, para. 5) i novi, kreativni pristup prevođenju, smatrajući da „[...] kad se prevodi, ne prevodi se samo sa jezika na jezik, prevodi se sa jedne kulturne tradicije na drugu tradiciju, sa jedne mreže asocijacija na drugu mrežu asocijacija, sa jedne vrste životnih iskustava nagomilanih i nataloženih negde pozadi u svesti na drugu, itd. Sve zavisi od svega” (cit. prema Matović: 208).

Iako mu je omiljeni žanr bio poezija, „[...]čije je prevođenje doživljavao kao ’jednu veliku, ludu zabavu, neku vrstu pijanstva’” (Matović, 2007: 213), budući da je „[č]itavog života bio angažovan u pozorištu” (Matović, 2007: 226), preveo je i „[...] niz pozorišnih komada koji su [mu] se sviđali”, vodeći se devizom: „ako će neko da igra, neka igra” (cit. prema Matović, 2007: 220)

Pored najbrojnijih prevoda s engleskog, zatim francuskog i ruskog, potpisao je i nekoliko prevoda s nemačkog jezika. Vrlo je interesantno da Matović (2007: 220) pominje „[pozorišne komade] u Andrićevom direktnom ili komparativnom prevodu¹⁶¹ [...]”, među kojima navodi sledeća dela prevedena s nemačkog: *Poseta stare dame*, *Fizičari* i *Frank Peti Fridriha Direnmata* (Friedrich Dürrenmatt), *Kućevlasnik i palikuće* Maksa Friša (Max Frisch), *Znate li Mlečni put?* Karla Vitlingera (Karl Wittlinger), *Henrih Osmi i njegove žene* Hermana Gresikera (Hermann Gressieker), kao i (komparativni) prevod (s francuskog i nemačkog) *Poverioci* A. Strindberga (August Strindberg) (Matović, 2007: 222). Iako nudi iscrpan prikaz njegovog stvaralaštva stavljajući fokus upravo na prevođenje kao glavno polje Andrićevog interesovanja, autorka u radu ne pominje da je prepevao songove za ovu dramu, i generalno, ne posvećuje naročitu pažnju prevodima s nemačkog jezika. Rad na *Dobrom čoveku iz Sečuana* vremenski prethodi periodu u kom je bio angažovan kao dramaturg u Beogradskom dramskom (1955–1965), odnosno, Savremenom pozorištu, a pretpostavlja se da je uticao i na odluku da se ovo delo prevede, budući da je učestvovao u kreiranju repertoara.

U *Dobrom čoveku iz Sečuana* postoji mnoštvo lirskih pasaža, ali je songova u užem smislu manje nego u *Operi za tri groša* ili u *Majci Hrabrost*, pri čemu je razlika u kvalitetu između umetnutih lirskih deonica u okviru replika i songova u prevodu vrlo upadljiva, pa se pretpostavlja da one potiču od Bihalji. Osim navedenog primera besmislenog prevoda stihova

¹⁶¹ U pitanju je posredovani prevod s više jezika.

u replici Šen Te („mene je majka prala splačinama [...]”), tu se ubraja i deonica Bogova, koji se u međugri između prve i druge slike obraćaju Vangu sledećim stihovima:

O du schwacher!

Gut gesinnter, aber schwacher Mensch!

Wo da Not ist, denkt er, gibt es keine Güte!

Wo Gefahr ist, denkt er, gibt es keine Tapferkeit!

O Schwäche, die an nichts ein gutes Haar läßt!

O schnelles Urteil! O leichtfertige Verzweiflung! (GBA 6, 1989: 194).

Oni su prevedeni prilično doslovno:

O ti slabiću !.. [sic]

Dobronamerni, alislabi čoveče ! [sic]

Gde je beda, misli, da nema dobrote ! [sic]

Gde je opasnost, misli, da nema hrabrosti ! [sic]

O slabosti, koja svemu nalaziš mane ! [sic]

O brzo zaključivanje ! O lakomisleno očajanje ! [sic] (MPUS, inv. br. 185: 43).

Primećuje se da (najverovatnije) Bihalji osim značenja sledi i originalnu sintaksu, ali je pritom zanemarila metriku („Wo da Not ist [...]” / „Wo Gefahr ist [...]” – „Gde je beda [...]” / „Gde je opasnost [...]”), te je opšti utisak ovih stihova u prevodu neprihvatljiv, naročito ako se ima u vidu njihova scenska realizacija, zbog čega ih je rediteljka najverovatnije i štrihovala. Katren Šen Te, kojim se pred kraj četvrte slike obraća publici, još više pokazuje karakteristike prevoda koje su uočene na prvom koraku analize:

Više ne odgovaraju. Gde ih postaviš

Tu i ostaju, a ako ih uklanjaš

Brzo prave mesta ! [sic]

Ništa ih više ne pokreće. Sam [sic]

Miris jela još, obraća njinu pažnju (MPUS, inv. br. 185: 100).

Na osnovu poređenja s originalom:

Sie antworten nicht mehr. Wo man sie hinstellt

Bleiben sie stehen, und wenn man sie wegweist

Machen sie schnell Platz!

Nichts bewegt sie mehr. Nur

Der Geruch des Essens macht sie aufschauen. (GBA 6, 1989: 218)

vidi se da je i u ovom slučaju Bihalji nastojala da prenese formalne karakteristike teksta i da doslovno prenese sadržinu, što je uz nedovoljno poznavanje srpskog jezika rezultalo ovakvim prevodom, koji je rediteljka takođe štrihovala. Nasuprot tome, prevod songova deluje s aspekta ciljne kulture vrlo prihvatljivo, što, osim pomenute „Pesme o kukovom letu” (MPUS, inv. br. 185: 152–153), pokazuje i „Pesma o dimu”:

Deda

Pre no što je starost kosu mojubilila [*sic*]

Mislio sam mudročću rešiću se straha.

Danas znam da mudrost nikad nije punila

Stomak siromaha.

Zato kažem: mani se ! [*sic*]

Pogledaj dim sivi

Taj kreće u sve hladnije hladnoće: tako

Ćemo i mi [...] (MPUS, inv. br. 185: 38).

Ako se pogleda original:

DER GROSSVATER

Einstmals, vor das Alter meine Haare bleichte,

Hofft mit Klugheit ich mich durchzuschlagen.

Heute weiß ich, keine Klugheit reichte

Je, zu füllen eines armen Mannes Magen.

Darum sag ich: laß es!

Sieh den grauen Rauch

Der in immer kältre Kälten geht: so

Gehst du auch. (GBA 6, 1989: 192)

jasno je da su u prevodu zadržani kako forma tako i smisao, uprkos tome što evidentno postoje određene izmene kao i da prevod prve strofe ovog songa dovoljno govori o njegovom kvalitetu. Time se istovremeno potvrđuje pretpostavka da upravo oni delovi koji su pretrpeli veće izmene u prevodu doprinose utisku njegove prihvatljivosti.

Ostali primeri prilagođavanja izvornika ciljnoj kulturi odnose se na prevod pojedinih pojmova koji u ciljnoj kulturi nisu uobičajeni, odnosno, koji postoje u nešto drukčijem obliku, kao na primer zamena lekseme „Tabakladen” (Er geht in einen *Tabakladen*”, GBA 6, 1989: 180) opštijim pojmom „trafika”: „Odlazi u *trafiku*” (MPUS, inv. br. 185: 10), što je svakako elegantnije rešenje od doslovnog prevoda („prodavnica duvana”), pogotovo što se duvan u ciljnoj kulturi i danas kupuje u trafici. Ova izmena uslovila je i sledeću: „Ja sam *trafikant* Ma Fu” (MPUS; inv. br. 185: 33), što je u originalu: „Ich bin der *Tabakhändler* Ma Fu” (GBA 6, 1989: 190). I u okviru didaskalije „[...] a iz bluze mu ispadaju *vekne* [...]” (MPUS; inv. br. 185: 55) prisutno je prilagođavanje ciljnoj kulturi, jer u originalu stoji „[...] aus der Bluze fallen ihm *Fladen*” (GBA 6, 1989: 99), dakle lepinja/somun i slično, u to vreme potencijalno manje poznat ili rasprostranjen pojam. Nije isključeno da je ovakva prevodilačka praksa posredi u u sledećem primeru: „Postala si *trgovac!*” (MPUS, inv. br. 185: 24), ako se uzme u obzir period nastanka prevoda, u kojem pojam koji se javlja u originalu nije postojao: „Du bist ja eine *Geschäftsfrau* geworden!” (GBA 6, 1989: 186). U tom kontekstu posebno se istakao prevod replike „Statt dessen wird jedermann die Gelegenheit gegeben werden, sich auf ehrliche Weise wieder emporzuarbeiten” (GBA 6, 1989: 250): „Svakome će se pružiti prilika da na pošten način *dode do hleba*” (MPUS, inv. br. 185: 177), koji se stilski potpuno uklapa kako u kontekst dela tako i u karakterizaciju Šui Ta, koji ovu repliku izgovara.

4.4.1.4. Sistemski kontekst

Brehtov *Dobri čovek iz Sečuana* je prvi komad epskog pozorišta koji je jugoslovenska, a time i srpska publika imala priliku da vidi. Prevod Mirjane Bihalji i Dragoslava Andrića nastao je najkasnije 1954. godine za potrebe inscenacije ovog dela u režiji Soje Jovanović u Beogradskom dramskom pozorištu. Namena prevoda samo donekle je vidljiva, i to pre svega na osnovu njegovih fizičkih karakteristika i globalne strukture (naslov i spisak lica ispred svake

slike), dok se očekivani primeri prilagođavanja izvornika očekivanjima publike u ciljnoj kulturi vide tek delimično, u prevodu songova. Ostali primeri akulturacije izvornika prisutni su u neznatnoj meri, i to uglavnom na onim mestima gde je to bilo nužno, što ima veze isključivo s izvornikom, koji je za Bihalji apsolutni autoritet.¹⁶²

Treba uzeti u obzir da je očigledno neiskusnoj prevoditeljki, kojoj je ovo jedini za sada poznati prevod, pripao nimalo lak zadatak da srpskoj i jugoslovenskoj publici predstavi Breht-dramatičara, koji je, iako njen savremenik, već uveliko bio proslavljen pisac, zbog čega je najverovatnije i nastojala da prenese što više pojedinosti originalnog teksta. Osim toga, sama prevoditeljka najverovatnije nije odabrala tekst koji će prevoditi i na izvestan način radila je prevod po narudžbini. Iz tih razloga u prevodu gotovo da nema izostavljanja, a malo šta je i dodato. Ostale izmene uglavnom su uslovljene nepažnjom ili nedovoljnim poznavanjem srpskog jezika, koje su rezultirale usiljenim ili čak besmislenim jezičkim i misaonim tvorevinama, što je uticalo na sud da se prevod u celosti okarakteriše kao neprihvatljiv.

Postoje, međutim, i suprotni primeri, koji taj opšti utisak opovrgavaju, a tiču se naročito prevoda frazeologizama, koji su sami po sebi zahtevan prevodilački poduhvat, pa se pretpostavlja da je u njihovom prevođenju sudelovao Dragoslav Andrić. Osim toga, treba istaći doslednost prevoditeljke kod prevođenja pojedinih rečenica koje se u izvorniku ponavljaju, čime je prenet bitan element epskog pozorišta.

Uprkos tome što su prevodi u posleratnom periodu imali značajnu ulogu u obnovi pozorišnog života u Srbiji, a Brehtov *Dobri čovek iz Sečuana* bio jedan od prvih komada kojima je Beogradsko dramsko pozorište pokušalo da se profiliše u repertoarskom smislu, njegovo prikazivanje završeno je pozorišnom sezonom 1954/55, a vrlo mlake reakcije u prvom redu svedoče o tome da ovo Brehtovo delo potencijalno nije predstavljalo najbolji izbor, budući da je nakon ove pozorišne sezone trebalo da prođe dve decenije do naredne inscenacije komada na jednoj od pozorišnih scena u prestonici. Iako je za premijeru u Studentskom kulturnom centru 1985. godine zatražen novi prevod (Bertold Breht. *Dobra duša iz Sečuana*, 1985), ipak se ne može tvrditi da je prevod Mirjane Bihalji i Dragoslava Andrića odgovoran za lošu recepciju, koja bi se pre mogla objasniti nezainteresovanošću domaće publike za „apstraktni pacifizam” i probleme kapitalističkog društva.

¹⁶² Karakteristike ovog prevoda takođe potvrđuju da su prevodi nastali za potrebe izvođenja manje precizni kada je reč o pravopisu, tako da se javlja mnoštvo ovakvih, kao i kućakih grešaka, pa čak i lapsusa.

4.4.2. Prevodi drame *Majka Hrabrost i njena deca*

U master radu *Prevođenje Brehtove drame Majka Hrabrost i njena deca sa nemačkog na srpski jezik* (Mitrevski, 2013b) analizirana su tri prevoda ovog dela po kombinovanom modelu Lamber/fan Gorpa i Gideona Turija. Odabir korpusa zasnovan je na podacima koji su dostupni u okviru zajedničke (elektronske) bibliotečke baze podataka Cobiss, kao i u lisnim katalozima biblioteka članica. Budući da se dva nepublikovana prevoda ovog dela na srpski jezik ne pominju,¹⁶³ poglavlje koje sledi predstavlja reviziju pomenutog master rada i posvećeno je analizi novootkrivenih prevoda, kao i saznanjima u vezi s njihovom recepcijom.

Pored prevoda Todora Manojlovića, koji je nastao 1956. godine za potrebe inscenacije u Beogradskom dramskom pozorištu, u radu su analizirana dva publikovana prevoda, prvi iz pera Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova, kao i prevod Slobodana Glumca, za koje se navodi kako su bili namenjeni široj čitalačkoj publici. Nova saznanja, međutim, donekle relativizuju ovu tvrdnju. Naime, prevod Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova, suprotno Ćirilovljevim navodima u intervjuu (Mitrevski, 2013a), predstavlja revidiranu verziju prevoda koji je, po svoj prilici, nastao povodom premijere u kragujevačkom Pozorištu „Joakim Vujić”, gde je komad 1956. godine izveden pod naslovom *Majka Kuraž i njena deca*. Podatak je utoliko značajan, jer postojanje dve ili više verzija prevoda istog dela, koje samo po sebi predstavlja pravu retkost, potencijalno otvara nove prostore za sagledavanje njegove recepcije u određenoj kulturi.

Uporednom analizom tri prevodilačka postupka došlo se do zaključka da između prevoda postoje velike razlike. S obzirom na činjenicu da su pre nastanka prevoda Todora Manojlovića (1956) na srpskim pozornicama bila prikazana tek dva Brehtova komada (*Dobri čovek iz Sečuana* i *Opera za tri groša*), prevodilac je imao zadatak da srpskoj publici predstavi tada još relativno nepoznatog autora. Kako je prevod nastao za potrebe izvođenja, u njemu su prisutne različite prevodilačke transformacije, koje su imale za cilj da komad prilagode domaćoj pozorišnoj tradiciji i očekivanjima publike (Mitrevski, 2013b: 69). Pored poteškoća koje je imao sa srpskim jezikom, koje se pre svega ogledaju u stilskoj neujednačenosti ali i nerazumljivosti prevoda na pojedinim mestima, zbog kojih je prevod s aspekta ciljne kulture ocenjen kao neprihvatljiv, u Manojlovićevom prevodu problematično je i to što su izmene, kako

¹⁶³ Isti slučaj je i s radom *Majka Hrabrost u vremenu i prostoru* (Mitrevski, 2016: 149–154), koji se bavi recepcijom ovog dela u bišoj Jugoslaviji, i koji se temelji na istraživanju sprovedenom u pomenutom master radu.

kvalitativne tako i kvantitativne, dovele do izvesnih pomeranja na značenjskom planu, tako da je Majka Hrabrost recipirana kao „univerzalni, tragični lik” (Mitrevski, 2013b: 69).

Istim utiskom i tumačenjem ovog Brehtovog dela odiše i prevod Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova (1995¹⁶⁴), koji je s aspekta ciljne kulture ocenjen kao prihvatljiv. Analiza prevodilačkog postupka pokazala je da se ovakav sud zasniva na mnogobrojnim primerima akulturacije izvornika, kao i izmenama koje su se u prvom redu odrazile na lik Hrabrosti, koja je u ovom prevodu takođe prilagođena kako očekivanjima ciljne publike tako i zahtevima tada dominantne aktuelne poetike socijalističkog realizma, te je ona postala tragičan lik i „heroj” (Mitrevski, 2013b: 70).

Prevod *Majke Hrabrost* Slobodana Glumca, koji je u odnosu na prethodna dva nastao nešto kasnije (objavljen je 1981), jedini je bio namenjen čitalačkoj publici, zbog čega se, između ostalog, od njih vidno razlikuje. Glumčev prevod vremenski se poklapa s postepenim uplivom novih struja u srpsku književnost, koja je, usled promena na širem društveno-političkom planu, načinila zaokret ka romantičarskim tendencijama i oživljavanju nacionalnog mitosa. Na osnovu analize prevodilačkog postupka, do izražaja je došla pre svega Glumčeva umešnost u balansiranju između nemačkog i srpskog jezika, kao i izuzetna pedantnost i preciznost. S obzirom na činjenicu da Glumac nije imao potrebe da tekst prilagođava pozorišnoj publici (tradiciji), kao i na to da je u vreme nastanka prevoda Breht već bio priznat pisac u Srbiji, prevodilačke transformacije u ovom slučaju nisu se odrazile na smisao dela. Prevod je, uprkos tome, na zamišljenoj skali prihvatljivosti smešten između prethodna dva, zbog obilja „zahvata” kojima je Glumac pokušao da napravi balans između normi kulture izvornika i ciljne kulture, usled čega je došlo do izvesnih pomeranja na stilskom planu (Mitrevski, 2013b: 71). Glumčev prevod doživeo je šest izdanja (1981a, 1983, 1988, 1990, 2004, 2019) i stoga se smatra vrlo značajnim za ovaj vid recepcije Brehtove drame *Majka Hrabrost i njena deca*.

Budući da najnoviji prevod *Majke Hrabrost* iz 2014. godine koji je korišćen za premijeru u Narodnom pozorištu nije dostupan, u nastavku je fokus na dvama starijim prevodima, pri čemu se oni posmatraju u kontekstu celokupne (prevodne) recepcije dela, zbog čega je neophodan i povremeni osvrt na zaključke u vezi s pomenuta tri prevoda.

¹⁶⁴ U pitanju je izdanje identično onom iz 1964. godine.

4.4.2.1. *Majka Kuraž i njena deca* i *Majka Hrabrost i njena deca*: uporedna analiza prevoda

U delu koji sledi fokus je na dva novootkrivena prevoda, *Majka Kuraž i njena deca* prevodilačkog tandema Šenk/Ćirilov i *Majka Hrabrost i njena deca* Ivana Ivanjija. Prevodi se analiziraju kako zasebno tako i međusobno, a dati su hronološki, prema hipotezama u vezi s datumom njihovog nastanka. Budući da *Majka Kuraž i njena deca* najverovatnije predstavlja raniju verziju analiziranog prevoda *Majka Hrabrost i njena deca* (1964) tandema Šenk/Ćirilov, uporednoj analizi pomenutih prevoda prethodi poređenje ove dve verzije, sa ciljem da se proveriti izneta hipoteza i utvrde međusobne sličnosti i razlike.

4.4.2.1.1. *Majka Kuraž i njena deca* u prevodu Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova

U biblioteci Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, koja je tek nedavno otvorena za istraživače, čuva se, kako se ispostavilo, izuzetno kulturno blago. Upravo zbog toga što je fond Biblioteke dugi niz godina korišćen isključivo za interne potrebe, tu su se našli mnogobrojni rukopisni i štampani prevodi, za koje se doskora verovalo da su izgubljeni ili se za njih nije znalo. Pored *Kruga kredom*, to je slučaj i s prevodom *Majka Kuraž i njena deca. Hronika iz Tridesetogodišnjeg rata*, čiji su tvorci Tatjana Šenk i Jovan Ćirilov (SNP, inv. br. 658/IV).

Prevod Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova prvi put se pominje kod Dušana Rnjaka (1972: 35), koji navodi da je korišćen 1957. godine za premijeru povodom obeležavanja Dana oslobođenja u sarajevskom Narodnom pozorištu. S obzirom na okolnost da je njegova monografija pisana na nemačkom jeziku, a da je prevod Šenk/Ćirilov objavljen pod naslovom *Majka Hrabrost i njena deca* (Breht, 1964), nije poznato pod kojim naslovom je delo u prevodu izvedeno.¹⁶⁵ Činjenica da je sam Ćirilov u intervjuu izjavio kako prevod nikada nije dorađivan niti menjan (Mitrevski, 2013a), dodatno zbunjuje i ujedno otvara nova pitanja u vezi s prevodom ovog dela.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Čak i da je poznat, taj podatak ne bi predstavljao garanciju da je u pitanju prva, odnosno, druga verzija prevoda, ako se uzme u obzir da je komad *Die Dreigroschenoper*, koju je Todor Manojlović preveo kao *Opera za tri groša*, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu izveden pod naslovom *Prosjaka opera*.

¹⁶⁶ Ćirilov je u pomenutom intervjuu naveo kako je ovo Brehtovo delo, pored jednočinke *Sluge*, jedino koje je preveo s nemačkog jezika (Mitrevski, 2013a). U biblioteci Srpskog narodnog pozorišta, međutim, pored prevoda

4.4.2.1.1.1. Analiza preliminarnih podataka u prevodu Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova

Pored naslova *Majka Kuraž i njena deca*, na naslovnoj strani nalazi se ime autora „Bert Breht”, kao i imena prevodilaca, te podatak o nameni – „[za] studiju”. Delo je prevedeno u celosti, što se dá zaključiti kako po obimu od sedamdeset tri strane gusto kucanog teksta tako i po njegovoj strukturi, jer prevod sadrži spisak lica, dvanaest slika i songove, a kraj je jasno naznačen.

Iako u samom tekstu nema podataka o datumu nastanka, ukoliko se uzmu u obzir svi navedeni podaci u vezi s premijerama ovog Brehtovog komada u Srbiji, prevod najverovatnije datira iz perioda pre 1957, odnosno, 1956. godine. Uprkos tome, treba istaći da je sveska u kojoj je prevod ukoričen izuzetno očuvana, štaviše, deluje potpuno nekorišćeno. Kako na koricama tako ni unutar sveske nema dopisanih beležaka, a s obzirom na to da na naslovnoj strani stoji podatak da je prevod namenjen za studiju, nije isključeno ni da su prevodioci ponudili tekst Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, ali da delo u njihovom prevodu iz nekog razloga nije uvršteno u repertoar ove kuće.

4.4.2.1.1.2. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda s aspekta ciljne kulture

Prevod *Majke Kuraž* počinje spiskom lica, nakon čega sledi dvanaest slika, koje su obeležene rimskim brojevima i ispod kojih se nalazi titularijum. Lica su ispisana velikim štampanim slovima s leve strane odgovarajuće replike, zbog čega tekst deluje veoma pregledno. S obzirom na ograničene mogućnosti pisaće mašine, didaskalije su pisane istim fontom kao i osnovni tekst (dijalozi i monolozi), a od njega su izdvojene zagradama.¹⁶⁷ Prevod je pisan u prozi, ćiriličnim pismom.

Majke Kuraž, nalazi se i prevod [Kavkaskog] *Kruga kredom*, čiji su potpisnici takođe Tatjana Šenk i Jovan Ćirilov. Što se tiče jednočinke *Sluge*, objavljene u okviru izdanja *Kratke, kraće i najkraće drame na svetu* (2008), koje Ćirilov pominje u intervjuu, u nemačkim izvorima za delo koje se pripisuje Brehtu nije moguće utvrditi autorstvo. Nije potvrđeno da je Breht ikada napisao delo koje nosi ovaj naslov, a pored toga, u pitanju je izuzetno kratko delo, zapravo scena iz Šekspirovog *Romea i Julije*.

¹⁶⁷ Ako se uporedi s prevodom *Dobrog čoveka iz Secuana* Mirjane Bihalji, primećuje se da je prevodilački tandem Šenk/Ćirilov nastojao da uštedi na prostoru. Pored toga što je tekst veoma gusto kucan, za razliku od prevoda

Budući da je prevod Šenk/Ćirilov (*Majka Hrabrost i njena deca*, 1964) već detaljno analiziran (Mitrevski, 2013b), u nastavku će biti prikazani oni primeri koji najbolje ilustruju razlike između ove dve verzije prevoda sa ciljem da se predoče karakteristike prevoda *Majka Kuraž* odnosu na prevod *Majka Hrabrost* istih prevodilaca, s jedne strane, te konstatuju modifikacije i izmene, s druge strane. Ako se uzme u obzir da su nastali za različite potrebe, prvi, po svemu sudeći stariji prevod, za pozorišnu inscenaciju, drugi, štampani, za širu čitalačku publiku, pretpostavlja se da će rukopisni prevod u svakom pogledu biti manje precizan, kao i da će potencijalno sadržati više primera manipulacije izvornog teksta.

4.4.2.1.1.3. Uparedna analiza dve verzije prevoda: *Majka Kuraž i njena deca* i *Majka Hrabrost i njena deca* Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova

Ako se posmatra u celosti, publikovani prevod Šenk/Ćirilov *Majka Hrabrost i njena deca* (Breht, 1995) ocenjen je kao prihvatljiv (Mitrevski, 2013b: 31) pre svega zato što obiluje veoma poetičnim rečima i izrazima u duhu srpskog jezika, kao i umešno prevedenim songovima. Ova ocena u velikoj meri se odnosi i na prevod *Majka Kuraž*, budući da predstavlja raniju verziju štampanog prevoda, što je potvrdila njihova uporedna analiza. Iako na prvi pogled deluje da se ova dva teksta ne razlikuju znatno, *Majka Kuraž i njena deca* sadrži daleko više takozvanih sumnjivih mesta, dakle, doslovno ili nevešto prevedenih delova, a čitanje ometa i veliki broj pravopisnih i kućčkih grešaka, što se prvenstveno ogleda u neadekvatnoj interpunkciji (dominantna upotreba tačke na onim mestima gde bi trebalo da stoji znak uzvika ili upitnik, kao i izostavljanje zareza kod paratakse i hipotakse), zatim spojenom pisanju reči koje se pišu odvojeno, te u upotrebi malog i velikog slova. Jedan od takvih primera je Kuvareva replika iz devete slike, u sceni u kojoj se žali Majci Hrabrost i Svešteniku kako je sada, nakon što je nastupio mir, gladan, a koja zbog pogrešne interpunkcije i kućčkih grešaka deluje komično:

KUVAR: [...] Jer sve su vrline na ovom svetu opasne. [...] Bolje da ih čovek nema, a ima prijatan život i za doručak, recimo, toplu čorbu. Jaje. Na [*sic*] primer, nemam, a hteo bih, jer sam vojnik, ali šta mi je vredela moja hrabrost u svim tim bitkama (SNP, inv. br. 658/IV: 62).

Mirjane Bihalji, gde su didaskalije odvojene od ostatka teksta i podvučene isprekidanom linijom, one u njihovom prevodu ni na koji način nisu dodatno istaknute.

Na osnovu prevoda reklo bi se da Kuvar priželjkuje jaje, a ne čorbu, što se jasno vidi u drugoj verziji prevoda, gde su ove greške ispravljene:

KUVAR: [...] Jer sve su vrline na ovom svetu opasne. [...] Bolje da ih čovek nema, a da ima prijatan život i za doručak, recimo, toplu čorbu. Ja je, na primer, nemam, a hteo bih, jer sam vojnik. Ali šta mi je vredela moja hrabrost u svim tim bitkama? (Breht, 1995: 89).

Osim grešaka na ortografskom planu, u *Majci Hrabrost* izmenjeni su i nejasni, doslovno ili nevešto formulisani izrazi, kao i lapsusi. Te izmene u najvećem broju slučajeva pozitivno su se odrazile kako na razumljivost tako i na stil publikovanog prevoda, a stiče se utisak da su prevodioci (ili izdavač?¹⁶⁸) nastojali da tekst izmene tako da odgovara normama ciljne kulture, što pokazuje uporedna analiza prevoda Sveštenikove replike iz treće slike:

SVEŠTENIK: [...] Kažu, kome je srce puno, tome njuška prekipi, *zli ja*, kad meni prekipi! (SNP, inv. br. 658/IV: 25).

SVEŠTENIK: [...] Kažu, kome je srce puno, tome njuška prekipi, *jao vama* kad meni prekipi! (Breht, 1995: 37).

Isti slučaj je i s replikom Majke Hrabrost iz prve slike: „[...] 'Majko moja, odoh u vojnike.'” (SNP, inv. br. 658/IV: 9), koja je izmenjena u „[...] 'Mila majko, odoh u vojnike.'” (Breht, 1995: 14), čime je ostvarena aluzija na poznatu graničarsku pesmu prote Vasilije Živkovića iz devetnaestog veka *Rado ide Srbin u vojnike*.¹⁶⁹ Prevod publikovane verzije više je u duhu srpskog jezika i zbog toga što u okviru dijaloga evocira „narodski” govor, koji je u skladu s personalom drame, koji pripada nižem staležu.

U čuvenoj sceni na samom kraju šeste slike, u kojoj Majka Hrabrost jedini put u delu proklinje rat, jer joj je kći Katrin upropašćena, zbog čega neće naći muža, ona izgovara:

MAJKA KURAZ: [...] Rat proklet neka je bio (SNP, inv. br. 658/IV: 49).

Ovakav, jezički nevešto formulisan prevod, ispravljen je u publikovanoj verziji:

MAJKA HRABROST: Rat – proklet da je! (Breht, 1995: 70).

¹⁶⁸ O ovoj problematici v. Babić (1988: 123–136).

¹⁶⁹ Pesa je nastala početkom četrdesetih godina devetnaestog veka, a prvi put je izvedena 1. februara 1944. godine na pozorišnoj predstavi u Pančevu. Njenoj popularizaciji doprinela je klavirska kompozicija Kornelija Stankovića, kao i mnogobrojni drugi aranžmani za tamburaški sastav i vojni orkestar (M. S., 2019).

Osim toga, sva ona mesta koja već na prvi pogled deluju kao doslovni prevod izvornika, u *Majci Hrabrost* takođe su izmenjena. U sledećem primeru očigledno je u originalnom tekstu reč o frazeologizmu, na šta ukazuju obe verzije prevoda, koje, međutim, nude dva potpuno drukčija rešenja:

IVET: [...] Svi obilaze oko mene *kao mačka oko vruće kaše* [...] (SNP, inv. br. 658/IV: 19),
spram:

IVETA: [...] Svi me zaobilaze, *kao šugavo pseto* [...] (Breht, 1995: 29).

Na osnovu prve verzije prevoda pretpostavlja se da je u originalu upotrebljen frazeologizam „um den heißen Brei herumreden”, koji je modifikovan radi slikovitog poređenja. Ukoliko je tačna pretpostavka, druga verzija prevoda udaljava se od izvorne formulacije i samim tim ne aludira na pomenuti frazeologizam, ali nudi rešenje koje je u duhu srpskog jezika. Ovakav prevod, iako nema posledica po smisao, u tom slučaju doveo je do izvesnih pomeranja na stilskom planu, budući da maskira element strane kulture, s jedne strane, kao i bitnu odliku piščevog stila, s druge strane. Isto je s frazeologizmom u originalu, koji je u starijoj verziji preveden doslovno:

KUVAR: Ana, *hteo bih s tobom jednu reč* u četiri oka (SNP, inv. br. 658/IV: 61).

U *Majci Hrabrost* ispravljen je time što je namesto razumljivog, ali nepoznatog frazeologizma, upotrebljen prost glagol:

KUVAR: Ana, *hteo bih da ti nešto kažem* u četiri oka (Breht, 1995: 88).

Izvesna mesta u rukopisnom prevodu veoma su upadljiva i nad njima čitalac treba da se zamisli, jer je prevod, pored toga što je gramatički neispravan, na prvi pogled besmislen:

IVET: [...] Čula sam da hoćete da prodate vaša kola iz izvesnih razloga. *Ja bih reflektirala na njih* (SNP, inv. br. 658/IV: 32).

Ta mesta su gotovo u svim slučajevima u štampanoj verziji ispravljena, štaviše, tek na osnovu nje značenje postaje jasno:

IVETA: [...] Čula sam da hoćete da prodate svoja kola iz izvesnih razloga. *Mene bi zanimala* (Breht, 1995: 45).

Takav primer predstavlja i replika Majke Kuraž u sceni iz treće slike, u kojoj trguje s Upravnikom magacina pokušavajući da jeftino otkupi municiju:

UPRAVNIK: Još večeras možete za duple pare da je prodate. Za pet zlatnika upravniku četvrti [*sic*] i za osam. Ako mu sastavite potvrdu na dvanaest zlatnika. Uopšte nemaju više municije.

MAJKA KURAŽ: *Što sada samo to ne uradite* (SNP, inv. br. 658/IV: 18).

Tek na osnovu štampane verzije prevoda ova replika, koja deluje nelogično, postaje jasna:

MAGACIONER: Još večeras možete za duple pare da je prodate. Za pet zlatnika, a magacioneru četvrti i za osam. Ako mu ostavite potvrdu na dvanaest zlatnika. Uopšte više nemaju municije.

MAJKA HRABROST: *Što onda to sami ne uradite?* (Breht, 1995: 27–28).

Opšti utisak jeste da u *Majci Hrabrost* postoji značajan broj naizgled neupadljivih izmena *Majke Kuraž*, za koje se ne može uvek utvrditi čime su motivisane. To se odnosi na red reči u rečenici, upotrebu sinonima i vrlo čestu zamenu akuzativa (ugl. partitivnim) genitivom. Tako umesto „Pečat na licu mi nije potreban” (SNP, inv. br. 658/IV: 5) u štampanoj verziji piše „Pečat na licu nije mi potreban” (Breht, 1995: 8) ili „Ovaj na primer zove se Ajlif Nojoki [...]” (SNP, inv. br. 658/IV: 5), „Na primer, ovaj se zove Ajlif Nojoki [...]” (Breht, 1995: 8), a ove izmene nisu se odrazile na smisao dela i mogle bi se pripisati razlikama u osećaju za jezik i stil. Kada se govori o sinonimima, podjednako su zastupljene supstitucije pojedinačnih leksema i frazeologizama, pa je leksema iz Vrbovnikove replike u prvoj slici „Naredniče, i iz ove osobe izbija duh nepokornosti. A u logoru nam je potrebna *disciplina*” (SNP, inv. br. 658/IV: 5) stavljena u drugi padež „Naredniče, i iz ove osobe bije duh nepokornosti. A u logoru nam je potrebno *discipline*” (Breht, 1995: 8), što je jedan od mnogobrojnih primera za zamenu akuzativa partitivnim genitivom. Primer upotrebe frazeoloških izraza sa sinonimnim značenjem je „*Drž gubicu, finski đavole!*” (SNP, inv. br. 658/IV: 9), „*Jezik za zube, finski đavole!*” (Breht, 1995: 13), takođe izmena koja se nije odrazila ni na smisao, ali ni na stilski nivo. Štaviše, u *Majci Hrabrost* postoje primeri koji pokazuju da izmene ne samo da nisu uvek bile nužne već da ponekad nisu predstavljale mudru odluku:

MAJKA KURAŽ: [...] Crvene Ivetine cipele. Ti si ih digla *mrtva ladna* [...] (SNP, inv. br. 658/IV: 27).

MAJKA HRABROST: [...] Crvene Ivetine cipele. Ti si ih digla *sasvim mirno* [...] (Breht, 1995: 39).

Ukoliko se uporede ove dve verzije prevoda, vidi se da je u *Majci Kuraž* ovog puta upotrebljen izraz „mrtav ladan”, koji je u duhu srpskog jezika i koji, pored toga kako stilski tako i po smislu odgovara liku Majke Hrabrost. On je u *Majci Hrabrost* zamenjen neutralnim književnim

izrazom, koji, iako ne menja smisao replike, u poređenju s prethodnim rešenjem deluje mlako, „rečnički” i donekle se odražava na karakter glavnog lika, koji u govoru koketira s vulgarnostima. To, međutim, nije slučaj samo s prevodom dijaloga već je prisutno i u prevodu titularijuma, na primer, u sedmoj slici, gde u *Majci Kuraž* stoji da „[...] Njen sin počinu jedno suviše junačko delo i sramno okonča” (SNP, inv. br. 658/IV: 50), što je u *Majci Hrabrost* izmenjeno u „[...] NJEN SIN POČINI JEDNO SMELO DELO VIŠE, I SRAMNO OKONČA” (Breht, 1995: 72), kao i u prevodu didaskalija, na primer, u pretposlednjoj, jedanaestoj slici, kada „Katrin, plačući dobije dalje koliko god može glasnije” (SNP, inv. br. 658/IV: 70), dok u drugoj verziji „*Katrin plačući dobije dalje koliko god može jače*” (Breht, 1995: 100). U ovom slučaju prvobitno rešenje po smislu je identično drugom, izmenjenom, s tim što je zbog razlike u broju slogova između leksema „dalje” i „glasnije” (u odnosu na „dalje” i „jače”), stilski prijemčivije, te manje privlači pažnju na sebe. U okviru verbalnog nadmetanja Sveštenika i Kuvara oko toga čiji savet Majka Hrabrost da poslušaju, šta da radi sad kada je mir, ona se odluči da poslušaju Kuvara, koji joj savetuje da čim pre ode i sve rasproda dok još može. U *Majci Kuraž* Kuvareva replika glasi ovako:

KUVAR: Jedan nula za mene svešteniče. Niste vi prisutni duhom. [...] (SNP, inv. br. 658/IV: 54).

Ovde je potpuno jasno da Kuvar trijumfuje nad Sveštenikom, što se ne može reći za naknadno ispravljen prevod:

KUVAR: Uništio sam vas. Niste prisutni duhom. [...] (Breht, 1995: 78).

Iz konteksta, naime, nije jasno koju funkciju ima rečenica „Uništio sam vas”, budući da ostavlja prostora za različite interpretacije, dok je prvo rešenje razumljivo.

Svi navedeni primeri izmena prvobitne verzije prevoda nisu se, međutim, drastično odrazili na smisao dela, što nije u potpunosti slučaj s replikom Majke Kuraž, koja, dok se pogađa s Ivet, nakon što je saznala da je blagajna s kojom je računala kad je založila Ivet svoja kola, propala jer je Švajcarko priznao, govori:

MAJKA KURAŽ: [...] Ovoj je već 25 godina a nema muža. Nju još imam. [...] (SNP, inv. br. 658/IV: 35).

Primećuje se da ovako prevedena, replika Majke Kuraž ima za cilj da objasni Ivet kako joj je od troje dece ostala samo Katrin, što ona izgovara prilično neutralnim tonom. Ako se na osnovu analize kompletnog prevoda pretpostavi da je *Majka Kuraž* u većoj meri doslovno prevedena

od *Majke Hrabrost*, kao i to da je Breht vrlo pažljivo formulisao svoje tekstove nastojeći da sačuva dvoznačnost u skladu s dijalektičkim teatrom, čiji je Majka Hrabrost možda najupečatljiviji lik (merkantilna i majčinska crta njenog karaktera do kraja ostaju nepomirene), izmena u *Majci Hrabrost*:

MAJKA HRABROST: [...] Ovoj je već dvadeset i pet godina, a još nema muža. Samo još nju imam... [...] (Breht, 1995: 49),

u kojoj je dodata rečca „samo” i pritom promenjena interpunkcija (umesto tačke tri tačke), daje joj sentimentalni ton i time deluje sugestivnije, što publici olakšava da je shvate kao tragični lik, kako je kod nas i prihvaćena. Treba pritom uzeti u obzir činjenicu da je *Majka Hrabrost* pored imponantnih tiraža bila obavezna školska lektira (Mitrevski, 2013b: 18) i, prema tome, ima izuzetan odjek u srpskoj kulturi.

U sceni u kojoj pokušava da pomogne ranjenima iz jedne seljačke porodice, u *Majci Kuraž* Sveštenik konstatuje: „(Previjajući): Krv šiklja skroz [...]” (SNP, inv. br. 658/IV: 42). Propratna didaskalija naknadno je proširena dopunom u vidu direktnog objekta: „(previjajući svoju ranu): Krv skroz šiklja.” (Breht, 1995: 60), iz koje proizlazi da je Sveštenik ranjen. Iako je većina izmena doprinela poboljšanju prvobitnog prevoda, za ovaj se ne može tvrditi isto. Naime, pretpostavlja se da je tekst, iako iz najbolje namere, pogrešno izmenjen, jer iz konteksta ne proizlazi da je Sveštenik povređen, već isključivo da pomaže povređenima. U originalu potencijalno stoji prisvojna zamenica za muški i srednji rod „sein(e)”, ali ona upućuje na Seljaka, a ne na Sveštenika. Ipak, na osnovu uporedne analize dve verzije prevoda bez poređenja s originalom može se konstatovati da ovakve izmene predstavljaju izuzetak i da je po pravilu većina izmena s aspekta ciljane kulture objašnjiva i opravdana.

Već na samom početku primećuje se težnja prevodilaca da u svakom pogledu „uspostave red” u prvobitnom tekstu. U publikovanoj verziji uz spisak lica stoji napomena kako „autor ne navodi spisak lica” i da on potiče od prevodilaca (Breht, 1995: 4). On je u tom izdanju dat po hijerarhiji, pa su prvo navedeni glavni, a zatim sporedni likovi po redosledu pojavljivanja. Za razliku od njega, spisak lica u *Majci Kuraž* dat je po redosledu pojavljivanja (SNP, inv. br. 658/IV: 2). Osim toga, imena likova donekle se razlikuju u ove dve verzije, a to se odnosi na glavni lik, čije ime je prvobitno glasilo „Kuraž”, da bi kasnije bilo izmenjeno u „Hrabrost”. Njen mlađi sin „Schweizerkas” (GBA 6, 1989: 8), od prvobitnog „Švajcarac” postao je „Švajcarko”, s tim što se na jednom mestu prevodiocima i u *Majci Hrabrost* u

didaskaliji potkralo ime „Švajcarac (*sav ozaren klima glavom*) [...]” (Breht, 1995: 9).¹⁷⁰ Neobično je da je lik Iveta (Yvette) u starijoj verziji preveden tako da je zadržan strani oblik ovog ženskog imena, atipičan za srpski jezik, dok je u novijoj verziji njeno ime „Iveta” prilagođeno ciljnoj kulturi time što mu je dodat nastavak tipičan za ženska imena. Ova izmena utoliko je interesantna, jer je Kuvarev nadimak, „Pera Lula” (SNP, inv. br. 658/IV: 19; 56), u *Majci Kuraž* prilagođen srpskoj kulturi i jeziku, da bi u *Majci Hrabrost* bio vraćen u svoj izvorni oblik „Piter Lula” (Breht, 1995: 29–30; 80), što predstavlja primer potpuno suprotne prevodilačke koncepcije. Takođe, „Upravnik (magacina)” (SNP, inv. br. 658/IV: 2) u *Majci Hrabrost* postao je „Magacioner” (Breht, 1995: 4), a „Major” (SNP, inv. br. 658/IV: 33) „Pukovnik” (Breht, 1995: 45).

Kada je reč o didaskalijama, one predstavljaju odličan pokazatelj koliko namena prevoda utiče na njegov konačan izgled, odnosno na jezičke formulacije. U *Majci Kuraž* gotovo bez izuzetka javlja se svršeni glagolski vid: „[...] (Iz pozadine *se začuje* zvižduk. *Ode* ka šanku. [...] *Natoči*)” (SNP, inv. br. 658/IV: 42), koji je u *Majci Hrabrost* po pravilu zamenjen nesvršenim vidom: „[...] (Iz pozadine *se čuje* zvižduk. *Majka Hrabrost ide* ka šanku. [...] *Toči piće*)” (Breht, 1995: 61). Osim toga, u *Majci Kuraž* neretko se na osnovu didaskalije ne vidi ko je agens: „[...] (Traži. Otvori cedulju. Ona mu ispadne) [...]” (SNP, inv. br. 658/IV: 9). Ova didaskalija nalazi se usred replike Majke Hrabrost, ali se evidentno ne odnosi na nju, što se vidi i ukoliko se prevod uporedi s *Majkom Hrabrost*, gde je dodatno istaknut subjekat: „[...] (*Ajlif traži. Otvora cedulju. Ona mu ispada*) [...]” (Breht, 1995: 14). Osim toga, didaskalije su u *Majci Hrabrost* u svakom smislu detaljnije, informativnije, čak preciznije u poređenju s didaskalijama u *Majci Kuraž*, a razlog takođe treba tražiti u različitoj nameni ova dva prevoda. Ne samo da se u *Majci Kuraž* umesto ličnih zamenica u *Majci Hrabrost* javljaju imena likova kako bi bilo jasnije na koga se odnose remarke već su one na pojedinim mestima dodatno proširene. U primeru „(Stoji sasvim mirno, *onda će*) [...]” (SNP, inv. br. 658/IV: 11) sam kraj didaskalije, gde je u originalu najverovatnije upotrebljen temporalni adverbijal „dann”, proširen je u skladu sa značenjem, čime je radnja konkretizovana: „([...] *pa onda kaže*) [...]” (Breht, 1995: 16). Tako je i u okviru Seljakove replike neprecizna priloška odredba za mesto: „[...] (Katrini trči *unutra*)”

¹⁷⁰ Pored didaskalije u kojoj se, po svemu sudeći, prevodiocima u *Majci Hrabrost* potkralo ime „Švajcarac”, postoje i mnogi drugi indikatori za interferenciju između ove dve verzije prevoda. Tako se u obe verzije našlo: „[...] Podigne ga, stavi na glavu i *obuče* crvene cipele” (SNP, inv. br. 658/IV: 22; Breht, 1995: 32), zatim „kaciga” umesto šlema, kao i „kasa” umesto blagajne (SNP, inv. br. 658/IV: 24; Breht, 1995: 36), iako je prvobitno ispravljeno u „blagajna” (Breht, 1995: 28).

(SNP, inv. br. 658/IV: 41) konkretna: „(*Katrin trči u kuću*)” (Breht, 1995: 60). Pored toga, neke didaskalije u rukopisnom prevodu čak u potpunosti nedostaju, poput one u okviru Ivetine replike u trećoj slici, gde u štampanoj verziji stoji „IVETA (*maše mu*): Mogao si da se pozdraviš [...]” (Breht, 1995: 28), s tim što se u ovoj fazi analize prevoda ne može utvrditi da li je didaskalija u prevodu dopisana ili je u rukopisnom prevodu štrihovana (SNP, inv. br. 658/IV: 18), što bi pre bilo objašnjivo, s obzirom na praksu vezanu za prevode nastale za potrebe inscenacija. Kao i osnovni tekst, i remarke su „sređene” tako da odgovaraju normama ciljne kulture, pa je remarka iz *Majke Kuraž*: „[...] (*Vođeni od strane mladog seljaka*, zastavnik i vojnici nastave svoj put)” (SNP, inv. br. 658/IV: 67) očigledno doslovno prevedena, a tipično nemačka konstrukcija u pasivu zamenjena je aktivom, koji je u srpskom jeziku češće u upotrebi: „(*Zastavnik i vojnici nastavljaju svoj put s vodičem, mladim seljakom*)” (Breht, 1995: 95). Očigledan primer doslovnog prevođenja didaskalija predstavlja i ona u kojoj mlađi sin Majke Kuraž „[uzme] iz kola kasu i stavi je *ispod suknje* [...]” (SNP, inv. br. 658/IV: 28). Ovde je u originalu sasvim nedvosmisleno upotrebljena višeznačna imenica muškog roda „Rock”, koja može da označava različite odevne predmete¹⁷¹ i čije je značenje potrebno prevesti na osnovu konteksta. U *Majci Hrabrost* „ŠVAJCARKO [...] (*Uzme iz kola kasu [...] ispod kaputa*) [...]” (Breht, 1995: 41), što svakako više odgovara po smislu.

Prevod titularijuma u načelu se ne razlikuje znatno u ove dve verzije prevoda, mada i tu postoje izuzeci. Najzastupljenije transformacije prevoda *Majke Kuraž* slične su onima u prevodu didaskalija. Prema tome, takođe su prisutne razlike u glagolskom vidu: „[...] Čerku uspeva da izbavi, [...] ali joj njen dobri sin **pogine**” (SNP, inv. br. 658/IV: 17), spram: „*Kčer uspeva da izbavi, [...] ali joj njen čestiti sin gine*” (Breht, 1995: 27), ali i korigovanje onih formulacija koje odstupaju od normi ciljne kulture: „Piše se godina 1632” (SNP, inv. br. 658/IV: 42), spram: „GODINA GOSPODNJA 1632” (Breht, 1995: 61). Jedina veća razlika prisutna je u okviru titularijuma u šestoj slici, a pretpostavlja se da je nastala kao posledica eufonije i da je, prema tome, rukopisni prevod nekome diktiran: „Noć je na izmaku. Čuju se doboši i svirka *trube* u maršu koji odlazi [...]” (SNP, inv. br. 658/IV: 71). Ako je ova pretpostavka tačna, u *Majci Hrabrost* zapravo je ispravljena greška: „NOĆ JE NA IZMAKU. ČUJU SE DOBOŠI I SVIRKA **GRUPE** U MARŠU KOJA ODLAZI.” (Breht, 1995: 102).

¹⁷¹ Rock [rɔk], der; -[e]s, Röcke [ˈrœkə]: 1. *Kleidungsstück für Frauen und Mädchen, das von der Hüfte abwärts reicht*: ein Kleid mit langem Rock; Rock und Bluse. Zus.: Dirndlrock, Faltenrock, Kostümrock. 2. (landsch.) *Jackett*: er zog seinen Rock wegen der Hitze aus. Syn.: Blazer, Jacke, Jackett, Sakko. Zus.: Uniformrock. 3. (schweiz.) *Kleid (1)* (*Duden - Das Bedeutungswörterbuch* [CD-ROM], 2002).

Iako se na osnovu navedenih primera stiče opšti utisak veće prihvatljivosti *Majke Hrabrost* u odnosu na *Majku Kuraž*, postoje i obrnuti slučajevi. Naime, u štampanom prevodu takođe se nalazi poneki lapsus:

NAREDNIK : Tvoj *nokat* nek se goji od rata, a porez da mu ne plaća (Breht, 1995: 12).

Da je ovakav prevod besmislen, dodatno potvrđuje i prevod istog mesta u *Majci Kuraž*, na osnovu kojeg se tek zaključuje značenje ove replike iz prve slike, u sceni u kojoj Narednik, pokušavajući da ubedi Ajlifa da pođe u rat, govori Majci Kuraž:

NAREDNIK: Tvoj *nakot* da se goji od rata [...] (SNP, inv. br. 658/IV: 8).

Do ovakvih propusta najverovatnije je došlo prilikom prekucavanja teksta, jer je sličnost dveju reči „nokat” i „nakot” evidentna, s jedinom razlikom što su vokali permutovani. Isto je i u sledećem primeru iz osme slike:

(*Iveta Potje olazi [sic] u drmini [sic], nadifrana [sic] i sa štapom. Mnogo je ostarela, odebljala, jako je napuderisana. Za njom sluga*) (Breht, 1995: 78).

Ona je u *Majci Hrabrost* očigledno pogrešno prekucana, jer reč „nadifrana” ne postoji u srpskom jeziku, a značenje se vidi u *Majci Kuraž*:

(*Ivet Potje dođe u crnini, nacifrana i sa štapom. Mnogo je ostarela, odebljala, jako napuderisana. Za njom sluga*) (SNP, inv. br. 658/IV: 54).

Ako se ima u vidu sličnost između ćiriličnog slova „и” i „д”, kojim je zamenjeno, ali i ostale greške u navedenom primeru, može se zaključiti da je neko sam prekucavao tekst. Tako i dilema u vezi s prevodom toponima koji se javlja u okviru titularijuma u devetoj slici, bez poređenja prevoda s originalom ostaje nerazrešena. Ako se uporedi s prethodnim primerom, odgovor na pitanje da li je u originalu „Filtergebilg” (SNP, inv. br. 658/IV: 60) ili „Firtelgebirg” (Breht, 1995: 86), verovatno bi išao u prilog prvom rešenju. S druge strane, verovatnije je u ovom slučaju da je osoba koja je kucala tekst *Majke Kuraž* pogrešno otkucala ovu nepoznatu reč, jer se, po svemu sudeći, misli na „Fichtelgebirge”, planinski masiv na severoistoku nemačke pokrajine Bavarske (planina Fihitel). Osnov za verovanje da je prevod *Majke Kuraž* nekome diktiran pruža i primer iz druge slike, u sceni u kojoj se Komandant, koji je došao na ručak sa starijim, hrabrim sinom Majke Hrabrost Ajlifom i sad ga hvali ga za junački podvig obećavajući mu medalju, obraća Kuvaru rečima:

KOMANDANT: [...] Jelo, *lampu*, kuvarska beštijo ili ću te ubiti (SNP, inv. br. 658/IV: 13).

Vidi se da u ovoj verziji postoji lapsus ukoliko se isti primer uporedi s prevodom *Majke Hrabrost*:

KOMANDANT: [...] Jelo, *Lambe*, kuvarska beštijo, ili ću te ubiti (Breht 1995: 20).

Naime, Lamb je ime Kuvara, Holanđanina, i ono se na ovom mestu u delu prvi put spominje, te ne bi bilo čudno da je neko ko je prekucavao tekst umesto neobičnog stranog imena čuo poznatu leksemu, koja se po smislu donekle i uklapa. U narednom primeru Kuvar govori kako mu je dosta mira i kako bi se rado vratio komandantu, da mu kuva masnog kopuna s mrkvom, pa se Sveštenik i on u razgovoru prisećaju:

KUVAR: Uvek ste revnosno žderali
sa njim.

SVEŠTENIK: *Nećkao sam se*
(SNP, inv. br. 658/IV: 57).

KUVAR: Uvek ste revnosno ždrali sa njim.

SVEŠTENIK: *Gadilo mi se* (Breht, 1995:
81).

Ovde se ne može reći koji je razlog za ovako drastične razlike u Sveštenikovoju replici (o čemu će u daljem tekstu biti reči). U nastavku dijaloga, Kuvar još kaže Svešteniku:

KUVAR: Pošto ste kazali da je *lenja*,
ovde za vas nema više hleba. [...]
(SNP, inv. br. 658/IV: 57).

KUVAR: Pošto ste joj kazali da je *hijena*,
ovde za vas više nema hleba. [...]
(SNP, inv. br. 658/IV: 81).

Naime, ova Kuvareva izjava predstavlja jednu od ključnih za karakterizaciju lika Majke Hrabrost i navodi se u svim relevantnim izvorima sekundarne literature, zbog čega je njen lik poznat i kao „hijena bojnog polja”. Prema tome, pretpostavka koja takođe ukazuje na to da su prevodioci nekome diktirali tekst, tako da je Majka Hrabrost umesto „hijena” postala „lenja”, kako proizlazi iz konteksta, takođe predstavlja grešku do koje je došlo usled efonije.

Naredni primeri treba da pruže uvid u odstupanja, odnosno, razlike između dve verzije prevoda, koje ostavljaju otvoreno pitanje originala. Ponekad su te razlike minimalne, ali postoje i one drastičnije, gde je smisao u dve verzije potpuno oprečan i kod kojih ponekad ni kontekst ne pomaže da se zaključi koje od ta dva rešenja je ono ispravno.

Postoje primeri gde se u obe verzije prevoda nalaze identična sporna mesta, poput Komandantove replike u drugoj slici:

KOMANDANT: Još jednu, sinko. To je moj najdraži falerno. Imam najviše jedno ili dva bureta od njega, ali ne žalim ga, kad vidim da u mojoj vojsci još ima malo prave vere. A duhovnik sve gleda, te gleda, jer on drži propovedi. *A kako će ovo da izdrži, ne znam.* [...] (SNP, inv. br. 658/IV: 13).

KOMANDANT: Još jednu, sinko. To je moj najdraži falernac. Imam najviše jedno ili dva bureta, ali ne žalim ga, kad vidim da u mojoj vojsci ima bar još malo prave vere. A duhovnik sve gleda, te gleda, jer on samo drži propovedi. *Šta da se radi, ne znam.* [...] (Breht, 1995: 21).

Na osnovu prevoda *Majke Kuraž* reklo bi se da se poslednja rečenica odnosi na duhovnika i da se Komandant pita kako će on „izdržati”, pri čemu ostaje nejasno na šta se misli. U drugom prevodu pak ne samo da se javlja glagol sa potpuno drukčijim značenjem već je upotrebljena bezlična konstrukcija sa opštim značenjem, koja ostavlja otvorene sve mogućnosti za tumačenje. Ova rečenica očigledno je predstavljala prevodilački problem, a pretpostavka je da prevodioci nisu razumeli original, te su u drugom slučaju pribegli opštem mestu. Isti slučaj je sa replikom Majke Kuraž, odnosno, Majke Hrabrost u dijalogu sa Sveštenikom, u kojoj ga savetuje:

SVEŠTENIK: Svi se u masama skupljaju. Idem tamo. Da obučem svoje sveštениčko odelo?

GLAS MAJKE KURAŽ: Prvo se bolje raspitajte, *pre nego što otkrijete sav svoj autoritet.* [...] (SNP, inv. br. 658/IV: 51).

SVEŠTENIK: Svi se u masama skupljaju. Idem tamo. Da obučem svoje sveštениčko odelo?

GLAS MAJKE HRABROST: Bolje se najpre raspitajte *pre nego što se pojavite kao Antihrist.* [...] (Breht, 1995: 73).

Dijalog iz osme slike Sveštenik i Majka Hrabrost vode neposredno nakon što saznaju da je uspostavljen mir (kako se ispostavlja, s tri nedelje zakašnjenja). Pitanje je šta se iza ovih njenih reči krije u originalu, jer je razlika velika. Ako se, međutim, uzme u obzir da je *Majka Kuraž* prevedena 1956/7. godine, kao i da je pitanje religije u doba „bratstva i jedinstva” predstavljalo tabu, vrlo je moguće da je u slučaju prvog prevoda prevodilački dvojac odlučio da ovaj izrazito hrišćanski pojam zameni opštijim, i da je on naknadno vraćen. Velika razlika prisutna je i u narednom primeru:

MAJKA KURAŽ: [...] Sa osamdeset zlatnika možemo da natovarimo korpu punu blaga i da počnemo ispočetka.

MAJKA HRABROST: [...] Sa osamdeset zlatnika možemo običnu korpu da natrpamo robom i da počnemo

Svuda se kuva s vodom (SNP, inv. br. 658/IV: 35).

iz početka. *Đavo nije tako crn kao što izgleda* (Breht, 1995: 50).

Na osnovu detaljne uporedne analize dve verzije prevoda, kao i celokupnog utiska koji se stiče o *Majci Kuraž*, vrlo je moguće da je prva rečenica inspirisana nekom neobičnom ili neodređenom leksemom, zbog čega je naknadno revidirana tako da se uklopi u smisao dela, te je „blago” zamenjeno „robom”. Ono što je interesantnije, međutim, predstavlja druga rečenica, na osnovu koje se jasno vidi da je u originalu posredi frazeologizam, ali je pitanje koji. Izraz „Svuda se kuva s vodom” u dvojezičnom frazeološkom nemačko-spskohrvatskom rečniku navodi se pod odrednicom „hier (ili da) wird auch nur mit Wasser gekocht (ili er kocht auch nur mit Wasser)” u značenju „i tu je kao i svuda; nema ni tu nečeg naročitog, boljeg, drukčijeg; (nije ni on drukčiji, pametniji, bolji od drugih)” (Mrazović–Primorac, 1991: 922). Drugi izraz „Đavo nije tako crn kao što izgleda” ima potpuno drukčiju konotaciju, što dodatno usložnjava pitanje originala.

Dijalog između Majke Hrabrost i Sveštenika iz šeste slike veoma je značajan, jer se u njemu objašnjava njen nadimak iz naslova, gde Sveštenik govori: „[...] Sasvim mi je jasno što vas zovu Hrabrost.” (Breht, 1995: 66). U rukopisnom prevodu javlja se pridev „kuražan”, odnosno, imenica „kuraž” (SNP, inv. br. 658/IV: 46) na svim onim mestima gde je u publikovanoj verziji „hrabar”, „hrabrost” (Breht, 1995: 66), a ovaj dijalog u intencionalnom smislu iskazuje društvenu kritiku:

MAJKA KURAŽ: Sirotinja mora biti *kuražna*. [...] Moraju da budu jedan drugom krvnici i jedan drugog da tamane. Kad hoće, onda jedan drugog pogledaju lice u lice, a za to je potrebna *kuraž*. Trpe cara, trpe papu, i tu pokazuju strahovitu *kuraž* jer to ih košta života. [...] Mogli biste bar malo drva da nacepate.

SVEŠTENIK: [...] Ja sam dušebrižnik, a ne drvoseča.

MAJKA KURAŽ: A ja nemam duše. Drva su mi potrebna (SNP, inv. br. 658/IV: 46).

MAJKA HRABROST: Siromasi moraju biti *hrabri*. [...] Moraju jedan drugom da budu krvnici i jedan drugog da tamane. A kad hoće jedan drugom da pogledaju u lice, i za to im je potrebna *hrabrost*. Trpe cara, trpe papu, i to dokazuje strahovitu *hrabrost* jer ih to košta života. [...] Mogli biste baš malo drva da nacepate.

SVEŠTENIK: [...] Ja sam dušebrižnik, a ne drvoseča.

MAJKA HRABROST: A ja, valjda, nemam duše?¹⁷² Drva su mi potrebna (Breht, 1995: 66).

Postoji više ovakvih primera, poput onog iz treće slike, kada Majka Hrabrost konačno vidi da su Ivetine crvene cipele, bez kojih je pobjegla kada je naišao neprijatelj, kod Katrin, koja ih je sakrila pod suknju. Pošto se Majka Hrabrost boji da joj vojnici ne siluju kćerku i od nje „naprave kurvu”, govori joj:

MAJKA KURAŽ: [...] Uvrtila sebi u glavu da je zavodnica! [...] (SNP, inv. br. 658/IV: 27).

Replika je delimično korigovana, tako da glasi:

MAJKA HRABROST: [...] *Uvrteli ste joj* u glavu da je zavodnica! [...] (Breht, 1995: 39).

Razlike u smislu između ova dva prevoda su drastične, pa se postavlja pitanje originala, jer nije moguće zaključiti ko je agens u ovoj rečenici. Isto je i s odgovorom Majke Hrabrost Mladom vojniku u okviru četvrte slike:

MAJKA KURAŽ: [...] Dokle nećete podnositi nepravdu. Sat-dva? Vidite, *to vas nisam pitala* [...] (SNP, inv. br. 658/IV: 37),

koja u drugoj verziji glasi potpuno drukčije:

MAJKA HRABROST: [...] Dokle nećete podnositi nepravdu? Sat-dva? Vidite, *to sebe niste pitali* [...] (Breht, 1995: 54).

To nije jedini ovakav primer, jer se u okviru iste slike na više mesta javljaju velike razlike između dve verzije prevoda, što se samim tim odražava na smisao celokupne slike:

MLADI VOJNIK: [...] Onaj će prokurvati moju nagradu, a ja sam gladan. *Mora da je ovde* (SNP, inv. br. 658/IV: 37).

Mladi vojnik u *Majci Kuraž* iznosi pretpostavku da je komandant „ovde”, dok druga verzija celoj slici daje sasvim drukčiji prizvuk:

MLADI VOJNIK: [...] Onaj će prokurvati moju nagradu, a ja sam gladan. *Moram ga ubiti* (Breht, 1995: 53).

¹⁷² U prevodu *Majke Hrabrost* Todora Manojlovića takođe se javlja izjavna rečenica („[...] A ja nemam duše. Ali mi treba goriva.”, PNT, inv. br. 31/1, 123), pa se pretpostavlja da izmena u interpunkciji potiče od izdavača.

Jedino se može pretpostaviti da je ovako ekstremna pobuna protiv autoriteta u vreme nastanka prevoda bila nepoželjna, zbog čega su prevodioci opet posegnuli za neutralnim rešenjem. Tu nije kraj ovakvim primerima, jer Majka Hrabrost potom izgovara:

MAJKA KURAŽ: [...] Već sada osećam [sic] kako savijate rep. *Onda stojim ovde i kapetan će biti na mojoj strani* (SNP, inv. br. 658/IV: 38),

potpuno suprotno u drugoj verziji:

MAJKA HRABROST: [...] Već sada osećam kako podvijate rep. *Još ću ja ispasti kriva, i kapetan će na mene da se okomi* (Breht, 1995: 54).

I u trećoj slici postoji sličan problem:

MAJKA KURAŽ (Vojniku): Što ga ne pustiš ovuda magarče. Ko te plaća [sic]? Zapamtiću ja tebe, makar me života stalo (SNP, inv. br. 658/IV: 24),

s tim što je cela replika Majke Hrabrost prevedena tako da njeno značenje ostaje nejasno:

MAJKA HRABROST (*vojniku*) Ostavi taj top, magarče. Ko će ti za to platiti? Ja ću ti ga pričuvati. Tebe bi to života stajalo (Breht, 1995: 35).

Zanimljiva odlika starije verzije prevoda tiče se načina transponovanja reči i izraza, odnosno elemenata strane kulture, u kojem je prisutno više internacionalizama, dok su prevodioci u publikovanoj verziji nastojali da ih zamene u skladu s normama ciljne kulture. Tako je Ajlif „nasledio [...] od oca *inteligenciju*” (SNP, inv. br. 658/IV: 6), odnosno, u *Majci Hrabrost* „pamet” (Breht, 1995: 8), a ova karakteristika prevoda najbolje se vidi u Sveštenikovoj replici:

SVEŠTENIK: Rekao sam vam da nisam drvoseča *po profesiji*. *Studirao sam* za pastira božijeg. Tu se moji *talenti* i sposobnosti zloupotrebljavaju za *fizički* rad. Moji bogomdani *talenti* uopšte ne dolaze do izražaja. [...] (SNP, inv. br. 658/IV: 47).

Iako je replika bez ostatka razumljiva, svi internacionalizmi u *Majci Hrabrost* su zamenjeni:

SVEŠTENIK: Rekao sam vam da nisam drvoseča *od zanata*. *Učio sam* za pastira božjeg. Ovde se moji *darovi* i sposobnosti zloupotrebljavaju za *telesni* rad. Moji bogomdani *darovi* uopšte ne dolaze do izražaja. [...] (Breht, 1995: 67–68).

Isto važi i za turcizme, koji su takođe izmenjeni, i čije prisustvo u starijoj verziji prevoda dodatno potvrđuje da je korišćen za sarajevsku premijeru *Majke Hrabrost*, pa su „u rat nagnuli *kao na ćabu*” (SNP, inv. br. 658/IV: 9), odnosno, „*kao muve na med*” (Breht, 1995: 14),

uostalom i sam naslov, jer je „kuraž” reč koja je češće u upotrebi nego u srpskom standardu. Poneki turcizam ostao je i u *Majci Hrabrost*, najverovatnije oni koji su u široj jezičkoj upotrebi i u srpskom standardu, na primer, „marifetluci” (SNP, inv. br. 658/IV: 18; Breht, 1995: 28). Utoliko je neobično što su strane reči i izrazi (iz francuskog jezika) u *Majci Hrabrost* zadržani u izvornom obliku:

IVETA: Ja sam neodlučna, Poldi, posavetuj me, *chéri* [...] (Breht, 1995: 46),

dok su u *Majci Kuraž* „zamaskirani”:

IVET: Ja sam neodlučna, Poldi, posavetuj me, *Šeri* (SNP, inv. br. 658/IV: 32).

Ovaj pojam nije toliko problematičan koliko nepoznat izraz iz replike Mladog vojnika:

MLAD VOJNIK: [...] Boku l(a) Madam [...] (SNP, inv. br. 658/IV: 36; 38),

koji je naprosto transkribovan, i to pogrešno, i za recipijente u ciljnoj kulturi koji ne vladaju francuskim jezikom predstavlja tamno mesto. U pitanju je arhaična psovka, čiji oblik je u *Majci Hrabrost* zadržan u originalu:

MLADI VOJNIK: *Bouque la Madonne!* (Breht, 1995: 52; 54).

Iako isprva razlike nisu bile toliko upadljive, jer se uglavnom odnose na red reči u rečenici, odnosno, upotrebu sinonima uz ispravke gramatičkih i pravopisnih grešaka i lapsusa koje su bez posledica po smisao, analiza je pokazala da između ove dve verzije prevoda na pojedinim mestima postoje drastična razmimoilaženja kako u smislu tako i na stilskom planu. Upporedna analiza *Majke Kuraž* i prevoda Ivana Ivanjija, kao i njihovo poređenje s izvornikom, treba da rasvetle sve nedoumice vezane za odnos prevoda prema originalu.

4.4.2.1.2. *Majka Hrabrost i njena deca. Jedna hronika iz Tridesetogodišnjeg rata* u prevodu Ivana Ivanjija

Prevod Ivana Ivanjija, koji je korišćen za premijeru u Narodnom pozorištu u Beogradu (1971), pohranjen je u arhivu Beogradskog dramskog pozorišta (BDP, inv. br. 220), što samo svedoči o tome koliko su putevi prevoda dramskih tekstova isprepletani i koliko im je teško ući u trag. Za razliku od prevoda *Galileja*, o motivaciji za prevođenje ovog dela Ivanji je rekao:

Majku Hrabrost čak i ne sećam se, ja sam neko kratko vreme bio tada dramaturg Beogradskog dramskog,¹⁷³ onda me [Predrag] Dinulović otpustio preko noći, onda sam postao pomoćnik upravnika Bakočevićeve¹⁷⁴ vlade, pa sam bio Dinulovićev šef i to je verovatno to vreme, i onda, u Narodnom pozorištu smo bili ravnopravni, on [Dinulović] je bio direktor drame, ja pomoćnik upravnika. Mi smo se oko *Lilioma* [1909]¹⁷⁵ bili posvađali. [...] (Mitrevski, 2020a).

Na osnovu malobrojnih informacija koje je dao Ivanji, može se samo nagađati da je prevod započet u periodu dok je radio u Beogradskom dramskom pozorištu ili ubrzo nakon toga, ali ne i kada je dovršen.

4.4.2.1.2.1. Analiza preliminarnih podataka

Na naslovnoj strani nalaze se sledeći podaci: „МАЈКА ХРАБРОСТИ [*sic*] И ЊЕНА ДЕЦА / Берг Брехт / Једна хроника из тридесетогодишњег рата / Са немачког : Иван Ивањи”. U pitanju je kompletan prevod teksta od 173 strane, koji je podeljen na dvanaest „scena” i kucan je ćirilичnim pismom na pisaćoj mašini. Na kraju piše „ЗАБЕСА” (BDP, inv. br. 220: 175).

Na koricama niti unutar prevoda nema podataka vezanih za datum nastanka prevoda niti godinu kada je arhiviran. Na osnovu onoga što je sam Ivanji rekao o ovom prevodu, zaključuje se, međutim, da je s prevođenjem počeo znatno ranije nego što je komad premijerno izveden po njegovom prevodu. Osim toga, Rnjak (1972: 85) navodi kako su još za inscenaciju Minje Dedića „songove vrlo uspešno prepevali Velimir Živojinović i Ivan Ivanji”, koji u intervjuu, doduše, vezuje početak prevođenja za ovaj period, ali pominje sledeće:

Brehta nisam uspeo da upoznam, jer ja sam '57. tek uspeo da dođem u DDR, jer pre toga nismo imali te odnose, on je taman bio, pre toga, umro. [...] Upoznao sam Helene Weigel i onda sam video *Mutter Courage* ono, onu klasičnu njenu predstavu. I onda sam počeo da pričam s njom

¹⁷³ Ivanji se ne pominje u monografiji Feliksa Pašića (2007: 404–412), pa se pretpostavlja da je reč o vrlo kratkom periodu.

¹⁷⁴ Misli se na period od 1964. do 1968. godine, kada je Aleksandar Bakočević vršio funkciju potpredsednika Izvršnog veća SR Srbije.

¹⁷⁵ Autor ovog komada, koji je u Beogradskom dramskom pozorištu premijerno izveden 3. oktobra 1952. godine pod naslovom *Legenda o ljljanu (Liliom)* (Pašić, 2007: 244), jeste Ferenc Molnar (Molnár Ferenc). Na osnovu ovog podatka može se zaključiti da je Ivanji otpušten početkom pedesetih godina.

o prevođenju. I tad mi je dala tu lekciju, ja kažem, ne znam kako da prevodim *Mutter Courage*, šta je to „Marketenderin“? [...] (Mitrevski, 2020a).

Budući da se pojam „Marketenderin“ ne javlja u songovima, nije isključeno da je Ivanjijev prevod, koji je korišćen za premijeru u Narodnom pozorištu, ako ne dovršen, onda barem započet pedesetih godina:

[...] I onda mi je [Helene Vajgel] ispričala tu priču koju ja često ponavljam, o tome kako su Čarls Loton i Breht prevodili *Galileja*. [...] I ona onda kaže „Machen Sie mehrere Versuche, nehmen Sie einen Schauspieler, zu dem er vertraut, zu dem Sie Vertrauen haben, wenn er natürlich spricht, ist es das, was Brecht gewollt hat“, samo, to je on mogao da radi u Berliner ansambli ili u Holivudu, ali u našem pozorištu gde bi se to moglo. To bi postavljanje predstave trajalo celu sezonu (Mitrevski, 2020a).

S obzirom na to šta je Ivanji rekao u vezi s trajanjem prevodilačkog procesa, prevod je verovatno u tom periodu i dovršen, ali je komad izveden tek kada su stvoreni uslovi za izvođenje, odnosno, kada je postao pomoćnik upravnika Narodnog pozorišta. Ako se uzme u obzir da se prevod nalazi u Beogradskom dramskom pozorištu, kao i to da je Ivanji „otpušten preko noći“, nije isključeno da je prevod bio planiran za izvođenje dela u ovoj kući, do čega iz navedenih razloga nije došlo, tako da ga je Ivanji iskoristio za kasnije izvođenje, kada je sa svoje pozicije upravnika mogao da odlučuje o repertoarskoj politici.

4.4.2.1.2.2. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti“ prevoda s aspekta ciljne kulture

Tekst prevoda sadrži dijaloge u prozi, koji su prožeti songovima u stihu. Vidi se jasno da je tekst korišćen, jer su na više mesta dopisana imena glumaca („Branko Anđelić“) i drugi komentari vezani za inscenaciju, npr. „mrak“, „zavesa“ i sl. (BDP, inv. br. 220: 2–3). Na samom početku nalazi se spisak lica koji je sačinjen na osnovu redosleda pojavljivanja u delu: „Vrbovnik, Narednik, Majka Hrabrost, Stariji sin / Ejlif/, Mlađi sin / Feješ/, Švajcarski sin [*sic*], Katarina, Kuvar, Vojvoda, Vojni sveštenik, Intendant, Iveta, Čovek sa zavojem, Pukovnik, Pisar, I vojnik, II vojnik, Seljanka, Seljak, Starica, Mladić, Zastavnik, Glas“ (BDP, inv. br. 220: 2). „Scene“ su naznačene velikim štampanim slovima, dodatno numerisane odgovarajućim rimskim brojem i podvučene isprekidanom linijom („И ЦИЕHA“), kao i likovi, koji se nalaze na sredini (centrirano) iznad svojih replika kao i u prevodu *Dobrog čoveka iz Secuana* Mirjane

Bihalji. Titularijum, kojim počinje svaka slika, kao i didaskalije, izdvojeni su u kosim zagradama (/), a ponekad su i didaskalije podvučene isprekidanom linijom (BDP, inv. br. 220: 50).

S aspekta prihvatljivosti ovaj prevod bliži je prevodima Slobodana Glumca, što je utoliko neobično, jer je reč o prevodu koji je nastao za potrebe pozorišta i nije bilo planirano da se objavi. Ako se pogledaju one karakteristike koje prevod identifikuju kao takav i koje odstupaju od normi ciljne kulture, njih je, kao i kod prevoda *Opere za tri groša* i, pre svega *Galileja* Slobodana Glumca, zaista malo i one predstavljaju izuzetak. To znači da spornih mesta ima toliko malo da ona ne ometaju čitanje, a raspoređena su ravnomerno. Začuđujuće pedantno kucan tekst, u kojem (pre svega za razliku od *Kruga kredom*) ima veoma malo kućakih grešaka i lapsusa, s obzirom na njegovu namenu a u poređenju sa svim ostalim prevodima Brehtovih drama nastalim za inscenaciju.

Poznato je da Ivanji podjednako dobro vlada nemačkim i srpskim jezikom, što je prevod *Majke Hrabrost* samo potvrdio. Prevodilac je bio veoma pažljiv u odabiru reči, tako da su formulacije jasne i precizne. To podjednako važi za prevod dijaloga i sporednog teksta, pa se tako u okviru didaskalije u trećoj slici, dok su Majka Hrabrost i Sveštenik u gradu, a „Švajcarski Sir” i Katrin ostanu sami kod kola, Katrin otrči do brata da mu saopšti kako su naišla dvojica iz neprijateljske vojske: „/prenulo ga je iz misli” (BDP, inv. br. 220: 63). Isto tako, kad Narednik utvrdi da Majka Hrabrost nema veze s najmlađim sinom, kojeg su ubili jer je krio pukovsku kasu, govori vojsci: „[...] Dajte ga na *strvinaru*. [...]” (BDP, inv. br. 220: 80). U okviru dijaloga Seljanke s Majkom Hrabrost, Seljanka izgovara „Sad ću ponovo otvoriti *saračnicu*” (BDP, inv. br. 220: 118), što je takođe precizan pojam, koji je danas zamenjen poznatijim (sedlarnica, sedlarnik). Vidi se da u prevodu postoje reči koje su u govornom srpskom jeziku gotovo zabavljene, pa se tako javljaju i turcizmi „arak (pergamenta)” (BDP, inv. br. 220: 16), „misalnik” (BDP, inv. br. 220: 7) ili „apsandžija” (BDP, inv. br. 220: 136). Pored pojedinačnih reči, mnogi izrazi prevedeni su vrlo umešno, u duhu srpskog jezika, što prevod s aspekta ciljne kulture čini prihvatljivim: „pravim se Toša” ili „Nužda zakon menja [...]?” (BDP, inv. br. 220: 32) ili vrlo slikovitog, narodskog izraza „Ne daj da ti satera veru u čuturu” (BDP, inv. br. 220: 17) u okviru Narednikove replike, koja predstavlja komentar na to da Majka Hrabrost ume da proriče sudbinu, samo su neki od primera.

Da je Ivanji prevashodno vodio računa o ciljnoj kulturi potvrđuje već i odabir naslova, koji se razlikuje od naslova koji su za prvu verziju prevoda odabrali Šenk/Ćirilov, a na pitanje

zašto nije postupio kao ovaj dvojac, odgovorio je kako misli „da to [Kuraž] nije tako poznata reč kod nas”, s tim što je dodao da možda greši. Ivanji se, prema tome, između dva moguća rešenja odlučio za onaj izraz koji je u široj jezičkoj upotrebi. Kada je reč o primerima koji pokazuju akulturaciju izvornika, uz potencijalna drastična odstupanja, oni u ovom prevodu nisu očigledni. Kako je Ivanji sam istakao, veći prevodilački problem predstavljalo je zanimanje Majke Hrabrost „Marketenderin”, pojam koji je nepoznat u ciljnoj kulturi. Prilikom prvog pojavljivanja u okviru titularijuma u prvoj slici Ivanji ga je preveo „pukovska krčmarica” (BDP, inv. br. 220: 2). Ovaj pojam u drugim prevodima uglavnom je preveden kao „kantinerka”, zbog čega se između ostalog sumnja da su svi prevodioci imali kod sebe prevod Todora Manojlovića. U istoj slici, zatim, kada Narednik i Vrbovnik presretnu kola Majke Hrabrost, pa zatraže da se predstave, ona odgovara da su „torbari” (BDP, inv. br. 220: 5). Pojam se javlja i u trećoj slici; tri dana od izbijanja ponovnih sukoba, Majka Hrabrost, Sveštenik, Katrin i „Švajcarski sir” sede i razgovaraju dok jedu. Tu se u okviru replike Majke Hrabrost javlja reč „krčmarica” (BDP, inv. br. 220: 58), a nešto kasnije, u istoj slici, kada Majka Hrabrost razmišlja kako da dođe do novca i otkupi mlađeg sina koji je zarobljen, javlja se sintagma „pukovsko krčmarstvo” (BDP, inv. br. 220: 70), a potom i formulacija „u unutrašnjosti šatora-krčme” (BDP, inv. br. 220: 97), na osnovu koje se vidi da su svi pojmovi vezani za zanimanje Majke Hrabrost bili problematični, pa je u poslednjem primeru Ivanji napravio polusloženicu. Seljaci, kako bi dokazali da nemaju veze s Majkom Hrabrost, govore za njih „to su putujući ljudi, markotani” (BDP, inv. br. 220: 157).

Nastojanje da prevod prilagodi ciljnoj kulturi vidljivo je u načinu na koji Ivanji tretira strane reči i izraze (iz francuskog jezika), kojih u delu ima na nekoliko mesta. Oni su u prevodu transkribovani, a zanimljivo je da njih takođe piše ćirilicom: „*Mon dje*” (BDP, inv. br. 220: 57) ili „Poldi[,] *Šeri ...*” (BDP, inv. br. 220: 73), kako se Iveta obraća Prastarom pukovniku. Deluje da Ivanji ponekad nije bio siguran kako da ih transponuje, što se zaključuje na osnovu dva mesta u prevodu, na primer, u četvrtoj slici, kada Majka Hrabrost i Mladi vojnik pred šatorom čekaju kapetana kako bi uložili žalbu, oba puta u okviru replike Mladog vojnika, gde je ostavljena prazna isprekidana linija, na kojoj je olovkom dopisano (ovog puta latinicom i drukčijim rukopisom) „*Bouque la Madonne!*” (BDP, inv. br. 220: 82; 85), poput prevoda Šenk/Ćirilov (Breht, 1964).

Prevodilački paradoks sastoji se u tome što se prevodilac uvek nalazi između dva jezika. Samim tim što Ivanji podjednako dobro vlada srpskim i nemačkim jezikom, ne iznenađuje da u njegovom prevodu postoje primeri interferencije s izvornikom. Dok Majka Hrabrost grdi

Katrin što je sakrila Ivetine cipelice u nadi da će moći da ih zadrži za sebe, govori joj „[...] Ta se za pare upropaštava, to razumem. Ali ti bi zabadava zbog zadovoljstvo [*sic*]. Rekla sam ti, moraš da čekaš dok ne bude mir. Samo *nikakvog* vojnika ! [*sic*] Pričekaj mir *sa sujetom*.” (BDP, inv. br. 220: 61). Nakon što Ajlif, stariji sin Majke Hrabrost, izvuče crni krst na cedulji kao loš predznak, ona komentariše „[...] U cvetu svoje mladosti mora da ode. Ako postane vojnik, *mora da zagriže u travu*, to je jasno. [...]” (BDP, inv. br. 220: 19) – jasno je i da je ovde posredi nemački frazeologizam „ins Gras beißen”, koji je doslovno preveden i koji u tom obliku ne postoji u srpskom jeziku, zbog čega je recipijentima koji ne vladaju nemačkim jezikom nerazumljiv. U istoj slici, nakon što i mlađi sin izvuče crni krst, Majka Hrabrost izgovara između ostalog: „[...] Oh, Švajcarski siru, i ti ćeš mi pasti, ako ne budeš skroz – naskroz čestit, kao što sam te učila od malih nogu, ako mi ne doneseš uvek ceo kusur *pri kupovanju hleba*. Samo tako možeš da se spaseš. Pogledaj, naredniče, *da li to nije crni krst?*” (BDP, inv. br. 220: 20). Ovaj, poslednji primer, pokazuje da se interferencija ogleda kako u doslovnom prenošenju sintaksičke strukture nemačkog jezika tako i u prevodu kolokacija. To je slučaj i u prevodu replike: „[...] tako da im je voda došla na usta već ako su samo čuli reč koja *počinje sa Me* kao Mesec” (BDP, inv. br. 220: 31) umesto „na me”, ili Majke Hrabrost, koja se u trećoj slici obraća Iveti rečima: „Zar ne znaš da ne bi trebalo da piješ pre podne *kod* tvoje bolesti” (BDP, inv. br. 220: 43) misleći na to kako piće nepovoljno utiče na njenu bolest, kao i u sceni u kojoj Mladić s majkom pokušava Majci Hrabrost da proda krevetninu, ali je utom izbio mir, pa Mladić izgovara: „*Napravili* su mir.” (BDP, inv. br. 220: 118). Pored pojedinačnih reči, kolokacija i nemačke sintakse, ovakvi primeri ipak se najčešće sreću u prevodu frazeologizama. U drugoj slici, u okviru scene u kojoj se Majka Hrabrost cenjka s Kuvarem i pokušava da mu proda kopuna ubeđujući ga kako vlada sveopšta oskudica, dok njen sin Ajlif prepričava Vojvodi kako je izveo svoje junaštvo, govori mu: „Dakle, to je bilo ovako: Saznao sam da su paori *pod rukom*, i to uglavnom noću, gonili sakrivene volove iz šuma u jedno određeno grmlje. [...]” (BDP, inv. br. 220: 31). Ovde se takođe javlja čuveni kamen spoticanja među nemačkim frazeologizmima, koji ovde izgovara Majka Hrabrost: „*Kakvo će lice taj napraviti* kad me bude video. [...]” (BDP, inv. br. 220: 30). Nakon što je poslala Katrin s Pisarem u grad, kako bi joj se na neki način odužila za to što je Sveštenik rekao kako rat neće prestati, a Sveštenik rekao kako je hrabra što je pušta samu s Pisarem i kako sad shvata otkud joj taj nadimak, Majka Hrabrost mu objašnjava: „Siromašnim ljudima je hrabrost potrebna. Zašto? Inače su izgubljeni. Već i zato da jutrom ustanu, potrebno je po nešto u njihovom položaju. Ili da oru njivu usred rata ! Već što *stavljaju decu u život*, pokazuje da su hrabri [...]” (BDP, inv. br. 220: 105), što je nemački frazeologizam „Kinder in die Welt setzen”, koji u srpskom jeziku nema pandan i prevodi se običnom

leksemom (Mrazović–Primorac, 1991: 466). Kada se u sedmoj sceni pojavi Iveta, sada „pukovnikovica Štaremberg”, i zatekne Majku Hrabrost s Kuvarem i Vojnim sveštenikom, a oni je ne prepoznaju, Kuvar, njen bivši ljubavnik, u neverici je:

MAJKA HRABROST

Bože, Iveta!

IVETA

Samo da vidim kako ste ! /Pošto se kuvar užasnuto okrenuo/ Piter.

KUVAR

Iveto.

IVETA

Tako nešto! Kako si ti dospao ovamo? (BDP, inv. br. 220: 129).

Da je iznenađenje obostrano, krije se u Ivetinom komentaru „Tako nešto”, koji je doslovno preveden („Na so was”), što se na osnovu prevoda ne vidi i što bi se pre moglo podvesti pod grešku, jer relacija s Kuvarevom replikom nije jasna. Verovatno je isti slučaj i u sledećoj replici iz odlomka dijaloga Majke Hrabrost i Kuvara, nakon što joj je iznenada saopštio da se vraća u Utreht, gde ona pita Katrin za mišljenje i pokušava da joj predoči sve prednosti odlaska u Holandiju:

MAJKA HRABROST

[...] Katrino, moram da ti nešto saopštim. Kuvar i ja hoćemo da idemo u Utreht. On je tamo nasledio jednu krčmu. Ti bi imala jednu *čvrstu tačku* i mogla bi da stekneš poznanstva. Smirenu osobu mnogo poštuju, bez obzira na spoljašnjost. *I ja bih bila za to*. Dobro se slažem sa Kuvarem. Moram da kažem o njemu: *ima dobru glavu za posao*. [...] I imala bi *ležište*, to bi ti prijalo, jeli? (BDP, inv. br. 220: 146).

Iz priloženog se vidi da je dobar deo originalne replike doslovno preveden, kao i u nastavku:

KUVAR

Ana, hteo bih da *govorim jednu reč* s tobom nasamo (BDP, inv. br. 220: 146).

U okviru Kuvarevog odgovora krije se frazeologizam „mit jdm. ein Wort wechseln”, koji je, iako razumljiv, doslovno preveden.

Pored navedenih primera doslovnog prevođenja, koji su pretežno prisutni u okviru dijaloga, ovakvih slučajeva ima podjednako i u okviru sporednog teksta. U trećoj slici, nakon što je iznenada počela pucnjava i prekinula diskusiju Majke Hrabrost, Kuvara i Vojnog

sveštenika, Katrin se presvlačila u Ivetine stvari koje je ova ostavila. Kad je Majka Hrabrost ugleda, kaže: „[...] Hoćeš li da skineš taj poklopac, jesi li pošasavila? /Zdere šešir s Katrinine glave/ Zar da te otkriju i da naprave kurvu od tebe? I cipelice vavilonske je obula ! [sic] Dole s cipelicama ! /Hoće da i njih zdere/ [...] (BDP, inv. br. 220: 54), što je najverovatnije doslovan prevod nemačkog glagola „reißen” ili nekog njegovog derivata, koji se u prevodu javlja i nešto kasnije: „/zdere sa njega bundu/” (BDP, inv. br. 220: 96). U pretposlednjoj slici, dok Katrin dobuje na krovu, javlja se didaskalija: „[...] Uznemireno zverajući unaokolo sada *jače bubnja dalje*.” (BDP, inv. br. 220: 167) umesto nastavlja (jače) da dobuje. Vrlo očigledan primer predstavlja i pasivna konstrukcija „vođeni od mladog seljaka zastavnik i vojnici nastavljaju svoj put” (BDP, inv. br. 220: 159), kao i prevod „Kola Majke Hrabrost stoje u jednom topovskom vatrom napola razrušenom selu. [...]” (BDP, inv. br. 220: 91), gde je upotrebljen particip II u funkciji atributa.

I u Ivanjijevom prevodu na pojedinim mestima javljaju se nerazumljive ili nevešto prevedene jezičke formulacije, poput „Gluposti! *Samo da izbrišeš oči*” (BDP, inv. br. 220: 17), gde se potencijalno misli na frazeologizam „mazati, zamazati nekome oči”, zatim u sceni u okviru treće slike, kada se Vojni sveštenik pojavi s Kuvarem kod Majke Hrabrost kako bi Švajcarskom Siru poručio nešto od njegovog brata Ajlifa, Majka Hrabrost mu odgovara: „*Taj ovde nije, ali drugde nije*. [...] I neka ne bude *protiv njega pametan*” (BDP, inv. br. 220: 47), koja ostaje u potpunosti nejasna. Usiljeno deluje i deo titularijuma, na osnovu kog se vidi da je prevod bliži originalu nego jeziku ciljne kulture: „[...] Mir preti da upropasti poslove Majci Hrabrost. Njen hrabri sin *jedanput je previše heroj* i zato *nalazi sramni kraj*.” (BDP, inv. br. 220: 116), dok se u sceni u kojoj se Kuvar i Vojni sveštenik nadmeću oko naklonosti Majke Hrabrost, gde Sveštenik govori Kuvaru: „Sa vama ne govorim. Vi mi imate isuviše *prozračne namere*. [...]” (BDP, inv. br. 220: 125) čini da je Ivanji napravio lapsus, a u nastavku iste replike, kritikujući Majku Hrabrost što je kivna jer je sklopljen mir, Sveštenik govori: „Ali kad vidim kako primete mir, kao staru, ubalavljenu maramicu sa palcem i kažiprstom, to me razjari kao čoveka, jer tada vidim, vi ne želite mir, nego rat jer na tome ćarite, ali ne zaboravite staru poslovicu: *'Ko sa đavolom želi da doručkuje, mora da ima dugačku kašiku'*.” (BDP, inv. br. 220: 125). Nejasno je i šta misli Kuvar, koji, nakon što su svi otišli, Majka Hrabrost na pijacu u pokušaju da rasproda stvari, a Sveštenik za Ajlifom na gubilište, odlazi do Katrin u kola i traži nešto za jelo, pa izgovara: „[...] Imao bih apetita na malo slanine, ili hleba *samo onako, bez dosada* [...]” (BDP, inv. br. 220: 138–139).

Neka mesta u prevodu odaju Ivanjijevu nesigurnost u srpskom jeziku, poput „/Uzima komad *govedine* i nož/”, koja se javlja i nešto kasnije u istom obliku: „Imam komad *govedine* [...]” (BDP, inv. br. 220: 27), zatim u drugoj slici, dok Vojvoda govori s Ajlifom i hvali njegov podvig: „[...] A ovaj *pastir duša* opet samo gleda, jer on samo *pridikuje*, a *kako treba šta da se učini*, to on ne zna.” (BDP, inv. br. 220: 31), ili kad Majka Hrabrost govori „[...] Ako je [vojvoda] isuviše škrt i uzme malo vojnika, svi moraju da budu *Herkulesi*.” (BDP, inv. br. 220: 35).

Pored ovakvih primera, postoje i neki očigledni lapsusi, pa tako Majka Hrabrost u više navrata govori u muškom rodu (BDP, inv. br. 220: 26); zatim Kuvar, koji u ovoj sceni verovatno želi da kaže Hrabrosti kako je ona ucenjivač, jer je zahvaljujući situaciji uspela da proda pticu (Vojvoda pritiska Kuvara da iznese pred njega i Ajlifa mesa): „Daj, idi k vragu, *ucenjivaću*.” (BDP, inv. br. 220: 30), što se zaključuje na osnovu konteksta, jer Majka Hrabrost nakon toga odgovara: „Mislila sam da je to bedna ptica.” (BDP, inv. br. 220: 30). U razgovoru s Kuvarem i Majkom Hrabrost u trećoj sceni, Vojni sveštenik aludira na „nešto nemoralno”, što je Majka Hrabrost pomenula u replici koja prethodi: „Uh što je to iskušenje, reče dvorski sveštenik, i podleže *joj*. [...]” (BDP, inv. br. 220: 49) – iskušenje je u nemačkom ženskog roda („Versuchung”). Najverovatnije je u pitanju omaška i kada se Iveta Potje, u sceni dok Majka Hrabrost razmišlja kako da nabavi novac i otkupi sina, pojavi s prastarim pukovnikom, predstavlja ga Hrabrosti: „[...] To je jedan moj dobar prijatelj, on mi je *sveštenik* u poslovnim stvarima. [...]” (BDP, inv. br. 220: 70) misleći verovatno na savetnika, a na osnovu svega što prethodi u delu, vidi se da je u pitanju lapsus i kada u šestoj slici Katrin, nakon što je čula prognoze Sveštenika da se rat nikad neće završiti, besno baci korpu s flašama i istrči iz šatora, Majka Hrabrost govori: „Katrino ! /smeje se/ Isuse, pa i ova čeka na mir. Ja sam joj obećala da *ću* dobiti muža kad bude mir. [...]” (BDP, inv. br. 220: 104), jer Katrin priželjkuje muža. Lapsus je takođe prisutan u sceni u kojoj se Kuvar i Vojni sveštenik nadmeću oko Majke Hrabrost, u okviru didaskalije: „VOJNI SVEŠTENIK /svarljivo/ Voleo bih da znam šta se to vas tiče.” (BDP, inv. br. 220: 124), gde je sasvim izvesno trebalo da piše „svadljivo”.

Osobina koja je zajednička gotovo svim prevodima *Majke Hrabrost* tiče se prisustva regionalno obojenih reči i izraza. Samim tim, nameće se zaključak da su svi prevodioci to prepoznali kao bitno obeležje u izvorniku, te da su pokušali, svako na svoj način, da ga prenesu u prevodu. U Ivanjijevom prevodu, poput prevoda Todora Manojlovića, ova odlika je izraženija nego u prevodu tandema Šenk/Ćirilov, a naročito u odnosu na prevod Slobodana Glumca, na primer, u govoru Majke Hrabrost: „taj je mogao da skine gaće sa *paora*” (BDP, inv. br. 220:

9), a germanizam paor javlja se i u govoru drugih likova (BDP, inv. br. 220: 28; „Čovek ogladni kad lupi paore.”, 29; 31). Nakon što je iznenada zapucalo dok Majka Hrabrost Kuvar i Vojni sveštenik diskutuju o politici i ratu, Majka Hrabrost se obraća vojniku koji pokušava da sakrije top: „Ta *mani ga*, magarče, ko će to da ti plati ? [...]” (BDP, inv. br. 220: 54). Deluje da je u pitanju neka izreka u rečenici koju Majka Hrabrost izgovara dok maže Katrin lice pepelom u trećoj slici: „[...] Sveću *metni* pod lonac, kažu.” (BDP, inv. br. 220: 56). U govoru Kuvara, koji se premišlja dok s Majkom Hrabrost leži kraj kola da li da pozvoni na vrata parohijske kuće i zatraži topao obrok, Kuvar govori: „Ako je tu *popa*, to još ne znači da će nam nešto dati.” (BDP, inv. br. 220: 144). U trećoj slici, u sceni u kojoj Majka Hrabrost, Kuvar i Vojni sveštenik politiziraju, Kuvar braneći kralja izgovara u okviru svoje replike: „[...] Tako dobri kralj od svoje dobrote i svojih izdataka, ništa nije imao, samo da *se jedi*.” (BDP, inv. br. 220: 50). U govoru Sveštenika takođe: dok u trećoj slici Sveštenik upozorava „Švajcarskog Sira” kako je skrivanje kase sada opasno i prepričava mu jučerašnji događaj, kada je vršeci nuždu primetio špijune: „Sve mi se čini, ovi bi najradije po govnu prepoznali ko je evangelik. A *špiclov* je bio takav jedan mali sa zavojem pred jednim okom.” (BDP, inv. br. 220: 60), što je vrlo interesantno, jer je u ovom primeru upotrebljen dijalekatski izraz, a pritom deluje da je replika prevedena doslovno. U trećoj slici, neposredno pre nego što Majka Hrabrost i Sveštenik odu u grad po zastavu i meso, a „Švajcarski Sir” već po ko zna koji put predlaže kako bi mogao da sakrije pukovsku kasu, koja im inače predstavlja pretnju u slučaju da ih uhvate, Sveštenik ga upozorava: „To je skoro još opasnije. Ako te neko vidi ! [*sic*] Imaju *špiclove*. [...]”, (BDP, inv. br. 220: 61), isto kao što je ovu reč u drami *Majka Hrabrost* preveo Banaćanin Todor Manojlović (PNT, inv. br. 31/1: 76; Mitrevski, 2013b: 27), a reč „špiclov” javlja se i kasnije, u istoj slici (BDP, inv. br. 220: 64). Pored pojedinačnih reči, prisutni su i izrazi karakteristični za određeni stilski nivo, koji se može svrstati u ovu kategoriju, poput: „[...] *Na ti gutljaj* rakije, čoveče.” (BDP, inv. br. 220: 23).

Na osnovu analize prevoda na makro nivou i njegove prihvatljivosti s aspekta ciljne kulture, za sada nije moguće izneti pretpostavke da li će on u poređenju s izvornikom pokazati više karakteristika koje ga približavaju prevodu Slobodana Glumca, ili pak prevodu Todora Manojlovića, odnosno, prevodilačkog dvojca Šenk/Ćirilov.

4.4.2.1.2.3. Prevod *Majke Kuraž* Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova i *Majke Hrabrost* Ivana Ivanjija: uporedna analiza dva prevodilačka postupka na mikro nivou

Na osnovu uporedne analize dvaju prevoda, kao i poređenja prevodâ s originalom, stiće se opšti utisak da prevodioci u oba slučaja izuzetno dobro vladaju nemačkim jezikom, kao i da su u stanju da razumeju sve nijanse izvornika, iako je samo delo zbog stilskih osobnosti (dijalekat, kolokvijalizmi i vulgarizmi, biblijski citati i aluzije, vojna terminologija, obilje frazeologizama) vrlo zahtevno za prevođenje. Osim toga, vrlo su upečatljive i međusobne razlike pojedinačnih prevodilačkih rešenja u odnosu na original, koja neretko pružaju potpuno oprečnu sliku o izvorniku, i to kako na značenjskom tako i na stilskom planu. Načelno se može konstatovati da je Ivanji, potpuno suprotno od Šenk/Ćirilov, nastojao da prenese sve pojedinosti originalnog teksta, ali i to da je broj i kvalitet izmena u prevodu srazmeran njegovoj prihvatljivosti s aspekta ciljne kulture. Tako se već na primeru jednostavnih, neproblematičnih leksema poput „Menschheit” (GBA 6: 1989: 9), koju je Ivanji preveo „čovečanstvo” (BDP, inv. br. 220: 3), a Šenk/Ćirilov „ljudski rod” (SNP, inv. br. 658/IV: 3), jasno vide razlike, odnosno, utisak koji ova dva prevoda ostavljaju na recipijente.

U prevodu Ivana Ivanjija ne može se uočiti jasna prevodilačka koncepcija, što je verovatno povezano s njegovim tada još relativno skromnim prevodilačkim iskustvom. Najverovatnije iz istog razloga Ivanji, kako se čini, prevodi deo po deo, rečenicu po rečenicu, usled čega se u prevodu javljaju nelogičnosti, a pretpostavlja se da prevod nije naknadno revidiran. Jedan od mnogobrojnih primera koji navode na ovakav zaključak jeste i leksema „nüchtern” (GBA 6, 1989: 75), koju Ivanji prevodi „trezni” (BDP, inv. br. 220: 150) zanemarujući kontekst, koji nedvosmisleno sugerise da je reč o gladi. Takođe, kada Sveštenik upozorava Majku Hrabrost na Kuvara i govori joj kako je on Don Žuan, „i to prevejani” (SNP, inv. br. 658/IV: 47), kako je to preveo tandem Šenk/Ćirilov, Ivanji sledi originalni izraz „(einen) raffinierten” (GBA 6, 1989: 58) i opisuje ga „rafiniranim” (BDP, inv. br. 220: 108). Prvobitni utisak koji se stiće poređenjem ova dva prevoda jeste da je Ivanjijev precizniji i da je prevodilac nastojao da prenese svaki detalj, na primer kada „Schanktisch” (GBA 6, 1989: 50) prevodi „(kraj) stola koji služi kao šank” (BDP, inv. br. 220: 91) misleći očigledno kako je u pitanju sto koji je upotrebljen za tu namenu, iako je u pitanju sinonim za „šank” (SNP, inv. br. 658/IV:

40),¹⁷⁶ kako Šenk/Ćirilov i prevode. On nastoji da prevod za recipijente u ciljnoj kulturi učini razumljivim, međutim, samim tim što nudi rešenje bliže izvorniku, u poređenju s prevodom Šenk/Ćirilov, Ivanjijev prevod na komunikativnom planu često deluje upravo suprotno. To je na primer slučaj u kratkoj Vrbovnikovoj replici iz prve slike kojom se obraća Naredniku: „Mach was!” (GBA 6, 1989: 17), koju je preveo doslovno: „Napravi nešto.” (BDP, inv. br. 220: 21), dok su Šenk/Ćirilov uzeli u obzir kontekst i preveli je „Učini nešto” (SNP, inv. br. 658/IV: 10). Rečenicu Majke Hrabrost „Das Beste für uns ist, wenn die Politik nicht recht vom Fleck kommt.” (GBA 6, 1989: 35) Ivanji je preveo: „Za nas je najbolje kad politika uopšte i ne može da krene.” (BDP, inv. br. 220: 59), u odnosu na rešenje Šenk/Ćirilov „Za nas je najbolje kada se politika ne miće [*sic*] s mesta.” (SNP, inv. br. 658/IV: 26), gde se vidi da je Ivanji, u nastojanju da što bolje i preciznije prenese originalni izraz, zapravo izazvao suprotan efekat. Rečenica iz uvodne didaskalije u šestoj slici, koju je Ivanji preveo: „Sveštenik i Pukovski pisar igraju neku društvenu igru na jednoj dasci.” (BDP, inv. br. 220: 97), sama po sebi ne privlači pažnju, sve dok se ne uporedi s prevodom Šenk/Ćirilov: „Sveštenik i pukovski pisar igraju trik – trak.” (SNP, inv. br. 658/IV: 42). Na ovom primeru jasno se vide razlike u pristupu, odnosno, prevodilačkoj koncepciji; dok je tandem odlučio da originalnu leksemu sa opštim značenjem: „Der Feldprediger und der Regimentsschreiber spielen *ein Brettspiel*.” (GBA 6, 1989: 53) konkretizuje time što ju je zamenio nazivom jedne od najstarijih društvenih igara,¹⁷⁷ Ivanjijev prevod navodi na zaključak da prevodilac nije poznao ovaj pojam, i zato ga je preveo doslovno. Nesigurnost u srpskom jeziku kod Ivanjija se vidi na više mesta, na primer, kada leksemu „Bahre” (BDP, inv. br. 220: 46) umesto kao Šenk/Ćirilov „nosila” (SNP, inv. br. 658/IV: 36) prevede „nosiljka” (BDP, inv. br. 220: 79) ili kad bira dvosmislene izraze, kao u sceni u kojoj Narednik proverava da li Majka Hrabrost poznaje svog sina, a potom je pita i za Sveštenika, Hrabrost odgovara: „To je moj *momak*” (BDP, inv. br. 220: 66), što deluje komično, ako se ima u vidu njihov odnos, kao i karakter oba lika. Originalnu repliku „Das ist nur mein *Schankknecht*” (GBA 6, 1989: 38) Šenk/Ćirilov su preveli „On je moj *sluga*” (SNP, inv. br. 658/IV: 29). Komični prizvuk ima i rečenica iz prve slike, koju Majka Hrabrost upućuje Naredniku kada on kaže kako može da dočeka sedamdeset (godina): „Ja, unterm Boden vielleicht” (GBA 6, 1989: 14), i koju je Ivanji iz nepoznatog razloga preveo „Možda, ispod

¹⁷⁶ Tresen 1. Ausschank, Bar, Büfett, Schanktisch, Theke; (*südd.*): Zapf. 2. Ladentisch, Schalter, Theke, Verkaufstisch; (*Touristik*): Counter (*Duden - Das Synonymwörterbuch* [CD-ROM], 2010).

¹⁷⁷ Ova igra poznata je još pod nazivom „tavla” i „bekgemon”.

travnjaka” (BDP, inv. br. 220: 15), a Šenk/Ćirilov „Možda - ispod zemlje” (SNP, inv. br. 658/IV: 8).

Ova dva prevoda razlikuju se i na stilskom planu, pa tako Narednikovu repliku „Heißt dich Courage, he? Und fürchtest den Krieg, deinen *Brotgeber*?” (GBA 6, 1989: 14) Ivanji prevodi: „Zoveš se Hrabrost, jel i [*sic*]? A bojiš se rata, svog *poslodavca*?” (BDP, inv. br. 220: 14), koje spram rešenja koje nude Šenk/Ćirilov „Nazivaš se Kuraž, hm? A bojiš se rata koji ti je *hleb tvoj nasušni*.” (SNP, inv. br. 658/IV: 8) pre deluje kao prevod stručnog, a ne književnog teksta. Postoje, međutim, i suprotni primeri, gde je Ivanji pokazao veću umešnost, na primer, u prevodu rečenice „Es hat sich ausgezahlmeistert” (GBA 6, 1989: 33), koju je preveo „gotovo je sa blagajnikovanjem” (BDP, inv. br. 220: 55), a Šenk/Ćirilov „s blagajničkim poslom je svršeno” (SNP, inv. br. 658/IV: 25). Osim toga, Ivanji je na pojedinim mestima pokazao erudiciju, jer koristi vrlo precizne termine, s tim što treba naglasiti da su oni za današnjeg recipijenta većinski nepoznati, poput pojma „erarska municija” (BDP, inv. br. 220: 40) za prevod složenice „Mannschaftsmunition” (GBA 6, 1989: 26), koju Šenk/Ćirilov tumače i prevode kao „[tobdžijska] municija” (SNP, inv. br. 658/IV: 18).

Ivanji se takođe ponekad udaljava od izvorne formulacije, najčešće u slučajevima kada prevod nije dovoljno precizan, jasan, ili kada proceni da određeni izraz (kolokacija, frazeologizam) nije uobičajen u srpskom jeziku. Pretpostavlja se da je zato rečenicu „Verrenk mir nicht das Schulterblatt” (GBA 6, 1989: 38), koju su Šenk/Ćirilov preveli „Nemoj da mi slomiš lopaticu” (SNP, inv. br. 658/IV: 29), Ivanji preveo „Iščašičeš mi rame” (BDP, inv. br. 220: 64), a rečenicu Majke Hrabrost „[...] damit nix wegkommt aus meinem Wagen” (GBA 6, 1989: 43) čak zamenio frazeologizmom „[...] da nešto ne dobije noge” (BDP, inv. br. 220: 74), za razliku od neutralnog izraza kod Šenk/Ćirilov: „[...] da nešto ne nestane” (SNP, inv. br. 658/IV: 33). Ovakvi primeri, međutim, u slučaju oba prevoda predstavljaju izuzetak u odnosu na većinski suprotnu praksu.

Kako bi recipijentima pojasnio određena mesta, Ivanji ponekad proširuje original, kao na primeru sledeće replike Majke Hrabrost:

MUTTER COURAGE *triumphierend*: Sie haben nicht. Sie sind ruiniert, das ist, was sie sind. *Sie nagen am Hungertuch*. [...] (GBA 6, 1989: 19),

koji je on preveo

MAJKA HRABROST /pobedonosno/

Nemaju. Upropašćeni su, to da znate. *Oni skapavaju, vezivaju liku za oputu* (BDP, inv. br. 220: 26)

i time takođe pokazao da poznaje danas retke frazeologizme, s tim što je u ovom slučaju na neki način napravio tautologiju. Šenk/Ćirilov istu repliku preveli su:

MAJKA KURAŽ: (likuje): Ništa nemaju. Svi su propali, to je ono. *Crkavaju od gladi*. [...] (SNP, inv. br. 658/IV: 12).

Kada je reč o skraćivanju pojedinih delova originala, oni u Ivanjijevom prevodu po svemu sudeći predstavljaju omašku, budući da mesta koja nisu prevedena nisu ključna za tumačenje dela i stoga njihovo izostavljanje nema značajnijih posledica po smisao. S druge strane, zbog toga što neke rečenice u prevodu nedostaju, gubi se logička veza i motivacija za određene postupke likova, na primer, rečenica: „Hol mir ein Glas voll” (GBA 6, 1989: 36) u okviru duže replike Švajcarka, koju je Ivanji verovatno prevideo, pa je donekle nejasno zbog čega Katrin odlazi iza kola i donosi rakiju, uprkos tome što joj je brat prethodno odgovorio kako neće da pije (BDP, inv. br. 220: 62). Originalnu repliku Majke Hrabrost upućenu Kuvaru u sceni u kojoj mu prodaje kopuna:

MUTTER COURAGE „Jämmerlicher Vogel? Dieses fette Vieh? Dafür soll ein Feldhauptmann, wo verfressen ist bis dorthinaus, *weh Ihnen*, wenn Sie nix zum Mittag haben, nicht sechzig Hellerchen zahlen können?” (GBA 6, 1989: 19),

Ivanji je skratio, čime je replika dobila drugi smisao, zapravo nedostaje veza s poslednjim delom, koji nije jasan bez konteksta:

MAJKA HRABROST

Bedna ptica? Ovo masno živinče? Zar za [*sic*] ovo vojvoda, proždrljivac kome nema ravna, da ne može da plati šezdeset parica, kad nemate ništa drugo za ručak? (BDP, inv. br. 220: 25).

Takođe su izostavljene rečenice u Švajcarkovoj replici u okviru dijaloga s Katrin: „Du meinsts sicher gut, armes Tier, kannst dich nicht ausdrücken.” (GBA 6, 1989: 37; BDP, inv. br. 220: 62), koje je verovatno prevideo, jer ne postoji objektivni razlog za njihovo izostavljanje.

U prevodu *Majke Hrabrost* prevodilačkog tandema Šenk/Ćirilov u svakom segmentu uočava se tendencija da tekst prilagode ciljnoj kulturi. To se pokazalo već na primeru pojedinačnih leksema, poput „gratis” (GBA 6, 1989: 15), koju Ivanji prevodi neutralnim „besplatno” (BDP, inv. br. 220: 16), dok je u pomenutom prevodu upotrebljen turcizam „zabadava” (SNP, inv. br. 658/IV: 8), a vrlo često izvornik je iz istog razloga u manjoj ili većoj

meri izmenjen. To je, na primer, slučaj s leksemom „Heid” (GBA 6, 1989: 38), koju su preveli „nevernik” (SNP, inv. br. 658/IV: 29), iako u srpskom jeziku postoji precizniji pojam „paganin” (BDP, inv. br. 220: 38), koji je upotrebio Ivanji, ili s prevodom imenice „Seuchen” (GBA 6, 1989: 72), u prevodu ovog dvojca „kuga” (SNP, inv. br. 658/IV: 60), spram Ivanjijevog rešenja „epidemije” (BDP, inv. br. 220: 142). Nastojanje da prevodom evociraju kulturno i jezičko nasleđe ciljne kulture naročito se vidi u prevodu kompleksnijih jezičkih struktura, na primer kolokacija, frazeologizama, odnosno, specifičnih poređenja. Tako ovaj tandem „ein bissel Luft schnappen” (GBA 6, 1989: 29) prevodi „da dušom danem” (BDP, inv. br. 220: 21), a Majka Hrabrost govori za svog mlađeg sina „Ipak je *pljunuti on*.” (SNP, inv. br. 658/IV: 6), iako tako ne stoji u originalu: „Aber nach ihm ist er geraten” (GBA 6, 1989: 12), što je Ivanji preveo „Ali *na njega je ipak*” (BDP, inv. br. 220: 11). Gde god je to bilo moguće, Šenk/Ćirilov pribegli su poetičnom ili „narodskom” izrazu, pa tako „Auf rastlosen Fahrten” (GBA 6, 1989: 50), adverbijal u okviru titularijuma pete slike, oni prevode „na putu bez počinka” (SNP, inv. br. 658/IV: 40), a Ivanji „Ne prekidajući putovanje” (BDP, inv. br. 220: 91).

S obzirom na razlike između izražajnih mogućnosti srpskog i nemačkog jezika, kao i zbog kulturoloških razlika, jasno je da ovakva prevodilačka koncepcija principijelno podrazumeva veća razmimoilaženja kako na stilskom tako i na značenjskom planu između izvornika i prevoda. U *Majci Kuraž* javljaju se, na primer, „baklje” (SNP, inv. br. 658/IV: 14), koje su kod Ivanjija „batine” (BDP, inv. br. 220: 32), kao i u originalu („Knüppel”, GBA 6, 1989: 22), „ein bissel Dreck” (GBA 6, 1989: 33) je „malo gara” (SNP, inv. br. 658/IV: 25), a kod Ivanjija „malo blata” (BDP, inv. br. 220: 56). Treba istaći kako je generalni utisak da prevodioci nisu zanemarili ko(n)tekst i uglavnom preneli bitne odlike izvornika, što se vidi u prevodu replike Majke Hrabrost iz prve slike „Das ist mir was Neues” (GBA 6, 1989: 15), koju su Šenk/Ćirilov preveli „Eto ti sad” (SNP, inv. br. 658/IV: 8), što u odnosu na Ivanjijevo rešenje „To je nešto novo” (BDP, inv. br. 220: 18) dijalogu daje na živosti i pritom odgovara načinu izražavanja glavnog lika. Osim ovih, pozitivnih primera, postoje i oni gde je izmena u prevodu uzrokovala drukčije tumačenje dela, poput didaskalije iz prve slike: „Traži. Otvori cedulju. Ona mu ispadne.” (SNP, inv. br. 658/IV: 9), koju je Ivanji preveo „On [Ajlif] vadi cedulju. Otvara je. *Ona mu je otme*.” (BDP, inv. br. 220: 19), koja je identična onoj u originalu: „*Er fischt, faltet auf. Sie entreißt es ihm*.” (GBA 6, 1989: 16). Poslednja rečenica, iz koje proizlazi da Majka Hrabrost otima sinu cedulju, ujedno znači da Hrabrost jedina ima uvid u to da li je na cedulji nacrtan krst koji za sina znači smrt, dok u *Majci Kuraž*, samim tim što cedulja „ispadne”, prisustvo krsta nije dovedeno u pitanje, jer svi prisutni mogu da ga vide. Nije jasno iz kog

razloga je prvi deo originalne replike kojom se Hrabrost obraća Katrin „*Schau auf deine Arbeit, du schneidest dich*” (GBA 6, 1989: 45) izmenjena: „*Gledaj svoja posla, poseći [sic] ćeš se.*” (SNP, inv. br. 658/IV: 35), kao i donekle kod Ivanjija: „*Pazi šta radiš, poseći ćeš se.*” (BDP, inv. br. 220: 78), pri čemu njegov prevod za razliku od *Majke Kuraž* odgovara kontekstu. Čuvena Sveštenikova rečenica, kojom završava govor o svojim talentima koji se zloupotrebljavaju za fizički rad: „*Ich predig, daß Ihnen Hören und Sehen vergeht.*” (GBA 6, 1989: 58), koja u intencionalnom smislu predstavlja kritiku Crkve ujedno aludirajući na tada aktuelnu nacionalsocijalističku propagandu, Šenk/Ćirilov su izmenili „*Ja propovedam tako da im daha ponestane u grudima.*” (SNP, inv. br. 658/IV: 47). Ovakav prevod tek delimično može da sugerise originalno značenje, koje podrazumeva da pojedinac, koji je uskraćen za dva glavna spoznajna čula, gubi moć rasuđivanja, usled čega donosi odluke koje inače ne bi, što je Ivanji prepoznao i preveo: „*Ja pridikujem da vam pamet stane.*” (BDP, inv. br. 220: 109). Druga izmena u prevodu *Majke Kuraž*, koja je relevantna za smisao dela, odnosi se na lik Ajlifa, starijeg sina Majke Hrabrost, koji je „*suviše [...] prek, na svog oca*” (SNP, inv. br. 658/IV: 9), dok je kod Ivanjija „*isuviše [...] smeo, kao njegov otac*” (BDP, inv. br. 220: 19), kao što piše i u originalu: „*Er ist zu kühn, nach seinem Vater*” (GBA 6, 1989: 16). Iako u prevodu Šenk/Ćirilov u drugoj slici Majka Hrabrost za sina kaže Kuvaru: „*On je moj mudri i hrabri sin*” (SNP, inv. br. 658/IV: 13), važno je da se ova glavna karakterna osobina starijeg sina prevede dosledno, onako kako stoji u originalu, jer prvobitni prevod „*prek*” navodi na pomisao da Ajlif biva kažnjen za loše ponašanje, odnosno, zbog (karakterne) osobine koja je sama po sebi negativna, dok Breht u ovom delu želi da pokaže kako su vrline u ratu pogubne, zbog čega sve troje dece Majke Hrabrost do kraja strada.

Ukoliko izvornu formulaciju ni na koji način nije bilo moguće modifikovati ili zameniti tako da bude u duhu srpskog jezika, Šenk/Ćirilov bi je vrlo često proširili gde god je za to bilo prostora. Rečenica „*To je jasno kao dan*” (SNP, inv. br. 658/IV: 9) zapravo glasi „*das ist klar*” (GBA 6, 1989: 16), kako ju je Ivanji preveo: „*to je jasno*” (BDP, inv. br. 220: 19), a Majka Hrabrost savetuje Ajlifa „*[...] ma koliko te ismevali i nazivali te piletom. Nasmelj im se u brk.*” (SNP, inv. br. 658/IV: 9), kod Ivanjija: „*[...] a ako ti se narugaju i kažu da si pile, smejaćeš im se.*” (BDP, inv. br. 220: 20), kako glasi originalna formulacija: „*[...] und wenn sie dich verhöhnern und ein Hühnchen schimpfen, lachst du nur.*” (GBA 6, 1989: 16). Ovakvi „*začini*” u vidu uobičajenih dopuna karakterističnih za kolokvijalni govor, prisutni su vrlo često, kao i u primeru „*Wert ist so eine Schnall zwei Gulden*” (GBA 6, 1989: 17), koji u *Majci Kuraž* glasi „*Mada takva kopča вреди brat bratu dva (guldena)*” (SNP, inv. br. 658/IV: 10), a koji u

Ivanjijevom prevodu izostaju: „Ovakva šnala вреди i dva dukata” (BDP, inv. br. 220: 22), što predstavlja jednu od glavnih razlika između ove dve prevodilačke koncepcije.

Iako samo delo toleriše navedene modifikacije, s obzirom na to da likovi pripadaju nižem ili neobrazovanom staležu, one su na pojedinim mestima rezultirale promenom emocionalnog učešća govornika, odnosno, stilskog nivoa izvornika. Kraj Vrbovnikove rečenice iz prve slike koji je Ivanji u prevodu izostavio: „das sag ich dir” (GBA 6, 1989: 10), Šenk/Ćirilov preveli su „Kunem ti se” (SNP, inv. br. 658/IV: 4); Majka Hrabrost za Švajcarkovog oca kaže „[...] Bubrega da skoro već nije imao (SNP, inv. br. 658/IV: 6), dok je u Ivanjijevom prevodu „[...] imao je bolesne bubrege” (BDP, inv. br. 220: 10), „er hatte schon den Nierenschwund” (GBA 6, 1989: 12). Zatim, u Ivanjijevom prevodu Narednik kaže Vrbovniku „Nije mi sasvim dobro” (BDP, inv. br. 220: 21), a u *Majci Kuraž* (pored toga što to izgovara Vrbovnik) „Nešto mi je *grdno pozilo*” (SNP, inv. br. 658/IV: 10), što predstavlja neopravdano preterivanje u odnosu na original: „Ich fühl mich gar nicht wohl.” (GBA 6, 1989: 17). Deluje da je originalni tekst za ovaj prevodilački tandem ponekad bio vrlo inspirativan, na primer, u slučaju Ivetine replike „Dreck muß man schlucken können, sonst gehts abwärts” (GBA 6, 1989: 27), koju su preveli „Mi treba da govno progutamo, inače se u njemu udavimo.” (SNP, inv. br. 658/IV: 19), dok je Ivanji zadržao izvornu formulaciju, koja je nešto umerenija: „[...] moraš da znaš da gutaš govna, inače ode sve nizbrdo.” (BDP, inv. br. 220: 43), kao i u replici Majke Hrabrost „Ein Soldat, besonders ein katholischer, und ein sauberes Gesicht, und gleich ist die Hur fertig.” (GBA 6, 1989: 33), koju je Ivanji preveo „Vojnik, i to naročito katolički i čisto lice, i – gotova kurva.” (BDP, inv. br. 220: 56), dok je dvojac upotrebio pejorativni augmentativ, verovatno kako bi naglasio kontrast: „Jedna *vojničina*, pogotovu katolička i jedno belo lice i kurva je gotova” (SNP, inv. br. 658/IV: 25).

Da je tandem Šenk/Ćirilov iskusan u prevođenju književnih, pa i dramskih tekstova, pokazalo se i u njihovom prevodu *Majke Kuraž*. Sledeći primer iz prve slike, koji takođe predstavlja modifikaciju izvornika, to i potvrđuje:

DER FELDWEBEL *Willst du mich auf den Arm nehmen?* Ich werd dir deine Frechheit austreiben. Du weißt, daß du eine Lizenz haben muß.

MUTTER COURAGE Reden Sie anständig mit mir und erzählen Sie nicht meinen halbwüchsigen Kindern, *daß ich Sie auf den Arm nehmen will*, das gehört sich nicht, ich hab nix mit Ihnen. [...] (GBA 6, 1989: 11).

Šenk/Ćirilov ove dve replike prevode na sledeći način:

NAREDNIK: *Hoćeš ti mene u zdrav mozak?* Izbiću ja iz tebe taj bezobrazluk. Znaš ti vrlo dobro da ti je potrebna dozvola.

MAJKA KURAŽ: Govorite vi pristojno sa mnom i ne pričajte pred mojom maloletnom decom *da vas ja u zdrav mozak*. To nije pristojno. Ja sa vama ništa nemam (SNP, inv. br. 658/IV: 5).

Za razliku od prevoda ovog tandema, kod Ivanjija se u prevodu izgubila veza između ove dve replike, koja počiva na seksualnoj aluziji, kako Majka Hrabrost tumači originalni frazeologizam „jdn. auf den Arm nehmen”:

NAREDNIK

Zar ti misliš da sam ja lud? Odučiću te od drskosti. Znaš i sama da moraš da imaš dozvolu.

MAJKA HRABROST

Govorite pristojno sa mnom i ne pričajte pred mojom maloletnom decom da ćete me odučiti od drskosti, to nije red, ja nemam ništa s vama. [...] (BDP, inv. br. 220: 7–8).

Ovaj elemenat originalnog teksta utoliko je značajan, jer Majka Hrabrost u ovoj slici izvrtanjem Narednikovih i Vrbovnikovih reči pokušava da izbegne da joj odvedu sinove u rat, i osim toga predstavlja bitnu crtu u njenoj karakterizaciji. Isti primer predstavlja i prevod lekseme „Papiere” (GBA 6, 1989: 11) u ovoj slici, koju je Ivanji na osnovu konteksta preveo „dokumenti” (BDP, inv. br. 220: 6), za razliku od Šenk/Ćirilov, koji su je preveli „papiri” (SNP, inv. br. 658/IV: 5) i time sačuvali njenu dvoznačnost, kojom se služi i Majka Hrabrost kako bi skrenula s teme, time što odgovara kako ima papir za uvijanje krastavaca. Isto tako, Šenk/Ćirilov su u replici Majke Hrabrost „Heeresgut nehm ich nicht. *Nicht für den Preis.*” (GBA 6, 1989: 26) prevodom: „Vojnu imovinu ne uzimam. *Ni po koju cenu.*” (SNP, inv. br. 658/IV: 18) zanemarili potuđenje u jeziku a time i bitan elemenat epskog pozorišta prisutan u liku Majke Hrabrost, za razliku od Ivanjija: „Vojnu imovinu neću. *Ne za tu cenu*” (BDP, inv. br. 220: 41).

Različita rešenja u ova dva prevoda ponekad predstavljaju rezultat osećaja za jezik, poput replike u kojoj Majka Hrabrost preti naredniku, dok pokušava da ga spreči da joj odvede starijeg sina: „Herr Feldwebel, ich sags dem Obristen. Der steckt euch *ins Loch*. [...]” (GBA 6, 1989: 13), koju su Šenk/Ćirilov preveli „Gospodine naredniče, ispričaću pukovniku. Strpaće vas *u bajbok*. [...]” (SNP, inv. br. 658/IV: 7), a Ivanji „Gospodine naredniče, reći ću pukovniku. Taj će vas strpati *u buvaru*. [...]” (BDP, inv. br. 220: 13). Neretko su ovakve, suštinski neproblematične reči, ali i izrazi, bili vrlo inspirativni, tu su prevodioci pokazali naročitu kreativnost vodeći računa kako o kontekstu tako i o stilskom nivou dijaloga.

Razlike koje počivaju na drukčijem tumačenju izvornika takođe su česte, pa je tako originalnu repliku „*Sie hat das Zweite Gesicht, das sagen alle. Sie sagt die Zukunft voraus*” (GBA 6, 1989: 14) Ivanji preveo: „*Ona je vidovita, to svi kažu. Ona zna budućnost*” (BDP, inv. br. 220: 16), a Šenk/Ćirilov „*Ona ima veze sa nečistim silama, to svi kažu. Ume da kazuje budućnost*” (SNP, inv. br. 658/IV: 8). Isto je i s Ajlifovom konstatacijom koja se odnosi na kralja „*er hat was Lichtes*” (GBA 6, 1989: 23), koja u *Majci Kuraž* glasi „*Zrači nečim*” (SNP, inv. br. 658/IV: 15) i potencijalno, ali ne i nužno, u sebi sadrži značenje koje je Ivanji preneo u svom prevodu: „*Ima nečeg svetog na njemu*” (BDP, inv. br. 220: 33), kao i s replikom mlađeg sina Majke Hrabrost koji odbija da jede uz reči: „*Mir schmeckts nicht.*” (GBA 6, 1989: 35), čije doslovno transponovanje u ovom kontekstu ne bi prenelo i njeno značenje, što su prevodioci u oba slučaja prepoznali. Tako je Šenk/Ćirilov prevode „*Ne jede mi se.*” (SNP, inv. br. 658/IV: 59), a Ivanji „*Ne prija mi.*” (BDP, inv. br. 220: 59), jer se na osnovu konteksta jasno vidi da ga muči savest zbog pukovske kase i zbog toga ne može da jede. Zanimljivo je da su gotovo sva ona mesta, čije značenje je u originalu usko vezano za kontekst, drukčije prevedena. Tako je adverbijal „*umständehalber*” (GBA 6, 1989: 41) koji se odnosi na prodaju kola, u *Majci Kuraž* preveden „*iz izvesnih razloga*” (SNP, inv. br. 658/IV: 32), dok je kod Ivanjija konkretizovan: „*iz porodičnih razloga*” (BDP, inv. br. 220: 71), a prevodioci su drukčije protumačili i kraj rečenice Majke Hrabrost: „*Yvette, jetzt ist keine Zeit, deinen Wagen durchzugehen, wenns deiner ist*” (GBA 6, 1989: 43), pa je Ivanji preveo: „*[...] kad su već tvoja*” (BDP, inv. br. 220: 74), a Šenk/Ćirilov „*ako su ona uopšte tvoja*” (SNP, inv. br. 658/IV: 33). U ovom, poslednjem primeru, razlike u prevodu uslovljene su kako dvoznačnošću veznika „*wenn*” tako i kontekstom, budući da se ova rečenica odnosi na kola, koja je Majka Hrabrost založila kod Iveta.

Ni u jednom od navedenih primera razlike među prevodima nisu se nepovoljno odrazile na izvornik, međutim, one brojčano predstavljaju izuzetak. Grešaka koje su nastale kao posledica nepažnje ima u oba prevoda. Tako repliku Majke Hrabrost, u sceni u kojoj teši Katrin koja se vratila iz grada s povređenim okom i govori joj kako je to njena prednost: „*[...] Das Los von denen, wo ihnen gefallen, ist das schlimmste.*” (GBA 6, 1989: 60), Ivanji prevodi: „*Najgora je sudbina onih, koje su pale.*” (BDP, inv. br. 220: 112), a tek se u prevodu Šenk/Ćirilov vidi njeno pravo značenje: „*Najgora je sudbina onih koje im se dopadnu*” (SNP, inv. br. 658/IV: 49). Takav je i primer u prevodu *Majke Kuraž* u okviru iste te replike, kada Majka Hrabrost, nakon alegorije s drvećem koja se odnosi na lepe devojke koje propadnu kada su iskorišćene, zaključuje: „*Das wär also nix als ein Glück*” (GBA 6, 1989: 60) misleći na to što je Katrin ranjena, koju su Šenk/Ćirilov preveli opštim mestom: „*Nema sreće*” (SNP, inv. br. 658/IV: 49),

za razliku od Ivanjija koji je prevodi na osnovu konteksta: „To bi dakle bila prava sreća” (BDP, inv. br. 220: 112), s tim što je doslovno preveo glagolski način (konjunktiv umesto indikativa koji ovde označava) tako da veza s prethodno izrečenim ni kod njega nije ostvarena. Više grešaka prisutno je u prevodu Šenk/Ćirilov, koje su najverovatnije nastale kao posledica brzopletosti i nepažnje. Repliku Sveštenika u okviru dijaloga s Majkom Hrabrost:

DER FELDPREDIGER *lacht*: Courage, ich geb Ihnen recht, bis auf die Soldaten. Die tun, was sie können. Mit denen da draußen zum Beispiel, die ihren Branntwein im Regen saufen, getraue ich mich hundert Jahr einen Krieg nach dem andern zu machen und zwei auf einmal, wenns sein muss, und ich bin kein gelernter Feldhauptmann (GBA 6, 1989: 54),

Šenk/Ćirilov pogrešno su preveli:

SVEŠTENIK: Kuraž, imate pravo, osim što se vojnika tiče. Oni urade štogod mogu. Sa svima koji ovde loču rakiju *ne bih se usudio* da ratujem sto godina, rat za ratom i duže, a nisam učio za komandanta (SNP, inv. br. 658/IV: 43).

Ivanji ju je ispravno razumeo i preveo potpuno suprotno:

VOJNI SVEŠTENIK

Hrabrosti, dajem vam pravo, ali ne u pogledu vojnika. Oni rade sve što mogu. Sa ovima ovde napolju, na primer, koji na kiši loču rakiju, *ja bih mogao* sto godina da pravim jedan rat za drugim, pa i dva najedanput, ako treba, a još ja nisam učio za vojvodu (BDP, inv. br. 220: 100).

Isti slučaj je i s replikom:

MUTTER COURAGE Lass sie doch stehen, du Esel, wer zahlts dir? Ich nehm sie dir in Verwahrung, und dich kostets Leben (GBA 6, 1989: 33),

koju su Šenk/Ćirilov preveli:

MAJKA KURAŽ: Što ga ne pustiš ovuda magarče. Ko te plaća [*sic*]? Zapamtiću ja tebe, makar me života stalo. (SNP, inv. br. 658/IV: 24).

Ako se izuzme lapsus u drugoj rečenici koji je nastao kao posledica interferencije s izvornikom, gde je imenica „top”, na koju se odnosi zamenica „sie”, ženskog roda, Ivanji je ispravno razumeo original i repliku preveo:

MAJKA HRABROST

Ta mani ga magarče, ko će to da ti plati ? Ja ću ti je sačuvati, inače ćeš platiti glavom (BDP, inv. br. 220: 54).

Posledica nepažnje predstavlja i prevod replike „Wenn ich dumm gewesen wär, dann wär ich verhungert [...]”(GBA 6, 1989: 70), koju su Šenk/Ćirilov preveli „Da sam ja bio glupak, ti bi izgladneo [...]!” (SNP, inv. br. 658/IV: 57), a Ivanji: „Da sam bio glup, bio bih umro od gladi [...]” (BDP, inv. br. 220: 137). Isti problem, gde je zamenjen agens, sreće se i u prevodu Kuvareve replike ovog dvojca:

KUVAR: Jedan nula za mene svešteniče. Niste vi prisutni duhom. Trebalo je da kažete: ja da vama dajem savete? Ja sam već onoliko politizirao. Samnom [*sic*] ne bi trebalo da se hvatate u koštac. Takav boj petlova ne priliči mojoj odeći (SNP, inv. br. 658/IV: 54),

koja u originalu glasi:

DER KOCH Einen für mich, Feldprediger. Sie sind nicht geistesgegenwärtig. Sie hätten sagen müssen: i c h soll Ihnen einen Rat gegeben haben? Ich hab höchstens politisiert! Mit mir sollten Sie sich nicht hinstelln. So ein Hahnenkampf paßt sich nicht für Ihr Gewand! (GBA 6, 1989: 66),

što je Ivanji preneo:

KUVAR

Slušajte. Vojni svešteniče, da ste bili prisebni duhom trebalo je da kažete: ja sam dao savet? Ja sam samo politizirao. Sa mnom nemojte da se svađate. Takva ratobornost ne stoji uz vaše ruho! (BDP, inv. br. 220: 127).

Najbolji primer, međutim, u prevodu Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova predstavlja prevod „Moja roba nisu prnje. Ja od toga živim, a i vi ste *dosado božija*.” (SNP, inv. br. 658/IV: 54), koja ni na koji način ne privlači pažnju, sve dok se ne uporedi s prevodom Ivana Ivanjija: „Moja roba nisu stare prnje, jer od toga živim, a i vi ste *do sada*.” (BDP, inv. br. 220: 126). Kako je sličnost po zvučnosti očigledna, ali se značenje ova dva prevodilačka rešenja drastično razlikuje, postavlja se pitanje originala. Ispostavlja se da je Ivanji preveo repliku kao što stoji u originalu „Meine Waren sind keine alte Klamotten, sondern davon leb ich und Sie habens *bisher* auch.” (GBA 6, 1989: 66), dok prevod Šenk/Ćirilov ostaje zagonetka.

Vrlo je zanimljivo to što se broj grešaka množi kako tekst odmiče, kao i činjenica da se one u oba prevoda javljaju na istim mestima. Pre svega, primećuje se nepažnja za detalje; kada se prvi put u tekstu javi leksema „Pelzmantel”, u oba slučaja ona je prevedena kao „bunda”, ali se kasnije, na kraju pete slike javlja „Mantel”, pri čemu se misli na isti odevni predmet, što potvrđuje i didaskalija u kojoj se javlja u okviru pomenute složenice (GBA 6, 1989: 52), što je

u oba prevoda „kaput” (SNP, inv. br. 658/IV: 42; BDP, inv. br. 220: 96), uprkos tome što je u prevodu propratne didaskalije i prevedeno kao „bunda”. Na osnovu toga potencijalno se može zaključiti da su i jedni i drugi prevodili rečenicu po rečenicu ponekad se ne osvrćući na prethodno, iako treba istaći da su neke delove ili čitave rečenice koje se ponavljaju uglavnom dosledno prevodili. Isto je i s prvom replikom Mladog vojnika iz četvrte slike, koju u originalu završava rečima: „Er muss hin sein!” (GBA 6, 1989: 46) misleći na komandanta, a koja u oba prevoda ima isto značenje: „Mora da je tu!” (SNP, inv. br. 658/IV: 36) i „Mora da je ovde!” (BDP, inv. br. 220: 82), iako ono ne stoji u originalu. Kada Mladi vojnik sledeći put ponovi ovu rečenicu, opet na samom kraju svoje replike: „Er muss hin sein” (GBA 6, 1989: 47) Ivanji je ispravio, očigledno lapsus: „Mora da crkne” (BDP, inv. br. 220: 84), dok Šenk/Ćirilov ostavljaju „Mora da je ovde” (SNP, inv. br. 658/IV: 37). Greška je u novijoj verziji prevoda takođe ispravljena i rečenica glasi: „Moram ga ubiti” (Brecht, 1995: 53). Greške su u ova dva prevoda uglavnom prisutne u okviru obimnijih replika, odnosno dijaloga, na primer iz treće slike:

DER KOCH [...] Ihr Weiber seid hart, aber hinterher bereut ihr. Ein Gläschen Branntwein hätt seinerzeit nix ausgemacht, ist aber nicht gegeben worden, und wer weiß, dann liegt einer unterm grünen Rasen, und ihr könnt ihn euch nicht mehr ausscharren (GBA 6, 1989: 30).

Šenk/Ćirilov preveli su je:

KUVAR: [...] Vi žene ste škrte, a kasnije zažalite zbog toga. Čašica rakije nije onda ništa. Leži on onda pod zelenom travom i niko ga ne iskopa (SNP, inv. br. 658/IV: 21),

a Ivanji:

KUVAR

[...] inače vi ženske ste uvek prvo tvrda srca, a posle se kajete. Čašica rakije u svoje vreme ne bi ništa škodila, ali mi je data, i ko zna, posle neko leži na zelenoj travi, a vi se derete uzalud (BDP, inv. Br. 220: 47).

Kao i u ovom primeru, ako se uporede dva prevoda, nejasno je šta se nalazi u izvorniku:

MAJKA KURAŽ: [...] Raskomadajte pseto nijedno, savetovala bih vas, a što da vas savetujem, kada vam posle uopšte ne pada na pamet. Već sada osečam [*sic*] kako savijate rep. Onda stojim ovde i kapetan će biti na mojoj strani (SNP, inv. br. 658/IV: 38),

Ivanji repliku Majke Hrabrost prevodi ovako:

MAJKA HRABROST

Rasecite pseto na paran [*sic*] parčad, savetovala bih vam tada, Ali šta, ako ga onda ipak ne rasećete, jer već osećate da podvijate rep. Onda ja stojim ovde, a kapetan ima prilike da se bavi sa mnom. (BDP, inv. br. 220: 85–86).

Na izvestan način, ova replika iz četvrte slike donekle predstavlja kombinaciju oba rešenja:

MUTTER COURAGE [...] Zerhacken [*sic*] Sie den Hund, möchte ich Ihnen dann raten, aber was, wenn Sie ihn dann gar nicht zerhacken, weil Sie schon spüren, wie Sie den Schwanz einziehn. Dann steh ich da, und der Rittmeister hält sich an mich (GBA 6, 1989: 48).

Isto je i s replikom:

DER KOCH Wie denkst du dirs? Da ist kein Platz in der Wirtschaft. Das ist keine mit drei Schankstuben. Wenn wir zwei uns auf die Hinterbein stelln, können wir unsern Unterhalt finden, aber nicht drei, das ist ausgeschlossen. [...] (GBA 6, 1989: 74),

koju recipijenti u ciljnoj kulturi mogu rekonstruisati tek ukoliko uporede oba prevoda, prevod Šenk/Ćirilov:

KUVAR: Kako si ti uopšte zamišljala. Nema mesta u krčmi. Nije to soba 1:3. Ako nas dvoje zapnemo, možemo da se prehranimo, ali troje, to je nemoguće (SNP, inv. br. 658/IV: 61)

i Ivanjijev:

KUVAR

Kako to zamišljaš. Nema mesta u toj gostionici. Nema tri sobe. Ako se nas dvoje postavimo na stražnje noge, taman možemo da nekako izdržimo, u troje, to je isključeno (BDP, inv. br. 220: 147).

Kada je reč o didaskalijama, iako su oba prevoda nastala za potrebe inscenacije, tu se takođe vide razlike između dve prevodilačke koncepcije. U prevodu Šenk/Ćirilov je očigledno da je prevod bio planiran za potrebe predstave, zbog čega su prisutne različite manipulacije izvornika. Tako didaskaliju iz prve slike „Von zwei jungen Burschen gezogen, rollt ein Planwagen heran” (GBA 6, 1989: 10) Šenk/Ćirilov proširuju: „Dva mladića, dovlače kola *na pozornicu*” (SNP, inv. br. 658/IV: 4), dok je Ivanjijev prevod manje informativan: „Dva momka vuku kola” (BDP, inv. br. 220: 4). Na osnovu navedenog primera, ali i u prevodu didaskalije „Sie läuft nach hinten, auf Zettel Kreuze zu malen” (GBA 6, 1989: 15), vidi se da su Šenk/Ćirilov imali jasnu sliku o scenskoj realizaciji: „Ode *do kola* i crta na papirčićima krstove” (SNP, inv. br. 658/IV: 9), koju je Ivanji preveo: „Ode *pozadi* da na ceduljama nacrtat krstove” (18). Tandem ponekad dopisuje čitave didaskalije, poput one u drugoj slici: „(daje joj novac)”

(SNP, inv. br. 658/IV: 13; GBA 6, 1989: 21), koja se odnosi na Majku Hrabrost, nakon što je Kuvar pristao na cenu kopuna od jednog zlatnika uz uslov da ga očerupa. Dopisana je i cela didaskalija uz repliku Seljanke u poslednjoj slici: „isto tako joj pruži ruku uz poklon” (SNP, inv. br. 658/IV: 72), dok u originalu piše: „BÄUERIN *im Abgehen* Eilen Sie sich!” (GBA 6, 1989: 85), a ne može se zaključiti čime je ovakva izmena izvornika motivisana, budući da Seljanka na samom početku govori mužu kako nije trebalo da prime Majku Hrabrost i njenu kćerku Katrin i prema njima nije nimalo blagonaklona, pored toga što ih krivi za sopstvenu nesreću. Osim proširivanja i dopuna, pojedine didaskalije u ovom prevodu potpuno su izostavljene, na primer, didaskalija u okviru replike Majke Hrabrost („*entsetzt*”, GBA 6, 1989: 34) nakon odgovora „Švajcarka”, koju je Ivanji preveo: „MAJKA HRABROST /užasnuta/” (BDP, inv. br. 220: 56), i to su uglavnom didaskalije koje bi glumac ionako nadomestio scenskim pokretom, tako da se njihovo izostavljanje ne smatra značajnim. Pojedine didaskalije su potpuno izmenjene, poput one u kojoj „EIN BAUER *den der Feldprediger bringt*” (GBA 6, 1989: 51), koju je Ivanji preveo „SELJAK /koga je vojni sveštenik doneo/” (BDP, inv. br. 220: 93), a Šenk/Ćirilov „Seljak (koji dolazi k svesti)” (SNP, inv. br. 658/IV: 41).

Pored sadržinskih, prisutne su i formalne razlike, na osnovu kojih se vidi iskustvo tandema Šenk/Ćirilov u prevođenju dramskih tekstova. Dok Ivanji dosledno prevodi glagolski prilog sadašnji, Šenk/Ćirilov najčešće ga zamenjuje prezentom, uz upotrebu svršenog glagolskog vida: „MUTTER COURAGE *aus einer Zinnbüchse einen Haufen Papiere kramend und herunterkletternd*” (GBA 6, 1989: 11) Ivanji je preveo „*vadeći* iz plehane kutije hrpu papira i *silazeći* sa kola” (BDP, inv. br. 220: 7), a Šenk/Ćirilov „*Izvuče* iz neke kutije hrpu papira i *silazi* sa kola” (SNP, inv. br. 658/IV: 5). I u ovom primeru vidi se da Šenk/Ćirilov izostavljaju nepotrebne elemente iz didaskalija (ne vidi se od kog materijala je kutija), najverovatnije jer smatraju da oni nisu relevantni za samo izvođenje.

Kada je reč o transponovanju vlastitih imena, tu se takođe vide razlike. Interesantno je da Šenk/Ćirilov, potpuno suprotno prevodu dijaloga koje nastoje da prilagode recipijentima, imena ostavljaju u izvornom obliku, odnosno transkribuju, dok ih Ivanji, čiji je prevod u svim aspektima bliži izvorniku, oblikom prilagođava normama ciljne kulture. Tako je „Yvette” u prevodu Šenk/Ćirilov „Ivet”, „Kattrin” je „Katrin”, a kod Ivanjija „Iveta”, odnosno „Katarina” (SNP, inv. br. 658/IV: 2; BDP, inv. br. 220: 2). Na primeru Katrin u Ivanjijevom prevodu vidi se da nije bio siguran kako da tretira ovo ime, jer iako u spisku lica piše „Katarina”, ime koje prevodilac zadržava i na početku prve slike, kasnije, kada je Majka Hrabrost predstavlja Naredniku i Vrbovniku, javlja se transkribovan oblik „Katrin Haupt” (BDP, inv. br. 220: 11), a

u nastavku „Katrina” (BDP, inv. br. 220: 20, 21; 23; 24). Razlika se najbolje vidi u transponovanju imena glavnog ženskog lika, koju Šenk/Ćirilov prevode „Majka Kuraž”, dok se Ivanji odlučio za, kako sam smatra, pojam koji je u široj jezičkoj upotrebi, „Majka Hrabrost”. U tom smislu, ime Kuvara „Pfeifenpieter”, koje je tandem prilagodio ciljnoj kulturi i preveo ga „Pera Lula”, a Ivanji zadržao strani oblik, „Piter Lulaš” (BDP, inv. br. 220: 131), predstavlja izuzetak. Svakako najinteresantniji primer u ova dva prevoda predstavlja ime mlađeg sina Majke Hrabrost, koji je u originalu „Schweizerkas”, a koje su Šenk/Ćirilov preveli kao „Švajcarac” (da bi ga u drugoj verziji izmenili u „Švajcarko”, Breht, 1995: 4), koje Ivanji doslovno prevodi kao „Švajcarski sir” (u spisku likova javlja se lapsus, „Švajcarski sin” ispod lika „Mlađi sin / Feješ”, BDP, inv. br. 220: 2), koji se na pojedinim mestima pojavljuje i kao Švajcarski Sir (BDP, inv. br. 220: 64).

Strane reči i izrazi kojih u originalu ima na nekoliko mesta, prevodioci takođe uglavnom različito tretiraju. Uzvik Majke Hrabrost „Bosche Moye!” (GBA 6, 1989: 34) Šenk/Ćirilov u prevodu su „maskirali” time što su ga na izvestan način transkribovali: „Bože moj!” (SNP, inv. br. 658/IV: 25), a naročito je zanimljivo rešenje za koje se odlučio Ivanji, time što je umesto ovog izraza upotrebio francuski, koji takođe transkribuje: „Mon dje!” (BDP, inv. br. 220: 57). Francusku leksemu „cheri” (GBA 6, 1989: 42), kako Ivet oslovljava Prastarog pukovnika, prevodioci u oba slučaja transkribuju, „šeri” (SNP, 32; BDP, inv. br. 220: 73), dok takođe francuski izraz „Bouque la Madonne” (GBA 6, 1989: 48) Šenk/Ćirilov praktično izmišljaju „Boku la Madam!” (SNP, inv. br. 658/IV: 38), dok ga Ivanji izostavlja, s tim što na tom mestu ostavlja praznu crtu, gde je izraz naknadno dopisan olovkom, u izvornom obliku: „Bouque la Madonne!” (GBA 6, 1989: 85). Na osnovu ovih primera pokazalo se, prema tome, da nema jasne koncepcije kada je reč o stranim rečima i izrazima.

U delu nema mnogo kulturno specifičnih pojmova, a kada su prisutni, uglavnom su vezani za glavni lik i za njeno zanimanje. Iako prevodioci nude drukčije rešenje, u oba prevoda vidi se nastojanje da se oni približe ciljnoj kulturi. Tako je kod Šenk/Ćirilov nepoznat pojam „Marketenderin” (GBA 6, 1989: 9) preveden kao „kantinerka” (SNP, inv. br. 658/IV: 3), dok je kod Ivanjija ona „pukovska krčmarica” (BDP, inv. br. 220: 3). U skladu s tim, „Marketenderhandel” (GBA 6, 1989: 41), kod Šenk/Ćirilov je „kantina” (SNP, inv. br. 658/IV: 31), a kod Ivanjija „pukovska krčma” (BDP, inv. br. 220: 70), kao i „Marketenderzelt” (GBA 6, 1989: 53), koji su oni preveli kao „kantinerski šator” (SNP, inv. br. 658/IV: 42), dok se Ivanji odlučio za neologizam „šator-krčma” (BDP, inv. br. 220: 97). Drugi specifičan pojam „Planwagen”, koji lajtmotivski prožima čitavo delo, u oba (zapravo u svih pet) prevoda je

pojednostavljen „kola”. Primeri prilagođavanja ciljnoj kulturi u oba prevoda predstavlja zamena pojma „Branntwein” (GBA 6, 1989: 26) uobičajenim pićem „rakija” (SNP, inv. br. 658/IV: 40, BDP, inv. br. 220: 91), zatim, u prevodu Šenk/Ćirilov „Rotkohl” (GBA 6, 1989: 69) „(Sa) slatkim kupusom” (SNP, inv. br. 658/IV: 57), koji Ivanji prevodi „(Sa) crvenim kupusom” (BDP, inv. br. 220: 134). Kako ovaj, poslednji primer tako i prevod nepoznanice u okviru Komandantove replike upućene Ajlifu: „(das rechne ich dir besonders hoch an), mit einer goldenen *Armspang*, sobald ich die Stadt hab.” (GBA 6, 1989: 20), koju su Šenk/Ćirilov preveli „[...] Imaćeš zlatnu *medalju* čim zauzmemo grad.” (SNP, inv. br. 658/IV: 13), spram Ivanjija, koji zadržava nepoznat elemenat u prevodu: „[...] daću ti zlatnu *narukvicu*, čim osvojim grad.” (BDP, inv. br. 220: 28), pokazuje da je prevodilački tandem imao svest o tome koji pojmovi su za recipijente potencijalno nepoznati, zbog čega ih u prevodu zamenjuju sličnim, poznatim pojmovima, dok se u Ivanjijevom prevodu oni različito tretiraju, što je pokazatelj nepostojanja jasne prevodilačke koncepcije.

Tako su svi pojmovi vezani za religiju, kao u prevodu *Kruga kredom* Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova, u *Majci Kuraž* zamenjeni poznatim. Tako „Herr und Heiland” (GBA 6, 1989: 39) Ivanji prevodi kao „gospoda i spasioca” (BDP, inv. br. 220: 67), a Šenk/Ćirilov „gospodu Isusu Hristu” (SNP, inv. br. 658/IV: 30), „Jesus” (GBA 6, 1989: 63) je tandem preveo „Bože” (SNP, inv. br. 658/IV: 52), dok je Ivanji i ovde bliži originalu „Isuse” (BDP, inv. br. 220: 120). U ovom segmentu uočava se da prevodioci nisu toliko vodili računa o sinonimima, već u prvom redu o funkciji koju ovi izrazi imaju u delu, pa je i uzvik „Maria und Josef” (GBA 6, 1989: 47) u *Majci Kuraž* preveden „O bože i bogorodice!” (SNP, inv. br. 658/IV: 37), a u *Majci Hrabrost* „Majko božija” (BDP, inv. br. 220: 82), a sličan izraz, „Marandjosef!” (GBA 6, 1989: 63) „O bože i svi sveci!” (SNP, inv. br. 658/IV: 51), kod Ivanjija: „Gospode bože” (BDP, inv. br. 220: 118). U sledećoj replici prisutan je pojam iz domena religije nepoznat u ciljnoj kulturi:

DER FELDPREDIGER Sie haben Spitzel. Gestern früh ist einer vor mir aufgetaucht aus dem Graben, wie ich meine Notdurft verrichtet hab. Ich erschreck und kann grad noch ein *Stoßgebet* zurückhalten. Das hätt mich verraten (GBA 6, 1989: 36).

Pojam „Stoßgebet”, koji u katoličkoj konfesiji označava kratku, brzu molitvu i za koju ne postoji precizan pojam u ciljnoj kulturi, Šenk/Ćirilov preveli su opisno:

SVEŠTENIK: [...] Imaju svoje uhode. Juče se pojavio neko ispred mene u jarku kad sam svršavao nuždu. Uplašio se. Mogao sam još da izdržim samo jedan *kratki očenaš*. To bi me izdalo (SNP, inv. br. 658/IV: 27),

dok se Ivanji udaljio od izvorne formulacije i problem rešio na sledeći način:

VOJNI SVEŠTENIK

Imaju špiclove. Juče se jedan pojavio u jarku, kad sam išao zbog svoje nužde. Toliko se uplašim da se jedva zadržim da glasno *ne prizovem boga*. A to bi me izdalo (BDP, inv. br. 220: 60).

Kod prevođenja biblijskih citata uočava se identična praksa, pa aluziju na citat „Und man zündet auch kein Licht an und stellt es unter den Scheffel, sondern auf einen Leuchter, damit es allen leuchtet, die da sind im Hause” (Matthäus 5, 14), u delu: „sein Licht muß man unter den Scheffel stellen, heißt es” (GBA 6, 1989: 33), koja u prevodu na srpski glasi: „Niti se užije sveća i meće pod sud nego na svećnjak, te svetli svima koji su u kući” (Matija 5: 14), Šenk/Ćirilov prevode „Svoje svetlo treba pod mericu da staviš” (SNP, inv. br. 658/IV: 25), a Ivanji „Sveću metni pod lonac, kažu” (BDP, inv. br. 220: 56). Ova aluzija se odnosi na to da Hrabrost maže Katrin garom da je ne bi prepoznali, a na osnovu prevoda se zaključuje da je prevodioci ili nisu prepoznali ili nisu potražili odgovarajući prevod.

Pored mnogobrojnih pojmova iz domena religije koji se javljaju u okviru dijaloga, s obzirom na tematiku i kontekst Tridesetogodišnjeg rata, u delu je prisutna i vojna terminologija. Upporedna analiza pokazala je da prevodilački tandem njome bolje vlada, te je njihov prevod s tog aspekta vrlo precizan. Narednikovu repliku iz prve slike „Ich war mit siebzehn dabei” (GBA 6, 1989: 14), koja se odnosi na pojam „Soldantenlos” iz prethodne, oni su preveli „[...] imao sam sedamnaest kad sam *narukovao*.” (SNP, inv. br. 658/IV: 8), a Ivanji opisno: „[...] Sa sedamnaest sam već *bio vojnik*” (BDP, inv. br. 1989: 15). Pojam „Ration” (GBA 6, 1989: 22) takođe prevode precizno, „sledovanje” (SNP, inv. br. 658/IV: 14), spram Ivanjijevog opštijeg rešenja „obroke” (BDP, inv. br. 220: 31), zatim izraz „[...] zu wenig *Soldaten anwirbt*” (GBA 6, 1989: 23) prevode „*vrbuje premalo vojnika*” (SNP, inv. br. 658/IV: 15), a Ivanji: „*uzme malo vojnika*” (BDP, inv. br. 220: 35), kao i „Feldgericht” (GBA 6, 1989: 26), u prevodu *Majke Kuraž* „vojni sud” (SNP, inv. br. 658/IV: 18), a kod Ivanjija „ratni sud” (BDP, inv. br. 220: 40). Nije jasno iz kog razloga Ivanji leksemu „Feldhauptmann” dosledno prevodi kao vojvoda, na primer u didaskaliji „Das Zelt des Feldhauptmanns” (GBA 6, 1989: 19), „*Šator vojvode*” (BDP, inv. br. 1989: 25), što je u *Majci Kuraž* „u šatoru *komandanta*” (SNP, inv. br. 658/IV: 11), ali se pretpostavlja da je u pitanju nepoznavanje vojne terminologije, odnosno, greška.

U delu postoji niz različitih frazeologizama, kako leksikalizovanih tako i autorskih. U ovom segmentu prevodi se međusobno veoma razlikuju, ali se načelno može konstatovati da Šenk/Ćirilov nastoje da ih, kad god je to moguće, zamene ekvivalentnim, postojećim

frazeologizmom u ciljnoj kulturi, dok su Ivanjijeva rešenja neretko doslovni prevodi originala. Tako on frazeologizam „in Gottes Hand” (GBA 6, 1989: 34) prevodi doslovno „u božijoj ruci” (BDP, inv. br. 220: 58), a Šenk/Ćirilov „U božjim rukama” (SNP, inv. br. 658/IV: 25). Iako je izraz poznat isključivo u obliku množine, kako se nalazi u drugom prevodu, on je na komunikativnom planu prihvatljiv, slično prevodu čuvenog izraza koji u izvesnom smislu predstavlja moto čitavog dela: „Wer mitn Teufel frühstücken will, muß ein langen Löffel haben.” (GBA 6, 1989: 66), koji je Ivanji takođe preveo doslovno „Ko sa đavolom želi da doručkuje, mora da ima dugačku kašiku.” (BDP, inv. br. 220: 125), a Šenk/Ćirilov „Ko s đavolom tikve sadi, o glavu mu pucaju.” (SNP, inv. br. 658/IV: 54). Iako je ovo rešenje razumljivo na osnovu slike na kojoj počiva, drugo rešenje u okviru postojećih mogućnosti svakako je s aspekta ciljne kulture prihvatljivije. Nasuprot ovim primerima, doslovan prevod izraza „Er hat nicht einmal mit den Achseln gezuckt” (GBA 6, 1989: 45), „Nije čak ni slegnuo ramenom” (BDP, inv. br. 220: 78), pritom uz upotrebu jednine, u odnosu na prevod Šenk/Ćirilov, koji su upotreбили sinonimni frazeologizam koji takođe počiva na značenju gesta „Nije ni okom trepnuo” (SNP, inv. br. 658/IV: 35), Ivanjijeva rešenje deluje nevešto. Isto je i s izrazom kojim Kuvar karakteriše Majku Hrabrost kada je poseti po okončanju rata: „*Sie haben immer noch Haare auf die Zähne*, aber ich schätz Sie drum.” (GBA 6, 1989: 64), koji su Šenk/Ćirilov preveli „Još vam je ostao vaš oštar jezik, ali ja vas zbog toga cenim” (SNP, inv. br. 658/IV: 52), a Ivanji: „Još uvek *ste zubati*, zato vas cenim” (BDP, inv. br. 220: 122), što samo po sebi deluje komično, ali je ujedno nerazumljivo. Postoje i primeri gde se niko od prevodilaca nije setio postojećeg frazeologizma na srpskom jeziku, pa je tako frazeologizam „unter der Hand” (GBA 6, 1989: 21) Ivanji preveo „pod rukom” (BDP, inv. br. 220: 31) (umesto „ispod ruke/žita”), a Šenk/Ćirilov „potajno” (SNP, inv. br. 658/IV: 14). U nekim slučajevima, opet, prevodioci su bili naročito inspirisani, na primer kada „Not kennt kein Gebot” (GBA 6, 1989: 22) Ivanji prevede: „Nužda zakon menja” (BDP, inv. br. 220: 32), a Šenk/Ćirilov „Prema glavi i oca po glavi” (SNP, inv. br. 658/IV: 14), ili „Wo raucht, ist Feuer, heiβts.” (GBA 6, 1989: 71), gde se prevodilačka rešenja takođe razlikuju: „Ko se dima ne nadimi, taj se vatre ne ogreje” (SNP, inv. br. 658/IV: 59), kod Ivanjija: „Gde ima dima, ima i vatre, kažu.” (BDP, inv. br. 220: 141). Primećuje se da Šenk/Ćirilov, ukoliko bi procenili da bi doslovan prevod autorskog frazeologizma za recipijente predstavljao tamno mesto, ako je to izvodljivo, zamenjuju frazeologizmom sa sinonimnim značenjem: „*Ne dajem ja za to ni prebijene pare*” (SNP, inv. br. 658/IV: 8), dok Ivanji i ovde pribegava doslovnom prevođenju: „To ne znači ni koliko srati u travu” (BDP, inv. br. 220: 16), s tim što ostaje nejasno značenje originalnog izraza „Das bedeutet nicht so viel wie ins Gras scheißen” (GBA 6, 1989: 15), a ponekad iz tog razloga

frazeologizam prevode običnom leksemom, na primer, kada Kuvar Majci Hrabrost daje savet: „In der Lag können Sie nix Besseres mehr tun, als gewisse Waren schnell losschlagen, vor die Preis ins Aschgraue sinken.” (GBA 6, 1989: 66), „Ovako sada ne možete ništa drugo da uradite, nego da robu rasprodajte što brže možete, pre nego što cene sasvim ne padnu.” (SNP, inv. br. 658/IV: 54), što Ivanji pokušava da dočara u prevodu: „U ovom položaju nabolje što možete učiniti jeste da izvesne stvari rasprodajte što pre, pre nego što cene propadnu pod pepeo.” (BDP, inv. br. 220: 126). Isto tako, načelna tendencija u prevodu *Majke Kuraž* da se delo u svim segmentima prilagodi ciljnoj kulturi, u ovom slučaju ogleda se u tome što prevodioci pribegavaju idiomatskim izrazima i na onim mestima gde ih nema u izvorniku: „Das ist lang her.” (GBA 6, 1989: 66) oni prevode „Mnogo je vode otada proteklo.” (SNP, inv. br. 658/IV: 56), a Ivanji „To je bilo tako davno.” (BDP, inv. br. 220: 132). Treba napomenuti da navedeni primeri predstavljaju dominantne postupke vezane za prevod frazeologizama u oba slučaja, ali i tu postoje izuzeci. Ivanji je i ovde u prevodu pojedinih izraza pokazao erudiciju, jer poznaje vrlo retke frazeologizme, na primer „Ne daj da ti satera veru u čuturu” (BDP, inv. br. 220: 17), za razliku od Šenk/Ćirilov, koji su „Laß du dich nicht ins Bockshorn jagen” (GBA 6, 1989: 15) preveli prostim glagolom: „Nemoj da te to plaši.” (SNP, inv. br. 658/IV: 8) ili „Ne dam da mi rat napravite kusim i repatim” (BDP, inv. br. 220: 114), „Ich laß mir den Krieg von euch nicht madig machen.” (GBA 6, 1989: 61), koji su oni preveli „Ne dozvoljavam da mi zgadite rat.” (SNP, inv. br. 658/IV: 50).

Najkraći song koji se javlja u delu, iako ima samo dva stiha, reprezentativan je za prevode songova u *Majci Kuraž* i *Majci Hrabrost* uopšte. Njega peva Narednik na kraju prve slike, zadovoljan jer je na prevaru uspeo da vrbuje Ajlifa: „Will vom Krieg leben / Wird ihm wohl müssen auch was geben.” (GBA 6, 1989: 18), a konkretno se odnosi na Majku Hrabrost, zbog čega ga Ivanji prevodi na sledeći način: „Od rata hoće živi [*sic*] žena ta , [*sic*] / Moraće bogme nešto i da mu da.” (BDP, inv. br. 220: 24). Za razliku od Ivanjija, koji je proširio izvornik time što je na kraju prvog stiha dodao „žena ta”, song je u prevodu Šenk/Ćirilov dobio opštije značenje: „Ko hoće s ratom da trguje, / Moraće njemu nešto da žrtvuje.” (SNP, inv. br. 658/IV: 11), a veza s Majkom Hrabrost ostvaruje se tek na osnovu konteksta. Forma strofe od dva stiha uz parnu rimu, u oba prevoda je zadržana. U prevodu ostalih songova prisutne su različite prevodilačke transformacije, a prevodioci su u oba slučaja nastojali pre svega da zadrže formalne karakteristike izvornika.

4.4.2.2. Sistemski kontekst

Prevod Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova *Majka Kuraž i njena deca* najverovatnije je najstariji prevod ovog Brehtovog dela na srpski jezik. U poređenju s drugom verzijom prevoda koja je publikovana pod izmenjenim naslovom *Majka Hrabrost i njena deca* (Breht, 1964), prisutne su mnogobrojne razlike koje su u prvom redu vezane za namenu prevoda, dok u pogledu njihove prihvatljivosti s aspekta ciljne kulture nema značajnih razlika. Utisak prihvatljivosti u ova dva prevoda nimalo ne iznenađuje, budući da je (uporedna) analiza na mikro nivou pokazala čitav niz izmena i primera prilagođavanja izvornika ciljnoj kulturi. Pojedine izmene rezultirale su promenama na semantičkom, ali prvenstveno na stilskom planu. Opšti zaključak jeste da bi kombinacija ova dva prevoda verovatno najbolje prenela sliku o izvorniku.

U poređenju s prevodom Ivana Ivanjija, koji je verovatno započet nešto kasnije, takođe pedesetih godina prošlog veka, i koji nije revidiran za premijeru u Narodnom pozorištu, kao i u poređenju oba prevoda s izvornikom, pokazalo se koliko poznavanje izvornog i ciljnog jezika, kao i očekivanja recipijenata u ciljnoj kulturi, usmeravaju manipulaciju izvornika. Iako su oba prevoda nastala za potrebe inscenacije, zanimljivo je da dva prevoda istog dela mogu u tolikoj meri da se razlikuju. Razmimoilaženja su neretko vezana za tumačenje pojedinih mesta u delu, a na osnovu konteksta koje ono pruža, kao i s jezičkim kompetencijama, prevodilačkim iskustvom, kao i prevodilačkom koncepcijom. Ispostavilo se da Ivanjijev prevod sadrži obilje nejasnoća i tamnih mesta nastalih usled interferencije s izvornikom, što je ponekad došlo do izražaja tek u poređenju s prevodom Šenk/Ćirilov. Osim toga, ovaj prevod otkriva prevodioca koji nema iskustva u prevođenju dramskih tekstova, iako, paradoksalno, pruža verodostojniju sliku izvornika, zbog čega je na komunikativnom planu vrlo problematičan. U tom segmentu je bliži prevodu Todora Manojlovića, koji je razumeo sve nijanse izvornika, ali je imao poteškoća sa srpskim jezikom.

4.4.3. *Krug kredom* u prevodu Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova

Među nekolicinom naučnih publikacija koje se bave prevodima Brehtovih drama na srpski jezik, ni u jednoj nema pomena o *Krugu kredom* (SNP, inv. br. 675/IV) Tatjane Šenk i

Jovana Ćirilova.¹⁷⁸ Ako se uzme u obzir odnos bivše Jugoslavije prema Sovjetskom savezu (počev od 1948. godine), gde je radnja komada smeštena, a time i prema drugim zemljama Istočnog bloka, pored mogućnosti da su prevodioci ponudili prevod, ali da on nije bio zadovoljavajuć, nije isključeno ni da su razlozi bili uslovljeni vanjezičkim faktorima.

Prema podacima koji su navedeni na kast-listi, „KAVKASKI KRUG KREDOM, drama u pet činova sa predigrom (41 slika)”, premijerno je prikazana 26. marta 1963. godine u Narodnom pozorištu u Beogradu, kao prvi Brehtov komad koji je ovo pozorište izvelo. Za režiju i scenografiju bio je zadužen Bojan Stupica, koji je koristio postojeći prevod Gustava Krkleca.¹⁷⁹ Iako je kritika afirmativno pisala o predstavi, ističući naročito Miru Stupicu i njeno „šarmantno” tumačenje glavnog ženskog lika (Rnjak, 1972: 34), Stupičina inscenacija *Kavkaskog kruga kredom* za sada je ostala usamljen slučaj u istoriji srpskog pozorišta. Klavundov *Krug kredom*, međutim, insceniran je već 1953. godine (Volk, 1990: 975), iako je ovaj nemački pisac, za razliku od Brehta, u srpskoj kulturi danas gotovo nepoznat.

Za razliku od prevoda *Majke Hrabrost* (1964) koja je doživela veliki uspeh, *Krug kredom* Tatjane Šenk¹⁸⁰ i Jovana Ćirilova u Srbiji je potpuno nepoznat. S obzirom na motivsku povezanost ovih dvaju Brehtovih komada, zanimljivo je interesovanje prevodilaca za problematiku majčinstva, koja je, osim toga, u oba dela smeštena u kontekst rata. Nije isključeno da je Ćirilov, kao „sasvim pronicljiv pozorišni delatnik [koji] poznaje sve teatarske mehanizme” (Putnik, 1991: 140), pretpostavio kako će se ovi komadi bolje uklopiti u poetiku socijalističkog realizma, čime bi, s jedne strane, „udovoljio” institucijama, s druge strane edukovao publiku o savremenim pozorišnim zbivanjima, što je godinama i činio u okviru Bitefa (Ćirilov, 2002: 23–26). To je istakao i Putnik (1991: 140): „Autor *Pozorištarija* [Jovan Ćirilov] veoma dobro zna zakučaste i neizbežne tokove pozorišnog života – zvaničnog i onog nezvaničnog koji je često odlučujući za status predstave i teatra u javnosti [...]”

Osim što se ne pominje u sekundarnoj literaturi, ni sam Ćirilov u razgovoru iz 2013. godine nije naveo *Kavkaski krug kredom*. Ono što je značajno, a čega se živo sećao, jeste da je

¹⁷⁸ Detaljnije o prevodiocima v. Mitrevski (2013b: 15–17).

¹⁷⁹ Ova Stupičina inscenacija gotovo je identična zagrebačkoj iz 1957. godine.

¹⁸⁰ O Tatjani Šenk u literaturi nema čak ni osnovnih ličnih podataka. Od Ćirilova se zna da je bila supruga slovenačkog reditelja Janeza Šenka, kao i da je odlično vladala nemačkim jezikom. Prevodilački proces, kako je naveo, izgledao je tako što je ona prevodila s nemačkog na srpski, koji nije tako dobro govorila, pa bi Ćirilov tu verziju sređivao.

1954. godine s Minjom Dedićem na Festivalu nacija u Parizu gledao *Majku Hrabrost* u izvođenju Berlinskog ansambla, sa „impresivnom” Helene Vajgel. Stoga nije isključeno da je i naredne godine ispratio nastup ove trupe, koju je predvodio po njemu „najbolji pisac među takozvanim piscima levičarima” (Mitrevski, 2013a). Pretpostavka je utoliko značajna, jer bi u slučaju da je tačna, opcije vezane za godinu nastanka prevoda bile sužene na period ubrzo nakon Festivala, kao i to da pozorišta potencijalno još nisu bila spremna da izvode ovaj „socijalistički komad” (otuda štrihovanje u naslovu) u vreme nestabilnih diplomatskih odnosa sa Sovjetskim Savezom.

4.4.3.1. Analiza preliminarnih podataka

Na koricama sveske nalaze se sledeći podaci: „SRPSKO NARODNO POZORIŠTE U NOVOM SADU / BIBLIOTEKA DELA I ULOGA / Broj: 675/ IV / KRUG KREDOM / Komad za mladež u pet činova s predigrom / Pisac Bert Breht / Preveli Tatjana Šenk i Jovan Ćirilov / Za STUDIJU” (SNP, inv. Br. 675/IV). Nema podataka vezanih za godinu nastanka prevoda, kao ni imena reditelja i dramaturga. U samom tekstu koji je veoma očuvan nisu vidljivi tragovi štrihovanja niti dopisivanja. Kucan je na pisaćoj mašini, ćiriličnim pismom, sem naslovne strane koja je pisana latinicom, a obima je sedamdeset sedam strana. Kraj je eksplicitno naznačen („KRAJ”, SNP, inv. br. 675/IV: 77). Prevod je, po svoj prilici, prevodilački par ponudio Srpskom narodnom (ili nekom drugom) pozorištu, ali je očigledno da za njega u tom trenutku nije postojalo interesovanje.

4.4.3.2. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda s aspekta ciljne kulture

Ovaj „komad za mladež”, kako stoji na naslovnoj strani, podeljen je na pet činova i predigru. Upadljivo je da unutar činova, koji su obeleženi rimskim brojem i sadrže naslov, ne postoje manje kompozicione jedinice, odnosno, one ni na koji način nisu naznačene. Isto tako, na početku ne postoji uobičajeni spisak lica, zbog čega se o njihovim međusobnim odnosima i vezama saznaje postupno, u toku radnje. Podnaslov komada, koji je ujedno i žanrovska odrednica, utoliko je neobičan, jer nije poznat u Brehtovom opusu, ako se izuzmu poučni komadi pisani za ovu ciljnu publiku. Povrh svega, nejasno je zbog čega je iz samog naslova izostavljen pridev „kavkaski”, osim što je komad time dobio opštiji smisao. Pretpostavka da je

tandem na taj način želeo da „zataška” sporno mesto za sada je jedina objašnjiva, iako trenutno nije uočeno da su nazivi drugih sovjetskih lokaliteta zamenjeni drugim.

Upečatljiva formalna karakteristika prevoda odnosi se na priličan broj gramatičkih i pravopisnih grešaka, te se pretpostavlja da je prevodilački dvojac angažovao treće lice za prekucavanje teksta, što je u to vreme svakako bila praksa, barem kada je reč o umnožavanju ponuđenih prevoda. Neki od primera su „bijo” (SNP, inv. br. 675/IV: 21) (u značenju potukao, ratovao), „usdišući” (SNP, inv. br. 675/IV: 60) ili „malte ne” (SNP, inv. br. 675/IV: 77). Ukoliko se zanemare ove greške, koje svakako doprinose utisku „neprihvatljivosti” prevoda s aspekta ciljne kulture, za prevod bi se i dalje moglo tvrditi da osciluje između „prihvatljivog” i „neprihvatljivog”. S druge strane, apsolutno jednačenje suglasnika po zvučnosti, a tako i u konsonantskoj grupi „ds”, na primer, „otstupi” (SNP, inv. br. 675/IV: 8), kao i (ne)pisanje suglasnika „j” kod prisvojnih prideva (sa sufiksom *-(i)ski*), poput „persiski” (SNP, inv. br. 675/IV: 8), „gruzisko” (SNP, inv. br. 675/IV: 21) i sl., prevod vremenski smešta u period pre 1960. godine,¹⁸¹ nakon čega su ova pravila izmenjena.¹⁸²

U skladu sa personalom drame, u kojoj su protagonisti „obični ljudi”, u prevodu dijaloga dominira kolokvijalni jezik s primesama vulgarne leksike i mnoštvom „narodskih” izraza, dok stihovi naratora Arkadija Čajdzea, kako stilski tako i formalno naglašavaju epsku crtu komada. Upravo ta mesta u prevodu mogla bi se okarakterisati kao veoma prihvatljiva, što nimalo ne čudi, ako se ima u vidu izuzetno razvijena epska poezija u okviru srpske književnosti, koju prevod na taj način evocira:

[...] „Slušaj, ženo, ko na pomoć jednom se oglušī,

Nikad više poziv dragog neće osluhnuti,

Nikad više pesmu kosa jutrom ćuti [*sic*]

Nikad uzdah žeteoca na večernju.” (SNP, inv. br. 675/IV: 19)

Prihvatljivost prevoda ogleda se i u upotrebi arhaizama („stanka” SNP, inv. br. 675/IV: 1; 48; „usnjat ogrtač”, SNP, inv. br. 675/IV: 7; „usnjatim bičem”, SNP, inv. br. 675/IV: 7),

¹⁸¹ Pravilo za jednačenje suglasnika po zvučnosti važio je od objavljivanja *Pravopisa srpskohrvatskog književnog jezika* iz 1923. godine (Belić, 1923: 46), dok se pisanje suglasnika „j” kod navedenih prideva smatralo dopuštenim, ali stilski nepoželjnim. U *Pravopisnom uputstvu* iz 1929. godine (Stojanović i dr., 1929: 207) oba načina pisanja suglasnika „j” su izjednačena.

¹⁸² Godine 1960. vraćena su Vukova pravila sa odstupanjem (suglasničke grupe „ds” i „dš”) i ona važe i danas.

određenih stilskih figura kao i sintakse, koji predstavljaju obeležje književnog nasleđa specifičnog za srpski kulturni prostor. Osim toga, prevod se, poput prevoda *Majke Hrabrost* istog tandema, odlikuje originalnim jezičkim tvorevinama pisanim u duhu srpskog jezika (Mitrevski, 2013b: 29), koje tekstu daju poetičnu notu: „živimo u pomekužnjenom veku” (SNP, inv. br. 675/IV: 9); „nećugurno” (SNP, inv. br. 675/IV: 48). Na ova mesta bi prilikom dalje analize trebalo obratiti naročitu pažnju, jer ona najčešće predstavljaju indikator za veće izmene originalnog teksta u cilju prilagođavanja izvornika potrebama ciljne kulture (Bassnett, 1998: 96). Ako se pak prevod detaljnije analizira, uočavaju se tzv. „sumnjiva mesta”, koja narušavaju opšti utisak prihvatljivosti. U više navrata čitalac će se zapitati koji je smisao određene replike ili nekog njenog dela u datom ko(n)tekstu, jer se na osnovu njega značenje ne može odgonetnuti, čak ni ako se uzme da je posredi doslovan prevod s nemačkog jezika. Utisak je, pored navedenog, da se broj takvih mesta povećava kako tekst odmiče, pa se pretpostavlja da je prevod nastao u kratkom vremenskom roku, kao i da nikada nije revidiran, ili pak da je u pitanju tzv. prva ruka, koja, iako čitljiva, ne predstavlja konačnu verziju prevoda.

Doslovno prevedena mesta uglavnom su vrlo lako uočljiva, na primer, u didaskaliji iz prvog čina, uz repliku Natele Abašvili, koja je „vođena od svojih žena” (SNP, inv. br. 675/IV: 15), gde je preuzet pasiv, karakterističan za nemački jezik, zatim glagolski prilog sadašnji u funkciji atributa: „spavajuće dete” (SNP, inv. br. 675/IV: 18) ili „zvoneće zvono” (SNP, inv. br. 675/IV: 23), koji se u srpskom jeziku gotovo ne upotrebljava. Nemačka sintaksa krije se, na primer, tamo gde je doslovno prenet red reči: „iz grada se čuju već pucnji” (SNP, inv. br. 675/IV: 16), zatim iza određenih konstrukcija, poput: „u svesti svoje krivice” (SNP, inv. br. 675/IV: 18), „to ne može da bude” (SNP, inv. br. 675/IV: 40), „ali je još uvek gore dočekati oklopnike” (SNP, inv. br. 675/IV: 30), pri čemu „još uvek” u ovom slučaju znači „ipak”, zatim „napravimo jedan pokušaj” (SNP, inv. br. 675/IV: 55), gde je u originalu gotovo izvesno upotrebljena dvoznačna imenica muškog roda „Versuch”, koja je u ovoj perifrastičnoj konstrukciji prisutna u značenju eksperiment, ili upitne rečenice formulisane odričnom rečcom „Da li ne bih mogla dobiti [...]?” (SNP, inv. br. 675/IV: 21). Kada Grušina snaja Aniko svom suprugu Lavrentiju kaže: „Tvoje meso se hladi” (SNP, inv. br. 675/IV: 33), izvučeno iz konteksta, to može biti dvojako shvaćeno i čitalac brzo uviđa da bi maternji govornik srpskog jezika pre upotrebio enklitički oblik prisvojne zamenice (npr. hladi ti se meso). Čuvena Azdakova rečenica kojom otvara svaki sudski spor, prevedena je takođe doslovno „Uzimam” (SNP, inv. br. 675/IV: 58), iako bi „primam” u većoj meri sugerisalo izostavljeni direktni objekat (mito). Nedvosmisleni primeri doslovnog prevođenja, osim navedenih, prisutni su i u

repliki Jahača iz petog čina, koji prekida sudski spor sledećim rečima: „Stoj! Evo pisanja velikog kneza” (SNP, inv. br. 675/IV: 69), potom u istoj sceni u okviru izjave Advokata Natele Abašvili: „Suprotna strana odnela je dete a sada *se brani* da ga vrati” (SNP, inv. br. 675/IV: 69), što je samo jedno od značenja glagola „sich wehren”, koji znači i odbijati, zatim u didaskaliji koja se odnosi na Azdaka, koji „pruži otvorenu ruku” (SNP, inv. br. 675/IV: 69) umesto dlana, a sasvim sigurno i u delu replike u kom on kaže „*poserite me*, ali ja to znam” (SNP, inv. br. 675/IV: 72), što je u originalu glagol „bescheißen”¹⁸³, koji pored osnovnog značenja koje je ovde posredi, znači i prevariti (Ristić–Kangrga, 2004: 195).

Mnoga mesta *Kruga kredom* koja su nevešto prevedena, najverovatnije se mogu pripisati brzopletosti, s obzirom na to da je dramu *Majka Hrabrost i njena deca* dvojac Šenk/Ćirilov vrlo umešno preveo. Tako Gruša u prvom činu govori Simonu „moćim [*sic*] svoje prste na nozi u vodi” (SNP, inv. br. 675/IV: 10), a Azdak za vreme suđenja pita: „Gde su ona dvojica, koji su hteli da se razvedu?” (SNP, inv. br. 675/IV: 73–74), jer se u nemačkom jeziku ne vidi rod neodređene zamenice, odnosno, broja, pri čemu pri čemu se sa sigurnošću može tvrditi da nije u pitanju istopolni brak. Za ovaj duhoviti lapsus kasnije će se ispostaviti da se odnosi na dvoje staraca koji žele razvod nakon četrdeset godina braka (SNP, inv. br. 675/IV: 74). Takvih mesta u tekstu ima pregršt, na primer u okviru didaskalija, kada Jusup „u samoj košulji” (SNP, inv. br. 675/IV: 41) izađe pred zvanice, zatim kada na pozornici „nastaje večer i noć” (SNP, inv. br. 675/IV: 20), ili „potisne ga da sedne” (SNP, inv. br. 675/IV: 50), koja se odnosi na Prosjaka (u stvari Velikog kneza) i koja bi se bez poznavanja konteksta pre mogla protumačiti tako da Azdak, koji u tom trenutku govori, izgura Prosjaka kako bi seo, a ne da ga spušta na stolicu kako bi (Prosjak) seo. Ovakvi primeri, međutim podjednako su prisutni i u okviru dijaloga. Kada se Narednik u drugom činu obrati jednom Oklopniku rečima: „Glupače!” (SNP, inv. br. 675/IV: 23), čitalac će isprva pomisliti da je u pitanju greška, a ne, kao što je zapravo slučaj, imenica muškog roda „glupak” u vokativu jednine, jer taj oblik nije obično u upotrebi (iako je gramatički ispravan).

Ipak, nijedno od navedenih prevodilačkih rešenja nije se u potpunosti nepovoljno odrazilo na razumljivost, već pre svega na stil prevoda. Za razliku od ovih, postoji čitav niz primera nad čijim značenjem čitalac mora da se zamisli. „Dete krvi” (SNP, inv. br. 675/IV: 75) verovatno je biološko dete, što se naknadno dá zaključiti na osnovu konteksta; u prvom činu,

¹⁸³ be|schei|ßen <st. V.; hat> [mhd. beschīzen = besudeln, zu scheißen] (salopp): betrügen, übervorteilen: die haben uns ganz schön/um hundert Euro beschissen (*Duden - Deutsches Universalwörterbuch* [CD-ROM], 2006).

nakon što Konjušar gestom pokaže da je ban „smaknut”, Debela žena u šoku izgovara kako je još tog jutra izgledao „kao mleko i krv pri jutarnjoj misi” (SNP, inv. br. 675/IV: 17), iako je nejasno kakve su osobine onoga ko tako izgleda. To ide dotle, da su određeni delovi izuzetno komični, iako, po svemu sudeći, to nije bila namera autora, kao na primer Azdakova replika s početka četvrtog čina, u kojoj pominje kako je „čuo o nekom vrhovnom sudiji koji je na bazaru *prdeo iz čiste nezavisnosti*” (SNP, inv. br. 675/IV: 48). U Azdakovoj replici, takođe iz četvrtog čina:

Uzmimo na primer da sudija udesi neku ženu, koja je za svoje dete ukrala kukuruzni hleb, a pritom nema na sebi ni sudsku odoru. Ili se kod presude tako češlja da se više od pola razgoliti, znači da se češe po butinama (SNP, inv. br. 675/IV: 55).

nejasno je na koga se koji predikat odnosi, iako bi po smislu, osim u relativnoj rečenici, trebalo da se odnose na sudiju. Nerazumljivosti doprinose kako redosled (zavisnih) rečenica tako i odabir veznika i predloga, a naročito poslednja, zaključna rečenica, koja bi trebalo da predstavlja objašnjenje za prethodno iznete hipoteze, što deluje besmisleno. Tako Gruša, koja je nezadovoljna suđenjem, psuje Azdaka rečima:

Kakose [*sic*] usuđuješ da govoriš sa mnom kao napukli Isaija na crkvenom prozoru, kao gospodin. Kad su te izvukli iz tvoje majke, nije bilo predviđeno da ćeš joj dati jednu po prsima, ako uzme negde šoljicu soli (SNP, inv. br. 675/IV: 73).

Iako se mora priznati da je poređenje vrlo originalno, nije jasno kakvo ponašanje karakteriše nekoga koga nazivaju „napuklim Isaijom na crkvenom prozoru”, a pretpostavlja se da ova referenca za većinu recipijenata predstavlja nepoznanicu. Dodatno zbunjuje ostatak replike, koji bi trebalo da predstavlja pojašnjenje Grušine reakcije na Azdakov osećaj za pravdu.

Određena prevodilačka rešenja nedvosmisleno predstavljaju primere akulturacije izvornika. Osnovana sumnja javlja se već u vezi s titulom „ban” (SNP, inv. br. 675/IV: 7), koja se na ovim prostorima koristila sve do 1941. godine, a koja u nemačkom jeziku nema potpuni pandan. Kao naročit pokazatelj ovakve prevodilačke strategije može se smatrati i „naricanje” (SNP, inv. br. 675/IV: 18), danas zastareli običaj koji je svojstven slovenskim narodima, zatim korišćenje pojmova poput „gibanice” (SNP, inv. br. 675/IV: 39), „bocu prepečenice” (SNP, inv. br. 675/IV: 59) ili izraza „ispičuturo” (SNP, inv. br. 675/IV: 73), koji su upotrebljeni upravo sa ciljem da tekst približe ciljnoj kulturi, time što će nepoznate ili manje frekventne reči i izraze zameniti autohtonim.

Lokalna obeležja u vidu regionalno obojenih reči i izraza, koje je Ćirilov na neki način zamerio Todoru Manojloviću u njegovom prevodu *Majke Hrabrost*, tvrdeći kako za Brehta više odgovara neutralan, urban jezik (Mitrevski, 2013a), potkrala su se i u ovom prevodu, a prisutni su glagolski oblici „bole” (umesto boli) (SNP, inv. br. 675/IV: 9), „dadu” (SNP, inv. br. 675/IV: 11), „metne” (SNP, inv. br. 675/IV: 50), kao i arhaični oblik „dobivam” (SNP, inv. br. 675/IV: 16) ili prisvojna zamenica „njezinom” (SNP, inv. br. 675/IV: 66). Simonovo pitanje upućeno Gruši: „Što, gospođica nije u crkvi, misu izbegava?” (SNP, inv. br. 675/IV: 9) predstavlja formulaciju pitanja koja je, osim u nemačkom, prisutna i u mađarskom jeziku, a kod nas je karakteristična za govor severnobačkog okruga.¹⁸⁴ U kombinaciji s prethodno navedenim primerima približavanja izvornika ciljnoj kulturi sve to „kamufliira” elemente strane kulture i ujedno doprinosi utisku prihvatljivosti. Kao i u nepublikovanom prevodu *Majke Kuraz* Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova, ovde su takođe prisutne pojedine reči koje se danas nedvosmisleno tretiraju kao kroatizmi. To su lekseme „dulje” (SNP, inv. br. 675/IV: 13), „tučnjava” (SNP, inv. br. 675/IV: 9) i „ubojicama” (SNP, inv. br. 675/IV: 20), s tim što treba napomenuti kako je, s jedne strane, u vreme nastanka prevoda srpskohrvatski bio zajednički jezik, kao i da je, s druge strane, sam Ćirilov i nakon raspada Jugoslavije srpski, odnosno hrvatski jezik, posmatrao kao varijetete jednog jezika (Mitrevski, 2013a).

Evidentna brzopletost prilikom prevođenja uzrok je mnogobrojnih nedoslednosti, što se najbolje vidi u prevodu personala drame. Kako je prethodno pomenuto, Abašvili nosi titulu bana, ali se na jednom mestu u didaskaliji pojavljuje reč „guverner” (SNP, inv. br. 675/IV: 8), što deluje zbunjujuće, ako se ima u vidu da u tekstu nedostaje spisak lica. Ovaj lapsus ponovo se javlja na sledećoj strani (SNP, inv. br. 675/IV: 9), da bi pri sledećem pomenu isti lik postao „ban”, što ostaje do kraja teksta.¹⁸⁵ Slično je s Lavrentijevom suprugom Aniko, koja se, doduše, češće pojavljuje kao „Anita” (SNP, inv. br. 675/IV: 35), zbog čega bi čitalac mogao da pomisli kako je to njeno pravo ime, a da je Aniko greška, dok je lik Jusupove majke preveden čas kao Tašta, čas kao Svekrva (SNP, inv. br. 675/IV: 37–38; 41–42). U Brehtovom dramskom opusu ovo ne predstavlja nepoznanicu, jer on neretko menja ime/titulu/socijalni stalež, odnosno, osobinu lika koju želi da naglasi u konkretnoj situaciji. Pretpostavlja se, međutim, da je ovde

¹⁸⁴ Ovo Simonovo pitanje kako po strukturi tako i po sadržini, ali i po kontekstu u kom se postavlja, deluje kao svojevrsna persiflaža čuvenog pitanja koje Grethen postavlja Faustu (nem. *Gretchenfrage*) u prvom delu Geteove istoimene tragedije: „Nun sag, wie hast du’s mit der Religion?”, koje u nemačkom jeziku ima status frazeologizma i koristi se da označi nezgodno, šakljlivo pitanje.

¹⁸⁵ Natela Abašvili se konsekvntno javlja kao „Banova žena”.

posredi greška, jer se tašta javlja kako u scenama sa Gruše tako i u odnosu sa sinom (SNP, inv. br. 675/IV: 41–42). Najviše nedoslednosti u vrlo kratkom tekstualnom segmentu javlja se u okviru groteskne scene iz trećeg čina, u kojoj Jusupova majka ispeče „gibanice” (SNP, inv. br. 675/IV: 39) za svadbu i daću, a posle pominje „kolač”, iako i sama naglašava kako je jedva ispekla tu jednu tepsiju, da bi se, odmah potom, pojavila „kukuruzna pogača” (SNP, inv. br. 675/IV: 42)! Ovaj, poslednji primer, najbolji je pokazatelj još jedne bitne odlike prevoda *Kruga kredom*. Naime, iako se zna da je Ćirilov bio odličan poznavalac srpskog jezika i kulture (Mitrevski, 2013b: 16–17), vidi se da prevod nije naknadno revidiran, čime su ovakvi, za iskusnog prevodioca banalni propusti, mogli da se izbegnu. Osim toga, na osnovu poslednjeg primera jasno je da su se prevodioci dvoumili da li da određene elemente strane kulture zadrže u prevodu ili da ih u određenoj meri izmene, odnosno, namesto njih upotrebe pojam blizak recipijentima u ciljnoj kulturi.

Da se prevodiocima žurilo, pokazuju i prevodi kolokacija. Tako u sceni u kojoj Gruše beži u Severna brda, kada Prvi čovek začuje vojničke korake, on pretpostavi da su „izgubili put” (zalutali su) (SNP, inv. br. 675/IV: 29), a kada Gruše ponovo ugleda Simona, koji se vratio iz rata, njoj „suze (...) stupe u oči” (SNP, inv. br. 675/IV: 45).

Kada je reč o kompleksnijim jezičkim tvorevinama, poput narodnih umotvorina, izreka, uobičajenih poređenja, i uopšte, frazeologizama u najširem smislu, načelna preporuka je da se one u prevodu zamenjuju postojećim izrazima u ciljnoj kulturi, ili, ako takvi ne postoje sa sinonimnim značenjem, opisno. Ovo „pravilo” svakako ne treba shvatiti previše usko, jer pojedine frazeologizme – premda vrlo retko, kako se pokazalo u prevodilačkoj praksi – upravo treba prevoditi doslovno. To se odnosi isključivo na autorski frazeologizam, koji je u Brehtovim dramama često prisutan (Kovač–Mitrevski, 2019: 128–132). U prevodu *Kruga kredom* uočava se donekle suprotan princip, zbog čega navedeni izrazi za čitaoca u manjoj ili većoj meri ostaju tzv. tamno mesto, a svakako su prilično upadljivi. Može se, na primer, lako zaključiti šta znači izraz „Ne može se bunar rosom napuniti” (SNP, inv. br. 675/IV: 69) ili „vrata su na svojim šarkama” (SNP, inv. br. 675/IV: 45), ali je nejasno šta misli Gruše kada Simonu uzvraća rečima: „Hrabrosti govori sudopera: sreća, junak” (SNP, inv. br. 675/IV: 44), a pogotovo Azdakove reči upućene Prosjaku: „trčiš kao slina u aprilu” (SNP, inv. br. 675/IV: 48). U vezi s poslednjim primerom, jedina osnovana sumnja odnosi se na glagol „laufen”, čije je osnovno značenje trčati, ali se koristi i u velikom broju kolokacija, kod kojih se pojedini elementi u srpskom jeziku razlikuju, kao što je i ovde slučaj. Dok u nemačkom nos doslovno trči („jdm. läuft die Nase”), u srpskom jeziku on curi, a doslovan prevod ove igre rečima rezultirao je besmislicom. Kod

nekih frazeologizama je pak slučaj da su nevěšto prevedeni: „Sa drugim tvoji izgledi bi bili manji nego da kokoš stekne zube u kljunu” (SNP, inv. br. 675/IV: 67), ali je slika koja stoji iza ovog brehtovskog poređenja razumljiva, dok kod Azdakove replike, u kojoj kaže „vaspitali me da puštam govno na klozet” (SNP, inv. br. 675/IV: 56), nije jasno da li njeno značenje treba shvatiti doslovo ili je ono preneseno. U ovom kontekstu je interesantno da su se Šenk/Ćirilov odlučili za doslovno preuzimanje izraza „zdrava kao riba u vodi” (SNP, inv. br. 675/IV: 14), iako u srpskom jeziku postoji poređenje „biti zdrav kao dren”, naročito jer se pokazalo da tendiraju zamenu elemenata strane kulture.

Na osnovu prva dva koraka analize *Kruga kredom* Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova, može se konstatovati velika razlika u pogledu prihvatljivosti u odnosu na prevod *Majke Hrabrost*. Prema tome, potvrdilo se da su prevodi nastali za potrebe izvođenja daleko manje precizni, što se vidi na svim nivoima teksta, kako na ortografskom planu tako i u prevodu pojedinačnih leksema, kolokacija i frazeologizama, kao najkompleksnijeg prevodilačkog zadatka.

4.4.3.3. Analiza na mikro nivou: poređenje prevoda s originalom

Nakon upoređivanja prvih nekoliko stranica prevoda i originalnog teksta, stiče se utisak da su prevodioci nastojali da zadrže što više iz izvornika. Uočava se vrlo malo primera štrihovanja, što je za prevode pozorišnih tekstova neuobičajeno, ali i vrlo malo izmena bilo koje vrste, ili su te izmene neznatne, jer se ni na koji način nisu odrazile na smisao dela. Ako se pak zađe u dublju analizu, vrlo brzo se ispostavlja da se početne hipoteze, postavljene u prethodnoj fazi, potvrđuju. Isto tako, uočavaju se i druge prevodilačke transformacije izvornog teksta, koje bez upoređivanja prevoda i originala nije bilo moguće uočiti.

Pored upotrebe arhaizama, uporednom analizom potvrđen je i znatan broj nevěšto, odnosno, doslovno prevedenih tekstualnih segmenata, od kojih su mnogi rezultirali nerazumljivim ili, u najgorem slučaju, besmislenim prevodom. Nedoslednost prevodilaca takođe je u većoj meri došla do izražaja, ali i obilje zanimljivih primera akulturacije izvornika. Štaviše, Brehtov *Kavkaski krug kredom* pokazao se veoma pogodnim upravo sa ovog aspekta, pošto original sadrži niz kulturno specifičnih pojmova i izraza. Pored toga, ustanovljeno je koji delovi originala su štrihovani, zatim na kojim mestima je tekst proširen u prevodu, kao i mnogobrojne supstitucije.

Najpre treba pomenuti da je uporedna analiza otklonila gotovo svaku sumnju da tekst nije diktiran, jer postoji mnogo primera koji tu tvrdnju potkrepljuju. Replika Arkadija Čajdzea: „I to vrlo star. Zove se Krug kredom. Poriče i skine.” (SNP, inv. br. 675/IV: 5) deluje besmisleno, sve dok se ne konsultuje original: „Eine sehr alte [Sage]. Sie heißt 'Der Kreidekreis' und stammt aus dem Chinesischen” (GBA 8, 1992: 14). Osoba kojoj je diktiran tekst umesto „potiče iz Kine”, pogrešno je čula „poriče i skine”, a razlog treba tražiti u sličnosti reči „potiče” – „poriče”, odnosno „i skine” – „iz Kine” po zvučnosti. Isto je i s narednom replikom: „Niko mi kaže, vaša lekarska dužnost je da pomognete” (SNP, inv. br. 675/IV: 13), pa će se čitalac u prvi mah zamisliti, jer je Niko ime lika kojem je ova replika upućena, što potvrđuje i original: „Niko Mikadze, es ist Ihre ärztliche Pflicht, [...] Beistand zu leisten.” (GBA 8, 1992: 21). Ispostavilo se da se Prvi lekar ovde obraća svom kolegi, a da je daktilograf(kinja) umesto neobičnog stranog imena Niko Mikadze, opet, zbog velike sličnosti po zvučnosti, razumeo i zapisao ono što mu je zvučalo blisko, poznato. Zbunjujuće deluje i Lavrentijeva priča kojom želi da demonstrira Gruše kako je njegova supruga Aniko, koja se protivi Grušinom ostanku u njihovoj kući, inače vrlo empatična: „Jednom, naša služavka imala je u crkvi ruku u čarapi.” (SNP, inv. br. 675/IV: 35), gde se takođe potvrdila osnovanost u tačnost prevoda: „Einmal hat die Kuhmagd in der Kirche *ein Loch* im Strumpf gehabt [...]” (GBA 8, 1992: 45). Jasno je da ruka i rupa u ženskoj čarapi kod čitaoca izazivaju sasvim različite konotacije; dok je prva u izvesnom smislu seksualna, jedino druga može da implicira siromaštvo, čime se opravdava motivisanost Lavrentijeve priče. Sva ona mesta gde se ovakvi propusti uočavaju tek prilikom uporedne analize, naročito su „opasna”, kao na primer Krčmareva replika za vreme scene suđenja: „Ludovika *nije* priznala da je sluga protiv njene volje obljubio” (SNP, inv. br. 675/IV: 60), koja u originalu glasi: „Ludowika *gestand mir*, daß der Knecht sie gegen ihren Willen beschlafen habe.” (GBA 8, 1992: 73). Za ovaj primer takođe se pretpostavlja da je neko pogrešno čuo tekst (nije – mi je), a u skladu s logikom i očekivanjima, što svakako najčešće nije dobra strategija kada je u pitanju Breht, koji ne samo da je zazirao od stereotipa, nego je svoju teoriju epskog teatra zasnovao na njihovom rušenju, za šta je osmislio efekat potuđenja.

Pojedine reči u prevodu odlikuje veći stepen arhaičnosti u odnosu na original. Pored toga što su prisutni u prevodu songova, ima ih kako u prevodu dijaloga tako i u okviru didaskalija: „Usnjat ogrtač” (SNP, inv. br. 675/IV: 7) nije ništa drugo do zastareli naziv za kožni ogrtač, koji je u originalu nešto bliže određen: „Umhang mit *Schafsleder*” (GBA 8, 1992: 15). Osim toga, u replici Jedne žene, kojom se obraća Gruši nakon što je ispustila pleh, javlja se reč koja danas gotovo da je izašla iz upotrebe: „Da li ti je pozlilo? To je uzbuđenje [...] Sedni i

počini mila.” (SNP, inv. br. 675/IV: 40). Na osnovu poređenja s originalom, gde stoji „Ist dir übel? Das kommt von der Aufregung... Setz dich und *ruh dich aus*, Liebe” (GBA 8, 1992: 51), vidi se da je u pitanju glagol „počiniti” (odmoriti se), koji se pre sreće u obliku imenice „počinak”, koja je takođe arhaična. Iako ovakvi izrazi predstavljaju stilsko pomeranje u odnosu na izvornik, treba istaći da oni ni u kom slučaju nisu naškodili tekstu s obzirom na njegovu tematiku, kao i na arhaičnu građu, koja se i u samom delu kao takva tematizuje.

Imajući u vidu da je Ćirilov od početka svoje profesionalne karijere bio blizak pozorištu, prevod sporednog teksta (naslova, remarki) u celosti deluje iznenađujuće usiljeno. Didaskalija „Za vreme dok se seljanka neprestano klanja” (SNP, inv. br. 675/IV: 27), na nemačkom: „während die Bäuerin sich unaufhörlich verneigt” (GBA 8, 1992: 37), u skladu s funkcijom koju imaju didaskalije, odnosi se na tekst koji sledi, a ne na onaj koji je već izgovoren, kako stoji u prevodu. Osim toga, ova pleonastična konstrukcija odstupa od norme u srpskom jeziku. Nasuprot tome, naslov četvrtog čina „PRIČA SUDIJE” (SNP, inv. br. 675/IV: 48), iako sam po sebi ne odstupa od standardnog jezika, takođe nije naročito umešno preveden, iako je „ekvivalentan” originalu: „DIE GESCHICHTE DES RICHTERS” (GBA 8, 1992: 59). Prevod je problematičan iz dva razloga: s jedne strane, reč je o sudijinoj, na neki način životnoj priči, koju na početku četvrtog čina prenosi Pevač Arkadi Čajdze: „Da vam sad ispričam priču o sudiji [...]” (SNP, inv. br. 675/IV: 48). S druge strane, „Priča o sudiji” bi u većoj meri prefigurirala sadržinu predstojećeg čina, što predstavlja bitan elemenat epskog pozorišta i još jedan primer za efekat potuđenja. Ove karakteristike prevoda sporednog teksta potencijalno se mogu pripisati nedovoljnom poznavanju nemačkog (pozorišnog) jezika, kao i tada još uvek skromnom prevodilačkom iskustvu. Na ovom primeru istovremeno se potvrđuje da traženje ekvivalentnosti kao kriterijuma za analizu i vrednovanje prevoda književnog teksta neretko ide na njegovu štetu, a time i na štetu recipijenata (Mitreviski–Petrović, 2014: 620).

Potvrđena je i hipoteza da su mnogi segmenti doslovno prevedeni. Neki od njih su rezultirali manjim greškama, koje se nisu odrazile na smisao, već isključivo na gramatičku korektnost prevoda, kao u prevodu odlomka Katine (Kato) replike iz „Predigre”: „[...] da gaji ne samo voće nego i vino” (SNP, inv. br. 675/IV: 3). Naime, dok nemački glagol „anbauen” pokriva šire semantičko polje i, prema tome, dopušta obe kolokacije, kako stoji u originalu: „nicht nur mehr Obst sondern auch Wein anbauen” (GBA 8, 1992: 11), u srpskom jeziku se vino ne može gajiti, a prevodioci su se očigledno povelili za nemačkom konstrukcijom. Prevod nemačke imenice „Mappe” u didaskaliji: „Sie überreicht dem Delegierten eine Mappe” (GBA 8, 1992: 12), takođe u okviru Katine replike, doslovno: „Preda delegatu *mapu*” (SNP, inv. br.

675/IV: 3), predstavlja jedan od primera tzv. lažnih prijatelja, ali se ni ovaj prevod nije odrazio na opšti smisao, jer je u ovoj sceni, u kojoj pripadnici dvaju kolhoza diskutuju o pitanju s početka drame, moguće zamisliti i kartu umesto fascikle. Neki od primera doslovnog prevođenja, međutim, rezultirali su koliko rogovatnim jezičkim tvorevinama toliko besmislenim prizorima, kao u sceni suđenja iz četvrtog čina, u kojoj se pominje „invalid na stolici na točkovima” (SNP, inv. br. 675/IV: 58), gde u originalu zapravo piše „ein Invalide im Rollstuhl” (GBA 8, 1992: 70), dakle invalidska kolica, a cela slika je time dobila komičan, čak bizaran prizvuk. Prevod drugog dela nezavisnosložene rečenice „In diesem Haus bestimm ich, und *kotz mir nicht in meine Stube*” (GBA 8, 1992: 35), za recipijente koji tekst čitaju u prevodu, potpuno je nerazumljiv: „U ovoj kući ja naređujem i nemoj u moju sobu da mi drobiš” (SNP, inv. br. 675/IV: 26). Problem je prevodiocima predstavljao smisao ovog žargonskog izraza, koji su oni delom doslovno preveli, delom izmenili. Imenica „Stube” prevedena je doslovno „soba”, dok je glagol „kotzen”, kao vulgaran izraz za povraćanje, preveden glagolom „drobiti”, koji je u srpskom jeziku višeznačan (razbijati, lomiti u sitne komadiće, čestice, sitniti, mrviti; lomeći, mrveći uništavati, satirati; činiti da se nešto raspadne, govoriti brzo i mnogo, brbljati, trući; odavati učestale i nesređene zvukove i slično, RSJ, 2011: 308), ali nijedno potencijalno značenje ne odražava smisao originala. Dok je za recipijente u kulturi izvornika metafora potpuno jasna, pre svega na osnovu konteksta, ali i analogije sa sličnim, postojećim frazeologizmima koji počivaju na istoj slici, ovakav njegov prevod za recipijente u ciljnoj kulturi predstavlja tamno mesto.

Petpostavku da je prevod nastao u kratkom roku, dodatno potkrepljuje doslovno preuzimanje nemačke rekcije glagola, što je u sledećem primeru očigledno: „Ostavila sam mleko na vatri. Na to sam se setila.” (SNP, inv. br. 675/IV: 27), što potvrđuje i original: „Ich hab die Milch auf dem Herd stehenlassen. Daran habe ich mich erinnert” (GBA 8, 1992: 37). Opet, postoje i ona doslovno prevedena mesta, koja su „zamaskirana” i, prema tome, uočljiva tek ako se pogleda izvornik. To je slučaj s nekoliko primera u prevodu *Kruga kredom*, poput Jusupove ironične opaske da je „verenik [...] već opran, a verenica ljuta” (SNP, inv. br. 675/IV: 39), za koju se ispostavlja da u originalnom tekstu ima potpuno drugo značenje: „Der Bräutigam ist schon gewaschen, und die Braut ist schon scharf” (GBA 8, 1992: 50). Kako prevod prideva „scharf” u osnovnom značenju ljut(a) umesto nekim od žargonskih izraza za iskazivanje seksualne uzbuđenosti tako i prevod rečenice: „Der Azdak trinkt schwer” (GBA 8, 1992: 83) doslovno: „Azdak teško pije” (SNP, inv. br. 675/IV: 69), u smislu mnogo pije ili dobro potegne (njegov lik je, između ostalog, okarakterisan kao alkoholičar), takođe potencijalno ukazuje na

nedovoljno poznavanje prevodilaca govornog nemačkog jezika ili barem svih njegovih nijansi. Pored toga, potvrdilo se da je u Azdakovoj replici: „Već zamišljam šta ste skuvali. [...] *Poserite me*, ali ja to znam” (SNP, inv. br. 675/IV: 72) vulgarizam upotrebljen metaforički: „Ich kann mir denken, was ihr euch [...] alles zusammengekocht habt, daß ihr mich bescheißt [...]” (GBA 8, 1992: 86), jer iz konteksta proizlazi kako Azdak veruje da ga obmanjuju, što potvrđuju i reči kojima zaključuje svoj iskaz: „Vi ste prevaranti.” (SNP, inv. br. 675/IV: 72).

Ono što se u prevodu *Kruga kredom* ističe kao njegova bitna karakteristika i što ga razlikuje od prevoda drugih Brehtovih komada epskog pozorišta, jesu mnogobrojne manipulacije izvornika uslovljene kulturološkim razlikama. Mnogi pojmovi, izrazi i poređenja zamenjeni su poznatim ili uobičajenim. Uglavnom su u pitanju termini iz domena religije, zatim oni vezani za hranu i piće, običaje i pravosuđe, a prisutni su i tipični lokaliteti i, uopšte, tipične predstave ciljane kulture: „kad smo se borili kao partizani u ovim šumama” (SNP, inv. br. 675/IV: 3), u originalu: „als wir als Partisanen in diesen *Hügeln* kämpften” (GBA 8, 1992: 11), jeste slika vezana za Drugi svetski rat koja je prisutna i u poznatoj partizanskoj pesmi s tom tematikom (*Po šumama i gorama*, 1941). U prevodu „Iz vodenice kraj drumu izlazi Azdak” (SNP, inv. br. 675/IV: 60), izraz upotrebljen u izvorniku: „Aus einer *Karawanserei* an der Heerstraße kommt Azdak” (GBA 8, 1992: 72) (karavansaraj), koji je na ovim prostorima nepoznat, pa recipijenti ne bi mogli ni da ga zamisle, zamenjen je vodicom. Pretpostavlja se da je karakterizacija sudije kao predstavnika sudske vlasti uopšte, u izjavi Prvog oklopnika: „Immer war der Richter ein Lump, so soll jetzt ein Lump der Richter sein” (GBA 8, 1992: 69), u kojoj ga naziva huljom, propalicom, ciljano izmenjena upotrebom izraza koji oslikava tipičnu predstavu o sudiji u ciljnoj kulturi: „Uvek je sudija bio lopov, neka sada jednom lopov bude sudija” (SNP, inv. br. 675/IV: 57). Jusupova majka gostima se obraća rečima: „Bitte, setzt euch und eßt ein paar Kuchen” (GBA 8, 1992: 49) nudeći im kolače, u prevodu: „Molim vas sednite, da pojedete malo gibanice” (SNP, inv. br. 675/IV: 39), kao i u nastavku, u okviru didaskalije „wo sie Bleche mit Kuchen vom Boden aufheben”, koja je prevedena „odakle podižu plehove sa gibanicom” (SNP, inv. br. 675/IV: 39). Iz tog razloga su posle, takođe u Taštinoj (Svekrvinoj) replici „Jetzt schwatzen sie schon, und dabei fressen sie die Sterbekuchen” (GBA 8, 1992: 49), „kolači” u složenici „Sterbekuchen” zamenjeni tako da ostane jasna relacija: „Već sada ogovaraju i usto [*sic*] žderu *pecivo* za dače [*sic*]” (SNP, inv. br. 675/IV: 39).

Kada je reč o terminima iz domena religije, njihova zamena opštijim, poznatim pojmovima i izrazima, sprovedena je dosledno. Kao i u prevodu *Majke Kuraž* (SNP, inv. br. 658/IV), svugde gde se u izvorniku javlja „Jesus Maria” (GBA 8, 1992: 21) u bilo kojoj

varijanti,¹⁸⁶ Šenk/Ćirilov prevode neutralnim „Bože, Bože!” (SNP, inv. br. 675/IV: 12). Vidi se da je kontekst i te kako uzet u obzir prilikom prevođenja, pa su na jednom mestu proširili ovaj izraz „Bože sačuvaj, jahači!” (SNP, inv. br. 675/IV: 26), što je u izvorniku „Jesus Maria, Panzerreiter!” (GBA 8, 1992: 36). Uzvik Gostiju kada Jusup, koji je do tada bio na samrti, ustane iz postelje: „Jesus Maria und Josef! Jussup!” (GBA 8, 1992: 52) prevodioci su rešili zamenom pojedinačnih imena sa „Bože moj! Svi sveti! Jusup!” (SNP, inv. br. 675/IV: 41), pri čemu je na taj način komičan efekat donekle oslabljen, jer se u originalu Jusupovo ime pominje na kraju ovog niza, čime je svrstan u red svetaca. Zanimljivo je da su repliku „Kruzifix, wie soll ich mit so einem Untergebenen den Gouverneursbankert finden, das möcht ich wissen” (GBA 8, 1992: 33), u kojoj se javlja raspeće, pojam koji se u ciljnoj kulturi u ovom značenju ne upotrebljava, Šenk/Ćirilov uspeli da prevedu koristeći ustaljeni izraz koji se takođe vezuje za religiju: „Boga mu, kako sa ovakvim ljudima da nađeš ono banovo kopile” (SNP, inv. br. 675/IV: 23), pri čemu je uočljivo pomeranje na stilskom nivou. Sličan postupak primenili su i u prevodu replike Kuvarice, koja pre početka suđenja izgovara: „Ich glaub, ich bet besser schnell noch einen Rosenkranz” (GBA 8, 1992: 79), gde imenica „Rosenkranz” kao deo kolokacije uz glagol „beten” u katoličkoj veroispovesti podrazumeva nizanje određenih molitvi po ustaljenom redosledu (molitva krunice), što je u prevodu uopšteno: „Mislim, da bolje još na brzu ruku očitaš molitvu uz brojanicu” (SNP, inv. br. 675/IV: 66), pri čemu je imenica „Rosenkranz” u svom osnovnom značenju (brojanica) prisutna kao dopuna u vidu adverbijala.

Naročito je zanimljivo što prevodioci biraju terminologiju vezanu za državno i društveno uređenje koje je nekada postojalo na ovim prostorima, kao i regionalizme u prevodu stilski nemarkiranih izraza umesto onih standardnih. Tako se u prevodu umesto poreza javljaju „nameti” koji su „pregolemi” (SNP, inv. br. 675/IV: 7), u originalu: „die *Steuer* ist unerschwinglich” (GBA 8, 1992: 15). Umesto standardnog izraza, u replici „Worauf wartest du, *Bauernprügler*?” (GBA 8, 1992: 59), Šenk/Ćirilov upotrebili su vojvođanski naziv za bič u prenesenom značenju: „Šta još čekaš ti *seljačka kamdžijo*?” (SNP, inv. br. 675/IV: 48), koji je znatno efektniji od bilo kog „knjiškog” prevoda, koji bi u ovom slučaju definitivno bio poguban po stil. Takođe su odabirom regionalizma u replici „Reportier, *Plattfuß*” (GBA 8, 1992: 62)

¹⁸⁶ U pitanju su sledeći primeri: „Bože, izgleda da je već čitava četvrt u plamenu” (SNP, inv. br. 675/IV: 18); „Jesus, jetzt muß schon das ganze Viertel brennen!” (GBA 8, 1992: 28); „Bože, šta tu leži mužu moj!” (SNP, inv. br. 675/IV: 24); „Jesus Christus, was liegt denn da? Mann!” (GBA 8, 1992: 33); „Bože moj, ima neku bolest, šta da radimo?” (SNP, inv. br. 675/IV: 33); „Maria und Josef, sie hat eine Krankheit, was tun wir?” (GBA 8, 1992: 42).

postigli da prevod bude u duhu srpskog jezika, a značenje jednako uvredljivo kao u originalu: „Raportiraj dustabanlijo!” (SNP, inv. br. 675/IV: 50). S druge strane, u pitanju: „Warum läufst du eigentlich, wenn du ein *Grundbesitzer* bist?” (GBA 8, 1992: 59), koje je prevedeno: „Uostalom, zašto ti uopšte bežiš ako si *kulak*?” (SNP, inv. br. 675/IV: 48), javlja se termin koji se naročito u vreme Sovjetskog saveza koristio kao naziv za bogate ruske seljake, ali je poznat i kod nas, što predstavlja primer obrnute akulturacije. Sva ova mesta deluju veoma prihvatljivo s aspekta ciljne kulture, a tu se još ubrajaju i naslov prvog čina: „Blagorodno dete” (SNP, inv. br. 675/IV: 6), „das hohe Kind” (GBA 8, 1992: 15), zatim prevod didaskalije „Nebo poče rudeti” (SNP, inv. br. 675/IV: 17), „Der Himmel beginnt sich zu röten” (GBA 8, 1992: 26), i naročito onomatopeja u sceni s Mićom: „gili, gili” (SNP, inv. br. 675/IV: 8), u originalu: „tititi” (GBA 8, 1992: 16), što sve ide u prilog umešnosti prevodilaca.

Kod prevođenja ličnih imena uočava se neujednačen pristup. Pored transkripcije, kao dominantnog postupka, i ovde je prisutna akulturacija, koja je postignuta dodavanjem uobičajenih sufiksa. Pevač „Arkadi Tscheidse” u prevodu je „Akadije”, a isto je i s banom (guvernerom), čije je ime „Georgi Abaschwilli” (GBA 8, 1992: 8), koje je prevedeno kao „Georgije” (SNP, inv. br. 675/IV: 16), kao i „Lavrenti” (GBA 8, 1992: 33; 43) – „Lavrentije” (SNP, inv. br. 675/IV: 32; 33; 42) i „Wassili” (GBA 8, 1992: 49) – „Vasilije” (SNP, inv. br. 675/IV: 38). Isto je i s Lavrentijevom suprugom, Grušinom snajom „Aniko” (GBA 8, 1992: 42), koja je postala „Anika” (SNP, inv. br. 675/IV: 32), s tim što se na nekoliko mesta javlja „Anita” (SNP, inv. br. 675/IV: 35). Pri prvom pojavljivanju njenog imena, banova žena „Natella” je „Nataša” (SNP, inv. br. 675/IV: 16), a to ime se javlja i kasnije (SNP, inv. br. 675/IV: 15; 24). To se, opet, najverovatnije može pripisati daktilografu, uz pretpostavku da je Natela veoma neobično ime (kao i Niko), a Nataša često ime u slovenskim zemljama. Osnov za suprotno mišljenje, međutim, pruža ponovno pominjanje istog imena u vokativu: „Natašo” (SNP, inv. br. 675/IV: 16), tako da nije isključeno ni da su sami prevodioci odlučili da ga izmene. Kada se Natela prvi put obrati Debelom knezu, nakon što ju je on oslovio, nazivajući ga po imenu „Arsen” (GBA 8, 1992: 16), to je u prevodu štrihovano. Ova odluka prevodilaca je važna za smisao dela, jer neformalno oslovljavanje ukazuje na njihov blizak odnos, a upravo će Debeli knez izdati bana. Budući da je tekst verovatno nekome diktiran, a da su imena koja se u delu javljaju neobična, u skladu sa zahtevima epskog pozorišta za potuđivanjem, mnogo grešaka nastalo je usled delimičnog zvučnog poklapanja glasova. Pored već pomenutog primera za lekara, koji je u prevodu ostao bez prezimena (Mikadze, SNP, inv. br. 675/IV: 13), on se u nastavku pominje kao „Miko Mikadze” umesto „Niko Mikadze” (GBA 8, 1992: 21), da bi zatim

postao „Niko Makadze” (SNP, inv. br. 675/IV: 16). Drugi lekar, „Mikha Loladze” (GBA 8, 1992: 22), u prevodu se javlja i kao „Niko Loladze” (SNP, inv. br. 675/IV: 13). Banov sin, o kojem se Gruše stara, „Michel” (Mihel), posrbljen je u prevodu: „Mića” (SNP, inv. br. 675/IV: 22). Ispostavilo se da su prevodioci u ovom smislu napravili veliku grešku kada su repliku:

Wir haben den richterlichen Befehl, dieses Kind, angetroffen in deiner Obhut, in die Stadt zu bringen, da der Verdacht besteht, es ist Michel Abaschwilli, Sohn und Erbe des verstorbenen Gouverneurs Georgi Abaschwilli und seiner Frau Natella Abaschwilli (GBA 8, 1992: 58)

preveli na sledeći način: „Imamo naređenje od suda da dete nađemo pod tvojim starateljstvom, dovedemo u grad, pošto postoji sumnja da je to sin Mihajla Abašvilija i njegove žene Nataše Abašvili” (SNP, inv. br. 675/IV: 47). To isprva ne čudi, pošto je ime deteta u prevodu „Mića”, a „Mihel” („Mihajlo”) se prethodno ne pominje. Ako se pak uzme u obzir da se nešto kasnije u delu pojavljuje i ime „Mihel” (SNP, inv. br. 675/IV: 71), ovog puta u vezi s detetom, to je za recipijenta u ciljnoj kulturi zbunjujuće, i do kraja ostaje nejasno koje ime je ispravno.

Prevodilačke transformacije koje su došle do izražaja tek prilikom analize na mikro nivou, odnose se na sve one pojedinosti u prevodu, na osnovu kojih se vidi njegova namena kako u dijalozima tako i u didaskalijama. Dobar primer za to je naizgled neupadljiva didaskalija iz prvog čina, kojom Konjušar umesto odgovora na Grušino pitanje vezano za bana Abašvilija, „pokaže gestom da su ga smakli” (SNP, inv. br. 675/IV: 17) na nemačkom „macht die Geste des Halsabschneidens” (GBA 8, 1992: 26). Dok u originalnom tekstu stoji da je banu prerezan grkljan, u prevodu se vidi samo da su ga „smakli”, ali nije precizirano na koji način. Na prvi pogled bi se moglo tvrditi kako prevodioci ovde „odstupaju” od originala, jer se samo na osnovu prevoda ne vidi prethodna aluzija iz replike Debelog kneza „früher hieß es einfach: Kopf ab!” (GBA 8, 1992: 17), čime se u drami suptilno najavljuje umešanost Debelog kneza u atentat. Breht je i sam u svojim teorijskim spisima ukazivao na kulturološke razlike kada je reč o gestikulaciji,¹⁸⁷ a u srpskoj kulturu bi odgovarajući gest ujedno sadržao taj elemenat, zbog čega tvrdnja da je prevodom „izgubljen” deo originala, ne bi bila tačna. Pomenutu aluziju iz replike Debelog kneza, koja anticipira pogubljenje, prevodioci su takođe prepoznali, pa su je preveli: „Ranije se reklo: dole glavu!” (SNP, inv. br. 675/IV: 9) i time sačuvali njenu dvosmislenost. Isto je i s didaskalijom „Auf der anderen Seite treten Nachbarn ein” (GBA 8, 1992: 47), koja je prevedena manje precizno: „Na drugoj strani ulaze gosti” (SNP, inv. br. 675/IV: 37), što takođe

¹⁸⁷ Breht pravi razliku između pojmova *gestikulacija* (*Gestik*), *gest* (*Geste*) i *gestus* (*Gestus*) (Brecht, 1963: 212–213).

ima veze s namenom prevoda, jer se ta razlika na pozornici ne bi ni videla. Uopšte, najviše primera za štrihovanje prisutno je u prevodu didaskalija. Prevodioci ih svode na suštinu, time što ih skraćuju za poneku reč, koja nije nužna za samo izvođenje. Na primer: „ein anderer teilt Münzen aus einem Beutel aus” (GBA 8, 1992: 15) prevode: „drugi deli novčiće” (SNP, inv. br. 675/IV: 6). Isto tako, nakon što je u prvom činu Gruše pristala da se uda za Simona i sada treba da se rastanu (on ide u rat, ona u bekstvo), didaskaliju „Sie stehen unentschieden” (GBA 8, 1992: 24) prevodioci su izostavili, verovatno je smatrajući suvišnom, jer bi je glumci u ovoj, možda najlepšoj ljubavnoj sceni iz Brehtovog opusa, svakako nadomestili scenskim pokretom.

Veoma je zanimljivo kako su prevodioci rešili jedan čisto jezički problem. Naime, u trećem činu, kad Tašta/Svekrva izgovara „Moram se pobrinuti za goste” (SNP, inv. br. 675/IV: 38), to neupadljivo mesto u prevodu kod recipijenata u izvornoj kulturi izaziva komični efekat: „Ich muß mich jetzt um die Trauergäste kümmern” (GBA 8, 1992: 48). Na srpskom jeziku je efekat izostao, zbog toga što ne postoji odgovarajući pojam za složenicu „Trauergäste”, koji bi se istovremeno uklopio u tekstualno okruženje. U nastavku, međutim, taj pojam opet se koristi da naglasi grotesknu situaciju: „Liebe Hochzeits- und Trauergäste!” (GBA 8, 1992: 49), zbog čega nije mogao da bude izostavljen. Prevodioci su, uprkos formalnim razlikama u jeziku, taj problem vrlo vešto rešili: „Dragi svati i tužni sprovode!” (SNP, inv. br. 675/IV: 39).

Za razliku od primera prevodilačke umešnosti, postoje i suprotni primeri. To se u odnosu na Lavrentijevu repliku iz trećeg čina, kojom pokušava da ubedi Gruše na brak s Jusupom: „Und als du zu ihm kamst, tat er den letzten Schnaufer, und du wardst eine Witwe.” (GBA 8, 1992: 46). U prevodu se ova veza gubi: „I kad dođeš k njemu, poslednji put će uzdahnuti i bićeš udovica.” (SNP, inv. br. 675/IV: 36). Vidi se da su prevodioci odlučili da preterit, koji se javlja u originalu, zamene futurom, i na taj način ovaj deo stilski ujednače s ostatkom teksta, čime se ujedno izgubila aluzija. Prema tome, iako je opšti smisao prenet, tekst je okrnjen za jedan deo značenja.

Od bitnijih izmena izdvaja se ona iz trećeg čina, u sceni u kojoj je prikazana dečja igra „pogubljenja” (SNP, inv. br. 675/IV: 43), u kojoj insceniraju banovo ubistvo. Pokazalo se da Mićinu repliku: „Meni dajte mač. Najveći dečak, on je moj. (Gurne ga nogom)” (SNP, inv. br. 675/IV: 44), u originalu izgovara Najveći dečak: „Das ist meins. *Gibt ihm einen Tritt.*” (GBA 8, 1992: 55). Ovako prevedeno, ispada da Mića želi da savlada Najvećeg dečaka, što potkrepljuje i propratna didaskalija u kojoj ga „gurne nogom”, dok se u originalu jasno vidi da je Najveći dečak taj koji šutira Miću, nakon što je (Mića) rekao da želi mač: „Auch Schwert

haben.” (GBA 8, 1992: 55). I ovaj primer ukazuje na to da je tekst nekome diktiran, jer se umesto imena lika (Najveći dečak), on javlja unutar Mićine replike, što je potpuno promenilo njen smisao. Pošto je Mića najmlađi, druga deca pokušavaju da mu nametnu ulogu bana, koji je u realnosti njegov otac, uz obrazloženje kako je to najlakša uloga: „Kleknuti i pustiti da ti odseku glavu, to je baš prosto.” (SNP, inv. br. 675/IV: 44). Mića, međutim, protestuje protiv takve podele uloga i na kraju uspeva da dobije mač. U ovoj sceni, koja predstavlja odličan primer „igre u igri”, što je bitna odlika epskog pozorišta, veoma je važno i koje dete igra koju ulogu, što treba tumačiti u širem društvenom kontekstu, s kojim je svako Brehtovo delo povezano. Osim toga, u originalu se Mićin govor vidno razlikuje od govora druge, starije dece po tome što koristi eliptične rečenice, dok je u prevodu njegov govor stilski ujednačen s govorom ostalih likova.

Supstitucija je prisutna na nekoliko mesta, pri čemu se u gotovo svim slučajevima ona takođe može pripisati razlikama između dveju kultura. Repliku „So was ist schrecklich für einen Hof, den Mais am Halm und der Bauer im Bett!” (GBA 8, 1992: 49), Šenk/Ćirilov prevode na sledeći način: „I strašno je to za imanje, kukuruz na stablu, a gospodar u krevetu!” (SNP, inv. br. 675/IV: 38). Imajući u vidu neke druge karakteristike prevoda (tu se prvenstveno misli na neujednačenost), u prvi mah bi se moglo pomisliti da je u pitanju lapsus. Da to nije slučaj(nost), potvrđuje prevod replike koja se javlja nešto kasnije u istom činu a odnosi se na isti lik: „Grusche! Der Bauer fragt nach dir.” (GBA 8, 1992: 53), koja je prevedena ovako: „Gruša! Gospodar pita za tebe!” (SNP, inv. br. 675/IV: 42). Ova izmena uslovljena je položajem koji seljak ima u patrijarhalnom društvu kakvo je naše, a koji je kao glava porodice, „gazda kuće”, „gospodar” kako u odnosu na imanje tako i u odnosu prema supruzi, što je u delu, u relaciji Gruše i Jusupa, takođe jasno naglašeno.

Kada je reč o frazeologizmima, i u ovom delu, pored leksikalizovanih frazeologizama, neretko se javljaju autorski frazeologizmi, čije značenje treba odgonetnuti, a zatim i preneti u drugi kulturni kontekst. Ukoliko prevodilac pritom želi da sačuva sliku na kojoj takav izraz počiva u originalu, da izazove iste asocijacije kod recipijenata u ciljnoj kulturi, to ne znači da će nužno koristiti iste komponente. Sve u svemu, tu se najbolje vidi kako je prevođenje književnog dela ponekad „slepa spona od nemog do gluvog” (Živojinović, 1981: 278). Šenk/Ćirilov su se vešto snašli kada su pitanje Prvog oklopnika „Was ist das für ein komischer Vogel?” (GBA 8, 1992: 62), koje postavlja kada ugleda Azdaka, preveli „Kakav je to čudan svetac?” (SNP, inv. br. 675/IV: 50), a isto se može reći i za teži zadatak, kada su autorski frazeologizam „Das Entenjunge ist ein Schwimmer, heißt es.” (GBA 8, 1992: 55) preveli „Ribu

još niko plivanju nije učio!” (SNP, inv. br. 675/IV: 44), nastojeći da prenesu sliku upotrebom srodnih leksema. Vrlo interesantan primer u prevodu predstavlja i aluzija na poznatu izreku u Grušinoj replici „prišla sam ti kao breg Muhamedu” (SNP, inv. br. 675/IV: 36), koja je zajednička za ceo evropski kulturni prostor, budući da, kako se smatra, vodi poreklo od engleskog filozofa Frensis Bejkona (Francis Bacon), koju pominje u svom delu *Eseji* (1625). U originalu, kako se ispostavilo, ne postoji aluzija na izreku „Wenn der Berg nicht zum Propheten kommt, muss der Prophet wohl zum Berge kommen”, već je posredi „Ich bin zu dir gekommen wie der Birnbaum zu den Spatzen” (GBA 8, 1992: 46), što je takođe originalna Brehtova tvorevina¹⁸⁸. I kod prevođenja frazeoloških izraza, prema tome, dominira postupak akulturacije. U tom kontekstu, jedan primer naročito se istakao. Seljak na svadbi/daći postavlja Gruši pitanje: „Wie wär’s, wenn die Braut das Tanzbein schwänge?” (GBA 8, 1992: 51) koristeći poznati frazeologizam „das Tanzbein schwingen”, koji u tom značenju u srpskom jeziku ne postoji. Prevodioci su u ovom slučaju odlučili da frazeološki izraz prevedu neutralnim: „Kako bi bilo da verenica malo zaigra?” (SNP, inv. br. 675/IV: 40). Poteškoća je bila u tome što je s tim izrazom već u narednoj replici Kaluđera povezana igra rečima: „Das Tanzbein oder das Tanzgebein?” (GBA 8, 1992: 51) koja dočarava grotesknu situaciju u kojoj Gruše udaju za Jusupa, koji leži na samrti. Prevodioci su prepoznali problem i rešili ga na sledeći način: „Da zaigra ili da zakuka?” (SNP, inv. br. 675/IV: 40), pri čemu je igra rečima prisutna u nagoveštajima, dok je komični efekat, samim tim što nije upotrebljen slikovit izraz, prilično oslabljen.

Songovi, koji naročito doprinose utisku prihvatljivosti prevoda s aspekta ciljne kulture, prevedeni su vrlo vešto, s tim što se ujedno potvrdila hipoteza da je upravo na tim mestima u prevodu prisutno više izmena. Originalna Simonova replika, u kojoj citira deo narodne pesme, napisana je u prozi: „Wenn manche wüßte, was mancher weiß, würd ihr kalt und würd ihr heiß.” (GBA 8, 1992: 18). Ona je u prevodu štrihovana sa ciljem da se zadrži rima, pri čemu su prevodioci vodili računa da smisao ostane isti: „Kad bi ona znala, šta on zna o njoj, / Bila bi joj jeza, i probio znoj.” (SNP, inv. br. 675/IV: 10). Pretpostavka da u pojedinim songovima postoje primeri akulturacije takođe se potvrdila, kao u sledećim stihovima:

[...]

¹⁸⁸ Nije isključeno da Breht ovde aludira na nemačku parabolu *Der Holzhacker und sein Sohn* (*Sämtliche Werke: mit Stahlst. Parabeln, Sagen u. Erzählungen*, 1847: 10), budući da parabola predstavlja glavno formalno sredstvo epskog pozorišta.

„Slušaj, ženo, ko na pomoć jednom se oglušī,
Nikad više poziv dragog neće osluhnuti,
Nikad više pesmu kosa jutrom ćuti [*sic*]
Nikad uzdah žeteoca na večernju.” (SNP, inv. br. 675/IV: 19).

U originalu:

[...]
„Wisse, Frau, wer einen Hilfeschrei nicht hört
Sondern vorbeigeht, verstörten Ohrs: nie mehr
Wird der hören den leisen Ruf des Liebsten noch
Im Morgengrauen die Amsel oder den wohligen
Seufzer der erschöpften Weinpflücker beim Angelus.” (GBA 8, 1992: 29).

Dok je u izvorniku prisutan „Seufzer der erschöpften Weinpflücker beim Angelus”, u prevodu je ta slika zamenjena drugom, koja ima za cilj da kod recipijenata u ciljnoj kulturi izazove iste asocijacije „Nikad uzdah žeteoca na večernju”. Kao poseban vid akulturacije mogu se smatrati i formalne izmene originalne strofe u kojoj je dominantan stilski postupak opkoraćenje (1–4), uvođenjem anafore (2–4) koja je česta stilaska figura u srpskoj narodnoj poeziji. U prevodu je dejstvo ove pesme, kojom Arkadi Čajdze u prelomnom trenutku u okviru drame izveštava o Grušinom kolebanju, pojačano ponavljanjem priloga „nikad”, što za nju predstavlja neku vrstu opomene, nakon čega odluči da povede ostavljeno dete, iako svesna da se time izlaže opasnosti. Na ovom primeru takođe se vidi opšte načelo kojim su se Šenk/Ćirilov vodili, koje se odnosi na skraćivanje stihova koje su smatrali suvišnim (1–2), kao i da je njihovo značenje u prevodu nadomešćeno drugim izražajnim sredstvima. Druga strofa uvodnog songa iz drugog čina u originalu glasi:

Wie will die menschliche entkommen
Den Bluthunden, den Fallenstellern?
In die menschenleeren Gebirge wanderte sie
Auf der georgischen Heerstraße wanderte sie
Sang sie ein Lied, kaufte Milch (GBA 8, 1992: 30).

Slično prevodu naslova, u kom je izostavljen atribut „kavkaski” i čime je delo dobilo opštiji smisao, ovde je prisutna parcijalna zamena predloške fraze „Auf der *georgischen Heerstraße*”, koja iskazuje lokalitet kojim se Gruše u tom trenutku kreće:

Da li će izmaći

Krvnicima, izmaći ubojicama?

Kroz puste gore lutala je

Kroz *divlje šume* lutala je

Pesmu je pevala, mleko kupovala (SNP, inv. br. 675/IV: 21).

Izmena može biti motivisana kako leksemom „gore” (3. stih) tako i leksemom „Heerstraße”, budući da se vojska za vreme Drugog svetskog rata najčešće kretala šumom, kao i da ta slika postoji u svesti recipijenata u ciljnoj kulturi. Osim toga, vidi se da je pridev „georgisch” u prevodu zamenjen pridevom „divlji”, što s jedne strane ima veze kako s metrikom tako i sa stilskom figurom koja je na taj način preneti i u prevodu, dok, s druge strane, ovaj primer potencijalno ukazuje na tendenciju prevodilaca da izostave sva sporna mesta, ako se uzme u obzir vreme nastanka prevoda.

4.4.3.4. Sistemski kontekst

Na osnovu karakteristika samog prevoda, kao i propratnih okolnosti njegove recepcije, pretpostavlja se da je *Krug kredom* nastao ubrzo nakon izvođenja Berlinskog ansambla 1955. godine na Teatru nacija u Parizu, kojem je Ćirilov najverovatnije prisustvovao. Pored izmenjenog naslova i dopisane žanrovske odrednice, na takav zaključak navode i mnogobrojne manipulacije izvornika za potrebe ciljne kulture, koje potencijalno ukazuju na pokušaj prevodilaca da izbegnu cenzuru usled nepovoljnih diplomatskih odnosa između Jugoslavije i Sovjetskog saveza, koji su se privremeno stabilizovali tek nakon 1956/7. godine.

Komad je premijerno prikazan 1963. godine na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu. Za ovu, jedinu inscenaciju *Kavkaskog kruga kredom* u Srbiji, reditelj Bojan Stupica koristio je prevod hrvatskog pisca Gustava Krkleca. *Krug kredom* u prevodu Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova nikada nije postavljen na scenu srpskih pozorišta.

Prevod odlikuje niz primera akulturacije i on je ujedno pokazatelj u kojoj meri je dramski tekst vezan za kontekst u kom nastaje, odnosno, zbog čega se prenošenjem u drugi sistem nužno menja. S obzirom na pretpostavljeni period njegovog nastanka, pored imena dramskog personala, naročito treba istaći izmene vezane za pojmove iz domena religije, koji su u originalu nedvosmisleno preuzeti iz katoličke konfesije, dok su u prevodu neutralizovani. Štaviše, *Kavkaski krug kredom* pokazao se veoma pogodnim upravo s ovog aspekta, jer sadrži niz kulturno specifičnih pojmova i izraza. Pored toga, ustanovljeno je koji delovi originala su štrihovani, zatim na kojim mestima je tekst proširen u prevodu, kao i mnogobrojne supstitucije.

Sudeći po broju reditelja i prevodilaca koji su pokazali interesovanje za Brehtov komad *Kavkaski krug kredom*, on je u srpskoj kulturi naišao na neuporedivo manji odjek od *Majke Hrabrost* ili *Opere za tri groša*. Ako se pritom uzme u obzir da je Klabundov *Krug kredom* insceniran deceniju ranije, sve navedene činjenice vezane za recepciju Brehtovog dela navode na zaključak da su faktori za njegovo odbijanje bili prvenstveno vanjezičke prirode. Činjenica da je komad 2019. godine prikazan u okviru pozorišnog festivala *Novi tvrđava teatar* (Miletić, 2019: 19–24), za koju je reditelj Paolo Mađeli (Paolo Magelli) s trupom Narodnog pozorišta Sarajevo osvojio prvu nagradu, potencijalno svedoči o interesovanju za samog autora, čija se dela u poslednjih nekoliko decenija retko viđaju na srpskim pozornicama.¹⁸⁹

4.4.4. Prevodi *Opere za tri groša*

Za razliku od *Dobrog čoveka iz Sečuana*, *Opera za tri groša* Brehta je na beogradske pozornice uvela na velika vrata. Ako se izuzme hrvatski prevod Marka Foteza koji je korišćen za prvu inscenaciju *Prosjačke opere* u Beogradskoj komediji (1955), delo je na srpski jezik prvi put preveo Todor Manojlović 1958. godine, a premijera u Jugoslovenskom dramskom pozorištu „prekinula je tradiciju prema kojoj je komad nosio Gejev naslov” (Rnjak, 1972: 64).

U biografiji Todora Manojlovića, Radomir Popović pored vrlo kratke zabeleške u vezi s nastankom prevoda daje dva pisma, koja je reditelj Bojan Stupica povodom izvođenja u Jugoslovenskom dramskom pozorištu poslao Manojloviću, s tim što ne navodi tačne podatke vezane za datum nastanka ili prijem pisama, kao ni gde se čuvaju. Na osnovu prvog pisma zaključuje se da je prevod delimično gotov, a Stupica traži i ostatak:

¹⁸⁹ Reditelji ističu da je to povezano kako sa zahtevnošću samih komada tako i sa troškovima autorskih prava.

...Sva nova mesta koja još treba prevesti označio sam plavom olovkom. Molim Vas prevedite ih što pre, pa mi ih pošaljite a ja ću ih umetnuti na ona mesta u Vaš prevod, kamo pripadaju. Mnogo žurimo za te tekstove, a isto tako želimo da što pre dobijemo pesme. Sve što prevedete, molim Vas odmah pošaljite poštom na moju adresu u pozorište. Kad bi mogli što pre da prevedete „O seksualnoj zavisnosti”. Mnogo Vas pozdravlja Vaš... (cit. prema Popović, 2009: 126).

U međuvremenu je Manojlović poslao prevod songova, ali Stupica „početkom novembra 1958.” i dalje nije dobio prevod tražene „Pesme o seksualnoj zavisnosti”:

Poštovani gospodine Manojloviću,

Primio sam od Vas sve pesme i mnogo Vam zahvaljujem. Mislim da je prevod izvrstan i da se pesme mogu lepo pevati. Međutim, začudilo me je da niste primili pismo poslato još pre nedelju dana u kome Vas molim da mi odmah pošaljete knjigu bez koje ne mogu plasirati naknadno prevedene umetke. U tome pismu sam Vas zamolio da mi što pre prevedete „Pesmu o seksualnoj zavisnosti” koja mi bezuslovno treba. Treću strofu „Bordelske balade”, i to je bilo u pismu, ne treba prevoditi.

„Pesmu o seksualnoj zavisnosti”, slobodno prevedite i pojednostavite po Vašem nahođenju, pošto će se muzika tek komponovati.

Mnogo Vas pozdravlja Vaš... (cit. prema Popović, 2009: 126).

Glavna tema oba Stupičina pisma jesu upravo Manojlovićevi prevodi. Moguće je da je odluku da neke songove ne prevede Manojlović doneo svojevolejno. Stupica, međutim, bez ovog songa ne može da počne s radom. Drugo pismo je značajno, jer predstavlja najstariju dostupnu kritiku ovog prevoda. Vidi se da je Stupica zadovoljan, kao i to da Manojloviću daje određene ruke kako će prevesti pomenuti song, što je bitan podatak koji ukazuje na jednu od osnovnih karakteristika prevođenja dramskih tekstova uopšte. Osim toga, interesantno je da Stupica ne želi spornu treću strofu „Bordelske balade”, što je dokaz da je reditelj, koji je još 1937. godine režirao *Operu za tri groša* i, prema tome, dobro poznao Brehtov tekst, unapred znao na koji način želi da prikaže delo publici, potencijalno imajući u vidu šta je sam Breht napisao o pomenutom songu: „Die 3. Strophe behandelt den heiklen Zustand, in den das Paar durch die Schwangerschaft des Mädchens gerät. Sie soll wegen ihrer Unfeinheit nicht gedruckt werden.” (GBA 2, 1988: 432).

Nakon premijere *Opere za tri groša* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, prevod Tadora Manojlovića je, u nešto izmenjenom obliku, Borivoje Hanauska koristio za premijerno

izvođenje *Prosjačke opere* u Srpskom narodnom pozorištu 1964. godine. Dnevna štampa je nakon gostovanja trupe u Zagrebu pisala o predstavi i dotakla se i samog prevoda, ističući kako je „[...] u odnosu na prevod Marka Foteza (1915–1976) ponekad na ivici lokalnih jezičkih finesa koje su [...] narušili [*sic*] delo” (Puljizević, cit. prema Leskovac, 2018: 149). Ovaj podatak utoliko je značajan, jer ističe jedno od glavnih obeležja Manojlovićeve prevodilačke poetike, koje je došlo do izražaja i u njegovom prevodu *Majke Hrabrost* (Mitrevski, 2013b: 64).

Nakon ovog, sledeći prevod *Opere za tri groša* potekao je iz pera Ivana Ivanjija, koliko je za sada poznato, četvrti po redu od ukupno pet (pored prevoda komada *Život Galileja*, *Majka Hrabrost*, *Mati* i *Bubnjevi u noći*), jer se ni sam ne seća šta je sve od njega preveo (Mitrevski, 2020a). Nastao je za potrebe premijere u Savremenom pozorištu (Scena na Terazijama) 1978. godine. U vezi s ovim prevodom Ivanji je rekao sledeće:

[...] Stupica mi se nije sviđao. On je genijalan, on je... nije razumeo, nikad nije znao o čemu se radi. Pogotovo sa *Dreigroschenoper*. Ali, kod nas svako nanovo prevodi, ja sam preveo *Dreigroschenoper*, na Terazijama su igrali moj prevod, a sad, ne znam ko sve nije prevodio (Mitrevski, 2020a).

Na osnovu Ivanjijevih reči dâ se zaključiti da je prevod nastao na njegovu inicijativu, kao i da je u sumnju doveo i Stupičinu inscenaciju, s tim što nije znao da je za premijeru korišćen prevod Todora Manojlovića, „Todos-bácsi”,¹⁹⁰ kako ga je Ivanji zvao još u Bečkereku (Mitrevski, 2020a). Ovaj prevod nažalost nije sačuvan. Seća se kako je izgledalo prevođenje *Opere za tri groša*:

[Sin] Andrej kaže da je poludeo od *Dreigroschenoper*. On je bio dete kad sam to stalno puštao, ploču, i nanovo i nanovo... Magnetofon smo onda imali, da pogodim slog. Nekako se izvuče. „Der Haaaaaifisch... das Frühjahr...” neprevodivo. Jer nije nepravilno, ali je krajnje neobično. „Das Jahr – das Frühjahr¹⁹¹ [...] Wach auf du [verrotteter] Christ, die Toten..., was noch nicht gestorben ist, was” – ono što... cvrc (Mitrevski, 2020a).

Iz ovoga proizlazi da je i Ivanji imao ploču sa songovima, kao i da je vodio računa o metrici, što je ponekad nemoguć prevodilački poduhvat. Na osnovu podataka u vezi s ovom premijerom koje navodi Volk (1990: 764), vidi se da je reditelj Želimir Orešković sudelovao u prepevu songova, verovatno kako bi ih prilagodio Vajlovoj muzici i konkretnim potrebama inscenacije.

¹⁹⁰ Čika Todoš (prim. prev.).

¹⁹¹ Ovi stihovi su iz songa koji se javlja na samom kraju drame *Majka Hrabrost i njena deca*.

Poslednji dostupni prevod *Opere za tri groša* Slobodana Glumca bio je u prvom redu namenjen široj čitalačkoj publici i objavljen je u izdanju *Četiri komada* 1981. godine. Ivanji se seća kako ga je Glumac zamolio da pogleda njegove prve prevode:

Ja sam njega znao kao novinara, kao glavnog urednika *Novosti* i tako dalje, i on mi je prvo bojažljivo pokazao svoje neke prevode Hajnea... sjajni, i onda je krenuo da prevodi. Ima knjigu, recimo, Brehtovih pesama... recimo to, to je naše vreme (Mitrevski, 2020a).

Za poslednju inscenaciju *Opere za tri groša* u Srpskom narodnom pozorištu korišćen je novi prevod Mirjane Medojević (Markovinović–Baštić, 2016: 155), koji nažalost nije dostupan, što je zajedničko svim prevodima novijeg datuma.

4.4.4.1. Prevodi Todora Manojlovića i Slobodana Glumca: uporedna analiza dva prevodilačka postupka

U delu koji sledi prikazani su rezultati uporedne analize dva sačuvana prevoda Brehtove *Opere za tri groša*. Prevodi su dati hronološki: prvo je zasebno analiziran prevod Todora Manojlovića¹⁹² iz 1958. godine, zatim prevod Slobodana Glumca¹⁹³ objavljen 1981. godine (analiza preliminarnih podataka). Nakon toga sledi analiza na makro nivou uz utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda s aspekta ciljne kulture, kao i uporedna analiza na mikro nivou. Pored ova dva prevoda, prilikom uporedne analize u obzir je uzeta i dramaturška redakcija reditelja Borivoja Hanauske, koja je korišćena za premijeru na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu (1964). Adaptacija se smatra značajnom utoliko što publika nije imala pristup izvornoj verziji Manojlovićevog prevoda, i ujedno kao pokazatelj horizonta očekivanja tadašnje publike u ciljnoj kulturi.

4.4.4.1.1. Analiza preliminarnih podataka *Opere za tri groša* u prevodu Todora Manojlovića

U biblioteci Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu čuvaju se tri sveske – originalna (?) primerka Manojlovićevog prevoda (SNP, inv. br. 929/1; SNP, inv. br. 929/2; SNP, inv. br.

¹⁹² Za detaljniji prikaz Manojlovićeve biografije i njegovog prevodilačkog angažmana v. Mitrevski (2013b: 11–12).

¹⁹³ Prevodna biobibliografija Slobodana Glumca nalazi se u Mitrevski (2013b: 18–19).

929/3), koji su kucani na pisačoj mašini (tiposkripti), kao i scenska adaptacija nešto skorijeg datuma (SNP, inv. br. 2772), što se zaključuje na osnovu toga što je tekst verovatno kucan na računaru (a ne na pisačoj mašini), kao i na osnovu ispravljenih grešaka i različitih izmena Manojlovićevog prevoda. Pored toga, na naslovnoj strani stoji podatak: „dramaturška redakcija Bora Hanauska” (SNP, inv. br. 2772). Sva četiri teksta veoma dobro su očuvana.

Sudeći po tome što nikada nije objavljen, Manojlovićev prevod je, za razliku od Glumčevog koji je izašao iz štampe nekoliko decenija kasnije, od početka bio planiran za potrebe izvođenja, na šta ukazuju i podaci sadržani na naslovnoj strani prve sveske: „СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У НОВОМ САДУ / БИБЛИОТЕКА ДЕЛА И УЛОГА / Број: 929/ IV d / OPERA ZA TRI GROŠA / Komad sa muzikom u jedanaest slika / Писац комада 'Просјачка опера' Дџон Геј / Прерадио Берт Брехт / Предео Тодор Манојловић”. U dnu nalepnice¹⁹⁴ na kojoj su ispisani ovi podaci, piše takođe da je tekst namenjen „[za] studiju”. Kucan je latiničnim pismom.¹⁹⁵ U sva tri primerka, pored navedenih podataka, na naslovnoj stranici unutar korica nalaze se još i sledeći podaci: „ПО JOHN GAY: THE BEGGAR'S OPERA / 1728 // NAPISAO: BERTOLD BRECHT / MUZIKA: KURT WEILL / PREVOD PO IZDANJU: SUHRKAMP VERLAG 1955” (SNP, inv. br. 929/1: 1). Izuzev onih na kojima se nalazi prevod songova, stranice su u sve tri sveske numerisane; u prvoj svesci ih ima 104, u drugoj je poslednja numerisana stranica 102, dok treća sveska ima svega 79 strana.¹⁹⁶ Kraj je u sva tri slučaja eksplicitno naznačen („KRAJ / Zavesa”).

Za razliku od sva tri primerka Manojlovićevog tiposkripta, scenska adaptacija je kucana ćirilničnim pismom. Na koricama su sadržani sledeći podaci: „ОПЕРА ЗА ТРИ ГРОША. Комад са музиком у 11 слика по Просјачкој опери од Џона Геа / написао БЕРТОЛД БРЕХТ / Музика Курт Вајл / с немачког предео Тодор Манојловић / 1958”. Ispod, u donjem levom uglu, takođe stoji: „*no John Gay [sic]: The beggar's opera / написао Bertold Brecht / музика Kurt Well [sic] / превод по издању Suhrkamp Verlag 1955 / Драматурика редакција*

¹⁹⁴ U gornjem delu naslovne strane nalazi se nalepnica Srpskog narodnog pozorišta s navedenim podacima.

¹⁹⁵ Izuzev signature (SNP, inv. br. 929/2), podaci sadržani na koricama druge sveske ne razlikuju se od onih na prvoj, dok treća sveska nudi nešto drukčije podatke: „СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У НОВОМ САДУ / БИБЛИОТЕКА ДЕЛА И УЛОГА / Број 929/ IV b / OPERA ZA TRI GROŠA / Komad sa muzikom u 11 slika / Писац Берт В рехт [sic] према комаду: 'Просјачка опера' од Дџона Геја / Предео Тодор Манојловић / За студију” (SNP, inv. br. 929/3).

¹⁹⁶ Razlika u broju strana objašnjava se time što je drugi primerak drukčije koričen, tako da su suvišne stranice izbačene.

Бора Ханауска” (SNP, inv. br. 2772). Stranice teksta su numerisane i ima ih ukupno 94. Kraj je eksplisito naznačen velikim štampanim slovima „КРАЈ”.

4.4.4.1.2. Analiza preliminarnih podataka prevoda *Opere za tri groša* Slobodana Glumca

Prevod *Opere za tri groša* Slobodana Glumca (Breht, 1981b: 170–244) je treći prevod ovog Brehtovog dela na srpski jezik. Prevod je 1981. godine, zajedno sa još tri Brehtove drame, u objedinjenom izdanju koje nosi naslov *Četiri komada*, objavila izdavačka kuća Nolit iz Beograda u okviru edicije „Biblioteka Nolit: Drama”, na čelu s urednikom Jovanom Hristićem. Pored navedenih podataka, na naslovnoj strani stoji da je „Prevod i predgovor” sačinio „Slobodan Glumac”. Time se ovaj prevod bitno razlikuje od Manojlovićevog, budući da nije bio namenjen pozorišnoj publici. U pitanju je latinično izdanje koje sadrži sedamdeset četiri strane.

Rezultati dobijeni analizom preliminarnih podataka, prema tome, potvrđuju da se u oba slučaja radi o prevodima, jer tekstovi pružaju sve potrebne podatke koji na to ukazuju (autor dela, ime i prezime prevodioca, godina nastanka/objavlivanja prevoda). Suštinske razlike između ova dva prevoda, međutim, koje su potencijalno veoma značajne za dalju analizu, tiču se kako njihove namene tako i perioda u kom su nastali. Stoga se pretpostavlja se da će se Manojlovićev i Glumčev prevod, samim tim što su nastali za različite potrebe i u različitom društveno-istorijskom kontekstu, razlikovati, pogotovo ako se ima u vidu činjenica da se književni, a naročito pozorišni tekstovi (namenjeni izvođenju) prelaskom u drugu kulturu uvek u izvesnoj meri menjaju, „manipulišu” (Hermans, 1985: 10), što je neretko uslovljeno faktorima vanjezičke prirode.

4.4.4.1.3. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda Todora Manojlovića s aspekta ciljne kulture

Prevod *Opere za tri groša* Todora Manojlovića počinje spiskom likova (dvadeset četiri, od kojih tri kolektivna), nakon čega sledi sadržaj koji pruža uvid u scensku realizaciju predstave sa svim promenama i songovima, koji su dati hronološki, po redosledu kojim se javljaju u predstavi. Numerisane strane u slučaju ovog prevoda predstavljaju bitan orijentir, jer je tekst korišten tako da naizgled deluje da odstupa od stvarnog redosleda (na primer, prva stranica

nakon sadržaja numerisana je brojem tri, nakon nje sledi broj dva, potom prva strana, onda peta, pa dva puta četvrta, jer se na obe strane numerisane brojem četiri nalazi isti song). Numeracija se, prema tome, ne odnosi isključivo na redosled tekstualnih segmenata unutar dela kao celine, već su u okviru činova prvo s leve strane dati songovi koji će se pojaviti u tom činu (numeracija na levoj strani), a tek potom brojevi strana koji odražavaju realan redosled replika u delu, s desne strane. Prethodno dati songovi unutar dijaloga naznačeni su odgovarajućim brojem uz naslov i propratne podatke vezane za izvođače (glumce i orkestar) i broj partiture, kao na primer:

1. SLIKA: PEČOMOVA RADNJA

Prosjačke garderobe Džonatana Džeremije Pečom. Boksovi za presvlačenje. Tezga. [...]

BR 6 N°3 JUTARNJI HORAL

/Song pratnja – harmonika – peva: Pečom, prati Pečomova/ (SNP, inv. br. 929/1: 3).¹⁹⁷

Delo je strukturisano u jedanaest slika. Tekst je pisan u prozi, izuzev songova koji su uvek u stihu. Didaskalije su pisane istim fontom kao i osnovni tekst, od kog su odvojene kosim zagradama (//). Lica se nalaze na sredini reda, iznad svoje replike, ispisana velikim štampanim slovima. U prvoj svesci (SNP, inv. br. 929/1) vide se mnogobrojni komentari dopisani grafitnom olovkom i mestimično nalivperom, kao i štrihovani delovi i rotacije pojedinih replika i songova. Ovaj primerak je, dakle, pripadao reditelju, dok su druga dva (gotovo intaktna) primerka (SNP, inv. br. 929/2; SNP, inv. br. 929/3) naknadno umnožena za ostatak ansambla.

Scenska adaptacija Manojlovićevog prevoda *Opere za tri groša* takođe počinje spiskom likova, s tim što umesto tri, postoji sedam kolektivnih likova. Delo otvara „UVERTIRA U OPERU ZA TRI GROŠA” u vidu instrumentalne kompozicije koju izvodi „Orkestar tutti – beggar’s band”, te prvi „UVODNI SONG” koji pevaju „svi” (SNP, inv. br. 2772: 3). Svaka numera, odnosno song, i ovde je naznačena rednim brojem. Ključna formalna razlika između Manojlovićevog prevoda i adaptacije odnosi se kako na globalnu strukturu tako i na redosled

¹⁹⁷ Songovi su umetnuti s leve strane u odnosu na deo teksta kojem pripadaju, a numerisani su prema redosledu kojim se javljaju u delu. Budući da se songovi iz tog razloga čitaju s leva na desno, dakle, obrnuto, u radu se, radi preglednosti, uvek navodi ona strana (proznog) teksta, na kojoj je naznačeno gde se song pojavljuje, na primer: iako je tekst Jutarnjeg horala kucan s leve strane, navedeno je da se song nalazi na trećoj strani (desno), jer ga je tako lakše pronaći.

tekstualnih segmenata. Delo je u ovoj adaptaciji podeljeno na tri čina, koji su označeni velikim štampanim slovima, a činovi na jedanaest slika kojima uvek prethodi song, najčešće od dva katrena, mada ima i onih od četiri (SNP, inv. br. 2772: 71; 80; 92), koje pretežno pevaju „Vođa predstave”, „Moritat” i „Pomoćnik”, a prati ih „Beggar’s band”. Ovi kratki songovi služe da markiraju promenu, dok sadržinski anticipiraju dešavanja na pozornici:

TREĆI ČIN

BR 26 / N°2 – PROMENA 8

/Beggar’s band, pevaju: Vođa, Moritat, Pomoćnik/

Sad na sceni videćete

Šta lupeški to je soj.

Bednom samo zgazi prste,

Tog je časa odmah svoj!

Dokaz nam je živi Pečom!

Mek je pao u loš sos

Što taj Pečom nije dao

Da mu iko vuče nos. [...]

OSMA SLIKA: *DVORIŠTE* [...] (SNP, inv. br. 2772: 71).

Kao što se vidi na osnovu primera, didaskalije su pisane kurzivom i dodatno su odvojene istim zagradama kao i kod Manojlovića (//). Lica se takođe nalaze na sredini reda, iznad odgovarajuće replike, ispisana velikim štampanim slovima. Primećuje se, dakle, da je reditelj, koji je bio odgovoran i za dramaturšku redakciju, tekst „sredio” radi preglednosti i lakšeg snalaženja.

Ukoliko se posmatra s aspekta „prihvatljivosti”, prevod Todora Manojlovića nalazi se negde na granici, premda je opšti utisak o prevodu da je prihvatljiv. Tome, pored vešto sročениh songova koji samim tim deluju autohtono, naročito doprinose ona mesta gde se uočavaju kulturno specifični izrazi:

POLI:

Da, supruga uživa tu izvesno prirodno prvenstvo. Barem spolja, draga moja. Ah, čovek izludi od tih vaših *besnih glista!* (SNP, inv. br. 929/1: 61A).

Dok se kod Manojlovića javljaju „besne gliste”, Glumac se prema originalu odnosi na sledeći način:

POLI: [...] supruga ima izvesnu prirodnu prednost. Na vašu žalost, draga moja, bar pred svetom. Da čovek prosto poludi od ovolike *zapatljancije* (Breht, 1981b: 215).

U Manojlovićevom prevodu pojavljuju se i tipični frazeologizmi iz ciljne kulture, kao u okviru Pičemove replike iz trećeg čina:

PEČOM:

[...] Da vam nešto kažem: prema engleskoj kraljici vi možete da se ponašate kako vam drago. Ali, najbednijem čoveku Londona nemojte se usuditi da *stanete na žulj* – inače ste *obrali bostan*, gospodine Braun! (SNP, inv. br. 929/1: 77).

S druge strane, pretpostavlja se da su upravo ti delovi pretrpeli izmene u prevodu, kako bi se prilagodili normama ciljne kulture. To potvrđuje i prevod Slobodana Glumca, koji je ovaj drugi, u originalu nedvosmisleno specifičan izraz rešio na sledeći način:

PIČEM: [...] Reći ću vam nešto: prema engleskoj kraljici možete da se ponašate kako god hoćete. Ali najsiromašnijem čoveku u Londonu ne smete *stati na žulj*, inače ste, Braune, *ne braon, nego kaki-boje* (Breht, 1981b: 228).

Uprkos dominantnom, opštem utisku prihvatljivosti, pažljiv čitalac će i bez uporedne analize primetiti niz pojedinosti koje Manojlovićev prevod čine „sumnjivim” i koje ga izdvajaju od ostatka tekstova domaće dramske produkcije. Sporna mesta javljaju se na morfosintaksičkom, ali i na planu leksike i semantike. To se prvenstveno odnosi na upotrebu arhaizama, regionalizama, stranih reči, zatim neuobičajenih kolokacija, ali i na red reči u rečenici i na transkripciju. Neke od ovih karakteristika Manojlovićevog prevoda vidljive su već na samom početku prvog čina:

PRVA SLIKA: VAŠAR U SOHU

[...] Prosjaci prose, kradljivci krađu, *kurve [sic] teraju svoj zanat*. vašarski *[sic]* pevač peva – *jezovito zbitije– [sic] moritat* im pokazuje *priči odgovarajuće slike – na velikom platnu nevešto naslikane* (SNP, inv. br. 929/1: 2).

Iako je u pitanju sporedni tekst, koji se po pravilu ne izvodi na sceni i namenjen je reditelju i glumcima, navedeni primer pruža dobar uvid u Manojlovićev prevodilački postupak, kao i karakteristike samog prevoda. Glumac je istu didaskaliju preveo na sledeći način:

PREDIGRA

[...]

Vašar u Sohou

Prosjaci prose, lopovi krađu, bludnice bludniče. Pevač moritata peva moritat (Breht, 1981b: 171).

Osim toga što je remarka u prevodu Slobodana Glumca vidno kraća, poređenje ova dva prevodilačka rešenja otvara mnoga pitanja vezana za izbor reči i sintaksu. Zašto je Manojlović odabrao vulgarniju leksemu „kurve” spram Glumčeve „bludnice”, odnosno, zašto je pribegao perifrastičnom izrazu „teraju svoj zanat”, ukoliko je mogao da iskoristi glagol „kurvati se”, kao što je učinio Glumac? Isto tako, iz Manojlovićevog prevoda proizlazi da je moritat lik u drami, dok Glumčevo rešenje sugerise da je u pitanju stihovana priča koju peva „Pevač moritata”. Na osnovu svega navedenog ne može se zaključiti kako ova didaskalija izgleda u originalu, što će se utvrditi analizom na mikro nivou.

U sledećoj replici iz prvog čina, jedan od dvojice glavnih likova, šef razbojničke bande Mekit, na dan svog venčanja sa kćerkom gospodina Pičema, Poli Pičem, obraća se mladoj izražavajući nezadovoljstvo zbog nameštaja koji su članovi bande doneli za ovu prigodu:

MEK:

Kakav nameštaj! *Andrmolje!* Imaš sasvim pravo što *se jediš*. [...] (SNP, inv. br. 929/1: 13).

Ovaj primer ilustruje veoma izraženu upotrebu kako arhaičnih reči i izraza tako i upotrebu regionalizama, što potvrđuje i Glumčev prevod, koji je u prvom slučaju iskoristio germanizam, dok je druga leksema stilski nemarkirana:

MAK: I još kakvog nameštaja! *Bofla!* Potpuno si u pravu što *se ljutiš*. [...] (Breht, 1981b: 180).

Primer za arhaizam je i sledeća replika u Manojlovićevom prevodu:

METJU:

Ja pred njom nikada ne pričam svinjarije. Ja suviše *počitujem* Ketu. [...] (SNP, inv. br. 929/1: 17),

koju Glumac opet prevodi koristeći stilski neutralan glagol „poštovati”:

MATIJA: A osim toga, svinjarije pred njom u usta ne uzimam. I previše je *poštujem* da bih to učinio (Breht, 1981b: 183).

Isto to pokazuje i sledeći primer:

LJUSI:

Da–li [*sic*] su ti nogom, bezobraznice jedna! Tebi mora *rukopipatelno* da se kaže sve. Finiji način ti ne razumeš (SNP, inv. br. 929/1: 62).

Manojlović je u prevodu iskoristio slikoviti i donekle arhaični izraz, koji se, osim toga, češće javlja u hrvatskom varijetetu, dok Glumac istu ovu leksemu prevodi standardnim izrazom, koristeći odrični oblik glagola:

LUSI: Najurena si odavde, nemetljivice! S tobom se *ne može u rukavicama!* Fin način ti ne razumeš! (Breht, 1981b: 218).

Poput izlišne upotrebe arhaizama, u prevodu Todora Manojlovića na više mesta se pojavljuju različite lekseme karakteristične za određeno jezičko podneblje:

ROBERT: /zvani Robert sa testerom/:

[...] Tvoja Kitti vredí kao i svaka druga. Ali sada, *deder*, stari Grošu, da vidimo tvoj svadbeni dar (SNP, inv. br. 929/1: 17–18).

Rečcu „*deder*”, tipičnu za Vojvodinu, Glumac prevodi standardnom:

ROBERT: [...] Tvoja Kiti nije ništa gora od drugih. Nego, grošu nijedan, *de*, vadi svoj svadbeni dar (Breht, 1981b: 183).

Sledeća leksema takođe je veoma upadljivo stilski obojena:

POLI:

Da, to rade sve *matere*, ali to ništa ne pomaže. [...] (SNP, inv. br. 929/1: 33).

Regionalizama kod Manojlovića ima pregršt:

POLI:

Da, juče možda još nije bilo, ali danas, *odjedared*, ima ih strahovito mnogo. [...] (SNP, inv. br. 929/1: 42).

Ovaj primer je utoliko zanimljiv, jer i Glumac ovde pribegava identičnom izrazu, netipičnom za standardni srpski jezik:

POLI: Da, juče možda nije bilo, a danas *odjedared* ima vrlo mnogo. [...] (Breht, 1981b: 202).

Pored mnogobrojnih vojvođanskih reči i izraza, u Manojlovićevom prevodu se javljaju i turcizmi:

UOLTER:

Da, Meki [*sic*] ima uvek neke svoje skrivene *marifetluke* u rezervi o kojima [*sic*] mi ništa neznamo [*sic*]. [...] (SNP, inv. br. 929/1: 30).

Ako se pogleda Glumčev prevod, ostaje nejasno da li je u originalu upotrebljena prosta leksema ili frazeološki izraz:

VOLTER: Da, Mak ima još *mašica za vađenje ugljevlja iz vatre*, o kojima i ne slutimo. [...] (Breht, 1981b: 192).

Proučavajući prevod frazeologizama u *Operi za tri groša* na primeru Glumčevog prevoda, Kovač–Mitrevski (2019: 132) konstatuju kako ovaj izraz nije naveden ni u jednom (jednojezičnom ni dvojezičnom) frazeološkom rečniku.

U prevodu songa koji u trećem činu pevaju Dženi i Moritat, javlja se još jedan turcizam:

DŽENI:

O lepoj Kleopatri vi / Takođe znate svi: / Dva cara behu joj *dilberi* [...] (SNP, inv. br. 929/1: 78).

Osim toga što se kod Glumca vidi da je u pitanju druga strofa „Pesme o Solomonu”, koju peva Dženi (Breht, 1981b: 230), on je u prevodu iskoristio leksemu s potpuno drukčijim značenjem:

Videste lepu Kleopatru, / Šta bi s njom, čuste glas! / Dva cara behu njezin *plen* [...] (Breht, 1981b: 230).

Ova razlika u prevodu odražava se ujedno na značenje cele strofe, čime se menja i njen smisao u okviru ove scene.

Primećuje se da „sumnjivih mesta” u Manojlovićevom prevodu ima daleko više unutar replika nego u okviru didaskalija. Kao i u prevodu *Majke Hrabrost* (Mitrevski, 2013b: 41), deluje da se Manojlović „rve sa srpskim jezikom” (Nenin, 2006: 35):

DŽEKI:

Svi se ovi momci ovde razbacuju darovima, a ja stojim ovako praznih ruku. *Prenesite se samo u moju situaciju!* [...] (SNP, inv. br. 929/1: 19).

Prevod ovog dela Džekijeve replike očigledno je trebalo da glasi „stavite se u moju situaciju”, što se vidi iz konteksta. Ovakav prevod predstavlja tipičan primer jezičke interferencije, budući da se na nemačkom kaže „sich in jds. Lage *hineinversetzen*”, a to potvrđuje i Glumčev prevod:

JAKOV: Svi se momci razmeću svojim poklonima, a ja ništa. *Stavite se u moj položaj.* [...] (Breht, 1981b: 184).

On je sporno mesto, gde se u originalu nedvosmisleno javlja pomenuti frazeologizam, preveo sasvim u duhu srpskog jezika. Osim toga, uočljiva je i razlika u transponovanju ličnog imena Džeki/Jakov, koje je Glumac u prevodu prilagodio obliku poznatom recipijentima u ciljnoj kulturi.

Sledeći primer sličan je prethodnom:

PEČOM:

Šta biste onda vi to hteli od mene? Šta mogu ja tu kada je ljudsko *srce tvrdo kao šljunak.* [...] (SNP, inv. br. 929/1: 36).

Glumac ovo Manojlovićevo poređenje zamenjuje nominalnom frazom, u okviru koje se javlja frazeologizam:

PIČEM: Ama šta vi, u stvari, hoćete? Šta sam ja kriv što *su ljudi kamenog srca?* [...] (Breht, 1981b: 196).

Na osnovu uporedne analize i u ovom slučaju ostaje nejasno da li je u originalu posredi leksikalizovani frazeologizam ili originalna Brehtova tvorevina, budući da se Manojlovićev i Glumčev prevod razlikuju kako po strukturi tako i po komponentama koje se javljaju unutar izraza.

Pored navedenih primera na osnovu kojih se vidi da je tekst nevešto preveden, kod Manojlovića postoje i primeri koji su problematični iz nekih drugih razloga:

PEČOM:

[...] Pravi *sud pohote!* (SNP, inv. br. 929/1: 10).

Ovaj deo Pičemove replike nije jasan ni kada se smesti u odgovarajući kontekst. Ako se konsultuje Glumčevo rešenje, tek se tada vidi da Pičem govori o svojoj kćerki Lusi, o kojoj ima

„najgore” mišljenje, nakon što je shvatio da je zbog te njene osobine porodični posao u potencijalnoj opasnosti, ukoliko se ona uda:

PIČEM: [...] Ona je *sàma čulnost*, ništa drugo! (Breht, 1981b: 177).

U Manojlovićevom prevodu deo Filčove replike, pored toga što deluje vrlo rogobatno, za recipijenta u ciljnoj kulturi ostaje nerazumljiv:

FILČ:

Gospodine Pečom, *ne biste mi mogli dati* još i neki *tip*, ja mislim da treba imati sistem u svemu, a ne samo da se tako nasumice govori (SNP, inv. br. 929/1: 11).

Iznenadjuće je da Glumac, iako je njegov prevod jezički uobličen tako da ne odstupa od normi ciljne kulture, koristi isti ovaj izraz:

FILČ: Gospodine Pičem, *da li bih od vas mogao da dobijem* još i neki *tip*, uvek sam bio za sistem, a ne da se toroče bez veze (Breht, 1981b: 178).

Leksema „tip” u prevodu je vrlo problematična, s obzirom na činjenicu da je tekst originala pisan na nemačkom jeziku, a da je radnja drame smeštena u predgrađe Londona, budući da ona postoji u oba jezika, ali da ima sasvim suprotno značenje (savet – napojnica), od kojih bi oba u ovom kontekstu došla u obzir. Dodatni problem u tom smislu predstavlja niz primera (ugl. imenica) iz engleskog, ali (ređe) i iz nemačkog jezika, koje Manojlović ne prevodi, već ih transkribuje:

DŽIMI:

/UPADA/ Ej, *Keptn!* Policija! Sam [*sic*] šef pajkana lično, šerif glavom!

[...]

MEK:

Helo, u [*sic*] Džek! (SNP, inv. br. 929/1: 26–27).

Podjednako začudan efekat na čitaoca Manojlovićevog prevoda ima sledeća replika, koju Poli izgovara u dijalogu s Lusi:

POLI:

Slušaj ti – *zavrni slavinu*, *jerr* [*sic*] *ti bure smrdi* ili *ču* [*sic*] *te po njušci*, milostiva gospodjice [*sic*]! (SNP, inv. br. 929/1: 62).

Deluje da je posredi frazeologizam, međutim, frazeologizam „zavrnuti slavinu” je dvočlan, a, osim toga, „bure” se u celoj drami pojavljuje samo na ovom mestu, te metafora ostaje nejasna. Glumac istu repliku prevodi ovako:

POLI: Čuj, ili jezik za zube, odrpino nijedna, ili ću te raspaliti po gubici, milostiva gospođice!
(Breht, 1981b: 218).

Pored razlika koje se ogledaju u upotrebi sinonimnih frazeologizama u značenju „ućutati”, kao i varijante frazeologizma „dati nekome po njušci/gubici”, na mestu gde se kod Manojlovića javlja „bure”, kod Glumca je vulgaran žargonski izraz koji, kako se ispostavlja, Poli koristi da uvredi Lusi. S obzirom na velike formalne razlike između ova dva prevodilačka rešenja, i u ovom slučaju ostaje nejasno koji izraz je upotrebljen u originalu, dok se s izvesnošću može jedino reći da je u pitanju stilski markiran izraz. Isto je i s prevodom glagola u okviru replike Gospođe Pičem:

GOSPOĐA PEČOM

E, onda je *supirala* s onim vinarskim [*sic*] trgovcem. Sigurno, Džonatane! (SNP, inv. br. 929/1: 12).

Dok Manojlović koristi nepoznat izraz „supirati”, najverovatnije pod uticajem originala,¹⁹⁸ Glumac ovaj glagol prevodi standardnom leksemom:

GOSPOĐA PIČEM: Onda je *večerala* s onim vunarskim trgovcem. Sigurno će to biti, Džonatane! (Breht, 1981b: 178).

Zbog toga što evidentno nevešto vlada srpskim jezikom, pojedini delovi teksta u Manojlovićevom prevodu stvaraju čak komičan utisak:

MEK:

A sad pustimo da progovori najzad i osećanje. Covek [*sic*] bi inače postao *profesionalna životinja*. [...] (SNP, inv. br. 929/1: 31).

Glumac je to rešio na sledeći način:

MAK: A sad je vreme za osećanja. Inače bi čovek postao *marvinče što samo tegli*. [...] (Breht, 1981b: 193).

¹⁹⁸ sou|pie|ren [zu'pi:rən] <itr.; hat> (geh.): *ein Souper einnehmen*: wir soupiieren heute beim Minister, mit dem Vizepräsidenten. Syn.: dinieren (*Duden - Das Bedeutungswörterbuch* [CD-ROM], 2002).

Isti slučaj je s replikom s početka trećeg čina, koju Manojlović prevodi ovako:

FILČ: /dolazi, javlja/:

Evo ide čitavo *tuce mamurnih koka*, gospođo Pečom. [...] (SNP, inv. br. 929/1: 70).

Glumčev prevod, iako koristi lekseme sa donekle sinonimnim značenjem, van konteksta više sugerije šta je u originalu posredi:

FILČ (*ulazi i javlja*): Gospođo Pičem, docupkalo je jedno *tuce neispavanih noćnih ptičica*. [...] (Breht, 1981b: 223).

U Manojlovićevom prevodu, osim navedenih razlika, postoje izmene koje se tiču likova. Tako je, na primer, kod Manojlovića lik Prosjaka iz Glumčevog prevoda u stvari Kembel, koji je sveštenik, što potvrđuje kako prevod Pičemove replike tako i način oslovljavanja:

PEČOM:

Ama, prečasní, to je proteza isto tako kao i sve duge (SNP, inv. br. 929/1: 36).

Činjenica da ova razlika potiče od samog prevodioca može predstavljati indikator za indirektnu društvenu kritiku, s obzirom na položaj religije u socijalističkoj Jugoslaviji.

4.4.4.1.4. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda Slobodana Glumca s aspekta ciljne kulture

Za razliku od Manojlovićevog prevoda, koji nakon spiska likova i sadržaja počinje uvodnom kompozicijom, komad u prevodu Slobodana Glumca otvara song „MORITAT O MAKIJU NOŽU”, koji je zapravo „PREDIGRA” (Breht, 1981b: 171). Pored predigre, tekst sadrži tri čina, koji su podeljeni na scene (kod Manojlovića „slika”), s tim što su scene ovde numerisane rednim (arapskim) brojevima i ima ih ukupno devet, dakle, dve manje nego u Manojlovićevom prevodu. Ispod svakog rednog broja koji označava promenu nalazi se kratak opis sadržine scene koja sledi, a koji je ispisan velikim štampanim slovima. Likovi, takođe istaknuti velikim štampanim slovima, nalaze se s leve strane, dok su didaskalije pisane iskošenim slovima (pojedine su izdvojene zagradama). Kraj dela nije eksplicitno naznačen kao kod Manojlovića, a drama završava songom – katrenom koji pevaju „SVI”, odnosno, likovi koji se pojavljuju u poslednjoj sceni.

Što se tiče prihvatljivosti Glumčevog prevoda s aspekta ciljne kulture, uporedna analiza ovog i Manojlovićevog prevoda već je pružila izvesnu sliku i o Glumčevom. Posmatran u celosti, prevod ne odstupa značajno od normi ciljne kulture, zbog čega se može konstatovati da je prihvatljiv. Ovakav opšti utisak, međutim, narušava se u pojedinim delovima, koji kod čitaoca bude sumnju da je tekst nevešto ili brzopleto preveden:

PIČEM: Jer je pokvarenost sveta velika, i čovek mora trčeći neprestano da kreće nogama da mu ih ne ukradu (Breht, 1981b: 199).¹⁹⁹

Isto to Manojlović je preveo daleko umešnije:

PEČOM:

Jer svet je tako pokvaren da čovek mora stalno dajuri [*sic*] tamo – amo inače bi mu još i noge ukrali (SNP, inv. br. 929/1: 40).

Iako ne toliko često, Glumac (kao uostalom i Manojlović) izlišno koristi lične i prisvojne zamenice, koje su u srpskom jeziku daleko ređe obligatorne nego što je to slučaj u nemačkom, i upravo ta mesta „razotkrivaju”, bude sumnju da je u pitanju prevod:

MAK: *Moju kafu!*

ponavlja se već u sledećoj, Fiksenovoj replici, koji „zadivljeno ponavlja” Makove reči („Moju kafu”) (Breht, 1981b: 207), na osnovu čega se vidi da nije u pitanju lapsus, a cela Fiksenova replika deluje veoma usiljeno. Manojlović, u čijem prevodu je Fiksenova replika štrihovana, ovu, donekle proširenu Mekovu repliku prevodi u duhu srpskog jezika, bez prisvojne zamenice:

MEK:

Kafu! Kao i obično! (SNP, inv. br. 929/1: 52).

Uz tu repliku Mek ulazi u javnu kuću, a njegov nastup je, suprotno njegovom trenutnom položaju, vidno samouveren, što je Manojlović, kao pozorišni znalac, imao u vidu prilikom prevođenja.

Razlike u nameni prevoda očituju se već u ovoj fazi analize, što posebno dolazi do izražaja ukoliko se Glumčev prevod uporedi s Manojlovićevim. Njega odlikuju glagolski oblici koji su neuobičajeni za srpski jezik, poput glagolskog priloga sadašnjeg ili pluskvamperfekta. Ovakav primer predstavlja opis pete scene, na samom početku:

¹⁹⁹ Više o frazeologizmima u prevodu *Opere za tri groša* Slobodana Glumca v. Kovač–Mitrevski (2019: 125–134).

KRUNIDBENA ZVONA JOŠ NISU BILA UMUKLA A MAKI NOŽ JE SEDEO KOD
BLUDNICA U TERNBRIDŽU! [...] (Breht, 1981b: 207).

Takav opis kod Manojlovića ne postoji ni u jednoj sceni, a pretpostavka je da je izostavljen zbog toga što se na sceni ne vidi. Osim upotrebe prisvojnih zamenica i neuobičajenih glagolskih oblika, kod Glumca postoji daleko manje primera jezičke interferencije nego kod Manojlovića. Tom utisku ne doprinose prethodno navedeni koliko sledeći primeri koji, kao i kod Manojlovića, deluju kao doslovan prevod s nemačkog jezika:

PIČEM: Šta hoćeš, patrljak ko patrljak, samo ga ti ne *držiš u redu* (Breht, 1981b: 196),

a prevod ove kolokacije, u originalu očigledno „etwas in Ordnung halten”, zapravo znači „(ne) održavati”. Očigledan primer za interferenciju predstavlja replika:

PIČEM: [...] Dve muve jednim udarcem. Samo, moramo doznati gde *se kašira* (Breht, 1981b: 198).

Glagol „kaširati (se)”, iako u svom značenju sadrži i element skrivanja, prikrivanja, prvenstveno se koristi da označi prikrivanje u cilju ulepšavanja, pa se pretpostavlja da nije upotrebljen u originalu, jer se ne uklapa u dati kontekst. Iz tog razloga Glumčev prevod deluje neobično, dok Manojlović na istom mestu pribegava standardnom izrazu, zbog čega je njegov prevod, za razliku od Glumčevog, u potpunosti razumljiv:

PEČOM:

[...] Jednim udarcem dve muve. Samo [*sic*], sada da pronadjemo [*sic*] gde *se on to krije* (SNP, inv. br. 929/1: 38).

Reč koja se u Glumčevom prevodu pojavljuje upadljivo mnogo puta u okviru gotovo identične didaskalije, a označava promenu svetla za song, jeste „ploča” (Breht, 1981b: 193; 212; 215). U trećem činu, međutim, kada se javi ova didaskalija, Glumac je prevodi „tabla” (Breht, 1981b: 222; 241). Moguće je da je prva dva čina preveo u kratkom vremenskom roku, a da je između njih i poslednjeg, trećeg čina postojala vremenska distanca, kao i da prevodilac nije naknadno proveravao prevod.

Kod Glumca se u prevodu ističe i upotreba deminutiva, koja je sumnjiva na onim mestima na kojima iz samog konteksta deluje stilski neprimereno:

POLI *PESMICOM* NAGOVEŠTAVA RODITELJIMA SVOJU UDAJU ZA RAZBOJNIKA
MAKHITA (Breht, 1981b: 193).

Pored pomenute didaskalije koja se odnosi na rasvetu za song, ovaj Polin song u Manojlovićevom prevodu javlja se tek kasnije i nagovešten je vrlo šturo „BR 14 § N° 14 SONG BARBARE / /Song pratnja – klavir – peva: POLI” (SNP, inv. br. 929/1: 34). Ove razlike svakako su uslovljene namenom prevoda, koji Manojlović vidno prilagođava recipijentima (reditelju i glumcima), pri čemu scenske upute služe kao tehničke smernice. Teško je, međutim, zamisliti da u originalu stoji „Liedchen”, jer je u pitanju song, imenica koja u nemačkom ne poznaje deminutiv. Osim toga, Breht vrlo retko koristi umanjnice, i to samo kao stilsko sredstvo s određenom svrhom (ironija, aluzija i slično), dok se u okviru dijaloga javljaju kao sredstvo za karakterizaciju likova.

Vrlo je zanimljiv način na koji se Mek neposredno pre velikog završnog songa koji time i najavljuje, obraća prisutnima:

MAK: [...] Gospođe i gospodo. Pred vama je jedan od poslednjih osuđenih predstavnika jedne klase osuđene na propast. [...] (Breht, 1981b: 241).

Manojlović je to mesto preveo ovako:

MEK:

[...] Gospodje [*sic*] i gospodo! Pred [*sic*] vama je propali pretstavnik propalog staleža. [...] (SNP, inv. br. 929/1: 98).

Uobičajena kolokacija bi glasila „dame i gospodo”, a ovakav prevod mogao bi se objasniti time što se u doba socijalizma nije oslovljavalo ni na jedan od navedenih načina, već je uobičajeno bilo „dugovi i drugarice”. Osim toga što su Manojlović i Glumac ovaj deo identično preveli, zanimljivo zapažanje tiče se i imenice „klasa”, koja se, suprotno očekivanjima, javlja u Glumčevom prevodu, koji je nastao kasnije, dok Manojlović koristi neutralan pojam „stalež”, iako je njegov prevod nastao u jeku socijalizma. S obzirom na ostale razlike prisutne u prevodu ovog dela Mekove replike, Glumčev prevod bi se, u tom smislu, mogao protumačiti upravo kao aluzija na predstojeće društveno-političke promene u Jugoslaviji, čiji nagoveštaj je predstavljala Titova smrt (1980), i ujedno svojevrsan vid aktualizacije i akulturacije dela.

Na osnovu analize preliminarnih podataka, kao i uporedne analize oba prevoda *Opere za tri groša* na makro nivou, mogu se konstatovati kako formalno-strukturne tako i razlike u sadržini, odnosno, stilu prevoda. Većina razlika motivisana je razlikama u njihovoj nameni, što se uočava već pri prvom susretu s tekstovima. Dok je Manojlovićev prevod manje detaljan i ujedno manje precizan, Glumac, imajući u vidu recipijente – širu čitalačku publiku, nastoji da

prenese svaki detalj originalnog teksta. To ide toliko daleko, da se povremeno javljaju neuobičajeni glagolski oblici, kojima se precizno iskazuju odnosi u rečenici. Glumac (paradoksalno, ali) najverovatnije s istim ciljem lična imena prilagođava oblicima uobičajenim za ciljnu kulturu, dok Manojlović, čiji je prevod u svim segmentima u većoj meri povezan s originalom, zadržava elemente strane kulture, što se takođe vidi u transponovanju ličnih imena, ali i drugih pojmova. Usled velikih razlika na pojedinim mestima, postavlja se ključno pitanje za dalju analizu prevodilačkih rešenja, koje se tiče originalne verzije teksta koju su prevodioci koristili, budući da većina Brehtovih dela postoji u više verzija. Isto tako, na osnovu odabranih tekstualnih segmenata po modelu Lamber/fan Gorp i Gideon Turi, nije moguće utvrditi da li su neka mesta štrihovana (pored onih gde je to kod Manojlovića vidljivo u samom prevodu), odnosno, replike ili delovi replika, da li su dijalozi ili songovi dopisani itd., zbog čega se u narednoj fazi analize oba teksta u celosti upoređuju s originalom.

S obzirom na već uočene razlike i problematiku koja je povezana s dvostrukom ukotvljenošću teksta kako u nemačku kulturu s polovine dvadesetog veka tako i u malograđanski milje londonskog predgrađa s kraja devetnaestog, biće zanimljivo upoređivati na koji način su ova dva prevodioca pristupila prevodenju ovakvog prožimanja kulturno specifičnih pojmova.

4.4.4.1.5. *Opera za tri groša* Todora Manojlovića i Slobodana Glumca: uporedna analiza prevoda na mikro nivou i poređenje s originalom

Sve uočene razlike između prevoda Todora Manojlovića i Slobodana Glumca koje su došle do izražaja na osnovu njihove uporedne analize, dakle, kako formalno-strukturne tako i razlike u sadržini, ali i u stilu prevoda, potvrđene su uporednom analizom oba prevoda s izvornikom.

Većina spornih mesta u prevodu Todora Manojlovića, kako se ispostavilo, povezana je s njegovim jezičkim kompetencijama u pogledu srpskog jezika. Iz tog razloga on često prevodi doslovno, na primer „Ne budite gluvi prema ljudskoj bedi” (SNP, inv. br. 929/1: 6), što je Glumac preveo „ne oglušujte se” (Breht, 1981b: 175), čime je preneo smisao originalne replike „Verschließt euer Ohr [...]” (GBA 2, 1988: 235). Na osnovu formulacije „i pedeset na sto pri nedeljnom obračunu”, što je u Manojlovićevom prevodu prisutno na dva mesta (SNP, inv. br. 929/1: 6; 7) nije jasno na šta se misli (stotinu ili sto, astal) i tek se na osnovu Glumčevog prevoda

vidi šta je to trebalo da znači: „I *pedeset procenata* prilikom sedmičnog obračuna” (Breht, 1981b: 175), što potvrđuje i original (GBA 2, 1988: 235). Ova odlika Manojlovićevog prevoda u poređenju kako s Glumčevim prevodom tako i s originalom vidi se na onim mestima gde bira pogrešne sinonime, kao na primer „saučešće” (SNP, inv. br. 929/1: 8), umesto, kao Glumac, „sažaljenje” (Breht, 1981b: 176), jer u originalu stoji „Mitleid” (GBA 2, 1988: 236), a neretko pomeša dve naizgled slične reči, koje se usled razlika u prefiksu potpuno drukčije upotrebljavaju:

POLI:

I najprostija pravila pristojnosti [...] trebalo bi mislim ja, da vas nauče da se prema jednom čoveku u prisustvu njegove supruge postupa nešto malo *izdržljivije* (SNP, inv. br. 929/1: 61B).

Glumčev prevod to i potvrđuje:

POLI: Najelementarnija pravila pristojnosti [...] trebalo bi, mislim, da vas pouče da se prema nekom čoveku u prisustvu njegove žene ponašate s više *uzdržljivosti* (Breht, 1981b: 217–218).

Ukoliko se poređenju pridruži i original, jasno je da „[...] etwas mehr *Zurückhaltung*” (GBA 2, 1988: 280) nema veze s izdržljivošću. Vrlo očigledni primeri lošeg vladanja srpskim jezikom u njegovom prevodu jesu sva ona mesta gde upotrebljava pogrešan padež ili nepostojeću kolokaciju, pa tako Mek izgovara „slavimsvatove [*sic*]” (SNP, inv. br. 929/1: 13) umesto „proslavljam svadbu” (Breht, 1981b: 181), kako je Glumac preveo originalnu kolokaciju. To potkrepljuje i niz ovakvih primera koji su u adaptaciji ispravljani, kao na primer: „nije ovo svadba bilo koga” (SNP, inv. br. 929/1: 14–15), dok u adaptaciji stoji „nije ovo bilo čija svadba” (SNP, inv. br. 2772: 19). Dok Glumac prevodi spram izražajnih mogućnosti srpskog jezika, u ovom slučaju koristeći mogućnosti tvorbe reči za građenje deminutiva „iznenadjenjce” (Breht, 1981b: 192), Manojlović se povodi nemačkim oblicima, pa prevodi doslovno „malo iznenadjenje [*sic*]” (SNP, inv. br. 929/1: 31). Isto je i s nazivom kompanije koja je u Manojlovićevom prevodu „Orijent – čilim [*sic*]” (SNP, inv. br. 929/1: 29), što je bliže nemačkoj konstrukciji „Orientteppich-Company” (GBA 2, 1988: 253), a koji Glumac prevodi „(iz Kompanije) orijentalnih tepiha” (Breht, 1981b: 192), s tim što treba naglasiti da je ovakvo prilagođavanje normi ciljne kulture u Glumčevom prevodu rezultiralo razlikom u odnosu na funkciju prevedene imenice, koja u originalu predstavlja naziv kompanije, dok je kod njega isključivo atribut, čime je cela nominalna fraza dobila opšti smisao. Interferencija je u prevodu Todora Manojlovića prisutna ne samo na morfosintaksičkom već i na leksičkom planu, pa tako Metju s ponosom najavljuje: „Evo ga ! [*sic*] stiže *mebl!*” (SNP, inv. br. 929/1: 11), što je kod

Glumca „nameštaj” (Breht, 1981b: 180). U svim navedenim primerima, međutim, nema većih posledica po smisao. S druge strane, ponekad se Manojlovićeva nesigurnost u srpskom jeziku višestruko odražava na smisao, kada na primer nemačku leksemu „Balg” (GBA 2, 1988: 259), koja ima pogrdni prizvuk, umesto, kao Glumac, „s kopiletom” (Breht, 1981b: 197) prevede „štenetom” (SNP, inv. br. 929/1: 34). Dva mesta u Manojlovićevom prevodu u ovom kontekstu su problematična. Prvo se odnosi na Mekovo obraćanje Poli „Drago moje dete” (SNP, inv. br. 929/1: 11). Originalna sintagma kojom Mek oslovljava Poli, doduše, glasi „Liebes Kind” (GBA 2, 1988: 241), s tim što nemački jezik dopušta takav način obraćanja, dok u srpskom implicitno sugerše veću razliku u godinama i pre se upotrebljava u odnosu oca i kćerke, te se Manojlovićev prevod odrazio na konstelaciju ova dva lika, što je Glumac prilagodio odnosu ljubavnika i preveo „Draga moja” (Breht, 1981b: 180), pri čemu se izmena može smatrati nužnom. Drugi, donekle sličan primer tiče se ovog puta Polinog obraćanja članovima bande, u sceni u kojoj ih (sada) kao predvodnica bande oslovljava „Deco” (SNP, inv. br. 929/1: 46), što je Glumac preveo „Momci” (Breht, 1981b: 204). Budući da nije reč o doslovnom prevodu, nejasno je zašto Manojlović na ovaj način prevodi žargonizam „Jungens” (GBA 2, 1988: 267), s obzirom na pomeranje značenja. Jedino objašnjenje koje je za sada osnovano, tiče se njegovih kompetencija u vezi sa srpskim jezikom, dok je istovremeno jasno da dobro poznaje različite nijanse nemačkog jezika. Razlika u značenju vidljiva je i u prevodu sledeće replike:

BRAUN:

Tako, a sada da pristupimo istrazi, gospodine prijatelju prosjaku (SNP, inv. br. 929/1: 73).

U Manojlovićevom prevodu, iako je gramatički ispravan, nestala je aluzija na naziv Pičemove firme („Prijatelj prosjaka”, SNP, inv. br. 929/1: 4):

BROWN: So, und jetzt wird durchgegriffen, Herr Bettlers Freund (GBA 2, 1988: 289),

dok ju je Glumac preveo tako da ostvari vezu:

BRAUN: Tako, a sad ćemo energično da sredimo stvari, gospodine prosjački prijatelju (Breht, 1981b: 225).

Postoje, s druge strane, slučajevi gde je Manojlovićev prevod u duhu srpskog jezika, na primer, kada Mek kaže za Brauna da je „oličenje rdjave [sic] savesti” (SNP, inv. br. 929/1: 58), za razliku od Glumčevog, koji se ovde poveo za originalnom konstrukcijom „Das leibhaftige schlechte Gewissen” (GBA 2, 1988: 274), pa je Braun „otelovljena slika nečiste savesti” (Breht,

1981b: 212). Ovakvi primeri kod Glumca predstavljaju izuzetak i samo su pokazatelj da i najpažljiviji i najjumešniji prevodilac ponekad pogreši.

Kao što je i pretpostavljeno na osnovu uporedne analize prevoda na makro nivou, većina nepodudarnosti u ova dva prevoda motivisana je razlikama u njihovoj nameni. Ako se uporedi prevod sporednog teksta, jasno se vidi da Manojlović svodi tekst na suštinu. Iz tog razloga u njegovom prevodu piše da Pičem „razgrne zavesu pred vitrinom” (SNP, inv. br. 929/1: 7), a kod Glumca „razmiče *platnenu zavesu na vitrini u kojoj stoji pet voštanih lutaka*” (Brecht, 1981b: 175), kao i u originalu: „*Er öffnet den Leinenvorhang vor einem Schaukasten, in dem fünf Wachspuppen stehen.*” (GBA 2, 1988: 236). Glumac je u prevodu sporednog teksta, pa tako i didaskalija, daleko precizniji, jer je prevod namenjen čitaocima, kojima ti delovi služe da lakše zamisle sliku, dok Manojlovićev prevod služi prvenstveno reditelju i glumcima, pri čemu scenska realizacija upotpunjuje elemente teksta – materijala od kog je zavesa, koji se na sceni neće videti, kao i „pet voštanih lutaka”, što je Manojlović potpuno izostavio, jer će pozorišna publika njih svakako moći da vidi. Jasan primer Manojlovićeve prevodilačke prakse je i prevod didaskalije vezane za scenski pokret:

MAC Wenn ihr fünf Minuten vor sechs nicht da seid, dann seht ihr mich nicht mehr. *Schreit:*
Dann seht ihr mich nicht mehr –

SMITH Sind ja schon weg. Na, wie steht's? *Macht Gebärde des Geldzählens.*

MAC Vierhundert (GBA 2, 1988: 300),

koja je takođe prilagođena funkciji:

MEK:

Ako u pet do šest ne budete tu, nećete [*sic*] me više videti. /Dare [*sic*] se/ Nećete [*sic*] me više videti –

SMIT:

Pa otišli su već [*sic*]. /*Upitnim gestom*/ No, dakle kako stoji stvar?

MEK:

Četiri stotine. [...] (SNP, inv. br. 929/1: 90).

Primećuje se da Manojlović ne prevodi sam gest, koji je svakako uslovljen kulturom, na šta je i sam Brecht skretao pažnju u svojim teorijskim spisima, te bi ga glumac u predstavi morao dopuniti u skladu s tim, dok Glumac prenosi konkretnu radnju koju ovaj treba da zamisli:

MAK: Ako ne budete ovde u pet do šest, nećete me više videti. (*Viče*): Nećete me više videti...

SMIT: Već su otišli. No, kako stvar stoji? (*Gestom pokazuje brojanje novca.*)

MAK: Četiri stotine. [...] (Breht, 1981b: 237).

Osim navedenih karakteristika dvaju prevoda, u prevodu remarki pokazalo se da Manojlović bolje vlada pozorišnim jezikom. Ono što je bilo jasno već u prethodnoj fazi analize prevoda, jeste izlišna upotreba nesvršenog glagolskog vida, kao i glagolskog priloga sadašnjeg u prevodu Slobodana Glumca. Manojlović, s druge strane, izbegava nesvršeni vid, pa su gotovo sva ta mesta u Glumčevom prevodu kod njega prevedena svršenim glagolskim vidom, dok je eventualna istovremenost radnje iskazana predlogom i flektiranim glagolom u prezentu. Kod Manojlovića Gospođa Pičem „udje [*sic*]” (SNP, inv. br. 929/1: 7), a kod Glumca „*dolazi*” (Breht, 1981b: 175); u istoj sceni u Manojlovićevom prevodu se Pičem „odmah zaustavi” (SNP, inv. br. 929/1: 7), a u Glumčevom „*se smesta zaustavlja*” (Breht, 1981b: 176). Ponekad deluje da Glumac namerno bira one glagole koji dodatno naglašavaju trajanje radnje, pa se Filč „*izvlači iz boksa*” (Breht, 1981b: 178), spram „Filč izdaje [*sic*] iz boksa” (SNP, inv. br. 929/1: 11) kod Manojlovića. U sledećem primeru ovakav Glumčev izbor donekle se odrazio na značenje: „*Polako ustaje*” (Breht, 1981b: 183), jer je time od čitaoca sakrio zbog čega ustaje polako, što se kod Manojlovića vidi, jer nakon što Mek „naprasno strovali Matiju” (SNP, inv. br. 929/1: 16), „s mukom se digne” (SNP, inv. br. 929/1: 17), kao što sugerise i original („*mühsam*”, GBA 2, 1988: 243).

Manojlović zna kako izgleda mizanscen i zato ne teži tolikoj preciznosti. Osim toga, postoji osnovana sumnja da je već u toku izrade prevoda sarađivao s rediteljem, čemu u priloge ide sledeća didaskalija, na osnovu koje se vidi da ima u vidu kretanje glumca na sceni: „Pecom [*sic*] /on poleti stepenicama *desno*” (SNP, inv. br. 929/1: 11), koju je Manojlović s jedne strane skratio, dok je s druge strane naveo tačan pravac kretanja na pozornici, spram čega kod Glumca piše: „*Trči uz stepenice u Polinu spavaću sobu.*” (Breht, 1981b: 178), kao i kod Brehta: „*Er läuft die Treppe hinauf in Pollys Schlafzimmer*” (GBA 2, 1988: 239), kod kog taj podatak takođe ne stoji. Manojlović ponekad čak proširuje tekst originala, u ovom slučaju pojašnjava recipijentima, što je, opet, uslovljeno namenom prevoda. Isto postupa i Glumac: „*Makhit ulazi i obilazi prostoriju idući duž rampe*” (Breht, 1981b: 179), opet dodaje radi jasnoće, pojašnjava čitaocu kako bi lakše mogao da zamisli, naročito jer toga nema ni kod Manojlovića: „*prodefilisa preko rampe*” (SNP, inv. br. 929/1: 11) ni kod Brehta: „*Macheath tritt ein, macht einen Rundgang auf der Rampe entlang*” (GBA 2, 1988: 240). Isti primer je i prevod didaskalije „*lista*

Bibliju” (Breht, 1981b: 177), što je i te kako važno, s obzirom na to da su u delu prikazani likovi koji „žive od morala”. Ovu didaskaliju Manojlović prevodi opštije: „Prelistava *nekuknjigu* [sic]”, (SNP, inv. br. 929/1: 10), kao što stoji i u originalnom tekstu: „*er blättert nach*” (GBA 2, 1988: 238), jer se iz gledališta svakako ne bi videlo koja je knjiga u pitanju. Vidi se, prema tome, da kod Manojovića didaskalije predstavljaju u pravom smislu tehnička uputstva, pa se javljaju i stručni pojmovi: „’Davati je veće [sic] blaženstvo nego uzimati’ spušta se *sa šnirbodna*” (SNP, inv. br. 929/1: 3); kod Glumca „*Odozgo se spušta velika ploča s natpisom: ’Bolje davati nego uzimati’*” (Breht, 1981b: 173) ili „Pokazuje preklinjući [sic] na jednu *afišu* [...]” (SNP, inv. br. 929/1: 6) što je usko stručan, pozorišni termin, dok kod Glumca „*Molećivo pokazuje plakat* [...]” (Breht, 1981b: 175). Prema tome, može se konstatovati da Manojlovićev prevod didaskalija čitaocima pruža manje detalja, ali je ujedno za reditelja i glumce zapravo preciznije rešenje.

Manojlovićev prevod manje je precizan iz perspektive „običnog konzumenta”, jer izostavlja sve što smatra suvišnim, sve što ne služi svrsi u scenskoj realizaciji. Tako u njegovom prevodu nedostaje tekst, neka vrsta opisa sadržine nalik tutularijumu u *Majci Hrabrost*, koji se nalazi na početku svake scene, a pretpostavka je da je to uradio jer se taj tekst na sceni ne vidi. Glumac pak nastoji da prenese i najmanju pojedinost, čak i one redundantne. Ukoliko u njegovom prevodu postoje izmene u odnosu na original, one su motivisane isključivo normama u ciljnoj kulturi, koje se odnose kako na sam jezik tako i na namenu prevoda. Iz tog razloga kod Glumca u svim segmentima postoji više primera akulturacije izvornika, dok Manojlović u prevodu zadržava elemente strane kulture.

Tako osim u broju likova postoje velike razlike u transponovanju njihovih imena. Manojlovićev prevod je u ovom segmentu vrlo reljefan. Iako su likovi tipizirani, neki od njih (glavni likovi) imaju lična imena, koja su, u skladu s mestom dešavanja radnje, engleska. U spisku lica nalaze se: „JONATAN DEREMIJA [sic] PEČOM, GOSPODJA [sic] PEČOM, POLI PEČOM, zatim MEČET, BRAUN, LJUSI, UOLTR-VRBA!, Džeki-Kuka, Metju-Groš, Robert-Testera, Edo-Andjelak [sic], Džimi-Kengur, Filč, Dženi, Beti, Ema, Mala, Stara, SMIT, KIMBEL, PEVAČ MORITATA, Prosijaci [sic], Bludnice i Konstableri” (SNP, inv. br. 929/1: 2). Manojlović, međutim, nije siguran kako se originalna imena izgovaraju, a time ni kako se transkribuju, što se vidi u prevodu imena glavnog lika, koji se javlja čas kao „Mekit” (SNP, inv. br. 929/1: 74; 77), čas kao „Mečet” (SNP, inv. br. 929/1: 2), kako je i u adaptaciji (SNP, inv. br. 2772: 75; 78; 81), a na jednom mestu i kao „Meket” (SNP, inv. br. 929/1: 79). U *Leksikonu pisaca Jugoslavije* (Boškov, 1997: 95) piše da je Manojlović znao „mađarski, talijanski,

nemački i francuski”, pa ne čudi da nije znao kako se tačno izgovaraju engleska imena. „Metju-Groš” javlja se i kao „Matija”, a zaključuje se da Manojlović ne zna ni kako ta imena treba tretirati, pa ne deklinira uvek lična imena (Filč/Filče; Smit/Smite). Glumac u spisku likova navodi sledeća imena: „Makhit, Džonatan Džerimaja Pičem, Silija Pičem, Poli Pičem, Braun, Lusi, Dženi Jazbina, Smit, Pastor Kimbl, Filč, Pevač moritata, Banda, Prosjaci, Bludnice, Policajci” (Breht, 1981b: 170), tako da poređenje navodi na pomisao da su u pitanju dva različita dela. Vidi se, dakle, kako razlike u transponovanju imena tako i u broju likova, ali i u redosledu kojim su predstavljeni u spisku likova. Dodatno se potvrdilo uporednom analizom s originalom da Glumac i ovde tendira ka korišćenju deminutiva i hipokoristika, pa je jedan od članova bande „Robert [...] Testerče” (Breht, 1981b: 180), koji je kod Manojlovića naprosto „ROBERT TESTERA” (SNP, inv. br. 929/1: 12), kao i u originalu: „Sägerobert” (GBA 2, 1988: 230). U okviru dijaloga s Džimijem javlja se rečenica: „De, prestani malo, *Volterčiću*” (Breht, 1981b: 185), dok mu se u Manojlovićevom prevodu obraća sa „Ti čuti [*sic*], *Uolt* [*sic*]” (SNP, inv. br. 929/1: 22). U tom smislu Manojlovićev prevod više odražava odnos među članovima bande kako su okarakterisani u originalu, što se vidi na osnovu originalne replike „Hör doch auf, *Walt!*” (GBA 2, 1988: 246). Da Manojlović nije bio siguran kako da tretira strana imena, potvrđuje i jedan primer takozvanog posrbljavanja koje mu se potkralo u didaskaliji: „(Rukujući [*sic*] se sa) *Polikom*” (SNP, inv. br. 929/1: 16), što je vrlo neobično, jer je ovakva praksa prevođenja dramskih tekstova bila dominantna u devetnaestom veku, a „put od posrba do prevoda naša kultura je prevalila za pola veka” (Babić, 2001: 80). U ovom kontekstu trebalo bi pomenuti kako Manojlović oslovljavanje ličnim imenom premešta ponekad na početak rečenice, dok Glumac ostavlja ime na kraju, kao u originalu.

Pored delimične akulturacije ličnih imena u prevodu Slobodana Glumca, koja Manojlović, nasuprot tome, transkribuje ostavljajući ih u izvornom obliku, ove razlike pokazale su se i u prevodu cele drame, a takvih primera je mnogo. Manojlović, na primer, „Witwenkleid” (GBA 2, 1988: 298) prevodi kao „udovičku haljinu” (SNP, inv. br. 929/1: 85), dakle, doslovno, dok Glumac, koji generalno malo šta menja, prevodi ovu imenicu kao „crninu” (Breht, 1981b: 234). Isto tako su „konstableri” (SNP, inv. br. 929/1: 15) manje poznat pojam za recipijente u ciljnoj kulturi, pa ga Glumac iz istog razloga u prevodu pojašnjava: „konjička policija” (Breht, 1981b: 182). Manojlovićevo nastojanje da elemente strane kulture prenese u izvornom obliku u drugi kulturni kontekst neretko je rezultiralo vrlo usiljenim konstrukcijama:

MEK:

Da, samo vidiš kada bi smo [*sic*] zajedno bežali, teško bi bilo da se krijemo usput, ali [*sic*] čim prestane potera ja ću [*sic*] odmah poslati po tebe, i to *ekspres-diližansku* to se razume! (SNP, inv. br. 929/1: 64–65),

a pitanje je koliko su uopšte za tadašnju publiku bile razumljive, što Hanauskina dramaturška redakcija neretko potvrđuje. Glumčev prevod je sasvim jasan:

MAK: Da, samo, znaš, ako zajedno pobegnemo, teško ćemo se sakrivati. Ali čim potera prestane, poslaću po tebe, i to *pod hitno*, možeš mi na reč verovati (Breht, 1981b: 219).

Ovde je Manojlović pokušao da prenese sintagmu „per Eilpost” (GBA 2, 1988: 282), a Glumac je neznatno izmenio zarad jasnoće. Štaviše, pojedini primeri pokazuju koliko ni sam Manojlović nije bio načisto kako da u prevodu tretira ovakve pojmove, pa su tako „Glacéhandschuhe” (GBA 2, 1988: 238), koje se javljaju na više mesta, različito prevedene: „glase-rukavicama”, nakon toga „glaze-rukavicama”, posle opet „glase” (SNP, inv. br. 929/1: 10–11). Glumac, u skladu sa svojim prevodilačkim načelima, prilikom prvog pojavljivanja nepoznat element pojednostavljuje radi razumljivosti, „rukavicama”, a kasnije uvodi „glase rukavice” (Breht, 1981b: 177–178). Ponekad Manojlović čak dopisuje ili menja određene delove originala dodajući elemente strane kulture, kao neku vrstu „začina”, što u prevodu deluje kao dodatno oneobičavanje:

BRAUN

/Poli/: *Anšante* [*sic*]. Svako dobro! / [...] (SNP, inv. br. 929/1: 30).

U originalu ovaj pojam ne postoji:

BROWN *zu Polly*: Alles Gute! [...] (GBA 2, 1988: 253).

Osim toga, u Manojlovićevom prevodu neretko se javljaju engleske reči:

PEČOM:

/viče/: [*sic*] *Misis* Pečom! [...] (SNP, inv. br. 929/1: 7),

kojih takođe nema u izvorniku:

PEACHUM Stimmt. *Schreit*: **Frau** Peachum! [...] (GBA 2, 1988: 236),

zbog čega se ne javljaju ni kod Glumca:

PIČEM: Tačno. (*Viče*): **Gospođo** Pičem! [...] (Breht, 1981b: 175).

U sledećem primeru kako Manojlović tako i Glumac pojašnjavaju recipijentima element strane kulture:

MAC [...] Habt ihr denn keine Ahnung von Stil? Man muß doch *Chippendale* von *Louis Quatorze* unterscheiden können (GBA 2, 1988: 243),

s tim što različito postupaju:

MEK:

[...] Nemate vi pojma o stilu. Covek [*sic*] treba bar da razlikuje Cipendel [*sic*] od Luja.

UOLTER:

Kog Luja?

MEK:

Luja Katorza. [...]

UOLTER:

Hteli smo da ti donesemo baš najdragocenije stvari. [...] (SNP, inv. br. 929/1: 15–16).

Prilikom prvog pojavljivanja nepoznatih pojmova Manojlović ih ne pojašnjava, čak skraćuje originalnu Mekovu repliku, kako bi stvorio prostor da naredne dve replike (pitanje – odgovor) dopiše, a gledaoci ujedno dobiju vreme da razumeju o čemu je reč. Glumac ove pojmove isprva tretira kao da su već poznati:

MAK: [...] Zar nemate ni truna osećanja za stil? Ipak se mora razlikovati *čipndejl* od *luja-katorz*.

[...]

VOLTER: Samo smo hteli da donesemo najskupocenije stvari. [...] (Breht, 1981b: 182).

Primećuje se da kod njega ne postoji nikakav vid objašnjenja. Ono se, međutim, javlja već na sledećoj strani, u okviru didaskalije „[...] *u stilu čipndejl*” (Breht, 1981b: 183), koju će čitalac svakako povezati s Mekovom prethodno izrečenom replikom, gde proširuje original. Isto se može posmatrati i sledeći primer:

FILČ:

[...] Ona gospoda su me tako istukla da sam sada sav modar, i dali su mi posle *vašu adresu*.

Kada bih skinuo svoju jaku [*sic*], učinilo bi vam se da je pred vama *bakalar* (SNP, inv. br. 929/1: 5).

Glumac repliku prevodi drugačije:

FILČ: [...] Gospoda su me na mrtvo ime isprebijala, a onda su mi dala *vašu trgovačku posetnicu*.
Da svučem kaput, pomislili biste da je pred vama *zebra* (Breht, 1981b: 174).

Ona u originalu glasi:

FILCH Bitte, Herr Peachum, bitte. Was soll ich denn machen, Herr Peachum? Die Herren haben mich wirklich ganz blau geschlagen und dann haben sie mir Ihre *Geschäftskarte* gegeben. Wenn ich meine Jacke ausziehe, würden Sie meinen, Sie haben einen *Schellfisch* vor sich (GBA 2, 1988: 235).

„Trgovačka posetnica”, koja je uobičajena u poslovnoj komunikaciji u kapitalističkim društvima, potencijalno nije bila rasprostranjena, a samim tim ni toliko poznata u Jugoslaviji pedesetih godina, zbog čega je Manojlović potpuno zamenio, dok je Glumac, čiji prevod je objavljen dve decenije kasnije, pojasnio čitaocima time što je dodao atribut „trgovačka” (danas je uobičajeno u skraćenoj varijanti, posetnica ili eventualno vizitkarta). Osim toga, vidi se da oba prevodioca menjaju izvornu leksemu „Schellfisch” (bakalar, šelfiš), onom koju smatraju boljom, kako bi kod recipijenata probudili odgovarajuće asocijacije. Isti su razlozi posredi kada je reč o didaskaliji u Manojlovićevom prevodu *Opere za tri groša*, na samom početku pete slike:

Javna kuća [*sic*] u Ternobridžu [*sic*]. Obično [*sic*] posle podne. Bludnice [*sic*], većinom [*sic*] samo u košuljama, peglaju rublje, *igraju se „mlina”*, umivaju se[,] građanska [*sic*] idila. [...] (SNP, inv. br. 929/1: 51).

U originalu se javlja:

Hurenhaus in Turnbridge

Gewöhnlicher Nachmittag: die Huren, meist im Hemd, bügeln Wäsche, spielen Mühle, waschen sich: ein bürgerlicher Idyll. [...] (GBA 2, 1988: 269).

Glumac je društvenu igru „mlin”, koja je kod Manojlovića doslovno preuzeta, a koja je danas uveliko nepoznata, preveo na sledeći način:

Javna kuća u Ternbridžu

Obično po podne; bludnice, mahom u košuljama, peglaju rublje, igraju mice, peru se: malograđanska idila. [...] (Breht, 1981b: 207).

Vidi se da je u međuvremenu bilo potrebno zameniti nepoznat pojam aktuelnim, koji u ovoj didaskaliji isključivo ima funkciju da prikaže građansku idilu, dočara atmosferu, što su oba prevodioca uzela u obzir. Slično postupaju i u prevodu sledeće replike:

BROWN Und mit diesem Menschen habe ich in *Aserbaidshan* Schulter an Schulter im heftigsten Feuerkampf gestanden (GBA 2, 1988: 304).

Manojlović zamenjuje ovaj toponim:

BRAUN:

/Upozadini [*sic*], parohu/: I sa ovim sam čovekom ja u *Indiji* rame uz rame učestvovao u najžešćim borbama (SNP, inv. br. 929/1: 98),

koji Glumac u prevodu zadržava:

BRAUN: (*pozadi, svešteniku*): A s tim čovekom sam u *Azerbejdžanu* stajao rame uz rame u najžešćem vatrenom okršaju (Breht, 1981b: 241).

Suprotnih primera takođe ima, gde je Glumac bliži izvorniku, dok Manojlović koristi izraze poznate u ciljnoj kulturi, što se pokazalo i na primeru prethodne didaskalije u okviru navedene Braunove replike: „paroh” (SNP, inv. br. 929/1: 98; 11), Glumac „pastor” (Breht, 1981b: 180), odnosno, „sveštenik” (Breht, 1981b: 241) (Pfarrer). To se može u tim slučajevima objasniti time što Glumac generalno, iako uvek ima u vidu čitaoca u ciljnoj kulturi, pokušava da nađe balans, da ni na koji način ne izmeni original ako to nije nužno, ako je tekst razumljiv. Osim toga, treba uvek imati u vidu da između ova dva prevoda postoji izvesna vremenska distanca, te da su neki od ovih pojmova sigurno u međuvremenu postali deo srpske kulture, na primer „losos” (Breht, 1981b: 184), što Manojlović prilagođava „pastrmka” (SNP, inv. br. 929/1: 21) (posle se u originalu pojavljuje i pastrmka, pa je možda pojednostavio zbog gledalaca (GBA 2, 1988: 246).

Kada je reč o nekim specifičnim izrazima, tu se može konstatovati niz vrlo kreativnih rešenja. Za oslovljavanje u Manojlovićevom prevodu: „džukelo jedna smrdljiva” (SNP, inv. br. 929/1: 46), koje Glumac prevodi „svinjo svinjska” (Breht, 1981b: 204), ispostavlja se da je pejorativni izraz u izvorniku „Du Sauhund” (GBA 2, 1988: 267) zapravo kombinacija oba prevodilačka rešenja! Manojlović je ovde za nijansu kreativniji, pa tako sintagmu „gespiene Milch” (GBA 2, 1988: 286), koju Glumac prevodi doslovno („izbljuvano mleko”, Breht, 1981b: 223), prevodi „izbljuvani mozak s jajima” (SNP, inv. br. 929/1: 70); „eure Dreckskübel von Köpfen” (GBA 2, 1988: 304) kod njega su „punoglavci p[ol]liciski” (SNP, inv. br. 929/1: 96),

za razliku od Glumčevog rešenja, koje je bliže originalu: „nokšire koje nazivate glavama” (Brecht, 1981b: 240). U izvorniku uopšte ima mnogo vulgarizama i žargonskih izraza, gde se najbolje vide razlike u prevodima, koje su najverovatnije uslovljene vremenom nastanka prevoda, budući da ovakvi izrazi brzo zastarevaju. Tako Manojlović originalni izraz „hops bist du!” (GBA 2, 1988: 281) prevodi „nabrkla si [*sic*]” (SNP, inv. br. 929/1: 62), a Glumac „progutala si bumbara” (Brecht, 1981b: 218). Iako je Glumac generalno formulisao umešnije, i kod njega se ponekad javljaju vrlo kreativne jezičke tvorevine, čak ponekad uspeva da nadmaši Manojlovića. Veoma je zanimljiv prevod Pičemove replike kojom objašnjava šefu policije koliko je Meki Nož opasan:

PIČEM: [...] Reći ću vam nešto: prema engleskoj kraljici možete da se ponašate kako god hoćete. Ali najsiromašnijem čoveku u Londonu ne smete stati na žulj, *inače ste, Braune, ne braon, nego kaki-boje* (Brecht, 1981b: 228).

Ovakav prevod dopušta mnogobrojna, prilično različita tumačenja, pri čemu se spektar mogućnosti širi, ako se uporedi s Manojlovićevim rešenjem:

PEČOM:

[...] Da vam nešto kažem: prema engleskoj kraljici vi možete da se ponašate kako vam drago [*sic*]. Ali najbednijim [*sic*] čoveku Londona ne usudjujete [*sic*] se da stanete na žulj – *inače ste obrali, [*sic*] bostan, gospodine Braune!* (SNP, inv. br. 929/1: 77).

Ako se konsultuje original:

PEACHUM Ich will Ihnen etwas sagen: Der Königin von England gegenüber können Sie sich benehmen, wie Sie wollen. Aber dem ärmsten Mann Londons können Sie nicht auf die Zehen treten, *sonst haben Sie ausgebrownt, Herr Brown* (GBA 2, 1988: 292),

jasno je da Glumac zapravo pokušao da prenese igru rečima, koju je Breht ostvario stvorivši glagol „ausbrownen”, u značenju „završiti karijeru”, „biti gotov” i slično, i ujedno se ispostavlja da je prevodilac kreativan isključivo ukoliko su takva mesta prisutna i u originalu.

Kada je reč o prevođenju frazeologizama, tu je još više došlo do izražaja Manojlovićevo nepoznavanje svih nijansi srpskog jezika. Ono se generalno kod prevođenja kompleksnijih jezičkih struktura odrazilo na značenje, budući da u većini slučajeva nijedan element nije zamenljiv, pa je lakše pogrešiti. Ponekad je nerazumljivo na šta se misli, na primer, kada Manojlović ispravno koristi postojeći frazeologizam, ali u neadekvatnom kontekstu:

I-KONSTABLER:

Sve ulice već [sic] su četvrt sata tako preplavljene narodom svih slojeva da se ne može više kroz njih proći [sic].

SMIT:

Cudno [sic]. Kada su *brže bolje* saznali za vešanje. [sic] (SNP, inv. br. 929/1: 86).

Glumac je iste replike preveo na sledeći način:

JEDAN POLICAJAC: Već četvrt sata sve ulice od Njugejta tako su pune ljudi iz svih staleža da se onuda uopšte više ne može proći.

SMIT: Čudno, otkud *već* znaju? (Breht, 1981b: 235).

Ovakvih primera, na osnovu kojih se vidi da Manojlović poznaje frazeologizam, ali da se on ne uklapa u kontekst, zaista je mnogo, poput:

MEK:

E, da, što se mene tiče, nažalost sam prinudjen [sic] da odem na jedno malo putovanje, u Hajtgetsku močvaru.

ROBERT:

Da neće [sic] pomoć Bože, da vas uhapse (SNP, inv. br. 929/1: 45).

Ko poznaje Brehtov jezik i zna da on veoma često koristi ovakve, naizgled nelogične spojeve koji su primeri za očigledno potuđenje u jeziku, neće se posebno iznenaditi kad pročita ili čuje s pozornice ove Robertove reči. Ali ako se prevod uporedi s Glumčevim:

MAK: Da, jer što se mene tiče, prisiljen sam na žalost, da krenem na jedno malo putovanje.

ROBERT: *Za ime božje*, neće valjda da vas ćorkiraju? (Breht, 1981b: 204),

to je jasan signal da treba proveriti originalni tekst, gde stoji „Um Gottes Willen” (GBA 2, 1988: 266). Postoje primeri ovakvih i sličnih izraza u Manojlovićevom prevodu, gde se ne može s potpunom sigurnošću tvrditi koji je razlog za ovakve rezultate, da li nepoznavanje srpskog jezika ili naprosto težnja da se zadrže elementi izvorne kulture, ili kombinacija oba faktora. Takav je i prevod izraza „wie von der Stange gefallen” (GBA 2, 1988: 286), koji doslovno glasi „s vešala pale” (SNP, inv. br. 929/1: 70), koji Glumac prevodi „pale s legala” (Breht, 1981b: 223). U tom kontekstu zanimljiva je formulacija u Manojlovićevom prevodu „Kaša bez kašike” (SNP, inv. br. 929/1: 46), koja deluje kao igra rečima, ali ako se prevede na nemački, vidi se da to nije slučaj, jer se ove dve reči u nemačkom ne poklapaju po zvučnosti („Brei ohne Löffel”).

Manojlović je i ovde bliži originalu, ispostavlja se da nije prilagođavao izraz ciljnoj kulturi (koja ne jede kašu), dok je Glumac prilagodio aluziju na izreku („Regnet’s Brei, fehlt ihm der Löffel”) u skladu s uobičajenim jelom u ciljnoj kulturi i preveo je „supa bez soli” (Breht, 1981b: 204). To je pokazatelj da je u tim slučajevima Glumac takođe imao u vidu recipijente, kojima je ove izraze prilagodio. Isto je i s poređenjem „wie ausgenommener Hering” (GBA 2, 1988: 299), koje Manojlović prenosi doslovno „izgledaš kao osušena *haringa*” (SNP, inv. br. 929/1: 88), a Glumac „[...] suv kao *saraga*” (Breht, 1981b: 236). Velika razlika u značenju između dva prevoda prisutna je u sledećem primeru:

MEK:

Naravno [...] biti veran. *Neču [sic] da ti vraćam [sic] milo za drago* (SNP, inv. br. 929/1: 44).

Glumac je isti frazeologizam preveo potpuno suprotno:

MAK: Naravno [...] *Vratiću ti milo za drago* (Breht, 1981b: 203).

Kada se konsultuje original, vidi se da je Breht i ovde pribegao potuđenju u jeziku:

MAC Selbstverständlich werde ich dir treu sein, *ich werde doch Gleiches mit Gleichem vergelten*. [...] (GBA 2, 1988: 265).

Manojlović je sasvim izvesno razumeo izvornik, ali nije isključeno da ga je prilagodio u skladu s delom i očekivanjima ciljne publike, jer je ovo mesto i u originalu neobično, i time ukinuo jedan elemenat epskog pozorišta. Na taj način Manojlović je ujedno izmenio smisao, jer naizgled minimalna izmena u prevodu otvara mogućnost da Poli vara Meka, za šta u drami nema dokaza.

Analizom na mikro nivou potvrdilo se da Glumac češće upotrebljava umanjnice i eufemizme, čak i onda kada nisu prisutni u originalu. Ovakav prevod često za posledicu ima stilsko pomeranje; iako pejorativan izraz, „opajdare” (Breht, 1981b: 183), on nije ni izbliza vulgaran koliko Manojlovićevo rešenje „droljetini” (SNP, inv. br. 929/1: 16), što je u originalu negde između, „Schlampe” (GBA 2, 1988: 243). Imenica „Schlampe” se, uzgred, u delu često ponavlja, a oba prevodioca je različito tretiraju. Ako Glumac i koristi ovu reč, onda uglavnom hipokoristik „droca” (Breht, 1981b: 198), dok Manojlović ne preza ni od augmentativa „droljetina” (SNP, inv. br. 929/1: 38). Obrnutih primera takođe ima, pa je kod Glumca „običan, prokleti, usrani dan” (Breht, 1981b: 185), što se može tumačiti time da je na neki način „nadomestio” Mekovu vulgarnost, a istu repliku Manojlović prevodi „sumorno, muklo, ništavno” (SNP, inv. br. 929/1: 22). Ukoliko se uporedi s originalom, vidi se da je Manojlović

bio vrlo inspirisan složenicom „Drecktag” (GBA 2, 1988: 246) koju je znatno proširio, a primer je utoliko neobičan, jer uglavnom Glumac „ulepšava” govor likova: „[...] neću da traćim svoj novac” (Breht, 1981b: 196), što bi moglo da se zamisli čak i u formalnom odnosu, dok Manojlović prevodi „[...] nedam [*sic*] pare!” (SNP, inv. br. 929/1: 36), što je bio njegov način da prevede žargonski „Mein Geld hinausschmeisse” (GBA 2, 1988: 258).

Iako je Manojlovićev prevod nastao još 1958. godine, dakle, šest godina pre premijere u Srpskom narodnom pozorištu, poređenje prevoda s originalom i adaptacijom pokazalo je da je najverovatnije Hanauska imao kod sebe i original ili pak da su on i Manojlović od početka sarađivali,²⁰⁰ jer nekih delova nema u prevodu, ali se javljaju u adaptaciji, a ima ih i kod Glumca. Tako, na primer, Glumčev prevod „glavom i bradom” (Breht, 1981b: 189) kod Manojlovića ne postoji, ali se u adaptaciji javlja slična formulacija: „šerif glavom” (SNP, inv. br. 2772: 27), što je utoliko neobično, jer te replike nema ni kod Brehta (GBA 2, 1988: 250), a Glumčev prevod je objavljen tek 1981. godine, tako da Hanauska nije mogao da ga koristi. Takođe, verovatno iz istog tog razloga nema ni prevoda pomenutog „opisa sadržine”, a inscenacija Borivoja Hanauske, sudeći po prevodu Todora Manojlovića nije u potpunosti bila u skladu s epskim pozorištem. O potencijalnoj saradnji prevodioca sa Hanauskom svedoči i prevod didaskalija na osnovu kojih se vidi da je prevodilac imao svest o kostimima u predstavi; Mekijev sako kod Manojlovića je „kaput” (SNP, inv. br. 929/1: 44), što može da bude indikator da je unapred znao kako će, u ovom slučaju, izgledati kostim glavnog lika. Isto tako, replika koju izgovara Metju („Matija”) kod Manojlovića nije celovita (SNP, inv. br. 929/1: 16), ali je ima u adaptaciji: „Gore glavu, stari lafe” (SNP, inv. br. 2772: 20), dok je Manojlović dopisao didaskaliju uz Polinu repliku: „POLI /koja je posle svoje pesme sela napred [...]” („/zbunjena”, SNP, inv. br. 2772: 29), koja u Glumčevom prevodu ne postoji (Breht, 1981b: 190).

Proširivanje originala u prevodu Todora Manojlovića prisutno je na mnogo mesta. Tako on vrlo kratku sintagmu „Mitten im Winter” prevodi „Po ovoj hladnoći [*sic*] i magli” (SNP, inv. br. 929/1: 9), dok Glumac prevodi „Usred zime!” (Breht, 1981b: 176). U ovom slučaju nije isključeno da je Manojlović želeo tekstem da dočara atmosferu Engleske, gde je smeštena radnja komada, približivši je na taj način ciljnoj kulturi.

Manojlović se u svakom pogledu slobodnije ophodi prema originalnom tekstu, on za njega ne predstavlja apsolutni autoritet kao što je to, čini se, kod Glumca, što takođe proizlazi iz namene teksta, odnosno, očekivanja ciljne publike. Tu spada stereotipno prikazana scena u

²⁰⁰ U Manojlovićevoj biografiji Hanauska se ne pominje ni usputno.

kojoj se dve ljubomorne žene, Poli i Lusi (Ljusi) fizički obračunavaju, gde je Manojlović, koji je odlično poznao srpsku kulturu i pozorišnu publiku, dodao Mekovu repliku: „Ne ide se meni iz kaveza”(SNP, inv. br. 929/1: 62), koju je, pretpostavlja se, ciljano dodao kako bi naglasio komičnu situaciju (bolje mu je tu nego na slobodi sa svim tim problemima). Neke od većih izmena usled proširivanja originala kod Manojlovića tiču se scene u kojoj Poli i Mek, sada već supružnici, razgovaraju o poslu. Manojlović je dopisao poslednju rečenicu Mekove replike (SNP, inv. br. 929/1: 43), koja je zadržana i u adaptaciji: „Zašto ne pišeš?” (SNP, inv. br. 2772: 44), a u nastavku takođe dopisuje poslednju rečenicu Mekove replike – to je, dakle, već druga izmena u dijalogu koji vode supružnici, zbog koje Mek deluje još superiornije, jer mu daje naređivački ton u obraćanju prema Poli: „[...] Ali to ćeš [*sic*] da uradiš tek kada ti ja budem pisao” (SNP, inv. br. 929/1: 44). Da je replika dopisana, potvrđuje kako Glumčev prevod tako i original, gde ona ne postoji. Manojlović je, vrlo zanimljivo, na jednom mestu nakon Poline replike, dopisao Meku „[E]to vam naravoučenija” (SNP, inv. br. 929/1: 46), što je Mekova uzrečica, koja se uklapa i u kontekst. U nekoliko slučajeva vidi se da dopisivanje kod Manojlovića u okviru dijaloga kao i kod Glumca ima za cilj da pojasni izvorni tekst: „A tako iza kapije ili kraj plota [...]” (SNP, inv. br. 929/1: 55), što se u poređenju s Glumčevim rešenjem, koje u ovom slučaju nije najjasnije: „[...] a u kapijama [...]” (Breht, 1981b: 209) potvrđuje, upravo zato što je sledio originalnu formulaciju „in den Hauseingängen” (GBA 2, 1988: 271), pa ponekad, kako se pokazalo već na prethodnoj fazi analize, to radi čak preko mere. Tako je Glumac sintagmu „einzigsten Freundes” (GBA 2, 1988: 274) preveo kao „*nekadašnjeg prijatelja*” (Breht, 1981b: 212) i na taj način prerano otkrio čitaocu ono što u delu tek treba da usledi, što je Manojlović uočio: „*jedinog prijatelja*” (SNP, inv. br. 929/1: 58).

Kod Manojlovića postoji čitav niz izmena originalnog teksta, koje su se, svaka na svoj način, odrazile na samo delo. Ponekad originalne replike raspoređuje na nekoliko likova, dok su neke uloge u potpunosti izmenjene, pa je „Edo” postao „Džimi” (Breht, 1981b: 184). Ovakvih izmena zaista je mnogo, samo neke od njih su: „Beti” (SNP, inv. br. 929/1: 51), koja je kod Glumca tipiziran lik „Bludnica” (Breht, 1981b: 207), kao i kod Brehta „Hure” (GBA 2, 1988: 270). „Stara Bludnica” (Breht, 1981b: 208), nov lik koji se u tekstu uvodi ubrzo potom, kod Brehta „Alte Hure” (GBA 2, 1988: 271), kod Manojlovića je takođe „Beti”. Pretpostavka je da je bilo više glumica, pa im je Manojlović u dosluhu s rediteljem dodao imena kako bi ih publika razlikovala. Tako kod njega postoje i „Madam”, „Beti”, kao i „Mala” (SNP, inv. br. 929/1: 53–54), koja je kod Glumca, kao u originalu, „Zweite Hure” (GBA 2, 1988: 271), s tom razlikom da je Glumac opet posegao za eufemizmom time što ih je preveo kao „Bludnice”

(Breht, 1981b: 208). Manojlović je i u ovom slučaju, prema tome, spojio neke replike u jedan lik (kao i kod razbojnika), što je i u slučaju još jedne od bludnica, lika „Stara bludnica Fiksen” kod Glumca (Breht, 1981b: 208) („Alte Hure, Vixen”), kod Manojlovića „Madam” (SNP, inv. br. 929/1: 55).

Najviše izmena koje su se odrazile na smisao dela prisutno je u Manojlovićevom prevodu četvrte slike. Poznata Pečomova replika na osnovu koje se vidi da kćer posmatra kao kapital, u kojoj je sadržana glavna problematika u delu, premeštena je nešto kasnije (SNP, inv. br. 929/1: 35), ali je ona znatno skraćena. Polin odgovor na Pičemovu repliku takođe je izmenjen u skladu s tim, na osnovu kojeg je ona u prevodu ispala rđava kćerka:

POLI:

Kako će te [*sic*] raditi, to ćete već [*sic*] smisliti. ja [*sic*] sam za sebe svoje smislila i tako i uradila. [...] (SNP, inv. br. 929/1: 35).

Prema tome, Manojlović je ovu scenu veoma izmenio, i to kako Pičemov lik tako i lik Poli, tako da se ne vidi odnos oca prema kćeri, koji je ključan za razumevanje dela. U adaptaciji, osim toga, nedostaje i Polin čuveni song („Die Seeräuberjenny”), koji kasnije (u drugom činu) peva drugi ženski lik, Dženi. Replika Gospođe Pičem takođe je dopisana: „Reci mi, molim te, zar te nije baš nimalo stid?” (SNP, inv. br. 929/1: 33), nje nema ni kod Glumca (Breht, 1981b: 195).

Velike razlike prisutne su na mnogim mestima, na kojima nije moguće utvrditi usled čega su nastale. Tako se kod Manojlovića javlja „pet šilinga” (SNP, inv. br. 929/1: 51), a kod Glumca „deset šilinga” (Breht, 1981b: 206), Poli kod Manojlovića govori kako „pre petnajst [*sic*] dana [ne bi mogla ni da pomisli da bi mogla da pripada] nekom muškarcu” (SNP, inv. br. 929/1: 81), a kod Glumca „dvanaest dana” (Breht, 1981b: 232), kao i u originalu (GBA 2, 1988: 295). Ovde bi jedino razumljivo objašnjenje moglo da bude povezano s izgovorljivošću broja petnaest.

Nasuprot tome, sledeći primeri su pokazatelj drukčijeg tumačenja izvornika. Originalnu sintagmu „der einfache Straßenräuber” (GBA 2, 1988: 253) Manojlović je protumačio i preveo kao „skromni i časni drumski razbojnik” (SNP, inv. br. 929/1: 29), dok je kod Glumca „obični ulični razbojnik” (Breht, 1981b: 191). Ovo je vrlo važno u kontekstu dela, koje kritikuje građane koji su ujedno kriminalci. Problem je predstavljao višeznačni pridev „einfach”, koji može da sugerise kako skromnost tako i određeni nivo u okviru zamišljene hijerarhije. Nijedno rešenje ne bi bilo sporno, da ga Manojlović nije suzio time što mu je pridodao još jednu osobinu,

„časni”, što on svakako ne može biti, pa se ova izmena odrazila i na smisao. Sledeći primer vrlo je sličan navedenom: Mekov komentar „dieser elende Brown” (GBA 2, 1988: 274) Manojlović je protumačio i preveo „Ovaj mizerija Braun!” (SNP, inv. br. 929/1: 58), što je bitna razlika u značenju i njihovom odnosu, koji Glumac shvata drukčije: „Jadni Braun!” (Breht, 1981b: 212). Mekovu rečenicu „Ich verkehre in diesem Haus” (GBA 2, 1988: 276), kojom želi da se opravda pred Poli kako poznaje Lusi, jer se druži s njenim ocem, načelnikom policije Braunom, Manojlović je preveo „Vidjam [*sic*] se s njome” (SNP, inv. br. 929/1: 60) i pritom previše otkrio, jer Mek to ne želi da prizna, što je Glumac prepoznao: „Ja posećujem tu kuću” (Breht, 1981b: 214).

Zbog zaista mnogobrojnih izmena u Manojlovićevom prevodu koje su uslovljene prvenstveno njegovom namenom, bilo je veoma teško utvrditi koju je verziju dela koristio Glumac. Iako Manojlović navodi da je koristio verziju iz 1955. godine (Suhrkamp–Aufbau), Glumac ne navodi ovaj podatak, a postoji nekoliko indikatora za to da je on kod sebe imao neko drugo izdanje. Naime, u prvom činu kod Manojlovića se javlja „Kvart VII, Bekstrit 2-103” (SNP, inv. br. 929/1: 7), broj koji se u originalu javlja u starijoj verziji, dok je kod Glumca nesumnjivo reč o novijoj verziji dela: „dva do sto i četiri”²⁰¹ (Breht, 1981b: 175; GBA 2, 1988: 317). To u slučaju Glumčevog prevoda potvrđuje i toponim „Mančester” (Breht, 1981b: 238), koji je u Manojlovićevom prevodu „Sautemton” (SNP, inv. br. 929/1: 92), pogrešno transkribovano prema nemačkim fonetskim pravilima iz starije verzije dela („Southampton”, GBA 2, 1988: 437). Sve navedene razlike ukazuju na to da je Glumac koristio neko od kasnijih izdanja *Opere za tri groša*, koja predstavljaju donekle revidiranu verziju objavljenu 1955. godine kod izdavača Zurkamp (GBA 2, 1988: 437).

Songovi su u *Operi za tri groša* podjednako važni koliko i prozni dijalozi, što se vidi već na osnovu njihove brojčane zastupljenosti u delu. Ako se upoređi redosled songova i njihovi naslovi u prevodu Todora Manojlovića i Slobodana Glumca, reklo bi se da su u pitanju dve sasvim različite verzije originalnog teksta, jer među njima postoji niz nepodudarnosti. U prevodu Todora Manojlovića javljaju se sledeći songovi (redom): „Uvertira u Operu za tri groša”, „Uvodni song”, „Promena 1”, „Moritat: Jezivo zbitije o Mekiu-Nožu [*sic*]”, „Promena 2”, „Jutarnji koral (horal)”, „Song: To je to”, „Promena 3”, „Svadbena pesma/Svatovska pesma”, „Song gusareve ljube”, „Vojnički song o topu/–Imperial marš/”, zatim ponovo „Svadbena pesma repriza/Svatovska pesma”, „Ljubavna pesma”, „Promena 4”, „Song

²⁰¹ Ova izmena uneta je 1948/49. godine (GBA 2, 1988: 315).

Barbare”, „Prvi operski finale: O nesigurnosti ljudskih prilika” (I, 1–4, SNP, inv. br. 929/1: 1–40), „Promena 5”, „Melodram [*sic*]”, „Arija Poli”, „Promena 6”, Balada o seksualnoj zagorelosti”,²⁰² „Bordelska balada/Po Villonu”, „Promena 7”, Balada o ugodnom životu”, „Duet ljubomore”, „Drugi operski finale” (II, 5–7, SNP, inv. br. 929/1: 41–69), „Promena 8”, „Repriza seksualne zagorelosti”, „Pesma o nedostižnosti ljudskih stremljenja”, „Dodatak ljudskih [*sic*] stremljenjima/Repriza nedostižnosti/Pečomova pesmica”, „Solomon song”/„Song o Solomonu”, „Promena 9”, „Promena 10”, „Glas iz groba”, „Glas iz groba”, „Put na vešala”, „Balada obešenih/Villon Brecht”, „Promena 11”, „Finale (Opere) za tri groša”, „Rasplet”, „Meditacija i koral” (III, 8–11, SNP, inv. br. 929/1: 69–104). Kod Glumca postoji znatno manje songova: „Moritat o Makiju Nožu”, „Pičemov jutranji koral”, „Song 'Mesto da...’”, „Svatovac za siromaške”, „Dženi Piratuša”, „Song o topovima”, song koji pevaju Poli i Mek, „Prvo finale za tri groša: *O neizvesnosti ljudske sudbine*” (I, 1–3, Breht, 1981b: 171–201), song Poli i Meka na rastanku (Mekov distih i Polin oktet), „Balada o robovanju seksu”, „Svodnička balada”, „Balada o ugodnom životu”, „Duet ljubomore”, „Drugo finale za tri groša: *Jer od čeg čovek živi?*” (II, 4–6, Breht, 1981b: 205–222), „Pesma o nedovoljnosti čovečjeg napora”, „Song o Solomonu”, Mekov song (u sceni „Zov iz groba”), „Balada u kojoj Makhit sve moli za oprostjenje” i završni katren (III, 7–9, Breht, 1981b: 227–244).

Prva uočljiva razlika tiče se songova koji kod Manojlovića ispred svake slike markiraju promenu, dakle jedanaest songova-„Promena”, koji su dopisani i predstavljaju novinu. Osim toga, u njegovom prevodu predigri prethode još dva songa, „Uvertira u Operu za tri groša” i „Uvodni song”, kojih nema ni u originalu. U oba prevoda, dakle, ima ukupno devetnaest istih songova, s tim što postoje razlike u redosledu kojim se javljaju, kao i u prevodu naslova. Sledeća tabela treba da predoči navedene razlike između ova dva prevoda:

Todor Manojlović	Slobodan Glumac	Bertolt Breht
I ČIN		
Uvertira u Operu za tri groša	-- ²⁰³	--
Uvodni song	--	--
Promena 1	--	--
Moritat: Jezivo zbitije o Mekiu-Nožu [<i>sic</i>]	Moritat o Makiju Nožu	Die Moritat von Mackie Messer
Promena 2	--	--

²⁰² U Stupičinom pismu se pominje kao „Balada o seksualnoj zavisnosti” (Popović, 2009: 126).

²⁰³ Simbol „--” označava da navedeni song ne postoji u tekstu.

Jutarnji koral	Pičemov jutranji koral	Morgenchoral des Peachum
Song: To je to	Song „Mesto da...”	Der Anstatt-dass-Song
Promena 3	--	--
Svadbena pesma/ Svatovska pesma	Svatovac za siromaške	Hochzeitslied für ärmere Leute
Song gusareve ljube	Dženi Piratuša	Die Seeräuber-Jenny
Vojnički song o topu/ –Imperial marš/	Song o topovima	Kanonen-Song
Svadbena pesma repriza/ Svatovska pesma		
Ljubavna pesma	song koji pevaju Poli i Mek [nema naslov]	Beide [nema naslov]
Promena 4	--	--
Song Barbare	Polin song [nema naslov]	Polly [nema naslov]
Prvi operski finale: O nesigurnosti ljudskih prilika	Prvo finale za tri groša / <i>O neizvesnosti ljudske sudbine</i>	1. Dreigroschen-Finale: Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse
II ČIN		
Promena 5	--	--
Melodrama	Mek [samo 2 stiha]	-- ²⁰⁴
Arija Poli	Oktet koji peva Poli [nema naslov]	-- ²⁰⁵
Promena 6	--	--
Balada o seksualnoj zagorelosti	Balada o robovanju seksu	Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit
Bordelska balada/ Po Villonu/	Svodnička balada	Zuhälterballade
Promena 7	--	--
Balada o ugodnom životu	Balada o ugodnom životu	Ballade vom angenehmen Leben
Duet ljubomore	Duet ljubomore	Eifersuchtsduett
Drugi operski finale	Drugo finale za tri groša / <i>Jer od čeg čovek živi?</i>	2. Dreigroschen-Finale

²⁰⁴ Nepostojanje dva stiha koja peva Mek, koji se javljaju kako kod Glumca tako i kod Manojlovića, u istorijsko-kritičkom izdanju nije razjašnjeno.

²⁰⁵ Ovaj oktet se nakon rukopisa korišćenog za premijeru prvi put javlja u štampanoj verziji dela iz 1955. godine (GBA 2, 1988: 436).

III ČIN		
Promena 8	--	--
Repriza seksualne zagorelosti [ponavlja 2. strofu]	3. strofa Balade o robovanju seksu	[nema naslov, GBA 2, 1988: 288]
O nedostižnosti ljudskih stremljenja	Pesma o nedovoljnosti čovečjeg napora	Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens
Dodatak ljudskih [sic] stremljenjima/ Repriza nedostižnosti/ Pečomova pesmica	4. strofa Pesme o nedovoljnosti čovečjeg napora	[nema naslov, GBA 2, 1988: 293]
Solomon-song	Song o Solomonu	Salomo-Song
Promena 9	--	--
Promena 10	--	--
Glas iz groba	Zov iz groba	[nema naslov, GBA 2, 1988: 299]
Glas iz groba	[nema naslov, Breht, 1981b: 237]	[nema naslov, GBA 2, 1988: 301]
	Balada u kojoj Makhit sve moli za oprostjenje	Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet
Put na vešala	Hod na vešala	Peachum [<i>Gang zum Galgen</i>] ²⁰⁶
Balada obešenih /Villon Brecht/ ²⁰⁷		
Promena 11	--	--
Finale (Opere) za tri groša ²⁰⁸		
Rasplet	--	--
Meditacija ²⁰⁹		
Koral	Završni katren [nema naslov]	[nema naslov, GBA 2, 1988: 308]

Tabela 1: Songovi u Operi za tri groša.

Razlike u redosledu pojavljivanja songova u delu, kao i u načinu na koji su prevedeni naslovi, najverovatnije su uslovljeni kako namenom prevoda tako i vremenom njihovog nastanka. Iz tog razloga se pretpostavlja da Manojlović naziv songa iz predigre: „Moritat:

²⁰⁶ U originalu je to naziv scene. Song peva Pičem.

²⁰⁷ To je kod Glumca *Balada u kojoj Makhit sve moli za oprostjenje*.

²⁰⁸ Stihovani dijalozi.

²⁰⁹ Zapravo je u pitanju Pičemova replika kod Glumca i Brehta.

Jezivo zbitije o Meki-u-Nožu [*sic*]” u prevodu proširuje kako bi na taj način pojasnio nepoznat pojam „moritat”. „Song: To je to” kod Glumca je „Song ’Mesto da...””, Manojlovićeva „Svatovska pesma” kod Glumca u prevodu sadrži više detalja, pri čemu u naslovu koristi hipokoristik: „Svatovac za *siromaške*” (Brecht, 1981b: 186); „Song gusareve ljube” naslovom podseća na srpsku poeziju, a Glumac ga prevodi „Dženi Piratuša”, po uzoru na original „Seeräuber Jenny” (GBA 2, 1988: 248), pa se tako kod Manojlovića i u okviru songa javlja sintagma „gusareva ljubo” (SNP, inv. br. 929/1: 25), a kod Glumca „piratska verenice” (Brecht, 1981b: 186). „Song Barbare”, koji se pod tim naslovom javlja kod Manojlovića, kod Glumca je Polin song koji ni u originalu nema naslov. „Prvi operski finale: O nesigurnosti ljudskih prilika” Glumac je preveo opštije, „Prvo finale za tri groša / *O neizvesnosti ljudske sudbine*”, što predstavlja izmenu u odnosu na originalni podnaslov „Über die Unsicherheit menschlicher *Verhältnisse*” (GBA 2, 1988: 261), iako se u okviru songa i kod Glumca javlja imenica „prilike” (Brecht, 1981b: 199–201). Kod Manojlovića potom sledi „Melodram[a]”, što su zapravo samo dva stiha koja peva Mek, i neposredno za njima „Arija Poli”, oktet koji u Glumčevom prevodu nema naslov, a koje je Manojlović, verovatno radi preglednosti, u prevodu dopisao. Ljubavna pesma takođe nema naslov. „Balada o seksualnoj zagorelosti” kod Glumca je „Balada o robovanju seksu”, što je vrlo zanimljivo, ako se uzme u obzir da je Stupica u pismima ovaj song, čiji prevod neizostavno traži, pomenuo pod naslovom „(Pesma) O seksualnoj *zavisnosti*” (Popović, 2009: 126). Naslov „Bordelska balada /Po Villonu/” predstavlja kuriozitet, jer se vidi da je Manojlović bio upućen u okolnosti nastanka ovog songa kao i da u prevodu na izvestan način želi da zadovolji pravdu time što je dopisao autora izvorne balade, Fransa Vija, koji se, doduše, javlja u naslovu songa u prvoj štampanoj verziji namenjenoj za scensko izvođenje (*The Beggar’s Opera. Die Ludenoper. Von John Gray [!]. Übersetzt von Elisabeth Hauptmann. Deutsche Bearbeitung: Bert Brecht. Musik: Kurt Weill*) pod naslovom *Bordell-Ballade von François Villon* (GBA 2, 1988: 429), ali ju je Brecht izostavio u svim kasnijim verzijama. Ovaj podatak ne stoji ni kod Brehta, a nema ga ni kod Glumca, koji je naslov preveo „Svodnička balada”. Isto je i s „Baladom u kojoj Makhit sve moli za oprostjenje”, koja je u Manojlovićevom prevodu naslovljena „Balada obešenih/Villon Brecht/”. „Drugi operski finale” kod Glumca („Drugo finale za tri groša”) ima i podnaslov „*Jer od čeg čovek živi?*”, pitanje koje se ponavlja poput neke vrste refrena i u čijem odgovoru je sadržana osnovna ideja songa, ali i dela: „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral” (GBA 2, 1988: 284–285). Song „O nedostižnosti ljudskih stremljenja” Glumac je preveo nešto drugačije, „Pesma o nedovoljnosti čovečjeg napora”. „Glas iz groba”, koji se u Manojlovićevom prevodu javlja na dva mesta, zapravo su dve strofe istog songa, koji prekida kraći dijalog između Meka, Smita, Konstablera i članova

bande, zbog čega se i naslov songa kod Manojlovića javlja dva puta. Kod Glumca ovaj song nema naslov, jer se formulacija ne javlja ni u originalnoj didaskaliji: „*leise und im schnellsten Tempo*” (GBA 2, 1988: 299). Zanimljivo je, međutim, da je Manojlović za naslov uzeo deo didaskalije koju je u prevodu proširio „Otpeva tiho u najživljem tempu: 'Glas iz groba'”, koji se u Glumčevom prevodu takođe nalazi u okviru didaskalije koja prethodi songu „*peva, tiho a najbržim tempom, Zov iz groba*” (Breht, 1981b: 236) kao i da je prevodi slično Manojloviću, što potencijalno ukazuje na to da je Glumac kod sebe imao Manojlovićev prevod. Isto tako, song „Put na vešala” (SNP, inv. br. 929/1: 100), koji je Glumac preveo kao „Hod na vešala”, u oba prevoda naslov je dobio po originalnoj didaskaliji u okviru iste, devete scene („*Gang zum Galgen*”, GBA 2, 1988: 306). Treće „Finale Opere za tri groša” i „Meditacija” u originalu i u Glumčevom prevodu predstavljaju prozne replike (sa izuzetkom Hora koji u dva kratka stiha najavljuje glasnika na konju), dok je Finale kod Manojlovića stihovani dijalog koji izvode Braun, Mečet, Poli, Pečomova, Dženi i Metju uz pratnju orkestra i „zbor”. „Meditaciju i koral” pevaju Moritat i „svi”, pri čemu je „Meditacija” poslednja Pečomova replika koja u originalu i kod Glumca prethodi završnom katrenu, koji kod Manojlovića nosi naslov „Koral”, kako ga Pičem prethodno i najavljuje („*Darum bleibt alle stehen, wo ihr steht, und singt den Choral der Ärmsten der Armen, deren schwieriges Leben ihr heute dargestellt habt [...]*”). „Rasplet” je u Manojlovićevom prevodu song koji pevaju Pečom, Vođa i Moritat, i on je dopisan.

Na osnovu priloženog vidi se da su songovi u Manojlovićevom prevodu višestruko prilagođeni potrebama inscenacije, zbog čega donekle menja redosled njihovog izvođenja, kao i likove koji ih pevaju. Pored očiglednih razlika u broju i prevodu naslova songova, uočavaju se mnogobrojne nepodudarnosti u pogledu sadržine, te se upravo songovi mogu smatrati najboljim pokazateljem prilagođavanja izvornika ciljnoj kulturi. Dok se u oba prevoda vidi nastojanje prevodilaca da prenesu formalne karakteristike originala (broj stihova, rimu, opkoračenje, metriku) kao i opšti smisao, jezički ponekad drastično odstupaju od originala. To najbolje ilustruje prva strofa „Pesme o nedostižnosti ljudskih stremljenja” („*Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens*”) u prevodu Todora Manojlovića:

Za znan[j]e[m] teži svak,	Der Mensch lebt durch den Kopf
U znanju tr[a]ži spas,	Der Kopf reicht ihm nicht aus
A slučaj nije tako lak	Versuch es nur, von deinem Kopf
Iskustvo uči nas:	Lebt höchstens eine Laus.
Tu lukavstva treba;	
Ako nisi lukav ti	Denn für dieses Leben

Poslednji komad leba
Zdipiče [*sic*] ti psi. [...]
(SNP, inv. br. 929/1: 76).

Ist der Mensch nicht schlau genug
Niemals merkt er eben
Diesen Lug und Trug. [...]
(GBA 2, 1988: 291).

Na osnovu poređenja s originalom vidi se da je Manojlović zadržao ukrštenu rimu, kao i da je preneo osnovnu ideju pesme, koja mu je na neki način poslužila kao inspiracija, dok je sve ostalo izmislio vodeći se opštim smislom, zbog čega je ovaj song u svakom smislu prepev.

Pojedine izmene koje se javljaju u oba prevoda uslovljene su u prvom redu razlikama među jezicima, kao i određenom formom originala. To je slučaj sa „Songom o topovima” (Breht, 1981b: 190–191) u prevodu Slobodana Glumca:

Džim beše vojnik, tu beše i Džon,
Džordž je u narednika unapređen.
A vojska ne pita nikog ko je on,
Već maršira put severne međe. [...] (Breht, 1981b: 190).

Kako bi ostvario ukrštenu rimu koja se javlja u originalu, Glumac je u prvom stihu zamenio redosled kojim se navode imena (Džon–Džim):

John war darunter, und Jim war dabei
Und Georgie ist Sergeant geworden
Doch die Armee, sie fragt keinen, wer er sei
Und marschierte hinauf nach Norden. [...] (GBA 2, 1988: 251).

Treba istaći da je Glumac ovu izmenu sproveo doslovno, tako da se do kraja songa imena pominju tim redom. I generalno, ukoliko u okviru songova postoje ponavljanja (refren, *Kehrreim*), oba prevodioca su ih bez izuzetka dosledno sproveli, tako da se javljaju na analognim mestima, iako je sam tekst u odnosu na original ponekad drastično izmenjen. Osim toga, pesma je u Glumčevom prevodu kao i u originalu izostrofična, zbog čega je prevodilac upotrebio sinonime za određene lekseme koje se javljaju u originalu i donekle sadržinski izmenio drugi stih:

Pao je Džim, i Džon je već strv,

I Džordž je nestao od tada,

Ali crvena još je krv,

I za vojsku vrbuju i sada. [...] (Breht, 1981b: 191).

Druga strofa ovog songa u originalu glasi:

John ist gestorben, und Jim ist tot

Und Georgie ist vermißt und verdorben

Aber Blut ist immer noch rot

Und für die Armee wird jetzt wieder geworben! [...] (GBA 2, 1988: 252).

Oba prevodioca menjaju „Drugo finale”:

MAC

Ihr Herrn, die ihr uns lehrt, wie man brav leben

Und Sünd und Missetat vermeiden kann

Zuerst müßt ihr uns was zu fressen geben

Dann könnt ihr reden: Damit fängt es an.

Ihr, die ihr euren Wanst und unsre Bravheit liebt

Das eine wisset für allemal:

Wie ihr es immer dreht und wie ihr's immer schiebt

Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral. [...] (GBA 2, 1988: 284).

Glumac prvu strofu prevodi na sledeći način:

1.

MAK:

Vi što nas učite da živeti treba

Bez greha i bez misli kakve zle,

Morate najpre da nam date hleba

Pa tad zborite: s tim počinje sve.

Vi što volite svoj trbuh i naš rad

Pamtite ovo, i za ceo vek:

Ma kako stvari obrtali sad,

Prvo je ždranje. Moral – potom tek. [...] (Breht, 1981b: 221).

Manojlović sledi sličan princip:

MEČET:

Svi vi što lepo pričati nam znate
Da častan mora biti život naš,
Vi treba prvo hleba da nam date,
Jer hleb je preči nego očenaš.
Svi koji našom bedom tove tbuh ~~naš~~ svoj
Nek paze da se njihov slavni bal
Za tren ne pretvori u bruku, lom i boj,
Jer gde je glad, tu je i nemoral. [...] (SNP, inv. br. 929/1: 68).

Na ovom primeru se u oba prevoda vide različite prevodilačke transformacije. Deo prvog stiha je premešten u drugi kako bi se zadržalo opkoračenje. Osim toga, Glumac pojedine stihove u potpunosti izostavlja, dok druge sažima, svodi na suštinu. Ovde je vrlo zanimljivo što oba prevodioca na isti način prilagođavaju tekst ciljnoj kulturi posežući za istom metaforom („Morate najpre da nam date hleba” – „Vi treba prvo hleba da nam date”), kojom zamenjuju izvornu formulaciju („Zuerst müßt ihr uns was zu fressen geben [...]”), a Manojlović ovu misao u nastavku čak proširuje, menjajući originalni stih: „Jer hleb je preči nego očenaš”, ali ipak istovremeno zadržavajući smisao originala. Ovakve izmene, koje su pravi pokazatelj akulturacije, jer treba kod recipijenata da izazovu iste asocijacije, što se postiže različitim sredstvima, prisutne su na više mesta u prevodu songova. Tako se u songu „Der Anstatt-dass-Song” kod Manojlovića („To je to”) umesto pojma 'Extrawurst' javljaju „ševe pečene” (SNP, inv. br. 929/1: 12), koji Glumac zamenjuje sintagmom „pečeno pile” (Breht, 1981b: 178). U songu „Hochzeitslied für ärmere Leute” originalnu formulaciju u četvrtom stihu „Als sie drin standen vor dem Standesamt” (GBA 2, 1988: 247), Manojlović je prilagodio ciljnoj kulturi prevevši je „Ali pop kad im dade blagoslov” (SNP, inv. br. 929/1: 24), a kao svojevrsni primer akulturacije izvornika može se navesti i Glumčevo prevodilačko rešenje poslednjeg stiha u okviru strofe koju peva Gospođa Pičem u „Prvom finalu za tri groša”:

Sve ti dobro želim ja
I dala bih sve, sirota,
Da šta imaš od života –
Majci to je sreća sva
(Breht, 1981b: 199).

Wie gerne wäre ich zu dir gut
Alles möchte ich dir geben
Daß du etwas hast vom Leben
Weil man das doch gerne tut
(GBA 2, 1988: 261–262).

Stilske osobenosti originala ni Manojloviću ni Glumcu uglavnom ne predstavljaju autoritet, pa se javljaju mnogobrojne razlike u stilskim figurama između originala i prevoda ili ih u prevodu nema na analognim mestima. U poslednjem stihu Poline strofe „Prvog finala *Opere za tri groša*” prisutno retoričko pitanje „Ist das ein zu hohes Ziel?” (GBA 2, 1988: 261) Manojlović je potpuno zanemario: „Moja želja skromna je” (SNP, inv. br. 929/1: 40). Isto tako, kontrast u drugoj strofi „Balade o seksualnoj zagorelosti”, koji u originalu postoji između poslednjeg stiha u odnosu prema prethodna tri u kojima je prisutna gradacija:

[...]

Am Mittag zwingt man sich, daß man nicht Sellerie frißt

Nachmittags weiht man sich noch 'ner Idee.

Am Abend sagt man: mit mir geht's nach oben

Und vor es Nacht wird, liegt man wieder droben (GBA 2, 1988: 269),

kod Manojlovića je realizovan već u pretposlednjem stihu:

[...]

Z a [*sic*] ručkom, posle celera se uzdržava.

Popodne postaje filozof – isposnik –

Al predveče već [*sic*] zna on – sve badava! –

Da će [*sic*] i nočas snjom [*sic*] da spava (SNP, inv. br. 929/1: 51).

Postoje primeri koji svedoče o tome da je Manojlović prvenstveno bio pesnik, jer je utisak prihvatljivosti prevedenih songova s aspekta ciljne kulture u odnosu na Glumčev prevod, gde se katkad javljaju usiljene konstrukcije radi ostvarivanja forme, izraženiji. Manojlović je na primer uočio i u prevodu preneo gradaciju u Pečomovoj strofi u „Prvom finalu”:

[...]

Tvoj brat najbolji ti je drug,

Al imaš ti kod njega dug,

I s njime ti češ proći [*sic*] zlo –

[...]

A žena ti je verni par –

Al gasne tvoje strasti žar,

I s njome ti češ proći [*sic*] zlo –

Dein Bruder, der doch an dir hangt

Wenn halt für zwei das Fleisch nicht langt

Tritt er dir eben ins Gesicht.

[...]

Doch deine Frau, die an dir hangt

Wenn deine Liebe ihr nicht langt

Tritt sie dir eben ins Gesicht.

[...]

[...]
A slatki, mili sinčić tvoj –
Od njega, družo, tek se boj
[...] (SNP, inv. br. 929/1: 40).

Und doch, dein Kind, das an dir hangt [...]
(GBA 2, 1988: 262).

Gradaciju koja je prisutna u originalu, Glumac je zanemario:

Premda si mio bratu svom,
Bude l' zbog tebe tesan dom,
Učiniće ti grdno zlo.

[...]

Ženi si drag, al' biće lom
Dodeš li s druge domu svom,
Učiniće ti grdno zlo.

[...]

Premda si mio detetu svom,
Kad budeš gladan, star i hrom [...]
(Brecht, 1981b: 200).

Najviše razlika između Manojlovićevog i Glumčevog prevoda vidljivo je na primeru songova, zbog čega se preko njih može utvrditi i koje su verzije prevodioci koristili. Najviše nepodudarnosti uočljivo je u prevodu songova „Die Moritat von Mackie Messer”, „Salomo-Song”, „Zuhälterballade” i „Ballade von der sexuellen Hörigkeit”, kao i „Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet” i Pičemovog songa u sceni „Gang zum Galgen”. Breht je 1948. godine izmenio Moritat tako da u novijoj verziji umesto treće i sedme strofe postoje dve nove (GBA 2, 1988: 309–310), dok je forma od devet katrena s ukrštenom rimom (izuzev četvrte strofe) nepromenjena. Kod Glumca se, kao i u originalu, javlja takođe devet strofa (Brecht, 1981b: 171–172), koje su identične kao u novijoj verziji dela. Kod Manojlovića, nasuprot tome, postoji deset strofa (SNP, inv. br. 929/1: 2), kojima je delimično promenjen redosled u odnosu na original. Osim prve tri, pete i osme strofe, čiji je redosled identičan onom u originalu, Manojlovićeva četvrta strofa u originalu je zapravo sedma, šesta je poslednja, deveta, dok je sedma u originalu šesta, a originalne četvrte strofe kod Manojlovića nema u

prevodu. Osim toga, deveta i deseta strofa su dopisane, s tim što deveta po sadržini veoma podseća na prvu:

1. Ajkula ima pseče [*sic*] zube
Drsko ih pokazuje
A naš Mečet ima Nož [*sic*] svoj
al' taj nož skriven je...
(SNP, inv. br. 929/1: 2).

9. Morskom psetu zubi vire
Spremljeni su za krvav har!
Džentlmen Meče [*sic*] ima pištolj
Kamu, blud, pucanj, požar!
(SNP, inv. br. 929/1: 2).

Pretpostavlja se da je izvorno u pitanju potencijalni alternativni prevod prve strofe, s tim što je ona zajedno s poslednjom, desetom strofom, prisutna u adaptaciji, dok su dve strofe originalnog songa (druga i četvrta u Manojlovićevom prevodu) štrihovane (SNP, inv. br. 2772: 4–5). U ovom slučaju nije reč o novijoj verziji songa (GBA 2, 1988: 309–310), za razliku od „Songa o Solomonu” u prevodu Slobodana Glumca, čija prvobitna verzija ima četiri strofe, kao i kod Todora Manojlovića, dok je kasnija verzija, iz 1937. godine, pored izmena u naslovu („Salomon-Song”) proširena za dodatnu, petu strofu, a četvrta strofa zamenjena novom (GBA 2, 1988: 435):²¹⁰

4.
Radoznaloga Brehta znate,
Pesme mu pevaste u glas!
Al prečesto vas pito on
Otkud bogatim bogatstvo, vlast,
Te prognaste ga. Beše sklon
Radoznalosti, majčin sin!
I pre no danu zgasnu sjaj
Posledice videste se videše sve;
Radoznalost ga sredi, vaj –
Srećan je ko je lišen nje!

5.
Gos'n Makhita vidite, gle,
O koncu glava visi mu, jad,
Dok razuma je slušo glas
I pljačko što se pljačka, tad
Bio je u svom poslu as.
No srcu popusti tad on!
I pre no danu zgasne sjaj
Posledice će se videti sve:
Čulnost ga upropasti, vaj –
Srećan je ko je lišen nje!
(Brecht, 1981b: 230–231)

²¹⁰ Nova verzija „Songa o Solomonu” prvi put je objavljena 1938. godine uprvom tomu *Sabranih dela* a istovremeno je u Londonu u izdavačkoj kući Malik (Malik-Verlag) objavljeno zasebno izdanje *Opere za tri groša*, pri čemu oba izdanja za tekstualnu osnovu imaju prvo štampano izdanje iz 1931. godine (GBA 2, 1988: 437).

Song „Die Zuhälterballade“ takođe se razlikuje kod Manojlovića i Glumca, iako je Breht nije naknadno menjao. Dok se Glumčeva verzija ne razlikuje od originalne, u Manojlovićevom prevodu nedostaje treća strofa:

3

BEIDE *zusammen und abwechselnd*:

Zu jener Zeit, die nun vergangen ist

ER

Die aber noch nicht ganz so trüb wie jetzt war

SIE

Wenn man auch nur bei Tag zusammenlag

ER

Da sie ja, wie gesagt, nachts meist besetzt war!

Nachts ist es üblich, doch 's geht auch bei Tag!

SIE

Und damals war ich dann ja auch mal hops von dir.

ER

Da machten wir's dann so: ich lag dann unter ihr

SIE

Weil er das Kind nicht schon im Mutterleib erdrücken wollte

ER

Das aber dann doch in die Binsen gehen sollte.

Und dann war auch bald aus das halbe Jahr

In dem Bordell, wo unser Haushalt war (GBA 2, 1988: 272–273).

Iako je Breht isprva zabranio da se sporna strofa štampa, ona je prvi put objavljena već u izdanju iz 1931. godine. Iz pisma koje je Manojlović primio od Bojana Stupice, vidi se da je za ovo odstupanje u prevodu bio zadužen sam reditelj, koji ovu strofu nije želeo u svojoj inscenaciji. Zanimljivo je, međutim, da ona ni u adaptaciji Borivoja Hanauske nije dopisana, iako je Hanauska režirao predstavu pet godina kasnije (SNP, inv. br. 2772: 54). Ovaj deo sam Breht je smatrao veoma značajnim za smisao dela, što je napisao u smernicama uz komad namenjenim glumcima („Winke für Schauspieler“):

Die Darsteller des Macheath, die in der Darstellung des Todeskampfes keinerlei Hemmung zeigen, weigern sich hier gewöhnlich, diese dritte Strophe zu singen: Sie würden selbstverständlich eine tragische Formulierung des Geschlechtlichen nicht zurückweisen. Aber das Geschlechtliche in unserer Zeit gehört unzweifelhaft in den Bezirk des Komischen, denn

das Geschlechtsleben steht in einem Widerspruch zu dem gesellschaftlichen Leben, und dieser Widerspruch ist komisch, weil er historisch, d. h. Durch eine andere Gesellschaftsordnung lösbar ist. Der Schauspieler muß also eine solche Ballade komisch bringen. Die Darstellung des Geschlechtslebens auf der Bühne ist sehr wichtig, schon weil dabei immer ein primitiver Materialismus auftritt. Das Künstliche und Vergängliche aller gesellschaftlichen Überbauten wird sichtbar (GBA 2, 1988: 434).

Pretpostavlja se da je ova strofa u obe srpske inscenacije izostavljena iz istih razloga iz kojih su se glumci koji su tumačili ulogu Mekhita opirali da je pevaju, budući da je predstavljala rušenje tabua.

Ostale razlike između dva prevoda tiču se Mekovog songa (kod Manojlovića) „Glas iz groba (2)“:

Na koncu evo me života svog,
Na belom hlebu – da ga nosi vrag!
Vi kojim novac klet je car i bog
Prevrnite sad svoj ili tudji špag –
Ako vam život moj još vredi groš!
Požur'te valjda kraljici našoj pravo,
Požur'te, tiče se tu moje kože,
Ako ne bog, nek pomogne vam djavo,
Al vadite me hitno, dok se može –
Jer dok sam živ, ja od vas čekam spas! (SNP, inv. br. 929/1: 91),

koji se kako sadržinski tako i formalno drastično razlikuje od Glumčevog prevoda:

Gledajte kakav zadesi ga slom!
Gledajte ovaj neviđeni pad.
Vi što tek novcu prljavome svom
Dajete značaj, de, gledajte sad
Da vam ne sklizne on u ponor taj!
Kraljici ćete smesta pohitati
Ko prasad što kaska sve jedno za drugim
I recite joj koliko on pati:
Ah, zubi su mu već ko grablje dugi!
Zar kazna da mu nikad nema kraj? (Breht, 1981b: 237),

ali i od originala:

Jetzt kommt und seht, wie es ihm dreckig geht
Jetzt ist er wirklich, was man pleite nennt
Die ihr als oberste Autorität
Nur eure schmierigen Gelder anerkennt
Seht, daß er euch nicht in die Grube fährt!
Ihr müßtet gleich zur Königin und in Haufen
Und müßtet mit ihr über ihn was sprechen
Wie Schweine eines hinterm andern laufen
Ach, seine Zähne sind schon lang wie Rechen.
Wollt ihr, daß seine Marter ewig währt? (GBA 2, 1988: 301).

S ovim songom je povezana i izmena koja se odnosi na kratku lirsku sekvencu u okviru Mekove replike koja sledi nakon songa, a koja je u starijim verzijama bila u prozi (GBA 2, 1988: 303; 437). Manojlović je originalni katren, koji kod Glumca ima identičnu formu (Brecht, 1981b: 240), vidno izmenio:

Evo, tu visi Meki vrlo
Koji se nije ogrešio,
Ni o vašku malu.
Lažni mu je prijatelj
Podmetnuo nogu.
I sad je obešen
O užu od pola hvata.
I sad će vratiti njegov jadni
Da oseti takvu težinu
Stražnjica mu hvata (SNP, inv. br. 929/1: 96).

Ako se, međutim, uporedi sadržina Manojlovićevog songa s originalom, vidi se da su izmene pre svega formalne, i odnose se na razdvajanje polustihova, zbog čega, pored ostalih izmena vezanih za sadržinu, deluje da se drastično razlikuje od originala:

Hier hängt Macheath, der keine Laus gekränkt.
Ein falscher Freund hat ihn am Bein gekriegt.
An einem klafterlangen Strick gehängt
Spürt er am Hals, wie schwer sein Hintern wiegt (GBA 2, 1988: 303).

Uprkos prisutnim razlikama, sudeći po tome što se u oba prevoda javljaju stihovi, zaključuje se da su oba prevodioca imala istu, noviju verziju komada. Na isti zaključak navodi i refren u okviru Polinog songa, koji je prvi put štampan u verziji iz 1955. godine, a koji je Breht zbog Kerove optužbe za plagiranje izbacio iz svih prethodno štampanih verzija (GBA 2, 1988: 436):

Und nun ist's vorüber
Reiß aus dein Herz
Sag „leb wohl“, mein Lieber!
Was hilft all dein Jammer –
Leih, Maria, dein Ohr mir! –
Wenn meine Mutter selber
Wußte all das von mir? (GBA 2, 1988: 268; 436).

Ovaj refren prisutan je u oba prevoda:

„Dok je trajalo,
Divno beše, mili,
Sad reci: Zbogom,
A srce ti cvili!
Šta mi vrede suze –
Oh, Device, patim! –
Kad je sve unapred
Znala moja mati?“ (Breht, 1981b: 205–206).

U Manojlovićevom prevodu, to je „Arija Poli“:

Bilo je divno,
I srećni [*sic*] smo bili
U zlatnom snu –
Sad „dood [*sic*] bye“ moj mili!
Zalud žalbe, suze–
Majko Božija ti lepa
Pomozi, o, pomozi,

Srce mi se cepa!²¹¹ (SNP, inv. br. 929/1: 49).

Kada je reč o songu u kojem Mek moli za oprost, Manojlović je preneo samo smisao, dok je, s druge strane, pored izmene u naslovu („Balada obešenih”) brisao čitave stihove i menjao redosled strofa po sopstvenom nahođenju (SNP, inv. br. 929/1: 101). Drastične izmene prisutne su i u Pičemovom songu u sceni „Gang zum Galgen”, gde umesto originalne tri kod Manojlovića postoje samo dve strofe, uz mnogobrojna proširivanja i izmene originalnih formulacija. Interesantno je da pojedine delove ovog songa Manojlović premešta u song „Promena 11”, s tim što je i tu znatno proširen (SNP, inv. br. 929/1: 101). „Rasplet”, koji je u Manojlovićevom prevodu dopisan, vrlo je interesantan, jer se po smislu uklapa u kontekst dela, s obzirom da predstavlja otvorenu društvenu kritiku:

No – 2 – RASPLET

/Beggar’s band – šlagvort – pevaju: Pečom, Vodja [*sic*], moritat/

PEČOM:

Tako celu raspru reši

Izmirenje, oproštaj,

Gde se dobre pare nadju [*sic*],

Nadje [*sic*] se i dobar kraj.

VODJA [*sic*]:

Smit je Smata optuživo

Da u mutnom lovi, gad!

A, sad eto, zajednilčki

Kožu bednih beru [*sic*]²¹² sad.

²¹¹ Zanimljivo je što Manojlović uz naslov dva songa navodi Vijona, dok u ovom slučaju ne navodi Radjarda Kiplinga kao autora izvornog songa, pa je moguće da nije znao taj podatak. Isti slučaj je i sa *Kanonensong*.

²¹² Deru.

MORITAT:

Jedni rade sve na svetlu

Drugima je draži mrak!

Nas na svetu svako vidi –

Zločin krupnih skriva mrak (SNP, inv. br. 929/1: 104).

Osim velikih formalno-sadržinskih izmena u Manojlovićevom prevodu songova, bitno se razlikuje i njihov redosled. Nakon što gđa Pičem izgovori „[...] Saki Taudri [...]” (SNP, inv. br. 929/1: 72), tu bi u originalu trebalo da peva „Baladu o seksualnoj zagorelosti”, ali ju je Manojlović izmestio na sam početak te scene, tako da je gđa Pičem peva dok prosjaci iscrtavaju natpise na tablama („Repriza seksualne zagorelosti”, SNP, inv. br. 929/1: 69). Song „Ballade, in der Macheath jedermann Abbite leistet” kod Manojlovića je izmešten kako u odnosu na original tako i u odnosu na prevod Slobodana Glumca, a na tom mestu se nalazi „Put na vešala” (SNP, inv. br. 929/1: 100), dok se Mekov song javlja kasnije pod naslovom „Balada obešenih/ Po Villonu”. Na analognim mestima u ova dva prevoda se nalazi song „Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens”, kod Manojlovića „Pesma o nedostižnosti ljudskih stremljenja” (SNP, inv. br. 929/1: 76), kod Glumca „[...] nedovoljnosti čovečjeg napora” (Brecht, 1981b: 227) i „Duet ljubomore”, s tim što je kod Manojlovića sledeći song „Repriza seksualne zagorelosti”, i prema tome, treću strofu ovog songa, koja sledi u Glumčevom prevodu, uopšte ne prevodi. Songovi, odnosno pojedini stihovi i strofe u okviru songova u Manojlovićevom prevodu takođe su prilagođene scenskoj realizaciji, a imena likova koji ih pevaju dopisana iznad.

Pored treće strofe „Balade o seksualnoj zagorelosti”, kod Manojlovića nedostaje i katren kojim Mek najavljuje „Baladu o ugodnom životu” (SNP, inv. br. 929/1: 59; Brecht, 1981b: 213; GBA 2, 1988: 275), kao i propratna didaskalija: „*Songlicht. (Auf den Tafeln der Titel: Ballade vom angenehmen Leben)*” (GBA 2, 1988: 275). U tom kontekstu treba istaći da se na osnovu Manojlovićevog prevoda, ali ni na osnovu Hanauskine dramaturške redakcije ne vidi da li je za inscenaciju korišćeno osvetljenje za song koje je Breht predvideo, jer je svaka didaskalija vezana za to štrihovana. Glumac pomenutu didaskaliju prevodi: „*Osvetljenje za song; zlatna svetlost. I vergl je osvetljen. Na jednoj motki spuštaju se tri svetiljke a na ploči piše: [...]*” (Brecht, 1981b: 213) imajući u vidu originalnu formulaciju koja se ponavlja u delu.

4.4.4.2. Sistemski kontekst

Dva sačuvana prevoda *Opere za tri groša* egzemplarno ilustruju razlike između dve osnovne grupe prevoda – onih koji nastaju isključivo za potrebe scenske realizacije dela („performance-oriented”), i onih koji su u prvom redu namenjeni čitalačkoj publici („reader-oriented”). Prevod Todora Manojlovića ujedno je prvi prevod ovog Brehtovog komada na srpski jezik, koji je prvi put korišćen 1959. godine za Stupičinu „uzornu inscenaciju”, i kasnije, za mnoge druge premijere širom zemlje (v. Tabelu br. 2). Glumčev prevod *Opere za tri groša* iz 1981. godine je prvi i za sada jedini publikovani prevod ovog dela na srpski jezik. Oba prevoda, prema tome, mogu se na svoj način smatrati relevantnim za recepciju *Opere za tri groša* u Srbiji.

Između ova dva prevoda postoji, zatim, i izvesna vremenska distanca, što, pored razlika u njihovoj nameni, takođe predstavlja bitan faktor za analizu, tumačenje, ali i vrednovanje Manojlovićeve i Glumčeve prevodilačke koncepcije, budući da su nastali u drukčijem društveno-istorijskom kontekstu, odnosno, pod uticajem drukčije ideologije i poetike.

Sudeći po dostupnim podacima, prevod Todora Manojlovića nastao je u saradnji s Bojanom Stupicom, tako da predstavlja rezultat dva načina čitanja, prevodiočevog i rediteljskog, dakle, tipičan primer tzv. „kooperativnog prevoda”, što se vidi u svim njegovim segmentima. Time se može objasniti niz drastičnih prevodilačkih transformacija (izostavljanja, proširivanja, supstitucija, inverzija), koje su podređene scenskoj realizaciji. Izmene su najočiglednije u prevodu didaskalija, gde se javljaju tehničke pojedinosti i uputstva vezana za Stupičinu inscenaciju kojih nema u izvorniku, i koje ujedno svedoče o Manojlovićevom poznavanju pozorišne terminologije (primer za to je, recimo, „škirboden” ili „afiša”). Kada je reč o dijalozima, tu su do izražaja došle one odlike prevoda, koje se, u najširem smislu, mogu podvesti pod pojam akulturacije. To se odnosi na stereotipno prikazivanje odnosa među polovima, odnosno, među članovima porodice (kako Pičem tako i bračnog para Poli – Meki) gde se vidi uticaj patrijarhata, a koje je postignuto dopisivanjem ili (ređe) izostavljenjem pojedinih (delova) replika. Takođe su pojedini, manje poznati pojmovi, u skladu s funkcijom koju ispunjavaju u tekstu, zamenjeni poznatim (na primer, losos – pastrmka).

Nasuprot tome, određeni elementi strane kulture u prevodu su dodati, pa se tako umesto nemačkih javljaju tipično engleske forme oslovljavanja i pozdravi („Helou”, „Misis” i slično), kao i stereotipne predstave o Engleskoj u vidu opisa sumornog, kišnog dana, koje se, s jedne

strane, mogu protumačiti prevodiočevim pokušajem da dočara atmosferu i seting drame, dok, s druge strane, na taj način stranu kulturu približava ciljnoj publici.

Ostala pomeranja na značenjskom planu vidljiva su, na primer, u četvrtoj sceni, gde je kritika kapitalizma znatno ublažena time što je Poli ispala rđava kćer, dok se istovremeno ne vidi da je gospodin Pičem posmatra kao vlasništvo.

Osim toga, Manojlovićev prevod karakteriše i mnoštvo primera interferencije s izvornikom, zatim regionalizama, tzv. tamnih mesta, ali i besmislenih i komičnih jezičkih tvorevina (naročito na polju frazeologije), koje se mogu pripisati njegovim jezičkim kompetencijama, što se pokazalo i u prevodu *Majke Hrabrost* iz 1956. godine (Mitrevski, 2013b: 69). Iz tog razloga, prevod je s aspekta ciljne kulture okarakterisan kao neprihvatljiv, a to potvrđuje i dramaturška redakcija Borivoja Hanauske, koja predstavlja sređenu i jezički prečišćenu verziju (scensku adaptaciju) Manojlovićevog prevoda. Postojanje ove adaptacije, što je inače prava retkost, pored toga ukazuje na nužnu aktualizaciju dramskog teksta, koja se ovde ogleda u zameni pojma „konjušnica” pojmom „garaža”.

Prevod Slobodana Glumca s aspekta ciljne kulture u celosti je ocenjen kao prihvatljiv, za šta su zaslužne mnogobrojne transformacije, koje su, samim tim, rezultirale pomeranjem na više nivoa. Kada je reč o stilu, one se ogledaju u upotrebi eufemizama na onim mestima gde je u originalu prisutan vulgarizam, zatim hipokoristika i deminutiva, koja se ujedno odrazila na koncepciju i konstelaciju likova.

Prevod didaskalija obiluje glagolskim oblicima atipičnim za tekstove domaće dramske produkcije (glagolski prilog sadašnji i prošli), koji, iako su gramatički ispravni, već na prvi pogled sugerišu da je u pitanju prevod. To se takođe vidi i u nekoliko slučajeva interferencije s izvornikom, kao i brzopleto i nevešto prevedenih segmenata, koji samim tim donekle narušavaju utisak prihvatljivosti. U poređenju s Manojlovićevim prevodom, dramski dijalog katkad deluje usiljeno, „knjiški”, pa se pretpostavlja da je u pitanju jedan od prvih Glumčevih prevoda Brehtovih drama.

Interesantan primer u ovom prevodu predstavlja supstitucija originalnog pojma „Stand” (stalež) ideološki markiranim „klasa” u kontekstu dekadencije, što bi se moglo podvesti pod implicitnu aluziju na političke prilike u bivšoj Jugoslaviji, čiji je tok, nakon smrti predsednika Josipa Broza, postao neizvestan, ali se već naslućivalo ono što će uslediti.

Može se konstatovati da u ova dva prevoda postoje kako formalno-strukturne tako i mnogobrojne sadržinske razlike, koje su uslovljene namenom (funkcijom) prevoda, ali i jezičkim i profesionalnim kompetencijama prevodilaca. Obojica vladaju nemačkim jezikom, međutim, Manojlović je očigledno imao poteškoća sa srpskim i engleskim jezikom (pogrešno i nedosledno transponovanje vlastitih imena i toponima), dok je Glumac nastojao stilski da ujednači i „ulepša” original. Iako relativno mala, vremenska distanca između nastanka ova dva prevoda vidljiva je u tome što su pojedine reči u međuvremenu postale uobičajene u ciljnoj kulturi, tako da su zadržane u Glumčevom prevodu („losos” spram „pastrmka”, „trgovačka posetnica” spram „adresa” i dr.), a njegov prevod za današnjeg čitaoca je razumljiviji samim tim što (gde god je to moguće) izbegava da koristi žargonizme, koji vrlo brzo zastarevaju.

Najviše razlika prisutno je, međutim, u prevodu songova, koji su i najbolji pokazatelj različite namene oba prevoda. One su povezane kako s činjenicom da je Manojlović, kako proizlazi iz Stupičinog pisma, imao određene ruke u pogledu prevodilačke poetike, kao i sa zamislama reditelja, koji je još 1937. godine režirao *Operu za tri groša* i, prema tome, znao šta želi da pruži gledaocima, što se takođe može iščitati iz njegovog pisma, u kojem pominje kako jednu strofu poznatog songa nije potrebno prevoditi.

Kada je reč o sadržini songova, tu je do izražaja došla umešnost prevodilaca, koji su nastojali da zadrže formalne karakteristike izvornika (strofu, rimu, metriku, stilske figure), dok su sadržinski uočljive ponekad drastične razlike, koje su u prvom redu uslovljene tipičnim predstavama u ciljnoj kulturi (imenica „Fressen” iz čuvenog stiha „Erst kommt das Fressen [...]” u oba prevoda zamenjena je hlebom), ali i preferencijama samih prevodilaca. Pritom treba istaći da je Manojlović pokazao izuzetan talenat i kreativnost, tako da njegovi songovi u nešto većoj meri nego Glumčevi deluju autohtono.

4.4.5. *Galilejev život* u prevodu Slobodana Glumca

Brehtov komad *Leben des Galilei* naišao je na interesovanje dva prevodioca na srpskom jeziku, Ivana Ivanjija i Slobodana Glumca, od kojih je samo Glumčev prevod sačuvan. Ivan Ivanji preveo je *Život Galileja* za potrebe premijere u Narodnom pozorištu u Beogradu (1968), kada je iza sebe već imao nekoliko prevoda Brehtovih pesama, a najverovatnije i drama, tako da odgovor na pitanje kako je došao na ideju da prevede ovo delo ne iznenađuje:

[...] *Galileja* vrlo svesno, to je bilo priča o atomskoj bombi i onda, ima ona, jedna od najbitnijih replika valjda u dramaturgiji svetskoj, kad Andrea kaže: „Teško zemlji koja nema heroje”, a on [Galilej] kaže „Teško zemlji kojoj su potrebni heroji.” A to je on [Breht], to je njegova reakcija na Makartijev, [na] to ispitivanje. On se kukavički poneo. Jer se plašio. Bilo je dovoljno da mu tamo, da bude neke pretnje, kao što su Galileju kod njega pokazali sprave za mučenje, a ja sam tada napravio jednu, 'ajde da kažemo, televizijsku dramu [...] (Mitrevski, 2020a).

Galilej je delo koje je Ivanji najviše puta pomenuo u razgovoru. U priči vezanoj za nastanak američke verzije komada dodao je poznatu anegdotu:

[Godine] 1947. je u Los Anđelesu imao premijeru *Galileja* sa Čarlsom Lotonom u naslovnoj ulozi. Izvođenju je prisustvovao i Čaplin. Helene Vajgel mi je pričala na kakav način su Breht, koji je slabo znao engleski, i Loton, koji nije znao ni da bekne nemački, prevodili *Galileja*. Breht govori engleski loše, Loton ne zna da bekne na nemačkom, kaže, oni su sedeli, išli, imali vremena – u Holivudu – repliku po repliku, onda je Loton govorio replike, i kad bi se činilo Brehtu da je prirodno, onda je rekao „to”. Pošto je Breht pobegao, predstava je prenetu u Njujork, gde ju je nanovo režirala Rut Berlau, ali odjek je bio slab, izvedeno je samo šest predstava. [...] U Bernu postoje gramofonski zapisi o tome (Mitrevski, 2020a).

Ivanjijev prevod nažalost nije dostupan, a sam je pretpostavio da ga je zajedno s ostalih sedam džakova građe otkupio Memorijalni centar Buhensvald (Gedenkstätte Buchenwald).²¹³

Prevod Slobodana Glumca publikovan je 1981. godine, zajedno s ostala tri komada u izdavačkoj kući Nolit iz Beograda, iste godine kada i prevod *Majke Hrabrost* (Breht, 1981a). I ovaj prevod, prema tome, nastao je u prvom redu za potrebe čitalačke publike. Sa ukupno devedeset šest strana, ovo je najobimniji prevod u poređenju s ostala tri dela pomenutog izdanja.

4.4.5.1. Analiza preliminarnih podataka

Rezultati dobijeni analizom preliminarnih podataka u ovom slučaju potvrđuju da se radi o prevodu, jer naslovna strana pruža sve potrebne podatke o tome. S obzirom na to da je u pitanju publikovani prevod koji je bio namenjen široj čitalačkoj publici, pretpostavlja se da će se Glumčev prevodilački postupak i u slučaju ovog Brehtovog dela razlikovati od svih drugih

²¹³ U aprilu 2020. godine planirano je obeležavanje sedamdeset pet godina od oslobođenja ovog koncentracionog logora, kada će biti predstavljeno više prostoriya posvećenih bivšim zatočenicima. Jedna muzejska soba posvećena je Ivanjiju.

prevoda koji su nastali za potrebe inscenacija, kao i to da će Glumac u većoj meri slediti „autoritet originala” težeći, u prvom redu, razumljivosti, budući da se ova karakteristika istakla kako u prevodu *Opere za tri groša* (Breht, 1981b) tako i u prevodu *Majke Hrabrost* (Breht, 1981a) kao osnovno načelo Glumčeve prevodilačke poetike.

4.4.5.2. Analiza na makro nivou i utvrđivanje „prihvatljivosti” prevoda s aspekta ciljne kulture

Prevod *Galilejevog života* Slobodana Glumca počinje spiskom likova, nakon čega sledi prva slika, numerisana rednim (arapskim) brojem, ispod koje se nalazi kratak opis sadržine (siže). Delo sadrži ukupno petnaest slika, što upućuje na to da je u pitanju prevod poslednje autorizovane verzije dela iz 1955/56. godine. Budući da je *Galilejev život*, zajedno s *Operom za tri groša* istog prevodioca, takođe objavljen u izdanju *Četiri komada*, didaskalije su i ovde pisane kurzivom, a lica velikim štampanim slovima i nalaze se s leve strane odgovarajuće replike.

Opšti utisak je da je ovaj Glumčev prevod s aspekta ciljne kulture u izvesnoj meri prihvatljiviji od njegovog prevoda *Opere za tri groša*, iako je i potonji tako ocenjen. Ova činjenica može biti uslovljena samom problematikom dela, s obzirom na to da tematizuje život naučnika i dotiče se sfere prirodnih nauka, pre svega fizike, odnosno astronomije, te da je i sam prevodilac ozbiljnije pristupio prevođenju ovog, kako jezički tako i idejno zahtevnijeg teksta. Uočava se daleko manje interferencija i „sumnjivih mesta”, a ono što je zajedničko za oba Glumčeva prevoda, što se izdvaja kao neka vrsta njegove prevodilačke poetike ili konstante, odnosi se na upotrebu određenih glagolskih oblika. To se posebno ističe u domenu prevođenja didaskalija, kod kojih dominira glagolski prilog sadašnji:

ANDREA: (*pokazujući na klupicu pred teleskopom*): Izvolite, sedite ovde (Breht, 1981b: 276), ali i glagolski prilog prošli:

KURATOR: Manite to. Već sam vas isuviše slušao. [...] *Odlazi zalupivši vratima za sobom* (Breht, 1981b: 265).

Ovaj oblik glagola, koji je doduše gramatički ispravan i služi za označavanje simultanosti dveju ili više prošlih radnji, još više odudara od dramskog jezika uobičajenog u srpskoj književnosti. Osim toga, u oba navedena primera zapaža se upotreba nesvršenog glagolskog vida, a takvih primera u delu ima na gotovo svakoj strani: „*penje se na podijum*” (Breht, 1981b: 260);

„okrećući teleskop u stranu” (Breht, 1981b: 267); „domahuje pozdrav” (Breht, 1981b: 293) i mnogi drugi.

Kada je reč o prevođenju dijaloga, u ovom kontekstu treba pomenuti da se na više mesta javlja pluskvamperfekat, čija upotreba u govornom srpskom jeziku predstavlja izuzetak (u prevodima književnih tekstova se uočava češće):

GALILEJ: Andrea! Otkud ti?

ANDREA: Još jutros sam bio tu. [...]

GALILEJ: Zar se nisi *bio odvezao*? (Breht, 1981b: 285).

U ovoj, petoj slici, prevodilac se odlučio za pluskvamperfekat vodeći se načelom jasnoće i razumljivosti, kako bi naglasio da se Andrea isprva odvezao kočijom zajedno s Virđinijom, kako bi pobjegli od kuge, da bi se naknadno vratio u grad. U nastavku Andreinog i Galilejevog dijaloga, ovaj glagolski oblik javlja se na još jednom mestu:

ANDREA: Jesam. [...] Mogu li da uđem?

STARICA: Ne, ne možeš. Treba da odeš do ursulinki. [...]

ANDREA: Bio sam tamo. [...]

GALILEJ: Zar si toliko pešačio? Već su tri dana kako si oputovao...

ANDREA: Trebalo mi je toliko vremena, ne ljutite se. Jednom su me *bili uhvatili* (Breht, 1981b: 285).

Iako Galilej izgovara da je prošlo tri dana od Andreinog odlaska, Glumac očigledno ima potrebu da dodatno istakne redosled dešavanja radnji. Ovakvi primeri, gde prevodilac praktično „crta čitaocu”, javljaju se na nekoliko mesta, kao na primer u didaskaliji u kojoj Gospođa Sarti „glavom potvrđi” Kozimu de Medičiju da je teleskop u radnoj sobi (Breht, 1981b: 273) ili u okviru Galilejeve replike iz pete slike, kada upita prolaznika: „Jeste li vi pekar koji nam donosi *beli hleb*?” (Breht, 1981b: 283), iako je u ovoj sceni hleb upotrebljen u značenju osnovne životne namirnice, s obzirom na to da je Galilej u tom trenutku jedan od malobrojnih preživelih u napuštenoj Firenci u kojoj vlada kuga, i, prema tome, nije bitno od kog je brašna taj hleb.

Kao i u Glumčevom prevodu *Opere za tri groša*, i ovde su prisutni deminutivi i hipokoristici. To je slučaj u okviru prve didaskalije: „Andrea, gazdaričin sin, donosi čašu mleka i *hlepčić*” (Breht, 1981b: 247), što je u originalu potencijalno zemička, kajzerica („Brötchen”), Kozimo de Mediči za vreme svađe Andreu uvredljivo naziva „riđane” (Breht, 1981b: 275), a

Galilej u jednoj od biblijskih aluzija govori: „Jabuka s drveta poznanja! Već je zagrizao. Proklet je za večna vremena, ali svejedno mora da je proguta, nesrećni *žderonja!*[...]” (Breht, 1981b: 302), Gospođa Sarti dobronamerno kritikuje Galileja kako su mu kardinali „držali pridike kao kakvom *zvrndovu*” (Breht, 1981b: 311), a Papa za Galileja u razgovoru s Velikim inkvizitorom govori kako je on „najveći fizičar ovog vremena, svetlost Italije, a ne nekakav *smušenjaka*” (Breht, 1981b: 324). Na osnovu navedenih primera, jasno je da ovakvi izrazi, iako upravo to imaju za cilj, zbog oblika u kom se javljaju ne deluju nimalo uvredljivo, a malo je verovatno i da ih je Breht upotrebio u izvorniku, te se potencijalno mogu smatrati pomeranjem na stilskom planu.

Samo na nekoliko mesta deluje da se prevodilac poveo jezikom originala, te da je došlo do interferencije. Takvi primeri javljaju se na nivou kolokacija, pa Dužd prilikom upoznavanja Galileju „*trese ruku*” (Breht, 1981b: 262), a Kurator savetuje Galileja, koji je nezadovoljan materijalnom situacijom u Padovi, da opet napravi izum koji bi doneo „*gotovog novca*” (Breht, 1981b: 257). Pored kolokacija, problematični su pojedini idiomatski izrazi, poput adverbijala u okviru didaskalije „*Kurator ulazi kao vetar*” (Breht, 1981b: 264), a njihovo prisustvo se na sintaksičkom planu ogleda u specifičnom redu reči u rečenici:

GOSPOĐA SARTI: Otišli su. Virđiniju su morali silom držati. *U Bolonji će se već za decu postarati* (Breht, 1981b: 282).

Prevod poslednje rečenice Galilejeve replike „*ja ću odmah*” (Breht, 1981b: 282), umesto govornog „odmah ću”, „sad ću” i sl., iako se može smatrati izuzetkom i može se pripisati brzopletosti, spada u primere „rečničkog” prevođenja, koje u dramskom tekstu deluje vrlo usiljeno.

Kada je reč o frazeologizmima, koji su u *Operi za tri groša* vrlo umešno prevedeni (Kovač–Mitrevski, 2019: 125–130), isto se može konstatovati i u prevodu *Galileja*. Jedino treba izdvojiti repliku, u kojoj Barberini govori Galileju: „*Ne izbacuje i dete s vodom*” (Breht, 1981b: 296) misleći na samog Galileja, koji im je potreban, iako se njegovo učenje kosi s učenjem crkve. Posredi je prevod nemačkog frazeologizma koji odlikuje visok stepen idiomatičnosti, za koji Mrazović/Primorac (1991: 466) u dvojezičnom *Nemačko-srpskohrvatskom frazeološkom rečniku* navode ekvivalent „sa prljavom vodom prosuti i dete”. S obzirom na to da Otašević (2012) ne navodi nijedan od dva frazeologizma, može se pretpostaviti da ovaj frazeologizam ne postoji u srpskom jeziku, naročito ako se uzme u obzir da to kod Mrazović/Primorac ne bi bio izolovan slučaj (Kovač–Mitrevski, 2019: 130). Ciničnu opasku Velikog inkvizitora

upućenu pobožnoj Virđiniji, koja do kraja ne zna čime joj se otac bavi, Glumac je najverovatnije preveo doslovno: „*U ribarevoj kući ne jede se riba*” (Breht, 1981b: 297), što kako po strukturi tako i po stilu veoma podseća na tipične Brehtove tvorevine. Ukoliko je posredi autorski frazeologizam (izreka), Glumac je i u ovom slučaju ispravno postupio time što ju je preveo doslovno, čime je zadržan bitan deo značenja originala, koje se odnosi na piščev specifični stil. Iza sledećeg primera: „*Tamo kuda njega vode ide se bez džepova*” (Breht, 1981b: 235) verovatno se krije frazeologizam („Das letzte Hemd hat keine Taschen”), i on u tom smislu predstavlja jedan od uobičajenih načina ophođenja prema ovoj vrsti stabilnih izraza kod Brehta. Glumac je prepoznao aluziju i preveo je u skladu s tim, tako da je ona u tom obliku vidljiva i za recipijente u ciljnoj kulturi.

Interesantan primer, identičan onome iz *Opere za tri groša*, koji je prisutan kako kod Manojlovića (SNP, inv. br. 929/1: 98) tako i kod Glumca (Breht, 1981b: 241), jeste oslovljavanje sa „*gospođe i gospodo*”, koje se javlja čak na dva mesta u delu (Breht, 1981b: 279; 314). Iako je danas teško zamislivo, ovakav prevod takođe bi se mogao objasniti time što je u doba socijalizma uobičajeni način oslovljavanja glasio „drugovi i drugarice”, a ovakav prevod ove danas ustaljene kolokacije ujedno je pokazatelj da su prevodi, osim što su objavljeni iste godine, nastali u istom periodu.

Ono što je neobično, ako se imaju u vidu Glumčevi prevodilački principi, predstavlja prevod, tačnije preuzimanje biblijskih citata i aluzija na ijekavici. U poznatoj diskusiji između Galileja i kardinala Barberinija u sedmoj slici, njih dvojica vode verbalni duel koristeći biblijske citate:

GALILEJ: „Ko ne da žita, proklinje ga narod.” Priče Solomunove.

BARBERINI: „Mudri sklanjaju znanje.” Priče Solomunove.

GALILEJ: „Gdje nema volova, čiste su jasje; a obilata je ljetina od sile volovske.”

BARBERINI: „Gospodar od svoga srca bolji je nego onaj koji uzme grad.”

GALILEJ: „Duh žalostan suši kosti.” – *Pauza* – „Premudrost više na polju, na ulicama pušta glas svoj.”

BARBERINI: „Hoće li ko hoditi po živom ugljvlju a noge da ne ožeže?” (Breht, 1981b: 293).

Kod ovakvih situacija, kada u delu postoji očigledna intertekstualnost sa postojećim, poznatim delima, preporuka je da se ta dela konsultuju ukoliko postoje u prevodu, kako bi se u potpunosti

realizovale sve osobenosti originala. Glumac je najverovatnije koristio prevod Biblije Vuka Karadžića i Đure Daničića, čija je osnova ijekavsko narečje, koji je ujedno najzastupljeniji prevod Biblije na srpski jezik. Pored ovog, mnogi drugi primeri prevoda biblijskih aluzija pokazatelj su Glumčevog minucioznog rada i temeljnog pristupa prevodilačkom poslu.

Razlog za preuzimanje citata na ijekavici potencijalno treba tražiti u samom delu, u kom katolička konfesija igra presudnu ulogu, a Crkva (Sveti ured) je prikazana kao Galilejev glavni oponent. Ova pretpostavka potkrepljena je i sledećim primerima: „ručnik” (Breht, 1981b: 248), „tečajevi” (Breht, 1981b: 255), „dalekozor” (Breht, 1981b: 260), pa i pomenuti „Sveti ured” (Breht, 1981b: 295), kao i „Jabuka s drveta *poznanja*” (Breht, 1981b: 302). Iako u periodu nastanka prevoda ove razlike između hrvatske i srpske varijante zajedničkog jezika nisu bile toliko upadljive, u poređenju s drugim Glumčevim prevodima, a za razliku od prevoda *Kruga kredom* Šenk/Ćirilov ili *Dobrog čoveka iz Secuana* Mirjane Bihalji, kroatizmi predstavljaju izuzetak u njegovoj prevodilačkoj poetici. U tom kontekstu treba posmatrati i naziv „Collegium Romanum”, koji nije preveo, ali ni transkribovao, a koji se u delu javlja na nekoliko mesta (Breht, 1981b: 286–287), što u hrvatskom jeziku predstavlja uobičajenu praksu, a ovde je potencijalno uslovljeno nepostojanjem odgovarajućeg pojma. Isto se može tvrditi i za naziv školjke „Auster Margaritifora” (Breht, 1981b: 300), što je utoliko neobično, jer Glumac u *Operi za tri groša* upravo prilagođava elemente strane kulture ciljnoj.

Ovde se javlja tek poneki arhaizam koji u datom kontekstu deluje neobično, s tim što se vreme radnje, koja je situirana u 16. vek, može smatrati glavnim razlogom za ovu vrstu „začina” u prevodu Galilejevog govora, pa se tako javljaju glagoli „pročitavam”, „vaspostavlja” (Breht, 1981b: 301) ili adverbijal „prekonoć” (Breht, 1981b: 250).

Uočava se da je većina ionako malobrojnih „sumnjivih mesta” prvenstveno u prevodu didaskalija, dok se za ostale može pretpostaviti da su pre lapsusi ili da predstavljaju posledicu puke brzopletosti, odnosno, da su ponekad nastali usled interferencije među jezicima.

4.4.5.3. Analiza prevoda na mikro nivou

Kao što se pokazalo na osnovu analize prevoda na makro nivou, prevod *Galilejevog života* Slobodana Glumca s aspekta ciljne kulture vrlo je prihvatljiv, i u poređenju s njegovom *Operom za tri groša* deluje kao plod zrelijeg prevodilačkog iskustva. Analiza prevoda na mikro nivou i poređenje prevoda s izvornikom, pored toga otkrili su i razloge za ovakav utisak. Prevod

obiluje različitim vrstama prevodilačkih transformacija, a prevodilac u svim segmentima nastoji da ostvari balans između kulture izvornika i ciljne kulture imajući u vidu kako važeće norme u ciljnom jeziku tako i recipijente u ciljnoj kulturi.

Veliki broj izmena uslovljen je kombinacijom dvaju faktora: razlikama između izražajnih mogućnosti nemačkog i srpskog jezika, s jedne strane, kao i namenom prevoda, s druge strane. Tako u dijalogu s Inkvizitorom, Papa izgovara sledeću repliku: „Man kann nicht die Lehre *verdammen* und die Sternkarten nehmen” (GBA 5, 1988: 269), koju je Glumac preveo „Ne može se učenje *osuditi*, a astronomske karte prihvatiti” (Breht, 1981b: 323). Iako u srpskom jeziku postoji glagol ekvivalentan nemačkom „verdammen”, oblik infinitiva u srpskom jeziku veoma se retko koristi, te bi to mesto u prevodu skretalo nepotrebnu pažnju, zbog čega se Glumac odlučio za glagol sa sinonimnim značenjem, koji je iz domena svetovnog života. U sledećem primeru, koji na izvestan način ilustruje suprotnu praksu, prevodilac je iskoristio bogate mogućnosti srpskog jezika za tvorbu reči, kada je nominalnu frazu koja se javlja u originalu „[...] aber du hast kein Recht, auf dem Glück deiner Tochter herumzut trampeln mit deinen *großen Füßen!*” (GBA 5, 1988: 256) preveo „[...] ali nemaš prava da tim svojim *nožurdama* gaziš sreću svoje kćeri!” (Breht, 1981b: 311). Na pojedinim mestima, gde srpski jezik nailazi na ograničenja, takođe su prisutne različite transformacije, kao u prevodu Galilejeve replike: „Bei gutem Essen fällt mir am meisten ein.” (GBA 5, 1988: 208), gde je u srpskom dopuna obavezna, zbog čega ju je Glumac dodao: „Najviše *ideja* pada mi na pamet [...]” (Breht, 1981b: 265), ili „Ich sehe drei” (GBA 5, 1988: 208), „Vidim *ih* tri” (Breht, 1981b: 266). Deo Andreine replike: „[...] Aber *da heißt es*: Finger weg!” (GBA 5, 1988: 216) Glumac je protumačio u datom kontekstu, pa je u prevodu potpuno izmenio originalnu formulaciju: „[...] *Ali ovde utuvi*: sebi prste!” (Breht, 1981b: 274). Usled jezičkih razlika on neretko menja redosled zavisne i složene rečenice ili premešta pojedine rečenične delove, na primer, u prevodu opisa scene: „UNEINGESCHÜCHTERT AUCH DURCH DIE PEST SETZT GALILEI SEINE FORSCHUNGEN FORT” (GBA 5, 1988: 224), gde je u originalu upotrebljenu pasivnu konstrukciju zamenio aktivom i iz tog razloga napravio inverziju: „GALILEJ NASTAVLJA SVOJA ISTRAŽIVANJA – NI KUGA GA NIJE U TOME POKOLEBALA” (Breht, 1981b: 281), što je uslovalo i promenu interpunkcije. Postoje i oni primeri koji pokazuju da poneke izmene iz ove kategorije nisu zaista bile nužne, kao i da je prevodilac nastojao da ujednači tekst prevoda u skladu sa stilskim normama srpskog jezika: „Hast du, was ich dir gestern sagte, inzwischen begriffen?” (GBA 5, 1988: 192), „Jesi li u međuvremenu shvatio ono što sam ti juče rekao?” (Breht, 1981b: 250). Isti slučaj je i s replikom „Die Himmel, hat es sich herausgestellt,

sind leer” (GBA 5, 1988: 191), koju je Glumac preveo „Ispostavilo se da su nebesa prazna” (Breht, 1981b: 249). Sve navedene izmene, naizgled neupadljive, poput prevoda replike „[...] und Sie haben keinen Ahnung, welche Mühe es kostet, das zu ziehen, wieviel Aufsicht!” (GBA 5, 1988: 257), gde je Glumac zamenio mesto rečeničnim članovima: „[...] a nemate ni pojma koliko truda staje da to izvučemo, koliko je nadzora za to potrebno” (Breht, 1981b: 312), a takvih primera je pregršt, iako ne menjaju smisao originala, ipak donekle utiču na pišćev stil.

S obzirom na to da se Glumac prevashodno vodi principom jasnoće, on iz tog razloga često premešta, dodaje ili zamenjuje elemente: „Razum! Razum je pobedio, ne ja!” (Breht, 1981b: 290) – „Sie hat gesiegt! Nicht ich, die Vernunft hat gesiegt!” (GBA 5, 1988: 234), možda kako bi dodatno naglasio jedan od ključnih pojmova u ovom komadu, jer Galilej pledira za pobedu razuma nad praznoverjem i dogmama. Ovakva praksa prisutna je i u prevodu didaskalija, na primer u sedmoj slici, u čuvenoj sceni za vreme karnevala, gde dolazi do susreta Galileja i dvojice kardinala, od kojih je jedan budući papa Barberini. Kardinali se u delu uvode sledećom didaskalijom: „Sie halten die Masken eines Lamms und einer Taube an Stöcken vors Gesicht” (GBA 5, 1988: 236), koju je Glumac precizirao: „Pred licima drže maske na palicama, jedan jagnjeta, a drugi goluba” (Breht, 1981b: 292). Ponekad iz istog razloga dodaje određene elemente, pa tako Papinu repliku iz jedanaeste slike upućenu Inkvizitoru: „Dieses Geschlurfe macht mich nervös” (GBA 5, 1988: 269) prevodi „Nervira me ovo struganje nogu pred vratima” (Breht, 1981b: 324), jer nemački glagol koji je ovde poimeničen „Geschlurfe”, u svom značenju već sadrži noge, stopala, dok u srpskom upotrebljena imenica „struganje” pokriva šire semantičko polje i iz tog razloga ju je u prevodu trebalo konkretizovati, jer je originalna didaskalija, iako kratka, vrlo precizna. Najočigledniji primer i najčešće prisutna izmena tiče se prevoda Svetog pisma, koje se javlja na više mesta u izvorniku, uvek u skraćenom obliku. Prilikom prvog pojavljivanja: „[...] Siebzehn Jahre in Padua und drei Jahre in Pisa hast du Hunderte von Schülern geduldig das ptolemäische System gelehrt, das die Kirche verkündet und *die Schrift* bestätigt, auf der die Kirche beruht” (GBA 5, 1988: 210) Glumac je preveo: „[...] Sedamnaest godina u Padovi i tri godine u Pizi strpljivo si stotinama učenika predavao ptolemejski sistem koji crkva propisuje i koji utvrđuje *Sveto pismo* na kome Crkva počiva” (Breht, 1981b: 268). Dok je u nemačkom ovaj pojam, pored konteksta koji sužava njegovo značenje, konkretizovan prisustvom određenog člana koji uvek stoji uz imenicu „Schrift”, srpski jezik ne poznaje kategoriju člana, zbog čega je Glumac u prevodu konsekventno proširio pojam (Breht, 1981b: 288; 293; 322; 268).

U prevodu takođe postoji niz izmena koje su uslovljene razlikama između dveju kultura, zbog čega se može govoriti o akulturaciji, koja je ponekad na nivou pojedinačnih leksema, poput „*Staatsball*” (GBA 5, 1988: 221) koju je Glumac preveo poznatijim pojmom „*dvorski bal*” (Breht, 1981b: 278). Potom u okviru didaskalije iz iste slike „*Zwei junge Damen in Masken überqueren die Bühne, sie knicksen vor dem Kardinal*” (GBA 5, 1988: 240), gde se javlja gest koji je uobičajen u dvorskoj etikeciji, a u ciljnoj kulturi nije uobičajen, pa ga je Glumac zamenio poznatim: „Dve mlade gospe pod maskama prelaze preko pozornice i *klanjaju se* pred kardinalom” (Breht, 1981b: 296), jer on u prevodu ispunjava identičnu funkciju kao originalni izraz. Primer za identičnu prevodilačku transformaciju prisutan je i u prevodu replike: „*Der Mann schüttelt den Kopf*” (GBA 5, 1988: 226), gde je Glumac zamenio gest sa ciljem da zadrži isto značenje: „Čovek *sleže ramenima*” (Breht, 1981b: 283). Primerom prilagođavanja izvornika može se smatrati i prevod sintagme u sledećoj replici: „*Daraus zieht der Mann auf der Straße den Schluss, dass es noch vieles geben könnte, wenn er nur seine Augen aufmachte!*” (GBA 5, 1988: 223) uobičajenom sintagmom s istim značenjem: „Iz toga *obični čovek* izvlači zaključak da bi još mnogo šta mogao otkriti, samo ako otvori oči” (Breht, 1981b: 280). Ponekad je u prevodu prisutan frazeološki izraz, poput: „S kugom nema šale” (Breht, 1981b: 282), za koji se ispostavilo da u originalu nije prisutan: „*Die Pest, das ist keine Kleinigkeit*” (GBA 5, 1988: 225), kao i u prevodu: „[...] božju *sliku i priliku*” (Breht, 1981b: 290), „[...] *das Ebendbild Gottes*” (GBA 5, 1988: 233). Ovde treba istaći i vrlo umešno prevedenu repliku Malog kaluđera: „Gospodine Galileju, već tri noći *oka ne mogu da sklopim.*” (Breht, 1981b: 299), koja u originalu glasi: „Herr Galilei, seit drei Nächten *kann ich keinen Schlaf mehr finden* (GBA 5, 1988: 243), a odličan primer za prevod u duhu srpskog jezika predstavlja takođe: „Das dürfen Sie nicht sagen” (GBA 5, 1988: 227), gde se prevodilac nije poveo za inače neproblematičnom originalnom formulacijom i preveo je doslovce („ne smete tako govoriti”), već: „Nemojte tako” (Breht, 1981b: 284). Repliku „*Die Bibel und der Homer sind meine Lieblingslektüre*” (GBA 5, 1988: 264) Glumac je, isto tako, preveo „Biblija i Homer su moje omiljeno štivo” (Breht, 1981b: 319). Iako doslovan prevod ni u kom slučaju ne bi naškodilo stilu ni jasnoći prevoda, ovo prevodilačko rešenje svakako govori o prevodiočevoj umešnosti, s obzirom na to da nemački jezik ne diferencira pojam, za razliku od srpskog, gde se lektira vezuje za školsko, institucionalno obrazovanje. Primer za akulturaciju predstavlja i supstitucija: „Ali mora biti uredno urađeno, njegova majka vidi svaki *bod*” (Breht, 1981b: 303), potpuno neupadljivo mesto u prevodu, sve dok se ne konsultuje original: „Es muss nur ordentlich sein, seine Mutter sieht jeden *Faden*” (GBA 5, 1988: 247), što se pokazalo i na osnovu poređenja prevoda nekih kulturno specifičnih, uobičajenih poređenja: „Willst du aufhören, *wie ein Stockfisch*

dazustehen, wenn die Wahrheit entdeckt ist?" (GBA 5, 1988: 209), gde je Glumac nastojao da u prevodu ostane u istom semantičkom krugu, pa je od mnogobrojnih mogućnosti koje je imao na raspolaganju preveo: „Hoćeš li i prestati da tu stojiš *kao som* u času kad je otkrivena istina?" (Breht, 1981b: 267). U tom kontekstu može se tumačiti i prevod: „Seit sie *über das Meer fahren*" (GBA 5, 1988: 268), „Otkad plove *preko okeana*" (Breht, 1981b: 323), gde je Glumac višeznačnu imenicu koja je prisutna u originalu na osnovu konteksta preveo konkretnijim pojmom, budući da bi doslovan prevod pružao prostor za različita tumačenja, što on u svakom segmentu nastoji da izbegne. Primeri akulturacije naročito su vidljivi u onim delovima gde se javljaju pojmovi vezani za crkvu i religiju, koji u delu zauzimaju ključno mesto. Prevod replike Ludovika Marsilija, Virđinijinog verenika: „Moja supruga će morati da ostavlja utisak i na *porodičnoj klupi* u našoj seoskoj crkvi" (Breht, 1981b: 310) sam po sebi nije upadljiv, ali ako se pogleda original: „Meine Frau wird auch im *Kirchenstuhl* unserer Dorfkirche Figur machen müssen" (GBA 5, 1988: 255), koji ne predstavlja pravi prevodilački problem, jasno je da je posredi izmena uslovljena kulturološkim razlikama. Isto je i s prevodom didaskalije „Kaluđerice se krste, žurno promrmljaju *molitvu* i otrče" (Breht, 1981b: 283), koja je u originalu preciznija: „Die beiden Nonnen bekreuzigen sich, murmeln *den Englischen Gruß* und laufen weg" (GBA 5, 1988: 226). Ovde je prisutan pojam iz katoličke konfesije (Anđeoski pozdrav) i, prema tome, u ciljnoj kulturi većini nepoznat, zbog čega se Glumac odlučio da ga zameni opštijim, što čini na još jednom mestu u delu: „[...] i mrmlja *molitve*" (Breht, 1981b: 325), „[...] betet *den Englischen Gruß*" (GBA 5, 1988: 270). Naziv hrišćanskog praznika koji slavi vest o Isusovom rođenju i koji je u originalu prisutan u vidu aluzije na dogmu o bezgrešnom začecu, „Mariä Empfängnis" (GBA 5, 1988: 256), preveden je nazivom praznika iz pravoslavne konfesije „Blagovesti" (Breht, 1981b: 311), dok je nepoznat pojam „geistliche Sekretäre" (GBA 5, 1988: 234), koji u ciljnoj kulturi ne postoji, Glumac preveo tako što je izmislio polusloženicu „dva sveštenika-sekretara" (Breht, 1981b: 291). Prevod koji je neobičan na prvi pogled, jer za razliku od originala poseže za vulgarizmom: „*Kurvetina vavilonska*, zver smrtonosna, grimizna, otvara bedra i sve biva drukčije!" (Breht, 1981b: 336) („*Die Große Babylonische*, das mörderische Vieh, die Scharlachene, öffnet die Schenkel, und alles ist anders!", GBA 5, 1988: 283) zapravo je aluzija na biblijsku predstavu ženskog mitološkog bića, koja je u ciljnoj kulturi poznata u ovoj formulaciji.

Broj i redosled kojim su navedena lica u Glumčevom prevodu u potpunosti se poklapaju s originalom. Neobično je što, na primer, likove poput „ein sehr dünner Mönch" ili „ein dicker Prälat" prevodi bez upotrebe neodređenog člana: „Vrlo mršavi kaluđer"; „Debeli prelat" (Breht,

1981b: 246), dok kod ostalih likova uz koje u originalu stoji neodređeni član, u prevodu ostavlja: „Jedan visoki činovnik”, „Jedna individua”, „Jedan kaluđer”, „Jedan seljak”, „Jedan graničar”, „Jedan pisar”. Ova karakteristika Glumčevog teksta čitaocu već na samom početku odaje utisak da je u pitanju prevod. Kada je reč o vlastitim imenima, koje poseduje tek nekolicina likova, njih transkribuje prema fonetskim pravilima koja važe za italijanski jezik, pri čemu na ovom mestu treba pomenuti da norma ni danas nije utvrđena bez izuzetaka, pa je „Virginia” prevedena kao „Virđinija”, dok je „Cosmo de Medici” „Kozimo de Mediči”.

Razlozi za izostavljanje pojedinih delova originala najčešće su motivisani stilom. Dok u prevodu replike „Ja, wo ist sie *jetzt*?” (GBA 5, 1988: 208) – „Da, gde je on?” (Breht, 1981b: 266), izostavljanje adverbijala ne predstavlja bitnu izmenu, u sceni u kojoj Galilej Andrei objašnjava heliocentrični sistem i pritom izgovara repliku: „[...] was nie bezweifelt wurde, das wird *jetzt* bezweifelt.” (GBA 5, 1988: 191), izostavljanje istog adverbijala verovatno je motivisano njegovim implicitnim prisustvom u prevodu, koje se iščitava iz upotrebe prezenta u glavnoj rečenici ove zavisnosložene konstrukcije: „[...] sumnja se i u ono u šta se nikad nije sumnjalo” (Breht, 1981b: 249). S obzirom na osnovnu problematiku dela, kao i na odlike epskog pozorišta da koristi ponavljanja, važno je, međutim, zadržati ih na analognim mestima u prevodu. Osim ponavljanja, koje ima didaktičku funkciju, u celom tekstu se naglašava razlika između nekad i sad, između starog i novog, što se dodatno podvlači upravo ponavljanjem onih delova koji taj kontrast ističu. Razlog za izostavljanje ovde je najverovatnije stilske prirode, jer postoji više primera gde se određene lekseme, uglavnom imenice, zamenjuju zamenicama, pa se stiče utisak da je prevodilac želeo da izbegne njihovo nagomilavanje. Takav je i primer: „[...] fette und dünne Beine darunter sichtbar werden, Beine wie unsere Beine” (GBA 5, 1988: 191), u prevodu: „[...] tako da se ispod nje vide debele ili mršave noge, noge *kakve su i naše*” (Breht, 1981b: 249), pri čemu prevodilac zanemaruje činjenicu da Galilej u ovoj sceni razgovara s Andreom, koji je u tom momentu jedanaestogodišnjak, ovakvim postupkom doprinoseći da njihov razgovor deluje kao razgovor dvojice odraslih. Prevodilac na nekim mestima izbacuje reči koje očigledno smatra suvišnim, na primer: „Svi se klanjaju Velikom vojvodi” (Breht, 1981b: 278), „Alle verbeugen sich *tief* vor dem Großherzog” (GBA 5, 1988: 221) ili „[...] Dvorjani se spremaju da pođu” (Breht, 1981b: 280), „Der Hof schickt sich *schnell* an zu gehen” (GBA 5, 1988: 224). U ovom drugom primeru bitna informacija je da žure, jer su, s jedne strane, nezadovoljni Galilejevom argumentacijom, a s druge strane ne žele da zakasne na dvorski bal, te je prevodiočev razlog da izostavi adverbijal nejasan, naročito ako se uzme u obzir da Glumac daleko češće dodaje reči i rečenične delove koji nisu nužni za razumevanje.

Proširivanje originala naročito je prisutno u prevodu didaskalija, pa je vrlo kratku informaciju „Macht die Drehung mit” (GBA 5, 1988: 195) Glumac dopunio: „okreće glavu prema Galilejevom pokretu” (Breht, 1981b: 252) i time pojasnio čitaocu o čijem pokretu je reč, kao i koji je pokret u pitanju. Nešto drastičniji primer predstavlja i prevod didaskalije „Über seine Tochter zu Sagredo sprechend” (GBA 5, 1988: 212) – „Preko *glave* svoje kćeri *obraćajući se* Sagredu” (Breht, 1981b: 270), gde je originalna formulacija višestruko proširena, iako to nije bilo nužno. Didaskaliju „Er deutet eine konkave Linse an [...] er deutet eine konvexe Linse an” (GBA 5, 1988: 196), Glumac je prilikom prvog pojavljivanja proširio: „*pokretom ruke* nagoveštava konkavno sočivo [...] nagoveštava konveksno sočivo” (Breht, 1981b: 254), što je uslovljeno odabirom glagola „nagoveštavati”, koji ne podrazumeva način na koji to čini, zbog čega ju je Glumac, u skladu sa svojim prevodilačkim principima, na taj način precizirao. Čak i didaskalije koje se mogu smatrati čisto tehničkim uputstvima za reditelja i glumce, pojašnjava. Ovakvih primera ima mnogo, samo neki od njih su: „dolazi na *prednji deo* pozornice s otvorenim Biblijom [...]” (Breht, 1981b: 288), „kommt mit einer aufgeschlagenen Bibel *nach vorn* [...]” (GBA 5, 1988: 232), ili: „hinten” (GBA 5, 1988: 233), „u dnu *scene*” (Breht, 1981b: 290). Pored ovakvih primera, postoji i jedan gde je Glumac dopisao celu didaskaliju. Naime, u petoj slici prikazane su dve radnje, između kojih postoji vremenski razmak od tri dana. Glumac je obe radnje označio malim slovima a) i b) i a) radnji dodao didaskaliju: „a) Galilejeva radna soba u Firenci” (Breht, 1981b: 281), iako se mesto dešavanja radnje iščitava iz konteksta. Nasuprot tome, b) radnja postoji i u originalu i u prevodu, i odnosi se na dešavanje ispred Galiejeve kuće u Firenci, pa se pretpostavlja da je Glumac analogno tome odabrao kako da formuliše i dodatu didaskaliju i na taj način uvede red u tekst prevoda.

Kako sporedni tekst tako su i dijalozi u prevodu neretko prošireni, iako dopuna ponekad nije nužna. To je slučaj s replikom „Da ist keine Stütze im Himmel, da ist kein Halt im Weltall” (GBA 5, 1988: 208), koju je Glumac preveo „Nema, *znači*, oslonca na nebu, nema veza u vasioni!” (Breht, 1981b: 266–267) i pritom žrtvovao paralelizam, zatim „Aber ihr lasst mir keine Zeit, den weiterführenden Spekulationen nachzugehen, welche sich mir dort für mein Wissensgebiet aufdrängen” (GBA 5, 1988: 200) – „Ali vi mi ne ostavljate vremena da se temeljno pozabavim spekulacijama u svojoj naučnoj oblasti koje se prosto nameću *i koje bi unapredile naša saznanja*” (Breht, 1981b: 258). Umesto da čitaocu ostavi mogućnost da sam iz konteksta zaključči, proširio je repliku: „Wir müssen ausrechnen, was für Bewegungen sie gemacht haben können” (GBA 5, 1988: 208), „Moramo izračunati *kako su se*, kakvim kretanjima, mogle pomeriti” (Breht, 1981b: 266), kao i u sledećem primeru: „Ja ne stojim kao

som nego dršćem *od pomisli* da bi o mogla biti istina” (Breht, 1981b: 267), „Ich stehe nicht wie ein Stockfisch, sondern ich zittere, es könnte die Wahrheit sein” (GBA 5, 1988: 209). To najbolje ilustruje primer: „[...] der Schiffer, der beim Einkauf der Vorräte des Sturmes und der *Windstille* gedenkt” (GBA 5, 1988: 211), koji je u prevodu čak rezultrirao nekom vrstom pleonazma: „[...] moreplovac koji, kupujući provijant, misli na oluje i *zatišje bez daha vetra...*” (Breht, 1981b: 268).

Pored mnoštva primera proširivanja originala, koje u Glumčevom prevodu predstavlja dominantnu prevodilačku transformaciju, gotovo podjednako su prisutne različite supstitucije. Uglavnom zamenjuje sve one rečenične članove koji nemaju sopstveno značenje: „Das ist fein, das wird sie wundern” (GBA 5, 1988: 195), konkretizujući ih na osnovu datog ko(n)teksta: „To je fino, to će *mamu* začuditi” (Breht, 1981b: 253). Takođe: „Ich kann es bei der Universität leider nicht befürworten.” (GBA 5, 1988: 197) prevodi „Na žalost, ne mogu vašu *molbu* da podržim kod univerzitetskih *vlasti*” (Breht, 1981: 255). Vidi se da konkretizacija ima za cilj izbegavanje svih nedvosmislenosti u prevodu. To je slučaj i s replikom: „Kako uopšte možete da pišete s izgledima na takvu sudbinu rukopisa?” (Breht, 1981b: 334), koja u originalnoj formulaciji iziskuje tumačenje „Wie konnten Sie überhaupt schreiben mit diesem Ziel vor Augen?” (GBA 5, 1988: 280). U sceni u kojoj Kozimo de Mediči „[...] Osvrće se za dvorskim damama” (Breht, 1981b: 278), deluje da one odlaze, iako u originalu stoji: „Sieht sich nach den Hofdamen um” (GBA 5, 1988: 221), što dodatno potvrđuje i kotekst, budući da ih Kozimo zapravo traži pogledom, pre nego što postavi pitanje („Ist etwas nicht in Ordnung mit meinen Sternen?”, GBA 5, 1988: 221). Bitna razlika između izvornika i prevoda vidi se ukoliko se uporede originalna replika „Du bist also ein Physiker?” (GBA 5, 1988: 247) i prevod „Znači, fizičar si.” (Breht, 1981b: 302), rečenica koja se nalazi na kraju Galilejeve replike, u kojoj mu, pruživši Kaluđeru svežanj s manuskriptima, postavlja retoričko pitanje, koje je u prevodu, time što je Glumac upitnik zamenio tačkom, samo konstatacija, čime se menja i Galilejev ton u obraćanju Kaluđeru (ton postaje sve više zajedljiv). Takođe, nedovoljna preciznost, naizgled neznatna izmena, prisutna je u prevodu: „Misliš i da će papa slušati tvoju istinu kad mu budeš rekao da greši a da *ne zna* da greši?” (Breht, 1981b: 271), koja u originalu glasi „Meinst du, der Papst hört deine Wahrheit, wenn du sagst, er irrt, und *hört nicht*, dass er irrt?” (GBA 5, 1988: 214). Ovakva izmena dovela je do pomeranja na značenjskom planu, jer se glagol „hören” odnosi na trenutak dok mu Galilej saopštava istinu, dok „znati” podrazumeva (pred)znanje i ne isključuje nesposobnost pape da shvati istinu. Delo predstavlja kontrast između vere utemeljene na dogmama i skepse, koja počiva na radoznalosti. U vezi s tim, sledeća izmena višestruko se

odrazila na smisao dela: „Već je zagrizao” (Breht, 1981b: 302), prevod koji se i bez poznavanja konteksta u poređenju s originalom vidno razlikuje: „Er stopft ihn schon hinein” (GBA 5, 1988: 247). Ne samo da je zagrizao („jabuku s drveta poznanja“) već je „guta”, što ukazuje na radoznalost, znatiželju, dok prevod sugerise da mu je ovaj podmetnuo. Izmena koja se na sličan način odrazila na smisao: „[...] lakovernošću rimska domaćica neprestano gubi svoju borbu za mleko” (Breht, 1981b: 337) u izvesnom smislu predstavlja eufemizam, što potvrđuje original: „[...] durch Gläubigkeit muss der Kampf der römischen Hausfrau um Milch immer aufs neue verlorengelien” (GBA 5, 1988: 284), na osnovu kog se vidi jasan stav i kritika vere, a ne lakovernosti. U prevodu sporednog teksta supstitucija je jednako prisutna kao i u dijalozima: „GALILEJ JE IZ REPUBLIKE VENECIJE OTIŠAO NA FIRENTINSKI DVOR. NJEGOVA OTKRIĆA UZ POMOĆ TELESKOPA NAILAZE NA NEVERICU KOD *FIRENTINSKIH* NAUČNIKA” (Breht, 1981b: 272), „GALILEI HAT DIE REPUBLIK VENEDIG MIT DEM FLORENTINER HOF VERTAUSCHT. SEINE ENTDECKUNGEN DURCH DAS FERNROHR STOSSEN IN DER *DORTIGEN* GELEHRTENWELT AUF UNGLAUBEN”, (GBA 5, 1988: 215). Iako je prevodilac mogao da napiše „tamošnji”, opet, najverovatnije radi preciznosti, bira uži pojam. Vidi se iz priloženog da najčešće zamenjuje one reči i rečenične delove koji nisu nosioci značenja punoznačnim, opet, u cilju jasnoće. U narednom primeru, međutim, pitanje je da li je izmena bila najbolje rešenje: „Ich frage mich sogar, ob ich mit dem Ding nicht *eine gewisse Lehre* nachweisen kann.” (GBA 5, 1988: 203) – „Pitam se, čak, ne bih li s ovom spravom mogao da dokažem *jednu teoriju*.” (Breht, 1981b: 261). Time što je zadržao samo neodređeni član (u srpskom broj), ostavio je prostor za različita tumačenja, iako u delu pokušava da dokaže konkretnu teoriju, pa se postavlja pitanje da li je možda trebalo da uradi obrnuto, kako bi bila jasnija aluzija. Naročito često se u prevodu dijaloga dodaje punoznačni glagol tamo gde ga u originalu nema: „Zašto da ne *idem*?” (Breht, 1981b: 271), „Warum nicht?” (GBA 5, 1988: 214), zatim „[...] Imam ja *da ih poslužim* nečim drugim” (Breht, 1981b: 273), „[...] Ich habe etwas anderes *für sie*” (GBA 5, 1988: 216) ili „Pomozite mu *da spakuje* knjige” (Breht, 1981b: 282), „Helfen Sie ihm mit den Büchern” (Breht, Bd. 5, 1988: 225). Glumac vrlo često nadomešćuje punoznačni glagol na mestima na kojima nedostaje, jer likovi koriste govorni jezik, a neki od njih su i manje obrazovani, tako da se izmene u prevodu ne mogu smatrati poželjnim, jer se i te kako odražavaju na karakterizaciju likova.

Stilska pomeranja koja su posledica supstitucije prisutna su na pojedinim mestima. Glumac nije preneo dečji govor u replici „[...] Da kann sie doch nicht stillstehn! *Nie und nimmer*.” (GBA 5, 1988: 192), u prevodu: „Znači da ono ne stoji! Nije moguće da stoji!” (Breht,

1981b: 250). Umesto imenice upotrebljene u originalu „[...] Frauenzimmern sagen müssen [...]” (GBA 5, 1988: 203), koja ima pejorativno značenje, Glumac je upotrebio „Moraću da kažem *damama* [...]” (Breht, 1981b: 261) i time drastično izmenio stilski nivo. U replici „Onda su potrebni novi udžbenici” (Breht, 1981b: 279), koju odlikuje upotreba standardnog jezika, u originalu je prisutan kolokvijalni govor „Dann her mit den neuen Schulbüchern” (GBA 5, 1988: 222). Prevod u odnosu na original, osim toga, pokazuje i veću emotivnost u govoru likova, na primer u replici „To je potpuno netačno, to je kleveta!” (Breht, 1981b: 268), što se očituje u upotrebi drukčije interpunkcije, kao i paralelizma, u odnosu na originalnu formulaciju: „Das ist ganz falsch und eine Verleumdung.” (GBA 5, 1988: 210), koju odlikuje smiren, distanciran ton. Isto je i s Andreinom replikom upućenom Kozimu: „Daj mi to!” (Breht, 1981b: 274), koji zapravo govori nešto smirenijim tonom: „Du sollst es hergeben.” (GBA 5, 1988: 217), kao i u Kozimovom odgovoru, koji sledi odmah potom: „Nemam ništa protiv da ti je dam, ali bi trebalo da budeš malo učtiviji, znaš!” (Breht, 1981b: 274), „Ich habe nichts dagegen, es dir zu geben, aber du müßtest ein wenig höflicher sein, weißt du.” (GBA 5, 1988: 217).

U ovom delu ne postoje songovi, ali se zato na početku svake slike javlja kraći stihovani tekst („Gesangstexte”), kao neka vrsta uvoda, a stihovi se mestimično javljaju i u okviru dijaloga. Oni su vrlo umešno prevedeni tako da se, s jedne strane, zadrži forma i smisao originala, ali da se ujedno uklope u izražajne mogućnosti srpskog jezika, s druge strane. Uvodni stihovi kojima započinje delo prevedeni su „10. januar 1610. zapamtiti treba: / Toga dana Galilej vide da nema neba” (Breht, 1981b: 262), u originalu: „Sechszehnhundertzehn, zehnter Januar: / Galileo Galilei sah, daß kein Himmel war.” (GBA 5, 1988: 204). Vidi se da je Glumac vodio računa o parnoj rimi i o strukturi, kao i da je iz tog razloga morao da dopiše određene delove. Zbog toga je u prevodu pojedinih stihovanih tekstova prisutna kombinacija različitih izmena izvornika, što najbolje ilustruje jedina duža pesma u ovom delu, odnosno, moritat koji peva par putujućih pevača, „Balladensänger” i Žena, na samom početku desete slike:

Kad Svemogući stvori vaseljenu,

Reče da Sunce oko Zemlje kruži

Noseći svoju baklju upaljenu

Ko devojka što svojoj gospi služi.

Jer, želeo je da se svako kreće

Oko boljega od sebe i većeg. [...] (Breht, 1981b: 315),

koji u originalu glasi:

Als der Allmächtige sprach sein großes Werde

Rief er die Sonn, daß sie auf sein Geheiß

Ihm eine Lampe trage um die Erde

Als kleine Magd in ordentlichem Kreis.

Denn sein Wunsch war, daß sich ein jeder kehrt

Fortan um den, der besser ist als er. [...] (GBA 5, 1988: 259–260).

Iako se uočavaju razne vrste prevodilačkih transformacija, Glumac je zadržao smisao i formu originala. U prevodu uvodnih stihova šeste slike, on je posegao za arhaičnim izrazima, koji se sreću u srpskom pesništvu minulih epoha, zbog čega deluju vrlo prihvatljivo:

Retko, ali se i to sluči:

Da i učitelj pođe da uči.

Klavijus, nek se znade,

Galileju za pravo dade

(Brecht, 1981b: 286).

Das hat die Welt nicht oft gesehn

Daß der Lehrer selbst ans Lernen gehen.

Clavius, der Gottesknecht

Gab dem Galilei recht (GBA 5, 1988:

230).

Dok su u ovom primeru izmene neznatne, i tiču se izostavljanja apozicije „Gottesknecht” uz Klavijusa, koja je zamenjena opštim „nek se znade”, u prevodu stihova dečje pesme u poslednjoj slici:

Marija na kamen sela,

Košuljica na njoj bela,

Al’ brzo je – zacrnela.

No kad stegnu zimska stud,

Obuče je – nema kud! –

Pocrnela, al’ je cela. (Brecht, 1981b: 339)

Glumac je, pored stila, zamenio lekseme kojima se košuljica opisuje u originalu:

Maria saß auf einem Stein

Sie hatt’ ein rosa Hemdelein

Das Hemdelein war verschissen.

Doch als der kalte Winter kam

Das Hemdelein sie übernahm

Verschissen ist nicht zerrissen

(GBA 5, 1988: 286).

Pored toga što je ostvario rimu, iako nije identična onoj u originalu, u prevodu je uspeo da ostvari smisao time što je kod čitaoca izazvao iste asocijacije koristeći određene boje (bela–crna) koji nadomešćuju značenje originala. Osim toga, ovde se takođe vidi Glumčeva tendencija ka izbegavanju vulgarizama.

U okviru katrena, kojim Galilej u sedmoj slici odgovara na Ludovikovu repliku upućenu Virđiniji („Otkopčala ti se kopča na ramenu”, Breht, 1981b: 291):

Taj veo što ti skliznu s grudi, Taido,

Ne popravljaj. Drugi jedan nered, dublji i

Divan, pokazuje on meni

I drugima. U svetlosti sveća

Prepune dvorane moći će da misle

Na mračnija mesta parka punog očekivanja

(Breht, 1981b: 291)

sintagma „parka punog očekivanja” predstavlja proširivanje originala za prevodiočevo tumačenje poslednjeg stiha:

Dies leicht verschobene Busentuch, Thais

Ordne mir nicht. Manche Unordnung, tiefere

Zeigt es mir köstlich und

Andern auch. In des wimmelnden Saals

Kerzenlicht dürfen sie denken an

Dunklere Stellen des wartenden Parkes (GBA 5, 1988: 235).

Pored toga, uočljiv je niz drugih transformacija, koje skupa doprinose utisku prihvatljivosti prevoda i ujedno svedoče o Glumčevoj umešnosti.

Pored navedenih primera, bravura prevodioca naročito se vidi u prevodu sledećeg odlomka iz dijaloga koji vode predstavnici klera na vaticanskom Institutu, u šestoj slici u kojoj se Galilejevo učenje podvrgava ispitu:

[...]

DER ERSTE Mönch: Und schaut nicht hinab. Ich leide unter *Schwindel*.

DER DICKE PRÄLAT *absichtlich laut in Galileis Richtung*: Unmöglich, *Schwindel* im Collegium Romanum! (GBA 5, 1988: 230–231).

Glumac je igru rečima uspeo da ostvari u prevodu:

[...]

PRVI KALUĐER: Ne gledajte dole. *U glavi mi se muti!*

DEBELI PRELAT (*namerno glasno prema Galileju*): Nemoguće, da *neko muti* u Collegiumu Romanumu! (Brecht, 1981b: 287),

tako da ostane jasna aluzija Debelog prelata, i time zadržao bitnu dvoznačnost.

Pored većinski pozitivnih primera Glumčeve prevodilačke prakse, postoje i oni suprotni. Tako je „ein *verweintes* Gesicht” (GBA 5, 1988: 227) umesto uplakano, „*Lice mokro od suza*” (Brecht, 1981b: 285), „*Totenstille*” (GBA 5, 1988: 233) je „*mrtvačka tišina*” (Brecht, 1981b: 290) umesto češće kolokacije „*grobna tišina*”, a iznenađujuće je da Glumac umesto kraćeg oblika koji srpski jezik ovde dopušta, „*trommelnd*” (GBA 5, 1988: 259) prevodi perifrastično „*udarajući u doboš*” (Brecht, 1981b: 314) umesto dobjući. Vrlo rogobatno deluje rečenica „*Spolja dopire šum povlačenja mnogih nogu po podu*” (Brecht, 1981b: 322) „*Von außen das Geschlurfe vieler Füße*”, GBA 5, 1988: 267), kao i sintagma u okviru replike „*Ali nema nikog u celoj Italiji, sve tamo do štalskih momaka, ko, po zaraznom primeru toga Firentinca, ne brblja o Venerinim fazama [...]*” (Brecht, 1981: 323), koja u originalu glasi: „*Aber niemand in ganz Italien, das bis auf die Pferdeknechte hinab durch das böse Beispiel dieses Florentiners von den Phasen der Venus schwatzt*” (GBA 5, 1988: 268), na osnovu koje se vidi da bi elegantnije prevodilačko rešenje i ovde predstavljala jedna reč (konjušari).

Neki delovi su, uprkos nastojanju prevodioca da bude jasan i izbegne svaku nedvosmislenost, u prevodu ipak nedorečeni: „*Von seinem Freund vor den möglichen Folgen*

seiner Forschungen gewarnt, bezeugt Galilei seinen Glauben an die menschliche Vernunft.“ (GBA 5, 1988: 204), u prevodu je nejasno: „Prijatelj ga je upozorio na moguće posledice njegovih istraživanja, Galilej posvedočava svoju veru u ljudski razum“ (Breht, 1981b: 262), jer nedostaje veznik koji je implicitno sadržan u originalnoj zavisnosloženoj konstrukciji i kojim bi se definisao odnos dveju rečenica (kada, nakon što ga prijatelj upozori i sl.), kao i rečenica: „Wozu neue Fallgesetze, wenn nur die Gesetze des Fußfalls wichtig sind?“ (GBA 5, 1988: 199), koja u prevodu glasi: „Čemu novi zakoni slobodnog pada kad su jedino važni zakoni metanisanja?“ (Breht, 1981b: 257), tako da nije ostvarena ni formalna a ni značenjska relacija između ova dva dela rečenice.

Pojedina mesta u izvorniku prevodilac je pogrešno razumeo ili protumačio, poput didaskalije u kojoj je opisan dužd: „Der Doge, ein dicker, *bescheidener* Mann [...]“ (GBA 5, 1988: 204), koji je u prevodu naružen „Dužd, debeo, *neugledan* čovek [...]“ (Breht, 1981b: 262), usled čega čitalac prevoda o njemu kreira drukčiju sliku nego recipijenti u kulturi izvornika. Takva izmena, koja se odražava na karakterizaciju lika, jeste i sledeća, takođe u okviru didaskalije: „Ulazi Filipo Mucijus, *sredovečan* naučnik“ (Breht, 1981b: 303), koji je u originalu mlađi: „Eintritt Filippo Mucius, ein Gelehrter *in mittleren Jahren*“ (GBA 5, 1988: 248). Da su kod pojedinih grešaka u pitanju lapsusi, vrlo je očigledno: „Inkvizitor joj, ne ustajući, pruži ruku“ (Breht, 1981b: 297), u poređenju s originalom: „Der Inquisitor streckt ihr, ohne *aufzusehen*, die Rechte hin“ (GBA 5, 1988: 241), čije se značenje dosta razlikuje, a u pitanju su grafološki srodne reči (aufstehen – aufsehen). Ovakav lapsus javlja se na dva mesta, pa je didaskaliju „brüsk *aufsehend*, geht zur Treppe“ (GBA 5, 1988: 248) Glumac preveo „Naglo *ustajući*, ide prema stepenicama“ (Breht, 1981b: 304), pri čemu je u ovom slučaju kontekst delimično zaslužan za ovakav rezultat. Pretpostavlja se da je i u prevodu replike „*Die Discorsi* in der Hand der Mönche! Und Amsterdam und London und *Prag* hungern danach!“ (GBA 5, 1988: 280), u pitanju lapsus: „*Discorsi* u rukama kaluđera! A Amsterdam i London i *Pariz* su ih gladni!“ (Breht, 1981b: 334), potencijalno iz razloga što se Pariz, daleko češće nego Prag, javlja u ovom nizu. Treba, međutim, napomenuti, da ona mesta u Glumčevom prevodu ovog dela za koja se bez sumnje može tvrditi da predstavljaju grešku, predstavljaju izuzetak.

4.4.5.4. Sistemski kontekst

Prevod Slobodana Glumca *Galilejev život* iz 1981. godine u prvom redu bio je namenjen čitalačkoj publici. U pitanju je prevod berlinske verzije iz 1955/6. godine, na šta ukazuju kako obim i struktura tako i sadržina prevoda. Kao što je to bio slučaj i s Glumčevim prevodom komada *Majka Hrabrost i njena deca* (Brecht, 1981a) i ovde se pokazalo da publikovani prevodi u većoj meri slede „autoritet“ izvornika u odnosu na prevode namenjene inscenaciji. To pak ne znači da je u pitanju doslovno transponovanje, već da je prevodilac, vodeći se osnovnim načelom jasnoće, preciznosti i razumljivosti, nastojao da ostvari balans između normi prisutnih u originalu i normi ciljne kulture.

Da Glumac dramski tekst tretira kao književno delo, jasno se vidi u izlišnoj upotrebi određenih glagolskih oblika, koji nisu svojstveni dramskim tekstovima autohtone produkcije niti su uobičajeni u govornom srpskom jeziku, poput glagolskog priloga sadašnjeg, ali i prošlog, ili pluskvamperfekta. Oni su najzastupljeniji u okviru didaskalija, a mestimično se javljaju i u dijalozima, zbog čega govor likova ponekad deluje usiljeno.

U skladu s pristupom originalu, on takođe uglavnom zadržava elemente strane kulture. To potencijalno objašnjava prisustvo biblijskih citata na ijekavici, što u većoj meri sugerise da je u pitanju katolička konfesija, koja predstavlja vrlo značajan elemenat u delu, kao i upotrebu pojedinih kroatizama. Sve to, uz upotrebu arhaičnih izraza, pre svega u govoru Galileja, najverovatnije je upotrebljeno sa ciljem da se dočara istorijski kolorit, odnosno, seting. S druge strane, ukoliko bi procenio da je određeni pojam nepoznat ciljnoj kulturi, on bi ga zamenio poznatim, ali isključivo kada je to bilo nužno, pri čemu vodi računa o funkciji koju ti elementi imaju u tekstu, na primer, kod tipičnih gestova, a naročito na onim mestima gde se javljaju pojmovi vezani za crkvu i religiju, koje zamenjuje opštijim, poznatim, ili čak izmišlja pojam.

Glumac se ne drži slepo originala, za šta je najbolji pokazatelj sintaksa, koju prilagođava spram izražajnih mogućnosti srpskog jezika, gde su prisutne različite prevodilačke transformacije (proširivanje, izostavljanje, supstitucija, inverzija). U tom slučaju, on se prvenstveno vodi odlikama dobrog stila. Treba, međutim, napomenuti, da te izmene nisu uvek bile nužne, kao i to da su u tom slučaju dovele do izvesnih pomeranja, što se donekle odrazilo na pišćev stil. Tu se još ubraja i tendencija zamene stilski nemarkiranih leksema upotrebom hipokoristika i deminutiva, zatim izostavljanje onih reči ili rečeničnih članova koji se ponavljaju (ponekad kao stilski element ponavljanja, na primer, paralelizam), čime su ukinute neke bitne karakteristike Brehtovog stila i epskog teatra.

Ako se uporedi s izvornikom, koji od ostalih komada epskog pozorišta izdvaja nešto manje iznijansiran jezik koji se na skali kreće od uzvišenog (odabranog) do kolokvijalnog govora (Umgangssprache) i tek poneki žargonski izraz, prevod karakteriše za nijansu viši stilski nivo. Na onim mestima gde je evidentna upotreba kolokvijalnog stila, Glumac ga je ujednačio i govor pretočio u standardni ili je to postignuto dodavanjem, na primer, punoznačnog glagola ili upotrebom imenice namesto zamenice, što se odrazilo kako na koncepciju tako i na konstelaciju pojedinih likova. To se takođe vidi i u dijalozima s decom (Andreom i Kozimom), čiji govor je identičan govoru odraslih. Pored toga, prevod se odlikuje i za nijansu većim stepenom emotivnosti, što je posledica izmenjene interpunkcije (nije isključeno da ove izmene potiču od izdavača) – dok je Galilejev ton kod Brehta stalozen, zbog čega dominira tačka, on je u prevodu katkad zamenjen uzvičnikom.

Pored izostavljanja i supstitucije, prisutno je i proširivanje originala, ujedno dominantna prevodilačka transformacija, koju Glumac koristi radi uspostavljanja reda u tekstu, i, pre svega, jasnoće i razumljivosti, vodeći se pritom unutrašnjom strukturom i logikom koju nameće samo delo (na primer, a i b scena).

Ovaj tekst je, u poređenju s *Operom za tri groša* ili *Majkom Hrabrost*, daleko zahtevniji kako za razumevanje i tumačenje tako i za prevođenje. Glumac je pokazao umeće u prevođenju vrlo kompleksnih jezičkih struktura, poput frazeologizama i, naročito, stihova. U tom slučaju zadržavao je formalna obeležja izvornog teksta istovremeno nastojeći da prenese njegov smisao i stilske karakteristike i vodeći računa o njegovoj funkciji u okviru datog tekstualnog segmenta. U ovim slučajevima prednost je davao normama u ciljnoj kulturi, pa se može konstatovati više manipulacija.

Tek poneki primer svedoči o nerazumevanju ili pogrešnom tumačenju izvornika, a moguće je i da su u pitanju lapsusi. Neki od njih odrazili su se donekle na smisao određene scene ili na karakterizaciju likova, s tim što se radi o sporednim likovima, tako da nema većih posledica po smisao dela. Isto je i s interferencijom, koja se javlja svega nekoliko puta i stoga nije nimalo upadljiva.

Opšti zaključak koji se može izneti o prevodu, jeste da je on s aspekta ciljne kulture „prihvatljiviji” od *Opere za tri groša* istog prevodioca, čemu doprinosi manje tzv. sumnjivih mesta i tek poneki primer interferencije. Razloge za to potencijalno treba tražiti u kompleksnosti ove drame, kako idejno tako i jezički, zbog čega joj je prevodilac drukčije pristupio. S druge strane, treba uzeti u obzir da je u ovom delu govor likova manje iznijansiran u odnosu na *Operu*,

u kojoj je, osim toga, osnovni stilski nivo kolokvijalni, uz mnoštvo žargonizama i vulgarizama (u *Majci Hrabrost* je problematičan dijalekat), dok je u *Galileju* prisutan standardni i kolokvijalni govor (ređe), koji se lakše nalazi u rečnicima. Druga mogućnost jeste da je prevod ove drame nastao nakon prevoda *Opere za tri groša*, kada je Glumac već stekao izvesno iskustvo u prevođenju Brehtovih drama. Predstava po ovom prevodu postavljena je tek 2002. godine. Bilo bi zanimljivo uporediti ovo izdanje s onim za scensko izvođenje.

V ZAKLJUČCI

Ova doktorska disertacija predstavlja rezultat istorijskog i sistemskog sagledavanja Brehtovog dramskog opusa i njegovog položaja u srpskoj kulturi od početka do današnjih dana (1954–2018). S obzirom na činjenicu da epsko pozorište predstavlja njegov najveći doprinos, a da su komadi iz ove faze Brehtovog stvaralaštva u najvećoj meri uticali i na sliku o autoru, u radu je fokus na ključnim delima objedinjenim ovom žanrovskom odrednicom.

Recepcija komada najznačajnijeg nemačkog dramatičara dvadesetog veka u Srbiji se odvijala na dva koloseka, kako putem pozorišta tako i putem štampanih izdanja. Budući da su oba vida recepcije posredovana prevodima, koji se s aspekta deskriptivnih prevodilačkih studija smatraju najznačajnijim dokumentima za proučavanje slike o književnom delu i autoru u ciljnoj kulturi, njima je u radu posvećeno najviše pažnje. Pored prevoda, istraživanjem su obuhvaćeni i drugi relevantni činioci: pojedinci koji su zajednički učestvovali u kreiranju te slike (čitaoci u ciljnoj kulturi, pre svega prevodioci i reditelji), zatim institucije (pozorišta, izdavačke kuće, književni časopisi i novine), kao i sve one ličnosti koje su odigrale ključnu ulogu u promovisanju i distribuciji Brehtovih drama u Srbiji. Kako prevod ne postoji izolovano od društveno-istorijskog trenutka u kom nastaje, recepcija se posmatra u kontekstu vladajuće ideologije, odnosno, dominantne poetike i važećih normi u ciljnoj kulturi.

To je naročito izraženo kod prevođenja dramskih tekstova, koje podrazumeva izvesni stepen manipulacije izvornika, budući da je njihova recepcija, koja po pravilu ima javnu dimenziju, uslovljena pozorišnim konvencijama i očekivanjima publike u kulturi recipijenata, od kojih zavisi uspeh predstave. Pored ove grupe prevoda („performance-oriented”), koja je povezana s osnovnom funkcijom dramskog teksta, postoje i oni koji su u prvom redu namenjeni čitalačkoj publici („reader-oriented”), što je ujedno najčešći slučaj u prevodilačkoj praksi. Shodno tome, razlikuju se dva pristupa – načina čitanja; iako u oba slučaja čitanje prevodioca zavređuje poseban status, ono je u prvom slučaju obično podređeno reditelju, čak i kada je u pitanju tzv. kooperativni prevod.

Među prevodima Brehtovih drama na srpskom jeziku zastupljene su obe grupe. Sudeći isključivo po broju dostupnih tiposkripta korišćenih za premijerna izvođenja, publikovane drame naizgled ne zaostaju za njima. Ako se pak uzme u obzir da je priličan postotak prevoda objavljen u književnim časopisima, jasno je da je njihov domet srazmerno mali, a impozantan broj od preko pedeset dokumentovanih premijera u pozorištima širom Srbije navodi na

zaključak da je ovaj vid prihvatanja Brehtovih drama dominantan. Kada je reč o komadima epskog pozorišta, do danas su svi prevedeni na srpski jezik, pri čemu su neki od njih naišli na posebno interesovanje prevodilaca, reditelja i izdavača, koji su im osigurali dugovečnost, dok su drugi nakon jedne pozorišne sezone ubrzo pali u zaborav, te se može konstatovati da recepcija varira zavisno od dela.

Recepcija komada epskog teatra u Srbiji načelno se može podeliti u četiri faze, koje se razlikuju kako po učestalosti tako i po načinu prihvatanja, pri čemu se uočavaju određene konstante. One se, s jedne strane, odnose na odabir i prisutnost određenih naslova na pozorišnoj i književnoj sceni, odnosno, vezuju se za nekolicinu kulturnih poslenika i institucija, koji su se posebno istakli u širenju Brehtove misli, s druge strane. Prve dve faze odvijale su se isključivo u pozorištu, dok štampana izdanja drama, koja su većinski usledila znatno kasnije, u trećoj fazi preovlađuju. Poslednja, četvrta faza recepcije epskog pozorišta u svakom smislu predstavlja izuzetak, samim tim što je započela nakon prilično duge pauze, u kojoj je prvi put evidentno potpuno odsustvo Brehtovih komada u kulturnom životu u Srbiji. Osim toga, ona se s ove vremenske distance samo uslovno može nazvati fazom, budući da se u prvom redu vezuje za dve premijere koje, za sada, predstavljaju izolovane pojave.

I

Prvi prevod datira najkasnije iz 1954. godine. U pitanju je *Dobri čovek iz Sečuana*, koji je Mirjana Bihalji prevela povodom praižvedbe ovog komada u Beogradskom dramskom pozorištu i za koju je songove prepevao književnik Dragoslav Andrić. Ovu, prvu premijeru Brehtovog epskog pozorišta u čitavoj bivšoj Jugoslaviji srpska publika može da zahvali Otu Bihalji-Merinu. Kao vrlo značajan kulturni pregalac, Bihalji je u posleratnom periodu najviše doprineo širenju Brehtovih dela podstičući prvo na prevođenje njegove lirike, koju je još između dva rata objavljivao u svom časopisu *Nova literatura*. Na njegov predlog uprava Pozorišta na čelu s Predragom Dinulovićem i rediteljkom Sojom Jovanović odlučila je da uvrsti ovaj komad u svoj za tadašnje pojmove vrlo inovativni repertoar.

Nisu poznati razlozi zbog kojih se Bihalji odlučio za ovu dramu, niti zbog čega je prevodilački posao poverio svojoj kćerki, koja iza sebe nije imala prevodilačkog iskustva i kojoj je ovo, koliko je poznato, jedini prevod. Izuzev songova, koje je prepevao Dragoslav Andrić, u prevodu *Dobrog čoveka iz Sečuana* postoji vrlo malo primera manipulacije izvornika koje bi se mogle pripisati razlikama između dve pozorišne tradicije, što potencijalno svedoči o tome da je Bihalji imala određene ruke kako će prevesti delo, odnosno, o njenom nepoznavanju ili

zanemarivanju norme i očekivanja ciljne publike. U tom kontekstu treba tumačiti opšte načelo da se sve pojedinosti originala prenesu u prevodu uz neznatne izmene (izostavljanje, proširivanje, supstitucija) uslovljene jezičkim razlikama. Osim toga, uočava se upadljivo mnogo doslovno ili nevešto prevedenih tekstualnih segmenata, koji dovode u pitanje jezičke kompetencije Mirjane Bihalji, zbog čega je prevod s aspekta ciljne kulture ocenjen kao neprihvatljiv, potpuno suprotno od songova, koje ujedno odlikuje više primera akulturacije. Isti slučaj je i s idiomatskim izrazima, što navodi na pretpostavku da je Andrić sudelovao i u njihovom prevođenju.

Budući da je do tog perioda u Srbiji bila poznata isključivo Brehtova lirika, ne iznenađuje da je kritika nakon predstave najviše pažnje posvetila epskom pozorištu, kao i prikazu *Dobrog čoveka iz Sečuana*, nastojeći da upozna publiku s osobenostima njegovog inovativnog teatra. Na prvom mestu ističe se pionirski poduhvat Beogradskog dramskog pozorišta, koje je predstavilo delo najznačajnijeg savremenog nemačkog dramatičara, dok se prevod pominje sporadično, pri čemu kritike nisu naročito afirmativne. Ovaj komad kasnije je prikazan na još nekoliko manjih pozornica, ali bez naročitog uspeha. Ne može se, međutim, tvrditi da je kvalitet prevoda nužno presudan za recepciju dela, o čemu najbolje svedoče prevodi Brehtovih komada koji su potom usledili.

Prema najnovijim saznanjima, naredni prevod bio je *Majka Kuraž i njena deca* iz pera Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova. Iako se taj podatak nigde eksplicitno ne navodi, sudeći po naslovu, on je nastao za premijeru *Majke Kuraž* u kragujevačkom Narodnom pozorištu „Joakim Vujić” 1956. godine. Naime, reč je o prvoj verziji prevoda ovog tandema, koji je kasnije objavljen u izdavačkoj kući Rad iz Beograda. Premda je Ćirilov u intervjuu naveo kako prevod *Majke Hrabrost* nikada nije revidiran, uporednom analizom došlo se do suprotnog zaključka, koji se temelji na većinski identičnim tekstualnim segmentima, ali i na nedoslednostima i greškama koje su naknadno ispravljene. S obzirom na to da se za pojedine, neosnovane izmene ne može utvrditi čime su motivisane, kombinacija obe verzije pružila bi potpuniju sliku o izvorniku. Imajući u vidu namenu prevoda Šenk/Ćirilov, koji su tekst prilagodili domaćoj pozorišnoj tradiciji i očekivanjima publike, on je s aspekta ciljne kulture u celosti ocenjen kao prihvatljiv, te su konstatovana pomeranja na značenjskom i, pre svega, stilskom planu.

Da li zbog toga što je prevod Šenk/Ćirilov sve vreme bio nepoznat, pa ni reditelji nisu znali za njegovo postojanje ili iz nekog drugog razloga, tek, reditelj Minja Dedić odlučio se za prevod Todora Manojlovića, koji je nastao 1956. godine, ovog puta pod naslovom *Majka*

Hrabrost i njena deca. Dedićeva inscenacija (1957) obeležila je proboj ovog komada na domaće pozornice, a Manojlovićev prevod može se smatrati veoma značajnim za recepciju *Majke Hrabrost* u pozorišnom životu u Srbiji, budući da je najčešće korišćen za premijere. Pored vrlo afirmativnih napisa o predstavi, u štampi je izašla i vest kako je praizvedbi u Beogradskom dramskom pozorištu prisustvovao prominentni bračni par, predsednik bivše Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije Josip Broz Tito i njegova supruga Jovanka Broz. Ono što je zajedničko prevodima Šenk/Ćirilov i Todora Manojlovića, jeste činjenica da su određene manipulacije izvornika rezultirale time da je Majka Hrabrost postala tragičan lik, te stoga ne iznenađuje da se komad uklopio u očekivanja publike, a, po svemu sudeći, odgovarao je i vladajućoj ideologiji.

Uz *Dobrog čoveka iz Sečuana* i *Majku Hrabrost* publika je zatim imala priliku da pogleda *Operu za tri groša*, koju je 1959. godine u Jugoslovenskom dramskom pozorištu postavio Bojan Stupica, reditelj sa najviše režija Brehtovih komada u bivšoj Jugoslaviji, koji je ovo delo prethodno inscenirao još 1937. godine u Ljubljani. Dostupni podaci ukazuju na to da je u pitanju klasičan primer kooperativnog prevoda, na šta upućuje fragmentarno sačuvana prepiska sa Stupicom u ostavštini Todora Manojlovića, ali i karakteristike samog prevoda, u kojem se uočava niz različitih manipulacija izvornika i prevodilačkih transformacija (štrihovanje, proširivanje, supstitucija, inverzija) koje su podređene scenskoj realizaciji teksta. One su prisutne kako u prevodu didaskalija, koje su prilagođene Stupičinoj inscenaciji, tako i u dijalozima, gde su izmene u koncepciji i konstelaciji likova rezultirale izvesnim pomeranjima na značenjskom planu. Ističe se stereotipno prikazivanje (patrijarhalnog) odnosa među polovima, kao i među članovima porodice, dok je kritika kapitalizma (u ključnoj, četvrtoj sceni) znatno ublažena. Pored toga, seting drame dodatno je naglašen dodavanjem engleskih leksema (oslovljavanja, pozdravi), ali i drugim prevodilačkim transformacijama koje za cilj imaju da dočaraju atmosferu. Kada je reč o songovima, Manojlović je nastojao da zadrži formalna obeležja izvornika vodeći se opštim smislom, tako da oni sadržinski predstavljaju najbolji primer akulturacije, budući da u songovima najviše dolazi do izražaja tendencija zamenjivanja stranih elemenata autohtonim, zbog čega su s aspekta ciljne kulture ocenjeni kao prihvatljivi. Manojlovićev prevod u celosti je, međutim, ocenjen kao neprihvatljiv, jer obiluje jezičkim greškama i krajnje neobičnim, čak besmislenim misaonim tvorevinama, koje za recipijenta koji ne vlada nemačkim jezikom predstavljaju tamna mesta. Uprkos tome, ovaj prevod *Opere za tri groša* korišćen je za premijere širom Srbije.

Među prevodima koji su obeležili prvu fazu recepcije epskog teatra nalazi se i *Krug kredom*, čiji su potpisnici Tatjana Šenk i Jovan Ćirilov. Prevod je najverovatnije nastao na inicijativu Jovana Ćirilova u želji da srpskoj publici prikaže jedno od najzreljih dostignuća savremenog nemačkog dramatičara, koji je 1955. godine s Berlinskim ansamblom osvojio drugu nagradu zaredom na prestižnom Festivalu Nacija. Na osnovu odlika samog prevoda, kao i svih ostalih činjenica vezanih za njegovu negativnu recepciju, prevod najverovatnije datira iz 1956/57. godine. Na ovaj zaključak navode mnogobrojni primeri akulturacije izvornika, koji su naročito vidljivi u svim segmentima vezanim za seting drame (naslov, vlastita imena, toponimi), odnosno, supstitucija kulturno specifičnih termina autohtonim, kao i onih iz katoličke konfesije neutralnim. U tom smislu, *Krug kredom* predstavlja pokazatelj koliko je jaka sprega zvanične (kulturne) politike i prevodne književnosti, koja se podjednako ogleda u odabiru dela, prevodiočevoj odluci da nešto (ne) prevede, ali i u načinu na koji će delo prevesti, i osim toga potvrđuje da proučavanje prevodne književnosti, naročito dela dramske produkcije, pruža bogatu građu za proučavanje ciljne kulture i međukulturnih veza.

Kavaski krug kredom premijerno je prikazan 1963. godine. Nakon premijera Brehtovih komada u Beogradskom dramskom i Jugoslovenskom dramskom pozorištu, Narodno pozorište u Beogradu se s izvesnim zakašnjenjem pridružilo ovom trendu. Do danas jedina inscenacija ove drame ujedno je poslednja Stupičina režija Brehtovog epskog teatra u Srbiji. Smenom uprave u ovom pozorištu na čelu sa Aleksandrom Bakočevićem na mesto pomoćnika upravnika postavljen je Ivan Ivanji, koji je obeležio drugu fazu recepcije Brehtovih drama. S obzirom na negativan sud koji je dao o Stupičinom samosvojnem tumačenju Brehtovih dela, čije režije je ocenio kao „debakl”, ne čudi da je za naredne premijere Ivanji angažovao druge reditelje i ujedno preuzeo prevodilački posao. U ovoj kući postavljen je *Život Galileja* (1968), zatim *Majka Hrabrost* (1971), a nakon toga i poslednji Brehtov komad *Mati* (1974/5), s tim što ovo delo ne spada u epsko pozorište.

Uprkos tome što je takođe nastao za potrebe pozorišta, Ivanjijev prevod *Majke Hrabrost* razlikuje se od svih drugih prevoda ovog dela na srpski jezik, pri čemu je najbliži Manojlovićevom. Ovaj sud zasnovan je kako na mnogobrojnim doslovno prevedenim tekstualnim segmentima tako i na postojanju regionalno obojenih reči i izraza, koji zajednički doprinose utisku neprihvatljivosti. Ostale razlike između *Majke Kuraž* Šenk/Ćirilov i Ivanjijeve *Majke Hrabrost* najverovatnije su nastale usled Ivanjijeve tada još skromnog prevodilačkog iskustva, što potkrepljuje pretpostavku u vezi s datumom nastanka prevoda. Premda se ne može sa sigurnošću tvrditi da je to bio razlog, tek, nakon premijere u Narodnom pozorištu reditelji ga

nisu birali za svoje inscenacije. Osim *Majke Hrabrost*, ni jedan od pomenutih komada, kao ni *Opera za tri groša – Prosjačka opera* izvedena u Pozorištu na Terazijama (1978) u Ivanjijevom prevodu, nažalost, nije sačuvan.

Nakon zapaženih praizvedbi *Dobrog čoveka iz Sečuana* i naročito *Majke Hrabrost*, Beogradsko dramsko pozorište i Pozorište na Terazijama (Savremeno pozorište) prikazala su i druga, manje poznata Brehtova dela i time naročito doprinela prvobitnoj recepciji Brehtovih drama, dok je *Opera za tri groša* dugo ostala jedini Brehtov komad koji je izveden u JDP-u. Inscenacije komada epskog pozorišta u Narodnom pozorištu u Beogradu, koje se vezuju za drugu fazu recepcije, pratile su i mnogobrojne praizvedbe u pozorištima širom Srbije.

Premijeru epskog pozorišta novosadska publika duguje Borivoju Hanauski, proslavljenom reditelju Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, koji je 1964. godine postavio *Prosjačku operu*. Hanauskina scenska adaptacija pohranjena u Biblioteci Srpskog narodnog pozorišta predstavlja jezički prečišćenu verziju Manojlovićevog prevoda i ujedno svedoči o njegovoj neprihvatljivosti s aspekta ciljne kulture, dok ostale izmene (štihovanje, supstitucija i dr.) ukazuju na razlike u koncepciji režije, kao i na aktualizaciju komada. Tri godine kasnije (1967) je Predrag Bajčetić u SNP-u inscenirao *Majku Hrabrost*. Uz Hanausku i Bajčetića u Novom Sadu, druga pozorišta u Srbiji uglavnom su se opredeljivala za već proslavljene komade, pri čemu su se istakle *Opera za tri groša* i *Majka Hrabrost*, oba komada u prevodu Todora Manojlovića, koji su prethodno isprobani na sceni.

Pozorišta van prestonice time su premostila već u drugoj fazi prisutan diskontinuitet u izvođenju epskog pozorišta na najvećim srpskim pozornicama, koji je prethodio potpunom zatišju. Osamdesetih i devedesetih godina beogradska pozorišta tek retko se odlučuju da uvrste Brehtova dela u repertoar, pri čemu biraju manje zvučne naslove i obrade, dok se komadi epskog pozorišta mogu videti jedino na alternativnim scenama. Ako se izuzme premijera *Galilejevog života* u kragujevačkom Narodnom pozorištu „Joakim Vujić” iz 2002. godine, počev od 1998. godine i prikazivanja *Opere za tri groša* u Ateljeu 212 do 2010. godine u čitavoj Srbiji nije inscenirana nijedna Brehtova drama. Godina 2014. označila je prekid najduže pauze sa čak dve premijere epskog pozorišta, kada su u razmaku od nekoliko meseci prikazane *Majka Hrabrost i njena deca* i *Opera za tri groša*, od kojih je prva održana u Narodnom pozorištu u Beogradu, dok je druga prikazana u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu.

Koliko je *Majka Kuraž* Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova nepoznata, toliko je ovo, prvo štampano izdanje jedne Brehtove drame bilo zapaženo. Objavljivanje prevoda ovog dvojca 1964. godine pod izmenjenim naslovom *Majka Hrabrost i njena deca* može se pripisati bogatoj recepciji Brehtovih drama u pozorišnom životu pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka i u tom kontekstu tumačiti kao potvrda popularnosti ove drame. Pored toga što je doživela četiri izdanja (1964, 1979, 1995, 2008) i izlazila u imponantnim tiražima od nekoliko desetina hiljada primeraka, prevedena je na Brajevo pismo (1972), i dugi niz godina ostala jedini publikovan prevod iz Brehtovog dramskog opusa na srpskom jeziku.

Situacija će se promeniti 1981. godine objavljivanjem pet Brehtovih drama u izdavačkoj kući Nolit braće Bihali, koje je preveo Slobodan Glumac. Reč je o tri komada epskog pozorišta (*Opera za tri groša*, *Majka Hrabrost i njena deca*, *Galilejev život*), mladalačkoj drami *Baal* i komičnoj paraboli *Čovek je čovek*. S obzirom na izuzetnu popularnost *Majke Hrabrost*, ovo delo do danas beleži pet zasebnih i jedno zbirno izdanje (1981a, 1983, 1988, 1990, 2004, 2019), dok su ostale drame objedinjene u publikaciji *Četiri komada* (1981b).

Glumčevi prevodi *Opere za tri groša*, *Majke Hrabrost* i *Galilejevog života*, koji se vezuju za treću fazu recepcije epskog pozorišta u Srbiji, prema funkciji (nameni) spadaju u drugu grupu prevoda („reader-oriented“). Sudeći po onome što je Ivanji rekao u vezi s prvim prevodima (Hajneove lirike) Slobodana Glumca, oni su najverovatnije nastali iz prevodiočeve želje da čitaocima učini dostupnim vrhunska dramska dostignuća autora koji se u tom periodu tek sporadično može videti na beogradskim scenama. Sve navedene okolnosti uticale su na Glumčevu prevodilačku poetiku, koja je rezultirala potpuno drukčijim tvorevinama u odnosu na sve do sada pomenute prevode.

Razlike u odnosu na prvu grupu prevoda vidljive su u svim segmentima. Glumčevi prevodi s aspekta ciljne kulture u celosti su ocenjeni kao prihvatljivi, što je povezano s opštim prevodilačkim načelom da tekst pre svega treba da bude jasan i razumljiv uz istovremeno prisustvo mnogobrojnih, naizgled neznatnih intervencija podređenih njihovoj nameni. Tako, na primer, konsekventno prenošenje određenih glagolskih oblika pre svega u prevodu remarki, koji u tekstovima domaće (dramske) produkcije predstavljaju retkost, donekle narušava utisak prihvatljivosti, za razliku od songova, u kojima je prevodilac pokazao veću kreativnost i prilagodio ih ciljnoj kulturi. Isto se može konstatovati i za pojedine izmene koje su dovele do pomeranja na stilskom planu i time delimično uticale i na koncepciju i konstelaciju likova.

Tendencija stilskog ujednačavanja zarad „ulepšavanja” takođe je prisutna kako u prevodu *Opere za tri groša* tako i u prevodu *Galilejevog života*.

U *Operi za tri groša* uočava se više tzv. sumnjivih mesta, te je stoga *Galilejev život* ocenjen kao „prihvatljiviji”, što se potencijalno može objasniti time da je *Opera* prevedena ranije ili pak da je druga drama, iako znatno kompleksnija, s obzirom na zanemarljivo prisustvo neleksikalizovanih izraza bila jednostavnija za prevođenje. Iako Glumac prilikom balansiranja između normi u izvorniku i onih u ciljnoj kulturi u velikoj meri vodi računa o funkciji određenog tekstualnog segmenta, stilsko ujednačavanje u prevodu *Galilejevog života* postignuto je nauštrb ponavljanja, koje predstavlja bitno sredstvo epskog teatra. U tom kontekstu treba izdvojiti i promene na planu interpunkcije (tačka – uzvičnik), za koje nije isključeno da potiču od izdavača, tako da prevod mestimično odlikuje veći stepen emotivnosti. Ako se izuzme *Majka Hrabrost* prevodilačkog tandema Šenk/Ćirilov (1964), Glumčevi prevodi, koji su ponovo objavljeni 2019. godine, za sada su jedini publikovani prevodi Brehtovog epskog pozorišta, te se stoga smatraju vrlo značajnim za ovaj vid njegove recepcije u Srbiji.

III

Interpretacija podataka dobijenih analizom prevoda Brehtovih drama u okviru sistemskog konteksta ukazala je na višestruku povezanost ideologije, poetike i kulture i njihov međusobni uticaj na prevodnu recepciju. To je naročito izraženo kod prevoda koji spadaju u prvu grupu (prva i druga faza), kod kojih raspodela moći u pomenutim društvenim sferama utiče na celokupni proces koji dramski tekst prolazi od prevoda do scenske realizacije, dakle, kako na odabir i prevodilačku koncepciju tako i na recepciju – prihvatanje ili odbijanje (*Majka Hrabrost, Krug kredom*), dok se horizont očekivanja publike izdvojio kao presudni faktor za njen dalji tok (*Dobri čovek iz Sečuana, Opera za tri groša*). Pritom se može konstatovati da je stepen akulturacije upravo srazmeran uspehu predstave (prevodi Todora Manojlovića), dok vrlo oskudna recepcija Brehtovih komada koje je kritika ocenila kao najzrelije (*Dobri čovek iz Sečuana, Galilejev život*) pokazuje koliko je pozorišna tradicija, koja formira ukus publike, otporna na promene. Ove tvrdnje potkrepljuju i podaci dobijeni analizom prevoda iz druge grupe, na osnovu koji se zaključuje da društveno-istorijski kontekst, kao i namena prevoda imaju presudnu ulogu u odabiru prevodilačkih strategija.

IV

Počev od 2014. godine i dve velike premijere, među rediteljima, prevodiocima i izdavačima primećuje se porast interesovanja za Brehtove drame. Može se očekivati da će se ovaj trend nastaviti nakon što isteknu autorska prava 2026. godine, o čemu se u stručnim krugovima već govori. S obzirom na ključni period u recepciji Brehtovog dramskog opusa, kao i na izuzetno bogatu prevodnu bibliografiju njegovih dela, koja je ovom disertacijom samo delimično obuhvaćena, ostaju otvorene mnogobrojne mogućnosti za dalja istraživanja. Neke od njih tiču se (prevodne) recepcije komada iz drugih faza stvaralaštva ovog nemačkog dramatičara, dok bi proučavanje Brehtovog položaja u drugim bivšim jugoslovenskim republikama pružilo potpuniju sliku o njegovom uticaju na zajedničkom kulturnom prostoru toga perioda.

VI BREHTOVE DRAME NA SRPSKIM POZORNICAMA 1954–2018.

Naslov	Pozorište	Premijera
<i>Dobri čovek iz Sečuana</i>	Beogradsko dramsko pozorište, Beograd (prevod Mirjana Bihalji, prepev songova Dragoslav Andrić, režija Sofija Jovanović)	19. 10. 1954.
<i>Prosjačka opera</i>	Beogradska komedija (prevod i režija Marko Fotez)	12. 12. 1955.
<i>Majka Kuraž i njena deca</i>	Narodno pozorište „Joakim Vujić”, Kragujevac (režija Ljubiša Đokić)	28. 1. 1956.
<i>Majka Hrabrost i njena deca</i>	Beogradsko dramsko pozorište, Beograd (prevod Todor Manojlović, režija Miroslav Dedić)	17. 1. 1957.
<i>Majka Hrabrost i njena deca</i>	Pokrajinsko narodno pozorište u Prištini/Teatri popullor kraninor né Prishtine (prevod Tatjana Šenk i Jovan Ćirilov, režija Slavoljub Stefanović Ravasi)	4. 4. 1957.
<i>Gazda Puntila i njegov sluga Mati</i>	Savremeno pozorište, Scena na Crvenom Krstu, Beograd (prevod i režija Jovan Putnik)	24. 2. 1959.
<i>Opera za tri groša</i>	Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd (prevod Todor Manojlović, režija Bojan Stupica)	4. 3. 1959.
<i>Majka Hrabrost i njena deca</i> (obnovljena predstava)	Savremeno pozorište, Scena na Crvenom krstu, Beograd (prevod Todor Manojlović, režija Miroslav Dedić)	18. 12. 1960.
<i>Sedam smrtnih grehova</i> (Balet sa pevanjem)	Savremeno pozorište, Scena na Terazijama, Beograd (prevod Predrag Milošević, režija Predrag Dinulović)	25. 11. 1962.
<i>Snoviđenja Simone Mašar</i>	Pozorište „Boško Buha”, Beograd (prevod Bruno Begović, režija Bojan Stupica)	14. 3. 1963.
<i>Kavkaski krug kredom</i> (Premijera povodom Međunarodnog dana pozorišta)	Narodno pozorište, Beograd (prevod Gustav Krklec, režija Bojan Stupica)	26. 3. 1963.
<i>Prosjačka opera</i>	Srpsko narodno pozorište (prevod Todor Manojlović, režija Borivoje Hanauska)	16. 4. 1964.
<i>Majka Hrabrost i njena deca</i>	Srpsko narodno pozorište, Novi Sad (prevod Todor Manojlović, režija Predrag Bajčetić)	22. 10. 1967.
<i>Život Galileja</i>	Narodno pozorište, Beograd (prevod Ivan Ivanji, režija Bora Grigorović)	4. 6. 1968.

<i>Opera za tri groša</i>	Narodno pozorište u Nišu (režija Marislav Radisavljević)	5. 11. 1968.
<i>Koriolan</i>	Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd (prevod Branimir Živojinović, režija France Jamnik)	24. 1. 1970.
<i>Majka Hrabrost i njena deca</i>	Narodno pozorište, Beograd (prevod Ivan Ivanji, režija Horea Popesku)	7. 10. 1971.
<i>Prosjačka opera</i>	Narodno pozorište Sombor (režija Vera Crvenčanin)	13. 3. 1971.
<i>*Kad bi ajkule bile ljudi</i>	Teatar poezije (RU „Đuro Salaj”), Beograd (prevod Boško Petrović, Todor Manojlović, Oto Bihalji-Merin, režija Radoslav Lazić)	23. 4. 1973.
<i>Čovek je čovek</i>	Narodno pozorište Leskovac (prevod Vladimir Vukmirović, režija Đura Udicki)	1972/73.
<i>Dobri čovek iz Sečuana</i>	Narodno pozorište Titovo Užice (režija Miodrag Gajić)	8. 4. 1974.
<i>Mati</i>	Narodno pozorište, Beograd, Scena Zemun (prevod Ivan Ivanji, režija Predrag Dinulović)	28. 12. 1974. ²¹⁴ / 14. 1. 1975. ²¹⁵
<i>Njeriu i mirë nga Secuani</i> (<i>Dobri čovek iz Sečuana</i> na albanskom jeziku)	Pokrajinsko narodno pozorište u Prištini/Teatri popullor kraninor në Prishtine (režija Dejan Mijač)	16. 3. 1975.
<i>Majka Hrabrost i njena deca</i>	Gradsko pozorište Požarevac	15. 3. 1977.
<i>Opera za tri groša – Prosjačka opera</i>	Pozorište na Terazijama, Beograd (prevod Ivan Ivanji, prepev songova i režija Želimir Orešković)	27. 4. 1978.
<i>Strah i beda Trećeg rajha</i>	Narodno pozorište „Toša Jovanović”, Zrenjanin (prevod Vojislav Despotov)	1980.
<i>Bal</i> (na mađarskom jeziku)	Novosadsko pozorište – Ujvidéki színház, Novi Sad	1982.
<i>Bubnjevi u noći</i>	Beogradsko dramsko pozorište, Beograd (prevod Ivan Ivanji, režija Mira Erceg)	25. 11. 1982.
<i>*Kabare kod Bertolta Brehta</i>	Narodno pozorište, Beograd (prevod i adaptacija Slobodan Glumac, režija Zoran Tasić) *Teatar krug 101	9. 10. 1982.

²¹⁴ Podatak iz Narodnog pozorišta u Beogradu.

²¹⁵ V. Volk (1990: 587).

<i>Čovek je čovek</i>	Srpsko narodno pozorište, Novi Sad (prevod Slobodan Glumac, režija Milenko Maričić)	6. 3. 1984.
<i>Malograđanska svadba</i>	Narodno pozorište Sombor (prevod Drinka Gojković, režija Petar Zec)	9. 3. 1984.
<i>Dobra duša iz Sečuana</i>	Studentski kulturni centar, Beograd (prevod Slobodan Glumac, režija Paolo Mađeli)	25. 6. 1985.
<i>Bilbao Bal</i>	Srpsko narodno pozorište, Novi Sad (prevod Slobodan Glumac, režija Zoran Tasić)	8. 5. 1987.
<i>Baal</i>	Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd (prevod Slobodan Glumac, režija Eduard Miler)	16. 4. 1988.
<i>Majka Hrabrost</i>	Narodno pozorište „Toša Jovanović”, Zrenjanin (prevod Todor Manojlović, režija Sulejman Kupusović)	2. 10. 1990.
<i>Malograđanska svadba</i>	Malo pozorište „Duško Radović”, Beograd (prevod Drinka Gojković, režija Zlatko Sviben)	20. 11. 1990.
<i>Majka Hrabrost i njena deca</i>	Narodno pozorište Timočke krajine, Zaječar	1990.
<i>Mera</i>	Narodno pozorište „Toša Jovanović”, Zrenjanin (režija Dušan Torbica)	21. 6. 1991.
<i>Kurázs mama és gyermekei</i>	Novosadsko pozorište – Ujvidéki színház, Novi Sad (režija Lajos Soltis)	21. 12. 1991.
<i>*Majka Hrabrost</i>	Dom omladine, Beograd (režija Lenka Udovički)	1991/92.
<i>Opera za tri groša</i>	Bitef teatar, Beograd (režija Ivana Vujić)	10. april 1993.
<i>Arturo Ui</i>	Narodno pozorište „Toša Jovanović”, Zrenjanin	26. 1. 1996.
<i>Čovek je čovek</i>	Beogradsko dramsko pozorište, Beograd (prevod Slobodan Glumac, režija Irena Ristić)	17. 4. 1996.
<i>Koldusopera</i>	Novosadsko pozorište – Ujvidéki színház, Novi Sad (prevod Tamás Blum, režija Róbert Kolár)	27. 4. 1997.
<i>*Svakodnevno pozorište</i>	Beogradsko dramsko pozorište, Beograd (režija Ivana Vujić)	20. 1. 1998.
<i>Opera za tri groša</i>	Atelje 212, Beograd (prevod Slobodan Glumac, režija Nikita Milivojević)	21. 12. 1998.

<i>Galilejev život</i>	Narodno pozorište „Joakim Vujić”, Kragujevac (prevod Slobodan Glumac, režija Nebojša Bradić)	9. 11. 2002.
<i>Bubnjevi u noći</i>	Šabačko pozorište, Šabac (premijera u Beogradu) (režija Aleksandar Lukač)	6. 9. 2010.
<i>Malograđanska svadba</i>	Narodno pozorište „Sterija”, Vršac (režija Aleksandar Švabić)	12. 6. 2013.
<i>*Dečak koji kaže da – dečak koji kaže ne</i> (He said yes & He said no)	Malo pozorište „Duško Radović” (režija Anđelka Nikolić)	15. 5. 2014.
<i>Majka Hrabrost i njena deca</i>	Narodno pozorište, Beograd (prevod Olivera Milenković, režija Ana Tomović) *Koprodukcija Kulturnog centra iz Pančeva i Narodnog pozorišta u Beogradu	1. 6. 2014.
Bertold Breht – Kurt Vajl: <i>Opera za tri groša</i>	Srpsko narodno pozorište, Novi Sad (prevod Mirjana Medojević, režija Tomi Janežič) *Koprodukcija Kraljevskog pozorišta Zetski dom sa Cetinja i Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu	2. 10. 2014.
<i>Čovek je čovek</i>	Narodno pozorište „Toša Jovanović”, Zrenjanin (prevod Slobodan Glumac, režija Anđelka Nikolić)	13. 2. 2016.
<i>Malograđanska svadba</i>	Amatersko pozorište „Stevan Sremac”, Dom kulture Crvenka (prevod Drinka Gojković, režija Radoje Čupić)	28. 1. 2017.
<i>Strah i beda Trećeg rajha</i>	Narodno pozorište Priština sa sedištem u Gračanici, Gračanica (prevod Boško Milin, režija Slobodan Skerlić)	6. 12. 2017.
<i>Pošto gvožđe?</i>	Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, Scena Mata Milošević (prevod Ante i Truda Stamać, režija Rastislav Čopić)	15. 5. 2018.

Tabela 2: Brehtove drame na srpskim pozornicama – hronologija premijernih izvođenja.

VII BREHTOVE DRAME U PREVODU NA SRPSKI JEZIK

Objavljeni prevodi:

1. Breht, B. (2018, novembar–decembar). Vizije Simon Mašar. Preveo Nenad Jovanović. *Polja. Časopis za književnost i teoriju*, 514, 274–311.
2. Breht, B. (2015). Sofoklova Antigona. Adaptirano za izvođenje na sceni prema Helderlinovom prepevu. Prevela Jelena Kostić Tomović. U: Denić, B.–Gojković, D.–Kostić Tomović, J. (prir.) (2015). *Antologija savremene nemačke drame*. Knj. I, 1945–1968. Beograd: Zepter Book World, 85–138.
3. Breht, B. (2008). Sluge. Preveo Jovan Ćirilov. U: Ćirilov, J. (prir.) (2008). *Kratke, kraće i najkraće drame na svetu*. Vršac: KOV – Književna opština Vršac, 101–104. (ćirilica)
4. Breht, B. (1998b, januar–april). Pošto je gvožđe?. *Scena. Časopis za pozorišnu umetnost*, 1–2, 71–76. (ćirilica)
5. Breht, B. (1998a, januar–april). Dansen. *Scena. Časopis za pozorišnu umetnost*, 1–2, 65–70. (ćirilica)
6. Breht, B. (1983, maj). Malograđanska svadba. Prevela Drinka Gojković. *Delo*, 5, 1–25.
7. Breht, B. (1981b). *Četiri komada [Baal, Čovek je čovek, Opera za tri groša, Galilejev život]*. Preveo i predgovor napisao Slobodan Glumac. Beograd: Nolit.
8. Breht, B. (1981a). *Majka Hrabrost i njena deca. Hronika iz Tridesetogodišnjeg rata*. Preveo Slobodan Glumac. Beograd: Nolit.
9. Breht, B. (1975). *Švejk u Drugom svetskom ratu*. Preveo Ivan V. Lalić. s. l.: s. n.
10. Breht, B. (1964). *Majka Hrabrost i njena deca. Hronika iz Tridesetogodišnjeg rata*. Preveli Tatjana Šenk i Jovan Ćirilov. Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”.

Tiposkripti:

1. Despotov, V. (1980?). *Strah i beda Trećeg rajha*. Novi Sad: Biblioteka Srpskog narodnog pozorišta, sign. 2957/2.
2. Živojinović, B. (1970?). *Koriolan po Šekspiru*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, sign. 48.
3. Begović, B. (1962). *Priviđenja Simone Mašar*. Novi Sad: Biblioteka Srpskog narodnog pozorišta, sign. 1094/IV.
4. Begović, B. (1962?). *Snoviđenja Simone Mašar*. Novi Sad: Biblioteka Srpskog narodnog pozorišta, sign. 1123/IV.

5. Putnik, J. (1959?). *Gospodar Puntila i njegov sluga Mati. Narodni komad.* Beograd: Beogradsko dramsko pozorište, sign. 266. (ćirilica)
6. Manojlović, T. (1958). *Opera za tri groša. Komad sa muzikom u 11 slika po Prosjačkoj operi od Džona Gea.* Novi Sad: Biblioteka Srpskog narodnog pozorišta, sign. 929/1.
7. Šenk, T.–Ćirilov, J. (195?). *Krug kredom. Komad za mladež u pet činova s predigrom.* Novi Sad: Biblioteka Srpskog narodnog pozorišta, sign. 675/IV. (ćirilica)
8. Manojlović, T. (1956). *Majka Hrabrost i njena deca. Hronika iz Tridesetogodišnjeg rata.* Beograd: Pozorište na Terazijama, sign. 31/1.
9. Šenk, T.–Ćirilov, J. (1956?). *Majka Kuraž i njena deca. Hronika iz Tridesetogodišnjeg rata.* Novi Sad: Biblioteka Srpskog narodnog pozorišta, sign. 658/IV. (ćirilica)
10. [Bihalji, M.–Andrić, D.] (1954?). *Dobri čovek iz Secuana. Komad u deset slika.* Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, sign. 185. (ćirilica)
11. Glumac, S. (s. a.). *Baal.* Novi Sad: Centar za pozorišnu dokumentaciju Sterijinog pozorja, sign. 1431.
12. Miletić, S. (s. a.). *Baal.* Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, sign. 9538.
13. Ivanji, I. (s. a.). *Majka Hrabrosti [sic] i njena deca. Jedna hronika iz tridesetogodišnjeg [sic] rata.* Beograd: Beogradsko dramsko pozorište, sign. 220. (ćirilica)

VIII LITERATURA

Primarna literatura:

- [Bihalji, M.–Andrić, D.] (1954?). *Dobri čovek iz Secuana. Komad u deset slika*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, sign. 185. (ćirilica)
- Brecht, B. (1988–2000). *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 Bd.e. Hecht, W.–Knopf, J.–Mittenzwei, W. & Müller, K.-D. (ured.) (1988–2000). Berlin – Weimar: Aufbau/Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht, B. (1964). *Majka Hrabrost i njena deca. Hronika iz Tridesetogodišnjeg rata*. Preveli Tatjana Šenk i Jovan Ćirilov. Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”.
- Brecht, B. (1981a). *Majka Hrabrost i njena deca. Hronika iz Tridesetogodišnjeg rata*. Preveo Slobodan Glumac. Beograd: Nolit.
- Brecht, B. (1981b). *Četiri komada [Baal, Čovek je čovek, Opera za tri groša, Galilejev život]*. Preveo i predgovor napisao Slobodan Glumac. Beograd: Nolit.
- Ivanji, I. (s. a.). *Majka Hrabrosti [sic] i njena deca. Jedna hronika iz tridesetogodišnjeg [sic] rata*. Beograd: Beogradsko dramsko pozorište, sign. 220. (ćirilica)
- Manojlović, T. (1956). *Majka Hrabrost i njena deca. Hronika iz Tridesetogodišnjeg rata*. Beograd: Pozorište na Terazijama, sign. 31/1.
- Manojlović, T. (1958). *Opera za tri groša. Komad sa muzikom u 11 slika po Prosjačkoj operi od Džona Gea*. Novi Sad: Biblioteka Srpskog narodnog pozorišta, sign. 929/1.
- Šenk, T.–Ćirilov, J. (195?). *Krug kredom. Komad za mladež u pet činova s predigrom*. Novi Sad: Biblioteka Srpskog narodnog pozorišta, sign. 675/IV. (ćirilica)
- Šenk, T.–Ćirilov, J. (1956?). *Majka Kuraž i njena deca. Hronika iz Tridesetogodišnjeg rata*. Novi Sad: Biblioteka Srpskog narodnog pozorišta, sign. 658/IV. (ćirilica)

Sekundarna literatura:

- Andrić, D. (1961). O prevođenju savremenih pozorišnih komada. U: Dotlić, L.–Leskovac, M.–Petrović, B.–Popović, V.–Radujkov, R. & Hadžić, M. (ured.) (1961). *Naše pozorište danas. Članci i eseji*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 98–119.
- B. St. (15. oktobar 1954). Jubilarna premijera u Savremenom pozorištu „Dobri čovek iz Sečuana”. *Beogradske novine*, s. p. (ćirilica)
- Babić, S. (2001). Prevod i dominantna poetika. U: Janićijević, J. (ured.) (2001). *Prevodna književnost. Zbornik radova XIII-XXII prevodilačkih susreta 1987–1996*. Beograd: Udruženje književnih prevodilaca Srbije, 74–81.
- Babić, S. (1988). Prevodiočevi pomagači i odmagaći. U: Babić, S. (ured.) (1989). *Preveseji*. Novi Sad: Institut za južnoslovenske jezike, 123–136.
- Bahr, E. (2008). *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Bassnett, S. (2019). Introduction: the rocky relationship between translation studies and world literature. U: Bassnett, S. (ured.) (2019). *Translation and World Literature*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 1–15.
- Bassnett, S. (2011). *Reflecons on Translation*. Bristol – Buffalo – Toronto: Multilingual Matters.
- Bassnett, S. (1998). Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. U: Bassnett, S.–Lefevere, A. (ured.) (1998). *Constructing Cultures. Essays on literary Translation*. Clevedon: s. n., 90–109.
- Bassnett-McGuire, S. (1980). *Translation Studies*. London and New York: Methuen.
- Baumgärtner, K. (1974b). Der gute Mensch von Sezuan. U: Kluge, M.–Radler, R. (ured.) (1974). *Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. München: Kindler Verlag GmbH, 432–433.
- Baumgärtner, K. (1974a). Die Dreigroschenoper. U: Kluge, M.–Radler, R. (ured.) (1974). *Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. München: Kindler Verlag GmbH, 429–430.

- Begović, B. (1962). *Priviđenja Simone Mašar*. Novi Sad: Biblioteka Srpskog narodnog pozorišta, sign. 1094/IV.
- Begović, B. (1962?). *Snoviđenja Simone Mašar*. Novi Sad: Biblioteka Srpskog narodnog pozorišta, sign. 1123/IV.
- Belić, A. (1923). *Pravopis srpskohrvatskog književnog jezika*. Beograd: G. Kon.
- Bert Brecht: „Dobri čovek iz Sečuana”: prva premijera u Beogradskom dramskom pozorištu. (17. oktobar 1954). *Večernje novosti*, s. p. (ćirilica)
- Bertold Brecht. Dobra duša iz Sečuana. (13. maj 1985). U: Studentski kulturni centar. Arhiva. Preuzeto 13. aprila 2019, sa <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/pozorisni-program/228-198515/8257-13-maj-1985.html>
- Bihalji-Merin, O. (1958, novembar). Bert Brecht – igra i parabola. U: *Letopis Matice srpske*, 5, 388–400.
- Blaho, P. (1966). *Leben des Galilei*. 1966 Premiere in Wien. U: Wyss, M. (1977). *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren*. München: Kindler Verlag GmbH, 244–246.
- Bogner-Šaban, A. –Tatarin, M. (2020). Fotez, Marko. U: Leksikon Marina Držića. Preuzeto 13. januara 2020, sa <https://leksikon.muzej-marindrzcic.eu/fotez-marko/>
- Bradić, N. (2007). Predgovor. U: Pašić, F. (ured.) (2007). *Beogradsko dramsko pozorište 1947–2007*. Beograd: Beogradsko dramsko pozorište, 5.
- Brecht, B. (1993). *Arbeitsjournal 1942–1955*. Knj. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Brecht, B. (1964). Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?. U: Unseld, S. (ured.) (1964). *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 7–9.
- Brecht, B. (1964). Vergnügungstheater oder Lehrtheater?. U: Unseld, S. (ured.) (1964). *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 60–74.

- Brecht, B. (1964). *Kleines Organon für das Theater*. U: Unseld, S. (ured.) (1964). *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 128–173.
- Brecht, B. (1963). *Gestik*. U: Hecht, W. (prir.) (1963). *Schriften zum Theater*. Knj. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 212–213.
- Brecht, B. (2019). *Odabrane drame [Majka Hrabrost i njena deca, Galilejev život, Opera za tri groša]*. Preveo Slobodan Glumac. Beograd: Laguna.
- Brecht, B. (2018, novembar–decembar). *Vizije Simon Mašar*. Preveo Nenad Jovanović. U: Jovanović, N. (prir.) (2018). *Polja. Časopis za književnost i teoriju*, 514, 274–311.
- Brecht, B. (2015). *Sofoklova Antigona*. Adaptirano za izvođenje na sceni prema Helderlinovom prepevu. Prevela Jelena Kostić Tomović. U: Denić, B.–Gojković, D.–Kostić Tomović, J. (prir.) (2015). *Antologija savremene nemačke drame*. Knj. I, 1945–1968. Beograd: Zepter Book World, 85–138.
- Brecht, B. (2012). *Priče o gospodinu Kojneru*. Ciriška verzija. Preveo Dragan Ristić. Beograd: Geopoetika izdavaštvo.
- Brecht, B. (2008). *Sluge*. Preveo Jovan Ćirilov. U: Ćirilov, J. (prir.) (2008). *Kratke, kraće i najkraće drame na svetu*. Vršac: KOV – Književna opština Vršac, 101–104. (ćirilica)
- Brecht, B. (1998, januar–april). *Dansen*. *Scena. Časopis za pozorišnu umetnost*, 1–2, 65–70. (ćirilica)
- Brecht, B. (1998, januar–april). *Pošto je gvožđe?*. *Scena. Časopis za pozorišnu umetnost*, 1–2, 71–76. (ćirilica)
- Brecht, B. (1996). *Pecaroš kamenja. Pesme, proza, eseji*. Preveli Srdan Bogosavljević, Olivera Durbaba i Aleksandra Bajazetov-Vučen. Novi Sad: Svetovi.
- Brecht, B. (1990). *Priče o gospodinu Kojneru*. Preveli Dragan Ristić i Josip Babić. Beograd: Orbis.
- Brecht, B. (1987). *Poslovi gospodina Julija Cezara*. Preveo Slobodan Glumac. Beograd: Rad.
- Brecht, B. (1985). *Pesme sirotog B.B.* Preveo, izbor načinio i priredio Slobodan Glumac. Beograd: Izdavačka radna organizacija „Rad”.
- Brecht, B. (1983, maj). *Malograđanska svadba*. Prevela Drinka Gojković. *Delo*, 5, 1–25.

- Brecht, B. (1979). *Bertolt Brecht. Izabrane pesme*. Preveo Slobodan Glumac. Beograd: Nolit.
- Brecht, B. (1975). *Švejk u Drugom svetskom ratu*. Preveo Ivan V. Lalić. s. l.: s. n.
- Brecht, B. (1972). *Majka Hrabrost i njena deca* [Brajevo pismo]. *Hronika iz Tridesetogodišnjeg rata*. Beograd: „Filip Višnjić”.
- Brecht, B. (1969). *Kalendarske priče*. Preveo Boško Petrović. Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”.
- Brecht, B. (1965). *O sirotom B. B.* Preveo i izbor napravio Ivan Ivanji. Kruševac: Bagdala.
- Brecht, B. (1960). *Prosjački roman*. Preveli Đorđe Katić, Svetomir Nikolajević i Olga Korolić. Beograd: Mlado pokolenje.
- Brecht: „Majka Hrabrost”. U Pozorištu na Crvenom krstu. (17. januar 1957). *Večernje novosti*, s. p. (ćirilica)
- Brock–Sulzer, E. (1943). *Der gute Mensch von Sezuan*. Uraufführung in Zürich. U: Wyss, M. (1977). *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren*. München: Kindler Verlag GmbH, 221–223.
- Ćirilov, J. (2002, januar–februar). Muke s avangardom. *Scena. Časopis za pozorišnu umetnost*, 1, 23–26.
- Dedić, M. (2006). Igrali smo na ivici mača. U: Pašić, F. (ured.) (2007). *Beogradsko dramsko pozorište 1947–2007*. Beograd: Beogradsko dramsko pozorište, 134–136.
- Deretić, J. (1987). *Kratka istorije srpske književnosti*. Beograd: BIGZ.
- Despotov, V. (1980?). *Strah i beda Trećeg rajha*. Novi Sad: Biblioteka Srpskog narodnog pozorišta, sign. 2957/2.
- Dimitrijević, V. (27. oktobar 1954). Misao Berta Brehta kroz pretstavu „Dobrog čoveka iz Sečuana” u Beogradskom dramskom pozorištu. *Student*, s. p. (ćirilica)
- Duden - Das Bedeutungswörterbuch* [CD-ROM]. (³2002). Mannheim: Dudenverlag.
- Duden - Das Synonymwörterbuch* [CD-ROM]. (⁵2010). Mannheim: Dudenverlag.
- Duden - Deutsches Universalwörterbuch* [CD-ROM]. (⁶2006). Mannheim: Dudenverlag.

- Duden – Redewendungen* [CD-ROM]. (s. a). Bayern: Dudenverlag, Sat_Wolf.
- Duden-Oxford - Großwörterbuch Englisch* [CD-ROM]. (³2005). Mannheim: Dudenverlag.
- Đuričić, A. (1998, januar–april). Bertolt Breht na beogradskim scenama 1954–1998. *Scena. Časopis za pozorišnu umetnost*, 1–2, 38–42. (ćirilica)
- Đurić, D. (2002). Ideologija prevođenja. U: Jančićević, J. (ured.) (2002). *Prevodna književnost. Zbornik radova XXIII-XXVI beogradskih prevodilačkih susreta 1997–2001*. Beograd: Udruženje književnih prevodilaca Srbije, 717–720.
- Ellis, L. B. (1995). *Brecht's Reception in Brazil*. New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Finci, E. (24. januar 1957). Brehtova pacifistička poruka. *Politika*, s. p. (ćirilica)
- Finci, E. (25. oktobar 1954). Bert Breht: Dobri čovek iz Sečuana (Beogradsko dramsko pozorište). *Politika*, s. p. (ćirilica)
- Fischer, M. J. (1989). *Zeitgenössische Brecht-Rezeption in den zwanziger und dreißiger Jahren*. Frankfurt am Main – Bern – New York – Paris: Peter Lang.
- Gentzler, E. (1998). Foreword. U: Bassnett, S.–Lefevere, A. (ured.) (1998). *Constructing Cultures. Essays on literary Translation*. Clevedon: s. n., ix–xxi.
- Giles, S.–Livingstone, R. (ured.) (1998). *Bertolt Brecht. Centenary Essays*. Amsterdam – Atlanta: Editions Rodopi B. V.
- Glišić, B. (24. oktobar 1954). Brehtova poezija na sceni: premijera drame „Dobri čovek iz Sečuana”. *NIN*, s. p. (ćirilica)
- Glumac, S. (1981). Predgovor. Četiri Brehtova komada. U: Breht, B. (1981b). *Četiri komada*. Preveo i predgovor napisao Slobodan Glumac. Beograd: Nolit, 7–36.
- Glumac, S. (s. a.). *Baal*. Novi Sad: Centar za pozorišnu dokumentaciju Sterijinog pozorja, sign. 1431.
- Hermans, T. (1985). Introduction. Translation Studies and a New Paradigm. U: Hermans, T. (ured.) (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in literary translation*. Beckenham: Croom Helm, 7–16.
- Hertzer, H. (1967). Der gute Mensch von Sezuan. 1967 die Westberliner Premiere. U: Wyss, M. (1977). *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie*

- ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren*. München: Kindler Verlag GmbH, 227–229.
- Hill, C. (1978). *Bertolt Brecht*. Boston: Twayne Publishers.
- Holzer, R. (1946). Der gute Mensch von Sezuan. Die erste Brecht-Premiere in Wien nach dem Zweiten Weltkrieg. U: Wyss, M. (1977). *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren*. München: Kindler Verlag GmbH, 226–227.
- Hüfner, A. (1968). *Brecht in Frankreich 1930–1963*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Ignjačević, S. M. (2001). Prevodilac večito između. U: Janićijević, J. (ured.) (2001). *Prevodna književnost. Zbornik radova XIII-XXII prevodilačkih susreta 1987–1996*. Beograd: Udruženje književnih prevodilaca Srbije, 39–45.
- Ivanji, A. (8. januar 2004). Lepi život u paklu. U: Vreme. Preuzeto 12. decembra 2019, sa <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=363249>
- Ivanji, I. (2016). *Moj lepi život u paklu*. Beograd: Laguna.
- Jovanović, K. (1997). Nepravедno zaboravljeni putnik. U: Pašić, F. (ured.) (2007). *Beogradsko dramsko pozorište 1947–2007*. Beograd: Beogradsko dramsko pozorište, 175–179.
- Jovanović, N. (prir.) (2018, novembar–decembar). *Polja. Časopis za književnost i teoriju*, 514. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Kesting, M. (1959). *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- Kindler, H. (1977). Begleitmusik zum Welterfolg. Anhaltspunkte für eine Rezeptionsgeschichte des Brecht-Werks. U: Wyss, M. (ured.) (1977). *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren*. München: Kindler Verlag GmbH, XVII–XXXV.
- Kindt (2018). *Brecht und die Folgen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Kissel, B. (1943). Leben des Galilei. Uraufführung in Zürich. U: Wyss, M. (1977). *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren*. München: Kindler Verlag GmbH, 235–237.

- Kittstein, U. (2012). *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler.
- Kittstein, U. (2008). *Bertolt Brecht*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG.
- Klajn, H. (21. oktobar 1954). Brehtov „Dobri čovek iz Sečuana”. *Borba*, s. p. (ćirilica)
- Knopf, J. (2006). *Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Knopf, J. (2001). *Brecht-Handbuch. Stücke*. Knj. 1. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Knopf, J. (1996). *Brecht-Handbuch. Theater: eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Kostić, P. (1976). *Drama i pozorište Bertolta Brehta*. Sarajevo: Svjetlost.
- Kovač, B.–Mitrevski, A. (2019). Beiß die Zähne zusammen! Phraseologismen in Bertolt Brechts *Die Dreigroschenoper* und ihre Übersetzung ins Serbische. U: Gudurić, S.–Radić-Bojanić, B. (ured.) (2019). *Jezici i kulture u vremenu i prostoru VIII/2. Tematski zbornik*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, 125–134.
- Lefevere, A. (2017). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Lemper, P. (2. novembar 2018). „Demokratie ohne Demokraten“?. U: Forum. Das Wochenmagazin. Preuzeto 23. oktobra 2019, sa <https://magazin-forum.de/de/node/11709>
- Lenya, L. (1955). Brecht wohnte damals in einem Dachatelier mit Oberlicht am Knie. U: *Bertolt Brecht/Kurt Weill: Die Dreigroschenoper*. Wien: Volkstheater Ges.mbH, 16–20.
- Leskovic, M. (2018). *Režije Borivoja Hanauske u Srpskom narodnom pozorištu (1945–1967)*. Novi Sad: Matica srpska.
- Licher, E.–Onderdelinden, S. (1998). *Het gevoel heeft verstand gekregen. Brecht in Nederland*. Rotterdam: Aristos – Amsterdam: Theater Instituut Nederland.
- Luft, F. (1957). Leben des Galilei. Nach Brechts Tod: Premiere in Berlin-Ost. U: Wyss, M. (1977). *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren*. München: Kindler Verlag GmbH, 242–244.

- Luft, F. (1955). *Leben des Galilei*. 1955 Premiere in Köln. U: Wyss, M. (1977). *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren*. München: Kindler Verlag GmbH, 239–241.
- Lj. S. (11. januar 1957). Još jedan Brecht na beogradskoj sceni. Prvi put – „Majka Hrabrost”. Premijera u Beogradskom dramskom pozorištu. *Večernje novosti*, s. p. (ćirilica)
- M. S. (14. avgust 2019). Graničarska pesma [Rado ide Srbin u vojnike] – najpopularnija pesma vojvodjanskih Srba u 19. veku. U: Ravnoplov. Preuzeto 19. 2. 2020, sa https://www.ravnoplov.rs/granicarska-pesma-rado-ide-srbin-u-vojnike-najpopularnija-pesma-vojvodjanskih-srba-u-19-veku/?fbclid=IwAR2Tf1y-4Ik8UZdFKNdDnZTZRkmmMsBC-tNVKoZnjK01SIEEH_etT-f6t5o
- Majka Hrabrost. (18. januar, 1957). *Politika*, s. p. (ćirilica)
- Manojlović, T. (7. decembar 2017). „Strah i beda Trećeg rajha” premijerno u Gračanici [Web log message]. Preuzeto sa <http://tanjinkod.rs>
- Manojlović, T. (1968?). Odgovor M. Stamatoviću (Koncept). Zrenjanin: Istorijski arhiv Zrenjanin, sign. 889–2.
- Manojlović, T. (1958). *Opera za tri groša. Komad sa muzikom u 11 slika po Prosjačkoj operi od Džona Gea*. Dramaturška redakcija Bora Hanauska. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište, sign. 2772. (ćirilica)
- Manojlović, T. (1957). Dopisna karta Veri Putić (22. januar 1957). Zrenjanin: Istorijski arhiv Zrenjanin, sign. 392–22a.
- Markovinović, N.–Bašić, T. (2016). *Godišnjak pozorišta Srbije*. Novi Sad: Sterijino pozorje. (ćirilica)
- Markovinović, N.–Bašić, T. (2015). *Godišnjak pozorišta Srbije*. Novi Sad: Sterijino pozorje. (ćirilica)
- Matović, M. (2007). Dragoslav Andrić (1923–2005). *Glas biblioteke*, 14, 201–228. (ćirilica)
- Meyers großes Taschenlexikon* [CD-ROM]. (1999). Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG.
- Miletić, S. (s. a.). *Baal*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, sign. 9538.

- Miletić, T. (2019). *6. pozorišni festival „Novi tvrđava teatar“: 4–9. jula 2019, Vila Stanković, Čortanovci*. Novi Sad: Udruženje građana „Novi tvrđava teatar“ Novi Sad.
- Mišić, Z. (1996). *Kritika pesničkog iskustva*. Beograd: Srpska književna zadruga. (ćirilica)
- Mitreviski, A. (2020b). Brehtova drama *Krug kredom* u prevodu Tatjane Šenk i Jovana Ćirilova. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XLV-I. (u štampi)
- Mitreviski, A. (2020a). Ivan Ivanji o Brehtu i Jugoslaviji (Neobjavljeni audio zapis, 9. januar 2020). Beograd.
- Mitreviski, A. (2016). Brehtova *Majka Hrabrost* u vremenu i prostoru. U: Gudurić, S.–Marija, S. (ured.) (2016). *Jezici i kulture u vremenu i prostoru V. Tematski zbornik*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, 149–154. (ćirilica)
- Mitreviski, A. (2013b). Prevođenje Brehtove drame *Majka Hrabrost i njena deca* sa nemačkog na srpski jezik (Nepublikovani master rad). Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu, Novi Sad.
- Mitreviski, A. (2013a). Jovan Ćirilov o prevođenju *Majke Hrabrost* (Neobjavljeni audio zapis, 18. jun 2013). Bitef teatar, Beograd.
- Mitreviski, A.–Petrović, Đ. (2014). Problem ekvivalentnosti u prevodu Brehtove drame *Dobar čovek iz Sečuana*. U: Anđelković, M. (ured.) (2014). *Savremena proučavanja jezika i književnosti*. Knj. 2. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu, 615–622. (ćirilica)
- Mittenzwei, W. (1977). *Bertolt Brecht. Von der „Maßnahme“ zu „Leben des Galilei“*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Mrazović, P.–Primorac, R. (1991). *Nemačko-srpskohrvatski frazeološki rečnik*. Beograd: Naučna knjiga.
- Mujčinović, A. (2005). *Pozorišne kritike*. Novi Sad: Sterijino pozorje. (ćirilica)
- Müller, K.-D. (2009). *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*. München: Verlag C. H. Beck oHG.
- Nenin, M. (2006). *Slučajna knjiga. Kolaž o Todoru Manojloviću*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Grada Zrenjanina.

- Nievers, K. (1974b). Leben des Galilei. U: Kluge, M.–Radler, R. (ured.) (1974). *Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. München: Kindler Verlag GmbH, 438–440.
- Nievers, K. (1974a). Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg. U: Kluge, M.–Radler, R. (ured.) (1974). *Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. München: Kindler Verlag GmbH, 441–443.
- Obnovljena Brehtova drama „Majka Hrabrost“. (17. decembar 1960). *Borba* [Zagreb], s. p.
- Otašević, Đ. (2012). *Frazeološki rečnik srpskog jezika*. Novi Sad: Prometej.
- Palm, K. (1984). *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich*. Berlin: Verlag. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Pašić, F. (ured.) (2007). *Beogradsko dramsko pozorište 1947–2007*. Beograd: Beogradsko dramsko pozorište.
- Peters, J.-U. (2010). Wirkungstheorie und Rezeptionsästhetik. U: Schmid, U. (ured.) (2010). *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 313–326.
- Popović, M. (1997). Gledali su nas kao vertepe. U: Pašić, F. (ured.) (2007). *Beogradsko dramsko pozorište 1947–2007*. Beograd: Beogradsko dramsko pozorište, 162–165.
- Popović, R. (2009). *Građanin sveta*. Beograd: Službeni glasnik.
- Pretsednik Tito na pretstavi drame „Majka Hrabrost“. (21. januar 1957). *Politika*, s. p. (ćirilica)
- Pretsednik Tito prisustvovao sinoć pretstavi u Beogradskom dramskom pozorištu. (21. januar 1957). *Borba*, s. p. (ćirilica)
- Prunč, E. (2012). *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprache zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.
- Putnik, J. (1959?). *Gospodar Puntila i njegov sluga Mati. Narodni komad*. Beograd: Beogradsko dramsko pozorište, sign. 266. (ćirilica)
- Putnik, R. (1991). Svedočenje o vremenu. U: Putnik, R. (ured.) (1997). *Približavanje pozorištu. Prikazi pozorišnih knjiga*. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 139–140.
- Putnik, R. (1989). Pogled na nemačku dramu. U: Putnik, R. (ured.) (1997). *Približavanje pozorištu. Prikazi pozorišnih knjiga*. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 54–55.

- Ristić, S.–Kangrga, J. (2004). *Enciklopedijski nemačko-srpski rečnik*, Beograd: Prosveta.
- Rnjak, D. (1972). *Bertolt Brecht in Jugoslawien*. Marburg: N. G. Elwert Verlag.
- Salon naivne umetnosti Oto Bihalji-Merin u Beogradu. (2. jul 2013). U: Glas javnosti. Preuzeto 10. septembra 2019, sa <http://www.glas-javnosti.rs/aktuelne-vesti/2013-07-02/salon-naivne-umetnosti-oto-bihalji-merin-u-beogradu>
- Sämmtliche Werke: mit Stahlst. Parabeln, Sagen u. Erzählungen*. Knj. 38. (1847). Regensburg: Verlag von S. Joseph Manz.
- Schwyter, A. (1943). *Leben des Galilei*. Uraufführung in Zürich. U: Wyss, M. (1977). *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren*. München: Kindler Verlag GmbH, 237–239.
- Stamatović, M. (1968). Prosjačka opera – Bertolt Brecht (Pismo Todoru Manojloviću, 20. mart 1968). Zrenjanin: Istorijski arhiv Zrenjanin, sign. 889–1.
- Stamatović, M. (1968). Prosjačka opera – Bertolt Brecht (Pismo Todoru Manojloviću, 17. februar 1968). Zrenjanin: Istorijski arhiv Zrenjanin, sign. 888.
- Stamatović, M. (1967). Prevod *Majke Hrabrost* u Srpskom narodnom pozorištu (Pismo Todoru Manojloviću, 21. septembar 1967). Zrenjanin: Istorijski arhiv Zrenjanin, sign. 887–1.
- Stanisavljević, L.–Miloradović, U. (10. april 2003). Pečat prevodioca. U: Vreme. Preuzeto 18. februara 2020, sa <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=337421>
- Stojanović, Lj.–Maretić, T.–Rešetar, M.–Boranić, D.–Ivšić, S.–Kuljbakin, S. ... Belić, A. (1929). *Pravopisno uputstvo za sve osnovne, srednje i stručne škole u Kraljevini S.H.S.* Sarajevo: Ministarstvo prosvete Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca.
- Stojanović, Ž. (1997). *Godine stare, godine nove*. U: Pašić, F. (ured.) (2007). *Beogradsko dramsko pozorište 1947–2007*. Beograd: Beogradsko dramsko pozorište, 193–196.
- Strah i beda Trećeg rajha. (2016). U: Narodno pozorište Priština. Preuzeto 18. 6. 2019, sa <https://pristina.theater/>
- Süskind, W. E. (1977). *Leben des Galilei*. U: Wyss, M. (1977). *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren*. München: Kindler Verlag GmbH, 234–235.
- Szondi, P. (⁴1967). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Szydłowski, R. (1969). *Brecht in Poland*. Warsaw: The Theatre in Poland.
- Tartalja, I. (2013). *Teorija književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike. (ćirilica)
- Teatroslov. (2017). U: Muzej pozorišne umetnosti Srbije. Preuzeto 13. 9. 2019, sa <http://teatroslov.mpus.org.rs/teatroslov.php>
- Todor Manojlović (1997). U: Boškov, Ž. (ured.) (1997). *Leksikon pisaca Jugoslavije*. Knj. 4: M – NJ. Novi Sad: Matica srpska.
- Toma, S. (1979). *Lirika Bertolta Brechta na srpskohrvatskom između dva rata* (Nepublikovani magistarski rad). Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd.
- Toury, G. (1987). Integrating the cultural dimension into translation studies: An introduction. U: Toury, G. (ured.) (1987). *Translation Across Cultures*. Sant Nagar, New Delhi: Bahri Publications, 1–9.
- Toury, G. (1985). A Rationale for Descriptive Translation Studies. U: Hermans, T. (ured.) (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in literary translation*. Beckenham: Croom Helm, 16–41.
- Trezor. Ivan Ivanji i TV drama „Suđenje Bertoltu Brehtu”, prvi deo. (18. mart 2019). U: RTS. Preuzeto 15. aprila 2020, sa <https://www.rts.rs/page/tv/sr/story/21/rts-2/3454039/trezor.html>
- Trezor: Drugi deo razgovora sa Ivanom Ivanjijem i drugi deo drame „Suđenje Bertoltu Brehtu”. (1. jun 2018). U: RTS. Preuzeto 15. aprila 2020, sa <https://www.rts.rs/page/tv/sr/story/21/rts-2/3152311/trezor-drugi-deo-razgovora-sa-ivanom-ivanjijem-i-drugi-deo-drame-sudjenje-bertoltu-brehtu.html>
- U četvrtak, 17 [sic] januara „Majka Hrabrost” u Beogradskom dramskom pozorištu. (12. januar 1957). *Politika*, s. p. (ćirilica)
- Ullmann, L. (1976). *Wandlungen*. Bern: Scherz Verlag.
- Unzeld, Z. (1990). *Autor i njegov izdavač*. Priština: Jedinstvo – Beograd: Književne novine.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London – New York: Routledge.
- [Vinaver, S.]. (30. novembar 1954). Bert Breht u Beogradu. *Republika*, s. p. (ćirilica)

- Volk, P. (1999). *U vremenu prolaznosti. Pozorišne kritike*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Volk, P. (1990). *Pozorišni život u Srbiji 1944/1986*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti.
- Vujančić, M.–Gortan-Premk, D.–Dešić, M.–Dragičević, R.–Nikolić, M.–Nogo, Lj. ... Fekete, E. (2011). *Rečnik srpskoga jezika*. Novi Sad: Matica Srpska.
- Wolti, J. (1943). *Der gute Mensch von Sezuan*. Uraufführung in Zürich (Schauspielhaus). U: Wyss, M. (1977). *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren*. München: Kindler Verlag GmbH, 223–226.
- Wessendorf, M.–Weidauer, F. J. (ured.) (2011). *Brecht in/and Asia. The Brecht Yearbook 36*. Storrs: International Brecht Society.
- Wilpert, G. v. (1969). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Zobenica, N. (2015). Bertolt Breht i Istok. U: Popović, V.–Janjić, I.–Milancovici, S. & Gagea, E. (ured.) (2015). *Communication, Culture, Creation. New Scientific Paradigms*. Arad: „Vasile Goldiș” University Press–Novi Sad: Fondatia Europa, 906–916.
- Zobenica, N. (2014). *Književno delo između estetike i politike. Limeni doboš Gintera Grasa u Nemačkoj i Srbiji 1959–2009*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Živojinović, B. (1981). Beleške o prevođenju. U: Rajić, Lj. (prir.) (1981). *Teorija i poetika prevođenja*. Beograd: Prosveta, 261–278.
- Živojinović, B. (1970?). *Koriolan po Šekspiru*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, sign. 48.