

PREVOĐENJE DRAME SA SRODNIH JEZIKA
(KRITIČKI I KNJIŽEVNOISTORIJSKI ASPEKT)

Marija Mitrović

Savremeni austrijski pisac, Peter Handke, kaže da je razlika između skupova na kojima učestvuju pisci i onih na kojima učestvuju prevodioci vidljiva po tome što umesto velikih spisateljskih, prevodioci postavljaju “svoja blagotvorna mala pitanja, o rečima, stvarima i, pre svega, mestima” (Handke 1994: 82). Razgovor o prevođenju sa srodnih jezika morao bi biti usmeren ka još manjim i suptilnijim pitanjima – jer, međusobno srodni su oni jezici koje mogu – uz malo napora i bar u osnovnome značenju – razumeti svi govornici tih jezika. Peter Newmark kaže: “Što je sličniji jezik i kultura, to su sličniji prevod i original” (Newmark 1994: 25). Uz malo preterivanja možemo reći da se pri prevođenju sa srodnog jezika prevodilac ne koncentriše na kognitivnu, nego pre svega na ekspresivnu (ili persuazivnu) funkciju jezika. Prema tome, razgovor o prevođenju sa srodnih jezika nužno je usmeren ka “malim pitanjima” i finesama kao što su ritam, interferencija, pokušaj predstavljanja nekog lika uz pomoć idiolekta ili dijalekta, pokušaj održavanja “iste temperature” rečenice i slično.

U ovom radu kao srodni uzimaju se oni južnoslovenski jezici koji su do 1991. godine bili jezici jugoslovenskih naroda (dakle, srpskohrvatski, slovenački i makedonski). No čim se spomene to područje, tu svaka blagotvornost razgovora nestaje, detalji i finese nekako nabubre i narastu u “suštinska pitanja”, a ova opet svoj jedini smisao pronalaze u insistiranju na razlikama, koje su jako daleko od bilo kakve persuazivnosti. Nama se u ovom trenutku čini značajnim pokazati kakva su, kada i koja dramska dela prevođena sa jednog na drugi od ovde spomenutih jezika. Cilj takvog pregleda je dvojak: s jedne strane, pokazati šta se pojavljuje kao problem pri prevođenju, šta ostaje neprevodivo, a šta opet (i zašto) neprevedeno. Samo u toj oblasti, dok razgovaramo o detaljima koji utiču na ekspresivnost jezika, mi ostajemo u sferi “malih pitanja”. S druge strane, ovakav makroprojekat, koji nastoji da zabeleži sve do sada prevedene i na sceni izvedene drame koje su nastale na nekom srodnom južnoslovenskom jeziku, neminovno napušta teren “malih”, i zalazi u “velika” pitanja: kakav je kulturni i socijalni – u svakom slučaju: vanlingvistički – milje bio u svakoj od ovde obrađenih celina, kako je taj milje uticao na odбір baš tih, a ne

nekim drugih drama, šta su gledaoci mogli saznati o susednom i srodnom narodu na osnovu tih, tako odabranih i tako prevedenih drama? To su pitanja koja daleko prevazilaze teoriju i kritiku prevođenja, ali svakako pokazuju koji je značaj istorije prevođenja i šta se sve može zaključiti na osnovu jedne takve istorije.

Još jedno objašnjenje, pre nego što pređemo na stvarnu kratku analizu prevoda: dramsko delo se piše i prosuđuje u odnosu prema njegovoj primarnoj nameni, prema njegovom scenskom delovanju. Drama je zapravo svojevrsni pretekst za igru. Od helenskog mimos-a, preko rimskog mimusa, Commedia dell'arte sa svojim škrtim sinopsisima, pa do suvremenih pokušaja happeninga – gde se dramski kvaliteti ozbiljuju u improvizovanom traženju napetih situacija i objava uz posve rudimentarne tekstovne upute – dramu je pre svega stalo do predstavljanja, a ne do imanentnih, književnih, estetskih vrednosti. Dramska reč nema onu autonomiju koju ima reč lirike i epike. Ona se sastoji upravo u realizaciji irealnog međusloja pesništva, čime se predodžba preobraća u percepciju, a čitalac postaje gledalac. Pa ipak, predodžbeni sloj dramskog teksta (predočavanje kretnji, odnosa, gesta, lica, mesta dramske radnje), neuporedivo je apstraktniji i labilniji u dramu nego na primer u lirskom i epskom području. Suvremeni dramski pisci kao da naročito zlobno nastoje podvaliti eventualnim čitaocima svojih dela.

Može se, dakle, lako zaključiti da se pred prevodioca drame ne postavljaju isti zahtevi kao pred prevodioca poezije, proze ili eseja. To što se dramski tekst izvodi na sceni postavlja pred prevodioca nekoliko specifičnih zahteva: Kao prvo, prevod mora biti prilagođen dobrom i lakom govorenju dijaloga na sceni. Vezu sa slušaocem/gledaocem uspostavlja glumac na sceni. Nadalje: tekst koji glumac izgovara samo je jedno od sredstava kojim on treba da prenese poruku gledaocima; između tog teksta i glumca postoji još reditelj, koji naznačena fonetska svojstva teksta (prevoda ili originala) dopunjuje još i suprasegmentalnim, prozodijskim činiocima (tempo, intonacija, pauze...). Uz reči, glumac koristi i akciju, delovanje, fizičku radnju, a kao dopune tekstu mogu se javiti još i muzika, zatim kulisa, kostim. Između originalnog dramskog teksta i gledaoca posrednik nije samo prevodilac, nego i reditelj, scenograf, kostimograf, glumac. U dramskom tekstu reč deluje uvek okružena nizom drugih umetničkih elemenata (likovnih, muzičkih). S druge strane – i to bi već mogla biti treća specifičnost prevoda dramskih tekstova – činjenica je da izgovoreni dramski tekst nema, niti može imati bilo kakvu verbalnu nadopunu,

objašnjenje u vidu fus-note ili naknadnih objašnjenja, jer ona nikako ne mogu prodreti do gledaoca. Svi prevodilački problemi i nedoumice moraju se rešiti unutar replika.

U tekstu *O prevođenju savremenih pozorišnih komada* Dragoslav Andrić, vrsni prevodilac na srpski jezik, upozorava na razliku koja se javlja pri prevođenju klasičnog, s jedne, i savremenog pozorišnog dijaloga, s druge strane. Pošto u klasičnom dijalogu "reč okiva podtekst svojim zlatnim lancima, a u savremenom, reč mu skrušeno služi, jer današnji autor uglavnom gleda na reč kao na nužno zlo «zadatak» prevodioca savremenog pozorišnog komada nije toliko da prevodi tekst koliko da prevodi podtekst" (Andrić 1981: 220, 221). Može se ići i dalje od Andrićevih zapažanja, sledeći isti pravac: ne nosi svaki dramski dijalog iste količine ni vrste podteksta. Ako dramski pisac ostavlja određene ruke reditelju i čak ga obavezuje da tekst "dopisuje", ako je dramsko delo u toj meri otvoreno, da svako ko sa njim dođe u dodir u njega može upisivati svoje doživljaje zadatak teksta, onda i prevodilac ima sva prava da se prepusti svome doživljaju dela i u njega upisuje ona značenja koja u podtekstu sam iščitava. Sasvim druga stvar je kada prevodilac ima u rukama delo autora koji je sopstvenom imaginacijom osmislio i nekako unapred fiksirao svaki, pa i najmanji deo realizacije drame na sceni. Zato nije isto prevoditi jednog Harolda Pintera i jednog Heinera Müllera (da kao primer uzmemo dva možda najznačajnija živa dramska pisca) – jer prvi je dramski pisac koji – dok piše – vidi scenu i piše tako da svaka reč "legne" na svoje mesto; reklo bi se da Pinter ne ostavlja čak ni dovoljno prostora za režiju, njegovi komadi se igraju baš u onoj formi koju im je on sam dao. To je tip autora s velikom i dalekosežnom imaginacijom, autora čiji se dramski tekstovi ne mogu menjati. Müllerovi, međutim, mogu – jer on zapravo pravi scenarije/skice za dramu, koje reditelj mora dopunjavati i – prema svojim nahodnjima – menjati.

Unutar bivšeg jugoslovenskog prostora postojala su pozorišta sa dramama izvođenim na srodnim jezicima (postojalo je srpsko, hrvatsko, slovenačko, makedonsko pozorište), kao i na krajnje različitim jezicima: mađarskom, albanskom, italijanskom, romskom. Uza sve razlike između pojedinih nacionalnih pozorišta kao institucija i sav ponos na rast pozorišta kao institucije na sopstvenom jeziku, u bivšoj Jugoslaviji nesumnjivo je postojalo i nešto što se s pravom nazivalo – jugoslovenski teatarski prostor. Nijedna

druga vrsta umetnosti, pa čak ni slikarstvo – mada je u toj oblasti takođe postojala odlična razmena među muzejima i galerijama – nije ostvarila taj stepen unutarnje fluktuacije ljudi, ideja i dela. Pozorišni reditelji, pozorišna dela, glumci, scenografi, kostimografi – sve je to kružilo i radilo i bilo postavljano na scenu u svim pozorišnim centrima obe bivše Jugoslavije, bez obzira na republičke i jezičke granice. Da dodamo u zagradi: to nipošto nije smetalo formiranju i razvoju nacionalnih pozorišta, pozorišnih publikacija, muzeja, teatroloških instituta, akademija za školovanje svih profila scenskih radnika. Uvek se unapred znalo šta je to slovensko gledalište, šta hrvatsko kazalište, šta srpsko pozorište, šta makedonski teatar, šta se može očekivati od mađarskog, albanskog ili romskog pozorišta, itd.

Jan Kot govori o *spektakularnom sinkretizmu* savremenog teatra: “Naš život je isto tako nečist kao vazduh koji se diše u velikim gradovima sveta, naše želje su nečiste, a još više naše savesti”. U pozorištu su srušene granice između klasičnih i modernih autora, “klasici danas govore sve jezike i postali su opšte dobro. Verujem da se u naše doba može prvi put govoriti o «teatru planete», istovremeno i u istorijskom i u geografskom smislu. U tom «teatru planete» sve tradicije i svi stilovi su istovremeno prisutni, uzajamno se prepliću: prošlost i sadašnjost, pravoverje i pustolovina, klasicizam i Commedia dell'arte, grčka maska, kabuki i kineski «make-up», ritual i verizam, vašarsko pozorište i «brehtovski» efekat” (Kot 1970: 95). – Ovakva priroda modernog teatra svakako je bila jedan od oslonaca funkcionisanja jugoslovenskog teatra kao celine u mnogo većoj meri nego drugih umetnosti. Ali – što je još značajnije – fenomen “spektakularnog sinkretizma” nesumnjivo je uticao na prirodu i karakter prevođenja dramskih dela. Ova tema odnosa modernog teatra i prevoda takvih modernih dela je veoma široka i ovde može biti samo nagoveštena.

Iz obimne bibliografije prevedenih i izvedenih drama na sceni susednog, jezički srodnog kazališta tokom poslednjih stotina godina lako se može zaključiti da se tome prevođenju pristupalo drugačije nego na primer prevođenju proze: ako otpišemo jedan broj apsolutnih laika, dakle ljudi koji nisu bili afirmisani ni kao prevodioci niti kao pozorišni ljudi (da ovde odmah dodamo da je pri prevođenju sa srodnih jezika uvek relativno visok taj broj “slučajnih” prevodilaca, prevodilaca koji se inače ne bave tim poslom, ali su boravili neko vreme u susednoj, jezički srodnoj sredini, ili su poreklom iz takve sredine, i njima se poverava posao

prevođenja, a da pri tom ništa, ili gotovo ništa ne znaju o kulturi, književnoj tradiciji, istoriji jezika toga naroda – nivo tih prevoda je tako nizak, da i ne zaslužuje ozbiljniju kritičku analizu, osim totalno i u celini negativne ocene) drame su najčešće prevodili sami pozorišni radnici – reditelji, glumci, pozorišni kritičari. Ovo mi se čini neobično značajnim podatkom, a zašto ga smatram značajnim, možda će najbolje ilustrovati sledeća anegdota, pozajmljena iz već citirane studije Dragoslava Andrića:

Uzevši kao izbeglica, možda nešto prejaki zalet, Bert Brecht se sredinom Drugog svetskog rata zatekao u Holivudu. Tamo se brzo prijatelji sa Charlesom Laughtonom, iako ovaj nije znao ni reći nemački, dok je Brecht znao engleski tek toliko da je mogao da se sporazumeva s kelnerima i šoferima. Pošto je Brecht u Laughtonu video svog Galileja, a ovaj u Galileju sebe, poznati glumac se prihvatio prevodioca istoimene Brechtove drame. Taj prevod je sam pisac ovako režirao: ne izlazeći iz okvira svog turističkog engleskog rečnika, ocrtao bi Laughtonu konture jedne replike, pa bi njegov prijatelj onda odglumio desetak varijanata svog improvizovanog prevoda, dok ga Brecht ne bi, kažiprstom kao signalom zaustavio na onoj varijanti koja bi bila propraćena najuverljivijim glumačkim izrazom. – I eto, taj tako reći fizički prevod ne samo da je bio ubrzo posle rata izvođen u Holivudu nego se još i danas koristi (Andrić 1981: 218).

U poglavlju o prevođenju drama u knjizi *Umjetnost prevođenja*, Jirži Levy (Levy 1982: 165) takođe podvlači značaj korelacije između scenskog dijaloga i govornika/glumca/junaka koji, govoreći o nečemu, priča i o sebi; Brecht-Lowtonovo iskustvo i termin “fizički prevod” koji za tu vrstu prevođenja uvodi D. Andrić mogu nam pomoći u pokušaju terminološkog označavanja tog, za dramu tako suštinski značajnog procesa. Dakle, pošto je scenski dijalog naročit slučaj izgovorene reči koji stoji – kako je to zapazio Levy (*ibid.*, 169) u korelaciji sa opštom normom razgovornog jezika (i zato se dramski tekst mora češće prevoditi, zato svaka generacija mora imati svoj prevod Shakespearea, Pirandela, Nušića), ali i u korelaciji sa govornikom/ glumcem (koji ne može javno i glasno izgovoriti preteške, “neizgovorive” reči koje bi slušaoci mogli loše (izokrenuto) čuti, pri prevođenju dramskih dela nije dovoljno da prevodilac transformiše značenje u smisao (Bedeutung in Sinn), nego mora stalno *slušati* prevod i tako – čulno, fizički – zaključiti može li taj jezik predstavljati (darstellen) ono značenje koje scenski dijalog pripisuje junaku. Ako takav tip prevoda označimo kao “fizički”, po analogiji, prevod koji

ocenjujemo na osnovu optičkog sravnjivanja originala i prevoda i koji zadovoljava kriterij transformisanja značenja u smisao, možemo možda nazvati “optičkim” prevodom.

Pokazaćemo ovde samo na jednom primeru kako teške, specifične probleme postavlja pred prevodioca prevođenje drame sa srodnog jezika. Baš zato što u principu nešto obrazovaniji gledalac može izvedenu dramu razumeti i u originalu (da je to tako pokazala su brojna gostovanja pozorišnih kuća unutar bivše Jugoslavije, kao i praksa koja se sporadično javljala – u Mariboru dvadesetih, a u Subotici osamdesetih godina – da se drame u originalu postave na scenu pozorišta sa srodnog jezičkog područja: u Mariboru su se igrale drame na srpskohrvatskom, a u Subotici, Ljubiša Ristić je pravio drame koje su govorili glumci iz različitih jezičkih sredina, a svako na svom maternjem jeziku), pred prevodioca se postavlja zadatak da iznađe adekvatne stilizacije govora junaka, da se i u prevodu oseti da je govor dramskog junaka diktiran iznutra, njegovim karakterom, a ne nekom voljom pisca spolja.

Od svih do sada pregledanih prevoda drama sa jugoslovenskog prostora najveća enigma je za mene ostala drama srpskog pisca Borislava Stankovića, *Koštana*, u prevodu Draga Jančara na slovenački jezik. Jančar je potencijalno idealni prevodilac: i sam je značajan moderni dramski pisac, koji je u Stankoviću prepoznao jednog od klasika srpske dramske umetnosti. Svaki narod ima obično po jedno delo koje smatra *svojim*, za koje smatra da izražava ono nešto posebno, neku srž duha toga naroda. Jančar je kao takvo klasično srpsko delo prepoznao baš dramu *Koštana*, a preveo je sve tri Stankovićeve drame (osim spomenute, to su još *Tašana* i *Jovča*) i, uz obimnu, sedamdesetak strana dugu studiju o toj dramatici, svoje prevode je objavio u posebnoj knjizi (Stanković 1980). Jančarova studija o Stankoviću je prevedena i objavljena i u Beogradu i smatra se jednom od značajnijih uopšte napisanih o ovome srpskom piscu sa početka stoleća. Studiju sam čitala pre prevoda same drame i možda sam zato još više očekivala od prevoda – smatrala sam da prevodilac koji tako dobro razume “svog” autora mora napraviti briljantan prevod, odnosno da će iz Jančarovog pera izići pravi “fizički” prevod, kakav se odmah može postaviti na scenu. Valja reći i to da je *Koštana* jedna od retkih drama koja je u prevodu objavljena u knjizi (ne u časopisu, ili nekom ručno umnožavanom materijalu), a koja do danas nije u tom, prevedenom obliku postavljena na scenu. Jer, sa dramama se

dogaća upravo obrnuto: da budu prevedene, postavljene na scenu, ali prevod ostane u rukopisu.

Jančar izvanredno oseća i tumači Stankovićev literarni svet kao “sakralni prostor srpske duhovne tradicije. Ugrađen je tako reći u temelje nacionalnog kulturnog identiteta. Na njegovoj poetičnosti i sasvim specifičnoj emotivnoj atmosferi čitave generacije su gradile svoj odnos prema estetskom, a verovatno i prema duhovnim vrednostima i vrednostima života uopšte” (*ibid.*, 15). Stanković u celini nesumnjivo čini klasika srpske pisane reči. On je, sasvim instinktivno, izrekao čitav registar individualnih ljudskih situacija i raspoloženja i svojim simbolima uspeo da pesnički artikuliše neka složena, nedokučiva subjektivna stanja jedinke.

Opšteljudsku problematiku (problem odnosa jedinke i društva, problem tereta koji pritiska pojedinca i ne dozvoljava mu da bude slobodan; problem lepote – fizičke i duhovne – koja ne nailazi na razumevanje, koja ili opija i začarava sredinu, te stvara probleme, ili ostaje tiha i neprimećena), Stanković je izrazio simbolima koji imaju lokalnu boju: ne samo da njegovi junaci (bar neki) govore istočnosrbijanskim dijalektom (u kojem ima tragova bugarskog, makedonskog i staroslovenskog), nego i sama ta simbolika ima nazive kao što su: žal za mladost, pusto tursko, dert, sevdah i karasevdah. Ta terminologija zavodi na čitanje drame kao socio-psihološke slike društva jednog konkretnog vremena i prostora. Stankovićeva literatura je dugo i bila čitana kao regionalna realistička, sve dok moderna kritika nije iza tih lokalnih termina pročitala neke opštije sadržaje. Zapravo, umesto termina “pusto tursko” i “žal za mladost” može se pročitati – neoromantičarska čežnja za nečim lepim, nedokučivim, prošlim. Iza Mitkeovog “derta” može se prepoznati moderni “spleen” i tako redom. Sve to oseća i o svemu tome piše i Jančar. Ali u prevodu nema ni traga od tih jezičkih specifičnosti, Mitke uopšte nije jezički obeležen ni izdvojen od ostalih junaka drame iako on u originalu govori svojim jako izraženim idiolektom, jako dalekim i suštinski različitim od gramatički pravilnog srpskog jezika. Mitke tokom drame insistira da mu lepotica Koštana i njena muzička družina pevaju i pesmom, a ponajviše glasom, zvukom, melodijom iskazuju njegovu bol, usamljenost, nesreću, večitu zaljubljenost u život i mladost i nerazumevanje na koje zbog tih svojih osobina nailazi kod najbližih ljudi, a pre svega kod brata. Njegov govor je – osim što je lokalni, istočnosrbijanski – još i ritmiziran i zapravo i leksički i melodijski sličan jeziku pesama koje mu Ciganka

Koštana peva. – U prevodu se mogao slediti makar taj ritmizirani sloj Mitkeovih monologa – a upravo po njima je ova drama postala klasična, upravo njegove reči – koje nemaju nikakve veze sa gramatički pravilnim, niti modernim srpskim jezikom, – upravo preko tih Mitkeovih monologa ova je drama ostala upisana u svesti običnog srpskog gledaoca/čitaoca. Bez te specifične obojenosti njegovih monologa, ova se drama opasno približava melodrami i jasno je da ne može i ne treba da bude postavljena danas na scenu.

No, sigurno je da je sve to znao i prevodilac! Jer Jančar je, rekospo, značajan dramski pisac. Jančar je nesumnjivo imao na umu neke druge zahteve i zakone koji se odnose na jezik junaka drame i smatrao ih značajnijim; prevodilac je nečemu žrtvovao posebnost i izdvojenost Mitkeova govora. J. Levy ističe (Levy 1982: 200) da prevodilac mora voditi računa o tome da tragični junak ne sme govoriti suviše obojeno: nepravilnosti u govoru uvek karakterišu komični lik, nepravilnost u govoru a priori povezujemo sa komičnim junacima. A Mitke je tragični junak – Jančar ga kao takvog tumači i u eseju, i verovatno zato se boji da mu dodeli suviše obojen idiolekt. On možda računa na dopune u drami – muzika, scena, kostimi..., možda računa da će sam tumač Mitkeove uloge stilizirati i ritmizirati njegov govor. Ipak, u čitanju prevoda drame bitno nedostaje Mitkeova jezička izdvojenost. Trebalo je, makar u didaskalijama, uputiti reditelja i glumca da stil, intonacija, ritam i gest glumca koji igra Mitkea jesu daleko emotivniji od tih osobina kod ostalih likova.

Ako se u prevodu sa srodnog jezika ne može postići neophodni stepen izdvojenosti jezika jednog od junaka, onda se uopšte postavlja pitanje: treba li takvu dramu prevoditi?

Na kraju, samo nekoliko zanimljivosti koje se – više anegdotski nego strogo stručno – mogu izvesti iz do sada prikupljenog materijala.

Na repertoaru slovenačkih pozorišnih scena u periodu od 1867. do 1991. postavljena je 112 puta neka drama čiji autor pripada korpusu srpske književnosti, 149 puta drama hrvatskoga autora i svega 3 puta makedonskog. Prva srpska drama izvedena je u Ljubljani 1870. godine, prva hrvatska 1871. godine (prva ruska drama, Gogoljev *Revizor*, postavljena je tek 1887. godine). Prema bibliografskom priručniku *Repertoar slovenskih gledališč 1867-1967*, prva srpska komedija postavljena na slovenačku scenu bila je Trifkovićeve *Svoje glavneži* (u originalu: *Tvrdo glavci* – stoji

zabeleženo u Priručniku). Problem je, međutim, u tome što među sačuvanim Trifkovićevim nema komada sa takvim naslovom. Osim toga, “prvi originalni komad Trifkovićev, Čestitam, igrao se 21. marta 1871. u Novom Sadu” (Popović 1939: 201), pa je teško verovatno da je Trifković igran u Ljubljani pre nego u svome gradu, Novom Sadu.

Jovan Sterija Popović, prvi srpski doista značajan pisac karakternih komedija, nije se probio na slovenačku scenu najverovatnije zato što se njegovi likovi grade uz pomoć jezičkih nijansi: svaki njegov lik ima svoj idiolekt, svaki govori nekim svojim srpskim jezikom, prepunim grčkih, ili nemačkih, ili mađarskih, slovačkih, rumunskih – i to ne književnih, nego dijalektalnih – reči. Zato se Sterija na slovenačkoj sceni našao samo dva puta, i to oba puta u originalu (bilo da je u pitanju gostovanje ili pokušaj postavljanja drame na srodnom jeziku).

Najčešće izvođeni srpski autor jeste Branislav Nušić: ukupno 16 njegovih komada postavljeno je na scenu ravno 60 puta, i to: devet puta *Pokojnik*, osam puta *Gospođa ministarka*, po sedam puta *Svet* i *Ožalošćena porodica* itd. Nušića su prevodili značajni pisci (Fran Govekar, Cvetko Golar, Milan Jesih) i kritičari (Josip Vidmar, Fran Albreht), prevod nije poveravan nekome ko je izvan pozorišne prakse, kome bi pozorište kao praksa bilo daleko. – Slovenačka pozorišta su i inače veoma rado na scenu postavljala komedije, što je verovatno zadovoljavalo zahteve publike, ali i na neki način popunjavalo prazninu koja je originalnoj slovenačkoj drami nedostajala. Ipak, Nušić je u tom žanru dobio apsolutnu prednost nad ostalim piscima komedija pre svega zbog lakše prevodivosti. Nušić zapravo nastavlja i dalje razvija onu liniju komedije intrige koju je započeo Trifković, koji je takođe dobio poprilično prostora na slovenačkoj sceni (izveden je sedam puta). Ona druga linija, koja izrasta iz Sterije i koja komediju karaktera razvija uz pomoć jezika, jezičkih nijansi, jezičkih obrta, različitih obeležja sociolekata i dijalekata, ta vrsta komedije ostala je neprevedena i izvan slovenačkih pozorišnih scena (Aleksandar Popović, Dušan Kovačević).

Među hrvatskim autorima, na prvom mestu po broju izvođenih dela je Miroslav Krleža: njegovih 6 drama postavljeno je na slovenačku scenu ukupno 20 puta, od toga *U agoniji* osam, a *Gospoda Glembajevi* šest puta. No odmah za njim – sasvim neočekivano – najčešće postavljani autor iz korpusa hrvatske književnosti je Petar Pecija Petrović: četiri njegova komada

(*Šuma, Mrak, Pljusak i Čvor*) postavljena su ukupno 14 puta na slovenačku scenu. Ovaj danas sasvim zaboravljeni autor, koji u historijama književnosti ima veoma skromno mesto slikara seoskog ličkog ambijenta na lak humorističan način, privlačio je slovenačku publiku od 1917. do 1954. godine. Tek iza Pecije Petrovića dolazi Ivo Vojnović, čije su tri drame (*Ekvinocij, Psyche* i *Smrt majke Jugovića*) na slovenačku scenu postavljene 12 puta (od toga *Smrt majke Jugovića* jedanputa i u originalu!) Onda dolazi opet jedno iznenađenje, a to je Držić: od godine 1941. (kada je "otkriven" Držić i kada je Marko Fotez napisao svoju verziju kraja parcijalno sačuvane Držićeve komedije), *Dundo Maroje* postavljan je na slovenačku scenu 9 puta, u tri različita prevoda (Mirko Rupel, Mirko Mahnič i Evin Fritz). Samo Držićeve predstave mogu se po broju izvođenja porediti sa Nušićem, samo ova dvojica autora dostizala su da njihove komedije budu prikazane po pedesetak puta u jednoj postavci! Čak u jednom malom teatru, kakav je koparski, *Dundo Maroje* je igran 53 puta! Nacionalne veličine, recimo Cankar, ili Krleža, u čuvenim režijama (Korunovoj ili Gavellinoj, na primer) doživljavali su maksimum 30 izvedbi! Držić je nesumnjivo težak za prevođenje, bar isto toliko koliko i Sterija ili Aleksandar Popović, ali pozorišna scena je iziskivala i nametala potrebu prevođenja renesansne komedije, dakle opet forme koju slovenačka dramska produkcija nije u sebi sadržavala. Upravo ovakvi detalji "popune repertoara delima iz jezički srodnih literaturu dokazuju postojanje jugoslovenskog pozorišnog prostora kao nekakvog okvira unutar kojeg se jezički srodne literature međusobno podržavaju.

Tri verističke drame Srđana Tucića (*Povratak, Truli dom* i *Golgota*) postavljene su na scenu ukupno 10 puta (od toga *Golgota* 6, a ostale dve drame svaka po dva puta). Tucić je emigrirao još za vreme Prvog svetskog rata najpre u London, a zatim u Ameriku, i u Hrvatskoj potom tako reći zaboravljen. Pa ipak, on je po broju izvedenih dela na sceni nešto ispred Milana Begovića, svojevremeno nastavnika Glumačke škole u Zagrebu i upravnika HNK, autora koji je svoj dugi život tako reći posvetio kazalištu: Begovićeve pet drama prikazano je ukupno 9 puta. Itd.

Posao na ovome projektu tek je u začetku; cilj projekta je – doći do što je moguće većeg broja rukopisa drama koje su prevedene sa srodnih jezika i izvođene na srpskim, hrvatskim i slovenačkim scenama od osnivanja nacionalnih teataru šezdesetih godina prošlog stoleća, do raspada Druge Jugoslavije, godine 1991. U

bibliografiju će ući i eventualno objavljene, ali na scenu nepostavljene drame. Tek tada će moći biti sačinjena ozbiljna studija o prirodi tih prevoda.

LITERATURA

- Andrić, D.
1981 *O prevođenju savremenih pozorišnih komada*, Beograd 1981.
- Handke, P.
1994 *O prevođenju: slike, odlomci, nekoliko imena*, prev.: D.Gojković, "Mostovi", Udruženje književnih prevodilaca Srbije, Beograd jan-mart 1994: XCVII: 82-84.
- Kot, J.
1970 *Klasici danas*, "Scena" 1970: III: 91-97.
- Levi, J.
1982 *Umjetnost prevođenja*, prev.: B.Dabić, Sarajevo 1982.
- Newmark, P.
1994 *La traduzione: problemi e metodi*, Garzanti, Milano 1994.
- Popović, P.
1939 *Rasprave i članci*, Beograd 1939.
- Repertoar slovenskih gledališč*
1867-1992 *Repertoar slovenskih gledališč 1867-1967; 1967-1972; 1972-1977; 1977-1982; 1982-1987; 1987-1992*, Gledališki muzej, Ljubljana 1867-1992.
- Stanković, B.
1980 *Drame*, prev., predgovor *Red in pekel*: D.Jančar, Založba Obzorja, Maribor 1980.¹

1 Zanimljivost ove knjige je i u tome što na koricama stoji naslov: Drago Jančar, *Red in pekel*. A u vrhu korica, sitnim crnim slovima na crvenoj podlozi stoji: *Koštana, Tašana, Jovča*. Ime Borislava Stankovića nigde se i ne spominje na koricama, ni na "rikni". Tek na prvoj strani, kada se otvore korice, stoji i ime autora drama.

ABSTRACT

This paper is an introduction to a field mentioned above. It tries to explain how to translate from similar languages when the translator focusses on the expressive, instead of the cognitive function of language. It also tries to define a specificity of drama translation: the stress is on the “physical” level of the translation so that the most important thing is ease of pronunciation, and not the “optical” correspondence between original and translated text.

Theater plays were often translated in Serbia, Croatia, Bosnia and Herzegovina and Montenegro from the Slovenian and Macedonian languages; in Slovenia from Serbo-Croatian and Macedonian; in Macedonia from Serbo-Croatian and Slovenian. This paper tries to identify typical errors in one Slovene translation of a Serbian drama *Koštana*; it also tries to answer the question of status of Serbian, Croat, and Macedonian drama on Slovene theater stages, and to put together its bibliography.