

Милена Р. Нешић Павковић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за германистику

## ПЕРСОНА ДРАМАТИС У БРЕХТОВОЈ ДРАМИ МАЈКА ХРАБРОСТ И ЊЕНА ДЕЦА

У току свог стваралаштва Брехт није говорио о драми као драмском тексту, већ искључиво о позоришту. Он је слично као Аристотел, с којим се тако често критички сучељавао, желео да се значење и суштина драме одреде полазећи од „позоришне приредбе“, што значи, полазећи од представе. Његово стваралаштво и допринос позоришту није једноставно разумети само по себи, већ га треба посматрати у односу на традицију коју оно истовремено развија и критикује. У истраживању које смо започели као основни предмет рада поставили смо разматрање Брехтове идеје епског позоришта и његове рецепције међу критичарима, као и испитивање фигуре Мајке Храброст у односу на овај модел. У раду „Персона драматис у драми *Мајка Храброст и њена деца* Бертолда Брехта“ за проучавање епског позоришта користићемо методу анализе Брехтових теоријских списа о теорији позоришта, као и дела савремене драмске критике, на шта се, користећи методу конкретизације, надовезује тумачење фигуре Мајке Храброст, чиме ће се представити драмска фигура у драматици отуђења, односно у драми Бертолда Брехта *Мајка Храброст и њена деца*, како би се укратко осветлиле њене особености и улога конкретног драмског лица у епском театру. За расветљавање целокупне слике о персони драматис у Брехтовој драми користићемо и теорију Етјена Суриоа о драматуршким функцијама, на основу које смо тумачили фигуру Мајке Храброст у односу према својој деци, рату, као и према пословима које је водила у рату.

**Кључне речи:** Брехт, епско позориште, отуђење, персона драматис, Мајка Храброст, драматуршке функције

Брехтово стваралаштво једно је од најзначајнијих и најоригиналнијих у европској драми двадесетог века. Његово стваралаштво и допринос позоришту није једноставно разумети само по себи, већ га треба посматрати у односу на традицију коју оно истовремено развија и критикује. Неко га може сматрати политички ангажованим писцем, али то заправо и није тачно када се узме у обзир време у коме је он

---

1 milena.nesic@yahoo.de

живео и све патње кроз које је прошао, као и чињеница да је био изражени антифашиста. У позоришту је оставио велики траг као писац, теоретичар и редитељ. На основу његовог рада отворене су многе плодне расправе које су допринеле превазилажењу старих схема и продору новог позоришта. Брехт је писао скоро стално од 1918. године, а свој највећи допринос драми дао је створивши значајну теорију позоришта, тзв. епско позориште, а након важног стваралачког периода, од 1933. до 1947. године, утицао је на позоришна извођења врло широко, преко Берлинског ансамбла, основаног 1949. године.

## БРЕХТ И ЕПСКО ПОЗОРИШТЕ

Када писац покушава да постави опште принципе свог дела, често долази у искушење да то учини путем негације, одбацујући своје претходнике, некада и несвесно негирајући њихова достигнућа. Брехтов теоријски допринос почива на томе што је био способан да различите новине, које су се растурено појављивале, сакупи, повеже са марксистичким мисаоним достигнућем и тиме их среди. У *Малом орјанону за позориште* из 1948. године Брехт се окреће против буржоаског „култа лепог које се негује одвратношћу према учењу и презирањем корисног“ (Брехт према Холтхузен 1981: 454) и хоће да његово позориште буде схваћено као позориште „научног раздобља“. Он, супротно сваком идеалистичком, егзистенцијалистичко-филозофском или пак онтолошком тумачењу уметности, уметничко дело изједначава с научним и посматра га кроз призму хегеловско-марксистичке идеје напретка. Уметност је, не другачије од науке, начин „ослобађања од природе и прелазак у производњу“ (Брехт према Холтхузен 1981: 454). Обе имају задатак да човеков простор обитавања учине погодним за живот. „Наука и уметност се сусрећу у томе што обе постоје да би олакшале човеков живот; једна се бави проучавањем људи, друга је заокупљена њиховом забавом“ (Брехт према Холтхузен 1981: 454). Уметност је позвана да се ангажује у стварности како би била кадра да произведе ефектне слике стварности. Брехт схвата појам стварности као такав, који жели да од суштине света важи само процесуално-историјско.

„Историјски догађаји су непоновљиви, пролазни, повезани са одређеним епохама. [...] Развој, напредак, постојана промена односа јесте смисао светског збивања: драмски писац и по његовом налогу глумци морају да све оно што показују историзирају, то јест да сваку ситуацију учине разумљивом у њеној историјској релативности.“ (Брехт према Холтхузен 1981: 454-455).

Сам Брехт није говорио о драми, већ готово само о позоришту. Ханс Егон Холтхузен сматра да је Брехт слично као Аристотел, с којим се тако често критички сучељавао, желео да се значење и суштина дра-

ме одреде, полазећи од „позоришне приредбе“, значи, полазећи од представе. Све код њега има да буде другачије него иначе, дијалектички противударац уобичајеном позоришту. Брехт је у младости сковао прилично изазован појам „неаристотеловског позоришта“. Као неаристотеловску осећао је он побуну против идеје судбине, јер је сматрао да се тешко може поверовати у нужне токове радње. Он се залаже да се све што се догађа мора показивати у стању за расправљање. На место судбине хтео је да постави идеју света који је човек направио и који човек може мењати. Неаристотеловска била је његова одвратност према јунаку и јуначком, његова најдубља ограда према начелу трагичног, његово поштовање за „неугледног, дебелог бога среће“. У младалачким годинама изражен је оштар отпор према класичној концепцији драмске фабуле. Он се залаже да се све што се догађа мора показивати у стању за расправљање, да се токовима радње мора расправљати. Сви ти погледи су у теорији педесетогодишњака изгубили много од своје оштрине, па се почела учавати чак и сличност са аристотеловском поетиком. Тако Брехт у *Малом орјанону* с приметним поштовањем говори о Аристотелу и покушава да га на отмен начин привеже за сопствени појам „задовољства“<sup>2</sup>. „А она аристотеловска катарза, очишћење кроз страх и сажаљење, или од страха и сажаљења, јесте некакво прање које бива приређено не само на забаван начин, него заправо у циљу задовољства.“ (Брехт према Холтхузен 1981: 459) Затим се чини да га и његово безусловно придржавање вредности и носеће функције фабуле опет повезују с Аристотелом. Ако се његова уметност упореди са позориштем апсурда, антипозориштем које раскрштава са фабулом, онда он одлучно стоји на аристотеловској страни. Користећи историјски материјализам као полазну тачку Брехт види човека као жртву историје, као што је некада био жртва богова или судбине. И удаљеност од аристотеловске драме ни издалека није више тако велика као што се у први мах дало претпоставити.

### ГЛЕДАЛАЦ ОСЛОБОЂЕН НАПЕТОСТИ

Представа коју обично стварамо о гледаоцу<sup>3</sup> драме отприлике изгледа овако: замишљамо човека који телом и душом, у напетости, прати неку радњу. Појам епског позоришта наговештава, пре свега, да то позориште жели публику ослобођену напетости, која опуштено прати радњу. Ова публика ће се, наравно, увек појављивати као колектив, и то је разликује од читаоца, који је сам са својим текстом. Та публика ће, такође, бити подстакнута

2 Као циљ одласка у позориште Брехт види и задовољство.

3 Кроз своје стваралаштво Брехт се пре свега бави позориштем, а не драмским текстом.

да баш као колектив, најчешће одмах, заузме став. Али то заузимање става, мисли Брехт, треба да буде промишљено, и тиме ослобођено напетости, укратко речено, заузимање става заинтересованих. (Брехт према Бењамин 1974: 299). За суделовање публике у заузимању става предвиђен је двоструки предмет. Прво, радња - она мора бити таква да је публика, полазећи од свог искуства, на кључним местима може контролисати. Друго, извођење - њега треба обликовати тако да буде прозирно.<sup>4</sup> Епско позориште обраћа се заинтересованим личностима „које не мисле безразложно“. Брехт не испушта из вида масу, чија се условна употреба мишљења без сумње може обухватити овом формулом. Бењамин је мишљења да аутор постиже политичку намеру у тежњи да своју публику стручно, али никако помоћу пуке образованости, заинтересује за позориште, јер Брехт није пристајао на несврховиту уметност као ларпурлартизам, став да она треба постојати само себе ради. Њему је због еманципације драже идеолошки опредељено позориште као савезник.

## РАДЊА

У Брехтовом *Малом орјанону за позориште* стоји да епско позориште треба да „лиши позорницу њене материјалне сензације“ (Брехт према Бењамин 1974: 300). Зато ће му нека стара фабула често више користити од нове. Брехт је извео закључак да би догађаји, које представља епско позориште, морали већ бити познати. Њихово епско уобличавање, кроз глуму, плакате и натписе, иде за тим да из њих изагна карактер сензације. Брехтове драме су драме отворене радње, у којима се уочава след сцена које постоје за себе, оштро оцртане и изоловане, а ипак повезане у схему која одређује радњу. У његовим драмама нестала је фабула која затвара карактере у одређена места и у одређено време. Облик чинова који су одвојиви и затворени, са фиксираним почецима и врхунцима, замењен је отвореном секвенцом сцена, која не само да је технички флексибилна и покретна, слободна од фиксираних сцена и трајних ситуација, него је у бити покрет који одговара току радње - процес, а не производ. Сам Брехт објашњава значај фабуле у *Малом орјанону*:

„Пошто се гледаоци не позивају да се баци у фабулу као у какву реку да би се препустили да их амо-тамо неодређено носи, појединачни догађаји морају бити тако повезани да бивају уочљиви чворови; догађаји не треба да следе један за другим неприметно, већ се делови фабуле морају брижљиво

4 То обликовање потпуно је супротно „једноставности“; оно, у ствари, претпоставља стручност и оштроумност режисера.

поставити један наспрам другог тиме што им се даје структура једног малог комада у комаду.“ (Бреخت према Холтхузен 1981: 451)

Постављена на један начин, Брехтова драма је драма изолованих и издвојених појединаца и њихових веза са целим историјским процесом.

## НЕТРАГИЧНИ ЈУНАК

Према конвенционалном схватању „драмског“, на које нас је навикло позориште, Бењамин у свом есеју „Шта је епско позориште?“ износи тврњу да би изгледало неумесно кад би се догађајима на сцени прикључило неко треће лице које у њима не суделује, али их прати као трезвен посматрач, као „мислилац“. Ипак нешто слично Бреخت је често намеравао. Можемо поћи даље и рећи да је Бреخت покушао да драмским јунаком учини онога који размишља. Начин живота Брехтових јунака представља његов протест против старог идеалистичког појма о јунаку. С тим се повезује уверење тих јунака да не постоји чиста праведност, осим ако не као заносна идеолошка надградња класне правде. Једно од основних постулата брехтовског позоришта је да друштвено постојање одређује мишљење. У радњама, карактерима и доживљајима драмских ликова у Брехтовој драматургији отуђење се обелодањује као критичко мишљење против моћи навика, тј. против предрасуда које су попут идеолошких надградњи.<sup>5</sup> Пошто је делатни човек сада предмет модерног позоришта, могућно је ићи даље од њега и поставити питање о разлозима који покрећу његово деловање.

## ПРЕКИД

Брехтово епско позориште својим особинама разликује се од драмског позоришта, чију је теорију формулисао Аристотел у својој *Поетици*. У Брехтовој драматургији је отпала аристотеловска катарза, чишћење од афеката кроз уживљавање у узбудљиву судбину јунака. Драма којој се он супротставља укључује гледаоца у драму на позорници и и уништава његову способност да делује; драма коју Бреخت препоручује чини гледаоца посматрачем, али буди његову способност деловања. Драмско позориште представља искуство у које се гледалац уводи све док он не почне да доживљава радњу са лицима заједно, а драма коју Бреخت предлаже приказује поглед на свет у коме се гледалац суочава са нечим и приморава се да проучи оно што види. У драми против које Бреخت иступа, једна сцена постоји због друге, док драма коју он тражи гради сваку сцену за себе, као нешто што се посматра и развија у наглим скоковима. Најзад, драма којој се Бреخت противи узима човека

5 То објашњење је напад на конвенције гледања, а тиме на предрасуду да је оно што је дуго немењано – неизмељиво.

у току његовог делања, као нешто познато, неизбежно дато; драма којој он тежи показује како се човек гради у току радње и тако је предмет критике и промене.

Ненапето интересовање публике којој су намењене представе епског позоришта има своју посебност баш у томе што овде готово и нема обраћања гледалачкој способности уживљавања. Напротив, уметност епског позоришта се састоји у томе да се уместо уживљавања изазове чуђење. Изражено у облику обрасца: уместо да се уживљава у јунака, публика треба да се научи како ће се чудити односима у којима се јунак креће.

Епско позориште, сматра Брехт, не треба толико да развија радњу колико да прикаже стања. Реч је, напротив, пре свега томе да се стања прво открију. (Могло би се исто рећи: да се отуђе.)<sup>6</sup> То откривање (отуђење) стања врши се помоћу прекида токова радњи. Брехт је кроз своју делатност у позоришту истицао да би одређене процесе комада ваљало посредством натписа звучних и музичких кулиса и начином играња глумаца као, у себе затворене сцене отуђити из подручја свакодневнoг, саморазумљивог, очекиваног. Он сматра да уметност има задатак да намерним стварањем таквих ефеката позива на критичко мишљење и да се обраћа вољи:

„Оно што се разуме само по себи, бива на извeстан начин претварано у неразумљиво, но то се збива само зато да би се оно тада учинило утолико разумљивијим. Да би из познатог могло настати нешто сазнато, то мора произићи из његове неупадљивости; мора се раскинути са навиком да се тврди како дотична ствар не изискује објашњење.“ (Брехт према Холтхузен 1981: 453)

## НАВОЂЕЊЕ GESTOVA

Комад не изражава осећања већ становишта, а тај поступак добија назив гестуса. У ствари, осећања морају да се екстернализују, тако да се цео емоционални потенцијал комада претвори у гестични материјал, систем знакова који именују емоције. Гестус је увак аспект односа двоје људи, никада не важи за јединку. Дакле, драмско позориште је писано

---

6 Најважнији појам епског позоришта „*Verfremdung*“ преводи се као отуђење и у блиској је вези са термином руског формалисте Шкловског који говори о онеобичавању. Ефекат зачудности је супротстављен уживљавању. Његов је циљ да онеобичи неки обичан предмет да он постане стран, необичан, издвојен из чауре значења уобичајеног које је условило да његово значење не примећујемо. Да бисмо могли да имамо активну рефлексiju о том предмету, он мора да се онеобичи, треба да га учинимо зачудним или отуђеним, то значи, да га учинимо да он одједанпут буде нешто што посматрамо као страну, или са стране што нас тера да размишљамо о свету у којем се дешавају те ствари. Да познато постане спознато. Ма колико нам нека ствар била позната, она нам сада постаје чудна и интересантна, нејасна до краја. Дијалектичка линија егзистира у смеру: разумевање – неразумевање – разумевање. Најпре смо априори сигурни да неку ствар добро разумемо, па нам ефекат зачудности отвара очи, схватамо да је не разумемо. Коначно, следи рефлексija, после које ту ствар много боље и свеобухватније разумемо.



и играно за проучавање јединке, епско је увек срачунато на однос двоје људи. Он искључује метафизичко, психолошко, осим ако се то може исказати гестусом. Гестус доказује како карактер није целина, већ је епизодичан и у стању сталне промене. Зато га приказује низ независних гестова.

Учинити гестове таквима да се могу наводити — једно је од битних достигнућа епског позоришта. Глумац је тај који мора умети да истиче своје гестове као слагач речи. Тај ефект може се, на пример, постићи тиме што глумац на сцени сам наводи свој гест. Глумац сазнаје много о лику који тумачи студирајући односе других ликова према њему. Теорија о гесту има везе са Брехтовим новим схватањем фабуле: тумачећи гест, глумац овладава ликом тиме што овладава фабулом. Кад се начудио ситуацијама и њиховом противречностима у разним ставовима, када зна да своју публику мора тиме зачудити, целина фабуле му даје могућност спајања противречности.

### ПОУЧНИ КОМАД

Епско позориште је, у сваком случају, намењено исто толико глумцима колико и гледаоцима. Сврха поучног комада јесте да укаже на политички погрешно понашање и поучи извођача како треба правилно да се понаша и расуђује. Извођења пред публиком драмског позоришта не изазивају ништа више од моралних афеката, који брзо прођу, док поучни комад поучава уколико се игра, а не само уколико се гледа, он учи извођаче, не само гледаоце. Дrame треба да буду писане разумом класно опредељеног човека на страни прогреса. Двadesети век је доба науке, и ако позориште не може да буде наука, треба да буде на нивоу науке. Сваки догађај у драми има своје место у класној историји света, које аутор мора да буде свестан. Писац треба код публике, али и код глумца, да изазове осећање да је историја света динамична и да се свет може мењати. Ефекат отуђења омогућава глумцу да лик посматра као класно опредељена личност према класно условљеној личности из литературе. Он треба да зна тачно место лика који тумачи у историји класне борбе. Ако лик у драми не зна какве силе владају њим, глумац свакако треба да их зна.

### ГЛУМАЦ

Скоковитост у кретању је одлика епског позоришта. Тумачећи Брехтово позориште, Бењамин наводи да је његова основна форма форма шока са којим се сударају поједине, узајамно различите ситуације у комаду. Сонгови, натписи, гестовне конвенције одвајају једну ситуацију од друге. Тако наступају интервали, који умањују илузију код публике. Они ломе њену спремност да се уживи. Ти интервали

предвиђени су зато да би она заузела критички став<sup>7</sup>. Што се начина приказивања тиче, задатак глумца у епском позоришту састоји се у томе да својом игром покаже да задржава бистру главу. „Он има само да покаже свој лик, или, боље речено, он нема само да га доживи. [...] То значи само да његови лични осећаји принципијелно не би требало да буду осећаји његовог лика, како ни осећаји његове публике принципијелно не би постали осећаји лика.“ (Бреخت према Вилијамс 1979: 317) За глуму отуђења глумац драмског позоришта није увек у свему припремљен. Помоћу представе о „игрању позоришта“, можемо се можда са најмање предрасуда приближити епском позоришту.

У епском позоришту глумац мора приказати једну ствар и мора себе приказати. Он ће природно приказати ствар приказујући себе, а приказаће себе приказујући ствар. Иако се то поклапа, мисли Бреخت, не сме се ипак тако поклопити да нестане разлике између оба ова задатка. (Бреخت према Бењамин, 1979: 304) Другим речима: глумац треба да задржи могућност да вешто испадне из улоге. Не треба да се у датом тренутку одрекне улоге резонера над својом улогом. Играјући лик са стране, откривајући га, он постиже циљ епског позоришта- ефекат отуђења. Бреخت је подстицао овај објективни однос на пробама тиме што је приморавао глумце да пре сваког исказа кажу „он вели“, или да своју глуму преводе у треће лице или у прошло време, или да замењују улоге. Тада уместо субјективног уживања настаје објективно, критичко приказивање.

## ОЧИГЛЕДНО ПОЗОРИШТЕ

До чега је епском позоришту стало, може се лакше дефинисати ако се пође од појма позорнице, него ако се пође од појма нове драме. Епско позориште рачуна на једну околност којој се премало водило рачуна. Она се може означити као затрпавање оркестарског простора. „Та провалија која одваја глумце од публике као мртве од живих, провалија чија ћутња у позоришном комаду појачава узвишеност, а чије звучање у опери појачава опијеност, та провалија која међу свим елементима позорнице најупечатљивије носи трагове свог сакралног порекла, све је више губила свој значај.“ (Бењамин 1974: 306)

Још је позорница издигнута, али она се више не уздиже из неизмерне дубине: постала је подијум. Све што чини позориште, поред глумца, редитељска уметност, декор, сценографија, музика и осветљење, све то треба да носи карактер позоришта које не крије шта је и не труди се да опонаша живот. Рефлектори треба да буду откривени, маска очигледна, кулисе направљене тако да не имитирају предмете живота. Гледалац не сме да се поистовећује са ликовима на сцени, већ у сваком тренутку мора да буде свестан да гледа представу.

7 Мисли се на критички став према приказаном понашању личности и начину на који је оно приказано.



## МАЈКА ХРАБРОСТ – ПЕРСОНА ДРАМАТИС

*Мајка Храброст и њена деца* можда је Брехтов најуспелији и најзначајнији комад, чији је главни циљ да нас увери у бесмисленост рата. Драма *Мајка Храброст и њена деца* уједињује креативни импулс и политичка убеђења, а самим тим омогућава велика драмска достигнућа, тријумф Брехтовог епског позоришта. Тема драме је велики Тридесетогодишњи рат који захвата Европу од 1618. до 1648. године. Иако је привидно био заинтересован за цео распон историјског развоја, а практично за многе облике савремене друштвене кризе, Брехтова главна стваралачка снага била је усмерена на реализацију посебне кризе која носи његов јединствени печат, а коришћење Тридесетогодишњег рата истовремено је средство да се створи дистанца, да се нешто отуђи, слично очевиднијим конвенцијама и поступцима отуђивања. Брехт успева да изолује из историје посебан облик кризе у коме људи приказују себе и своја стања на изузетан начин, али иако има конкретно полазиште, овај рат након гледања драме задобија симболичку вредност постајући рат као такав, јер Брехт у ствари жели да гледалац изађе из позоришта схвативши да ниједан рат не омогућава просперитет друштва. У самом уводном разговору између Наредника и Врбовника износи се тврдња, на зачудан брехтовски начин, како је рат основа сваког прогреса, да само у њему цвета трговина, да су у миру људи недисциплиновани и лени:

НАРЕДНИК: Мир то ти је тешки кркљанац. Тек рат васпостави ред. Човечанство одвише пролиста за мирних времена. [...] Само где је рата, тамо је и прописа и спискова. (Брехт 1979: 17-18)

Брехт је развио методе писања, извођења и глуме који су подразумевали критичку отуђеност. То је сталан и експлицитан контраст свим оним средствима за сузбијање неверице пред илузијом стварности. Када Наредник говори о систематичности рата, истичући његову добробит за друштво, Брехт у ствари иронијом жели да код гледаоца пробуди критички став, да се сам гледалац запита о веродостојности ове тврдње. То што Наредник све више протежира рат, значи да већ није реч о истинској систематичности рата - јер рат сам по себи не представља добробит за човечанство – него о отуђеном, поспрдном схватању рата који сам себе пориче дијалектичком иронијом. Током комада Брехт успева да нас убеди како је рат једна најглупља ситуација у коју човек може да се доведе и да је катастрофа и за побеђеног и за победиоца.

Централни простор у драми *Мајка Храброст и њена деца* припада Ани Фирлинг, војној кантинерки, чија је тежња да своју децу спаси од рата, желећи уједно и да од рата профитира. Привидна мудрост Мајке Храброст показује се као глупост, она је као способна да и у рату заради за децу, али она у ствари само губи једно по једно дете. Пошто је изгубила и последње дете, нему Катрин, она остаје сама на сцени упрегнута

у своја кола, и окреће се по ротацији у супротном смеру. Име Храброст је заслужила јер је усред топовске ватре избегла из Риге:

МАЈКА ХРАБРОСТ: Храброст се зovem, јер сам се уплашила пропасти, наредниче, и одвезла се из Риге колима усред топовске ватре са педесет хлебова. Није ми ништа друго преостало. (Брехт 1979: 20)

Већ у имену протагонисткиње Брехт уводи елемент отуђења. Појам храбрости који се првенствено схвата као једна од највећих врлина, која не подразумева порицање страха, већ слободан избор да се испуни нека морална обавеза упркос страху, он конфронтира са фигуром Ане Фирлинг. Сам Брехт посматра Мајку Храброст као „хијену бојног поља“ (Брехт 1979: 93), која ништа не учи из свог искуства, већ живи у рату, са њим сарађује, у пословном смислу и опстаје. У самој драми њена фигура разапета је између две функције које се међусобно преплићу, које чак стоје и у сукобу. Она је мајка, која се у рату бори да прехрани децу и да их од рата спаси, с друге стране она је пословни човек, жилава људска егзистенција, трагично упорна у инстинкту самоодржања, и трагично неспособна да схвати прави смисао околности у којима се нашла. Мајчински инстинкт је у директном конфликту са њеним ратним пословањем, коме на крају она жртвује сопствену децу. Међутим, конфликт се не налази само унутар фигуре Мајке Храброст, тј. у њеним међусобно сукобљеним функцијама, већ агон јој је читав свет. Гледајући ову радњу, ову фигуру у лице, можемо да видимо средишњу структуру агоналног односа Мајке Храброст са светом – она уништва породицу како би одржала живот. Животна снага и опасност су неодвојиви. Када она не би била тако јака и истрајна, живота уопште не би ни било. У исто време, будући јака и упорна у деструктивном окружењу, она разара живот који је сама створила. Ова дубока и сложена слика, дата кроз лик и радњу, јесте Брехтова средишна структура агоналног односа, непосредно драматизована.

Обликовање фигуре Мајке Храброст Брехт постиже тако што показује како се протагониста драме гради у току радње и како је предмет промене и критике. Сама фигура Мајке Храброст живи од елемената епског позоришта, ефекта отуђења и музике. Песма Мајке Храброст присутна је кроз целу драму од момента када се појављује са својим колима. Стање у којима се налазе кола, од богато опремљеног до потпуно отрцаног на метафоричан начин представља развој личности Ане Фирлинг.

МАЈКА ХРАБРОСТ: [...] Мени је стало само до тога да са својим колима прехраним себе и своју децу. (Брехт 1979: 84)

Кола, која Мајка Храброст вуче за војскама, представљају њен извор прихода, могућност за преживљавање, циљ ка коме она тежи. Када од кола има довољан извор прихода, када трговина цвета, то се пројек-

тује на њено психичко стање - она је задовољна. С друге стране, када је изубила децу, њен губитак метафорично је представљен стањем у којима се налазе кола.

МАЈКА ХРАБРОСТ: Надам се да ћу моћи сама да их вучем. Ићи ће, нема баш много ствари у њима. [...] (Брехт 1979: 121-122)

На почетку заједно са своје троје деце иде за колима, док се на крају драме она сама упреже у кола. Снадбевеност кола робом одражава положај у који је доспела. Сама вуче кола јер је изгубила децу, а у колима готово да нема робе јер је она на рубу егзистенције.

У првом чину сазнајемо да је Ана Фирлинг мајка троје деце, а да ниједно од њих нема истог оца, из чега се да закључити да Ана Фирлинг није жена јаким моралних принципа. Сва деца се презивају различито, а кад је Наредник пита како то да свако од њих има своје име, Мајка Храброст каже:

МАЈКА ХРАБРОСТ: „Правите се да не знате те ствари.“ (Брехт 1979: 21)

У разговору се Наредником и Врбовником откривају се многобројне љубавне везе Мајке Храброст, њена несталност у емотивним везама, као и тенденција ка мењању партнера, што нас наводи на закључак да њена деца нису плод несрећних љубави, већ последица ступања у партнерске односе из нехаја и ниских побуда.

Из вешто обликованих дијалога добијамо слику о Мајци Храброст и можемо доносити закључке о њеном карактеру. За тумачење ове драмске фигуре неопходно ју је посматрати у односима са другим ликовима, првенствено у односу према својој деци, који представљају најзначајнији елемент одређења фигуре Мајке Храброст. У разговору са Наредником у првој сцени, након што му је признала да живи од рата, он је упозорава да свако ко се ухвати у коштац са ратом, мора и нешто да му жртвује:

НАРЕДНИК: Значи, рат нек грицка семенке. Твој накот нек се гоји од рата, а порез да му се не плаћа. Рат нек сам гледа своја посла, јел? Називаш се Храброст, а? А бојиш се рата, који ти је хлеб твој насушни. (Брехт 1979: 24)

Иако нам она у првом налету делује као брижна мајка која жели да заштити своју децу од ратних околности, Брехт не жели да гледалац осети сажалење према њој, већ даљим развојем њене личности код реципијента призива огорченост и гађење. Читалац сазнаје да Мајка Храброст „има везе са нечистим силама“ (Брехт 1979: 25), јер она има способност да предвиди будућност. Она предвиђа смрт Нареднику и Ајлифу. Међутим, њена веза са нечистим силама није знак да је она вештица која има натприродне моћи да предвиђа судбину, већ Брехт жели да покаже да је она само жена која на основу сопственог искуства

закључује шта рат војницима доноси, јер је „[...]својим колима обишла пола света“ (Брехт 1979:22).

Слика брижне и пожртвоване мајке на брехтовски начин бива отуђена када Мајка Храброст Кувару описује своју децу, а гледалац се већ пита да ли је Мајка Храброст пожртвована мајка или она своју децу третира као средства која су јој потребна да би дошла до ратног плена:

МАЈКА ХРАБРОСТ: [...] Он је мој паметни и храбри син. Имам још једног. Он је приглуп, али је много честит. Цура није ништа. Али бар не говори. И то је нешто. (Брехт 1979: 34)

У првој сцени можемо уочити љубав према синовима. Она жели да их заштити од мобилизације, јер зна исход који следи већини војника:

МАЈКА ХРАБРОСТ: Пођимо на пецање, рече рибар црву. (Брехт 1979: 24)

Користећи наведену изреку она жели да убеди свог сина да се мане одласка у рат, покушава да га освести да одустане од рата, да га задржи, јер и сама зна да највећи број војника оконча свој живот и заврши „испод земље“ (Брехт 1979: 25). У деветој сцени када Храброст одбија да напусти Катрин и оде са Куваром у Утрехт, као да се назире један позитиван део њене личности, она отворено исказује мајчинску љубав када каже:

МАЈКА ХРАБРОСТ: Не треба ништа да размишљам. Нећу да је оставим. (Брехт 1979: 109),

али одмах затим Фирлингова каже ћерки да је одбила да оде у Утрехт због својих кола, никако због ње (Брехт 1979: 110). Чим помислимо да је дошло до моралног напретка, једне врсте катарзе, да је нешто научила из искуства, увиђамо још један онеобичен израз који се односи на њену ћерку Катрин:

МАЈКА ХРАБРОСТ: Пати од милосрђа. (Брехт 1979: 106)

Не увиђајући своје грешке и не покушавајући да их поправи, Мајка Храброст доживљава милосрђе као болест, које је напротив једна од најпозитивнијих људских особина.

Фирлингова нам се открива као оштроумна особа, бритког језика, која ни у једном моменту не остаје суздржана у односима са другим фигурама у драми. Својим јасно израженим ставовима о рату као догађају који њој омогућава егзистенцију, од кога она узима само оно што јој је неопходно, при томе не желећи у потпуности да прихвати све механизме на основу којих он функционише, Мајка Храброст само продубљује расцеп између себе и публике:

МАЈКА ХРАБРОСТ (*узима пергаментни папир и цети ја*): Ајлифе, Швајцарко и Катрин, тако бисмо и ми отишли у парампарчад кад бисмо се сувише заглибили у рат. (Брехт 1979: 25)

Брехту на овај начин полази за руком да наведе публику да се запита о сврси рата. Мајка Храброст живи од рата, зарађује да прехрани себе и децу, али она као и да не схвата да се целим својим бићем заглибила у рат.

МАЈКА ХРАБРОСТ: Радујем се миру, мада сам пропала. (Брехт 1979: 90)

Сврха рата за Мајку Храброст је одржавање егзистенције, борба за живот, али она не жели или није способна да уочи да рат буди оно најгоре у људима и да уништава све хумано. Ратне околности су специфичне околности, у којима ни најискуснији и најспособнији не могу опстати. Брехт гради догађаје кроз мале приче о малим људима. У једном моменту Мајка Храброст каже:

МАЈКА ХРАБРОСТ: Не дозвољавам да ми огадите рат. Кажу да слабе прождире. Али они су изгуљени и у миру. Само кад би рат боље хранио своје људе.“ (Брехт 1979: 87)

Брехт жели да гледалац сам схвати да рат представља капиталистичку делатност и да у рату идеологија не игра никакву улогу. За време рата битне су тековине капиталистичког друштва – посао и зарада, а свака идеологија губи значај. Брехт своје ставове транспарентно показује у сценама када Мајка Храброст путује са протестантима, а након тога и са католицима, када истиче час једну, час другу заставу, при чему избор стране њој није ни од каквог значаја, већ одлази тамо где може да оствари веће приходе. Мајка Храброст је представник капиталистичког поретка, она је оличење капиталистичког друштва, коме је битна зарада небитно по коју цену:

МАЈКА ХРАБРОСТ : Кад човек чује великаше, онда испада да они воде рат само из богобојажљивости, за све што је добро и лепо. А кад мало боље погледаш, нису они тако глупи: воде га ради користи. (Брехт 1979: 47-48)

Онеобичавањем језичких израза, тј. гестовним језиком изражава се карактер Мајке Храброст у односу на друштвену радњу.

МАЈКА ХРАБРОСТ: Немојте ми рећи да је избио мир. (Брехт 1979: 89)

Конвенционални израз „рат избија“ замењен је онеобиченим или отуђеним изразом „мир избија“. У датом контексту овај израз не чини се баш прикладним, већ он доводи до субверзије идеје мира, тако да гледалац увиђа друштвено и психолошко биће Мајке Храброст. За њу мир представља катастрофу, „неку стару слинаву марамицу“ (Брехт

1979: 93), чак својој ћерки у моменту склапања примирја саветује да обуче црну хаљину. Ситуација бива потпуно отуђена и гледалац постаје свестан да је Ана Фирлинг морално и друштвено дегенерисана личност. Мир се ни у ком случају не уклапа у њен начин пословања. Иако је изгубила два сина у рату, она у њему види само могућност зараде:

МАЈКА ХРАБРОСТ: Мир ће ми доћи главе. Неки дан сам на свештеников савет накуповала још залихе. А сад ће сви да се разјуре, а ја ћу са својим колима седети скрштених руку. (Брехт 1979: 91)

Невероватно је колико Брехт сваки моменат користи за отуђење ликова и ситуација. У наведеној реплици он критички посматра фигуру свештеника, који саветује Мајку Храброст да увећа ратне залихе. На основу друштвених конвенција знамо да је свештеник фигура која би требало да се бави духовним и религиозним питањима, а не трговином. То што је свештенику милија трговина, него његов првобитан позив, Брехт користи да би довео у питање и сам рат, који се преваходно води због религије. Затвара се круг и поставља се питање сврхе рата. Свештеников потез се развија у слику апсурда приказану симболизовањем празнине у слици „скрштених руку“, која религиозни симбол крста преводи у испражњени референцијал.

Ефекат отуђености Брехт постиже и убацивањем сонгова, који гледаоцу остављају довољно времена за критичко мишљење. Песме, тзв. сонгови, нису директно укључени у радњу, већ је прекидају и угрожавају јединство радње у драми, што уствари треба да омогући да се између сцена остави простор за размишљање и доношење суда о приказаноме. Сонгови унутар драмског дела стварају више углова гледања једног догађаја. На пример, „Песма о великој капитулацији“ у 4. сцени, у којој Мајка Храброст саветује побуњеника, младог војника, да се предомисли и да се не жали капетану, илуструје поквареност Мајке Храброст, јер она дели неадекватан и лош савет. Ипак, сама песма отвара питања односа јединке и друштва, приказује супротности за које не постоји једнозначан одговор као што је савет Мајке Храброст и прихватање савета. Капитулација се показује као капитулација индивиде пред друштвом. Сонгови на појединим местима допуњују драмску природу Мајке Храброст – у првој сцени када Храброст пева и рекламира робу, сонг појачава наш утисак да је она „хијена рата“. Млади војници одлазе у смрт, а њој је једино битно да прода храну и обућу. „Што још није пошло у смрт/ спрема се сада у тај врт“ (Брехт 1979: 19), каже Храброст, али њу као да та ситуација не погађа, она је само вербализује. Али иако сонгови некада и нису у директној вези са предствљеним на сцени, као да нам отварају нове резоне, помажу нам да проблематику драме сагледамо из другачијег угла.



## ДРАМАТУРШКЕ ФУНКЦИЈЕ МАЈКЕ ХРАБРОСТ

Под драматуршком функцијом Етјен Сурио подразумева специфично деловање лица у ситуацији: његову улогу силе у систему сила (Сурио према Миочиновић 1981: 57). А у добро постављеној ситуацији, свако лице је једна специфична сила. Та специфична сила може бити апстракција или колективно лице или пак скупина више лица, али у једној драмској фигури могу бити истовремено или наизменично окупљене различите специфичне силе (Иберсфелд према Миочиновић 1981: 84). Међутим, додељивање драмске функције подразумева структуралну целину ситуације. Ниједна драмска функција не постоји сама по себи. Сам Брехт је заступао мишљење да драмска форма почива на међуљудском односу и да тематику драме чине конфликти који настају захваљујући њему.

Етјен Сурио у свом раду „Драматуршке функције“ (Сурио према Миочиновић 1981: 60) издваја шест најзначајнијих драматуршких функција, од којих су за наш рад релевантне три.<sup>8</sup> Пре одређивања функција драмске фигуре Мајке Храброст на основу постојања Суриових функција, треба нагласити променљиво отеловљење тих функција у разним лицима, то да у једном лику може бити спојено и више функција, као и чињеницу да једну функцију можемо пронаћи отеловљену у више ликова, све у зависности међуљудских односа који су предмет проучавања. У нашем раду циљ је тумачења фигуре Мајке Храброст на основу три функције: тематске силе, жељеног добра и примаоца добра, чиме бисмо одредили распон фигуре Мајке Храброст и продубили досадашња тумачења.

### ТЕМАТСКА СИЛА

Сваку драмску силу зачиње једна усмерена сила чије је седиште плен. Он га покреће, а она кроз њега оживљава и усмерава читав позоришни микрокосмос. Једна усмерена сила, односно тежња, динамична је и усмеравајућа, било да је реч о љубави, у овом случају мајчинске, или може да буде и реч о амбицији. У суштини постоје само две велике страсти које су кључ драмских ситуација: жеља и страх. Лице које

---

8 Иако Сурио у свом раду проучава страсну љубав и супарништво у љубави у позоришту, и то пре свега у класичној драми, његов систем функција можемо применити и на драму *Мајка Храброст и њена деца*. Сурио наводи шест функција: 1. тематску усмеравајућу силу, 2. добро које се жели, 3. додељивача добра, 4. добитника добра, 5. противника који се супротставља тематској сили и 6. једног саучесника тј. ко-заинтересованог. За наш рад релеванте су три функције – тематска сила, добро које се жели и добитник добра, јер се у раду бавимо проучавањем фигуре Мајке Храброст, а њу посматрамо у односу према својој деци и рату. Остале функције које Сурио наводи нису релевантне за грађење драмске фигуре Мајке Храброст, јер драма *Мајка Храброст и њена деца* не представља класичну драму по Аристотеловом схватању која подразумева и функцију противника, тј. сукоб две силе (два јунака) приближно исте јачине, затим ни постојање арбитра ситуације или помоћника. Због тога је наше проучавање драмских функција, које се односе на фигуру Мајке Храброст, овде ограничено.

отеловљује тематску силу представља и покреће у одређеној ситуацији силу која ствара целокупну драмску напетост. Али оно не мора бити симпатично лице, нити носилац главне људске поруке: доминантан карактер. У Брехтових драми Мајка Храброст је без икакве сумње та која води игру, доминантан карактер. С друге стране, њена пословање са ратом, њена жеља за зарадом нама је крајње антипатична. Брехт не жели да створи лик са којим ћемо моћи да саосећамо, већ он жели да нас наведе на размишљање да можемо нешто да променимо. У комаду *Мајка Храброст* и њена деца Ана Фирлинг поседује жељу за остваривањем добити, тј. жељу да јој рат донесе зараду и материјалну сигурност, док се са друге стране налази страх од губитка деце. Јасно је да сваки страх претпоставља и супротну жељу, као што свака жеља претпоставља реципрочни страх.<sup>9</sup> Мајка Храброст жели да заради у рату, жели са њим да послује, али не жели да своју децу изгуби у рату. Пошто Брехтове драме не претпостављају особине класичне аристотеловске драме, у којој је сваки следећи догађај последица узрокована неким пређашњим догађајем, Мајка Храброст не осећа страх од казне која јој може следити због њеног пословања са ратом, већ се страх за живот деце јавља искључиво као реципрочан однос са жељом за остварењем добити. Када Наредник врбује Ајлифа да би га повео у рат, уочавају се прве назнаке страха код тематске силе коју отеловљује Мајка Храброст:

МАЈКА ХРАБРОСТ: Он је још дете. А хоћете да ми га одведете на клиницу. Знам ја вас. [...] (Брехт 1979: 24)

Брехт користи етички датив као језичко средство којим можемо назрети страх од губитка сина. Тај страх постаје уочљивији када мајка сасвим отворено говори о њему:

МАЈКА ХРАБРОСТ: [...] Наредниче, страшно се бринем да ли ће изнети читаву главу из рата. Све троје су лоше нарави. (Брехт 1979: 27)

или када Швајцарко извлачи црни крст, предсказање смрти, а Мајка Храброст каже:

МАЈКА ХРАБРОСТ: [...]Што тако чудно гледаш у цедуљу? Сигурно је празна. Не може бити да је крст на њој. Тебе не бих смела изгубити. [...] (Брехт 1979: 27).

Страх од губитка ћерке може се увидети и у сцени када породица Мајке Храброст допадне заробљеништва са деловима финског пука. Плашећи се за живот своје ћерке и желећи да јој сачува морал од напада војника Храброст јој маже лице пепелом покушавајући да већ оживљеном обележену ћерку још више наружи.

9 Због тога можемо да издвојимо два велика правца стваралачког динамичког усмерења, зависно да ли она делује као привлачна или одбојна сила.

МАЈКА ХРАБРОСТ: [...] Тако мало гара, па си сигурна. [...] Де, да те видим. Није лоше. Ни орах да ти човек из руке не узме. Немој да дрхтиш сада. Не може ништа да ти се деси. (Брехт 1979: 50)

Мајка жели да је сачува, жели јој добро, али не дозвољава јој да се упркос својој ометености развије као самостална личност, не дозвољава јој да се осамостали, да се уда, да заснује породицу. У њеној намери да сачува ћерку пројектује се љубав, али начин на који она то ради на читаоца не оставља позитиван утисак. Храброст посматра своју ћерку као инфантилну особу, која није способна да сама преживи у ратним околностима.

### ДОБРО ЗА КОЈИМ СЕ ЖУДИ

Тежња смештена у сили која ствара драмску напетост, нужно претпоставља неко жељено добро, у случају Мајке Храброст и избегавање нежељеног. Као што знамо, то добро може се манифестовати на два начина: присуство може бити лично или је присуство безлично, на пример, физичко и остварује се у неком материјалном предмету. Жељено добро Мајке Храброст је напредак у пословању, које је симболично представљено њеним колима.

МАЈКА ХРАБРОСТ: [...] Па ми од кола живимо! (Брехт 1979: 80)

Могућност да се симбол жељеног добра покаже конкретно, у неком предмету, сценски је веома добра, јер је добро, тј. предмет тежње, ту присутно. А тај пад у материју, то отеловљење у физичком позоришном предмету није драматуршко у класичном смислу, али Брехтовој драматургији је блиско.

Као што смо већ поменули, то добро за којим се жуди, предмет жеље, не мора да буде људски присутно, отеловљено у одређеном лицу. Амбиција, тај моћни драмски покретач, везује се углавном за нешто бестелесно, за моћ, богатство и слично. Ово указује на велике могућности. Добро је, на пример, неко благо, новац, средства за преживљавање и припада невидљивим космичким силама, или, ако је присутно на сцени, припада материјалним предметима драме. У њему тада нема никакве тежње, никакве људске и живе силе осим привлачне силе неког непомичног покретача. Примењено на Брехтовој персони драматис, амбиција је моћни покретач, тежња за добитком, не у смислу великог богатства, већ обезбеђивања основних егзистенцијалних потреба:

МАЈКА ХРАБРОСТ: [...] Мени је стало само до тога да са својим колима прехраним себе и своју децу. (Брехт 1979: 84)

Свако би помислио да неко, ко тргује у рату, жели да од рата и профитира. Мајка Храброст послује у рату, али она не тежи луксузу,

већ тежи да обезбеди средства за основне животне потребе себи и својој деци. Другим речима, опстанак у послу и опстанак је отеловљење функције жељеног добра - преживљавање уз помоћ кантинерских кола у ратном окружењу.

#### ДОБИТНИК ДОБРА (ПРИМАЛАЦ ДОБРА)

Жеља коју емитује тематска сила не мора увек да означи жељу за себе. Треба поставити разлику између ероса и агапеа: ерос је жеља, жели за себе добро које представља вољени предмет, док агапе може желети за другога.<sup>10</sup> Уопште узев, ако посматрамо ту кључну љубав, морамо да прихватимо да она жели добро некоме, односно страхује од зла за некога. Тај неко, могући добитник жељеног добра, у овом случају деца Ане Фирлинг отеловљују једну битну драмску функцију. Иако је добитник добра често отеловљен у истом лицу као лик који емитује тематску силу, он исто тако често може да буде одвојен од овога. Мајка Храброст жели добро за своју децу – да их прехране, а самим тим жели и да их заштити од зла које доноси рат, али функција добитника добара отеловљује се и у њој самој, јер она као сопствено добро види одржавање посла и очување сопственог живота.

МАЈКА ХРАБРОСТ: [...] Мени је стало само до тога да са својим колима прехраним себе и своју децу. (Брехт 1979: 84)

Тако да су у овом случају тематска сила и добитник добра час спојени у једном лику, а истовремено су и раздвојени. Бавећи се трговином у рату она одржава свој живот и живот своје деце. Када она не би била толико одлучна и истрајна, живота уопште не би ни било. У исто време, будући јака и упорна у деструктивном друштву, она уништава живот који је сама створила. Драмску природу текста обезбеђује супротносмерност унутар Мајке Храброст, која се конкретизује у сцени када Храброст жели да откупи свог сина Швајцарка, жели да га спаси од сигурне смрти, али не може да се одрекне својих кола.

МАЈКА ХРАБРОСТ: Морам тај новац да имам, али више волим да паднем са ногу док не нађем неку понуду него да их продам. Па ми од кола живимо! [...] (Брехт 1979: 60)

Спајање функција добитника добра и тематске силе у један лик, а истовремено и њихово раздвајање у више фигура, велико је драмско средство које можемо уочити у Брехтовој фигури Мајке Храброст, која добро жели и за себе, али и за другога.

Не треба да заборавимо да напоменемо да се један посебан динамизам јавља да би драматуршки појачао лице: реч је о примаоцу добра

<sup>10</sup> Иако Сурио у свом делу првенствено говори о страсној љубави, овај модел ипак можемо пренети на платформу драме *Мајка Храброст и њена деца*.

мимо своје воље, ако се тако може назвати. Укратко, функција могућег добитника, која је увек драматуршки нужна, естетски је често слаба улога, није издиференцирана у односу на остале драмске ликове и зато би требало да она буде уметнички добро разрађена и изразита. На пример, нема кћер Катрин прима добро које јој упути мајка не у потпуности против своје воље, али не слажући се са мајчиним начином пословања. Она живи по правилима своје мајке, вуче кола, верује у њено мишљење да неће моћи да се уда, али се не слаже са пословањем своје мајке. Када Храброст у петој сцени не жели бесплатно да да сељачкој породици платно да би им свештеник преврио кржаве ране, нема Катрин бива јако узбуђена, на основу дидаскалија видимо психичко стање у које је она запала: „Испуштајући грлене гласове, Катрин подиже дрвену греду и њоме прети својој мајци.“ (Брехт 1979: 73) Ми можемо драмску фигуру Катрин посматрати као „анти-Храброст“, као другачију могућност делања: она не прихвата рат као нешто што одређује њену судбину, већ, иако нема, она је спремна да заузме активни, критички став и да да свој допринос промени друштвеног система. Сила је драматуршка само ако наилази на отпор.

Приликом нашег проучавања не смемо занемарити чињеницу да фигуру Мајке Храброст посматрамо у систему сила и да иста мрежа односа може да изгледа веома различито зависно од тога с чије тачке гледања је испитујемо, прихватамо, уживљавамо се у њу. У овом раду ми смо се ограничили на прве три функције које Сурио наводи, а у циљу да продубимо тумачење фигуре Мајке Храброст схватајући је као силу у систему сила. За стварање драмске ситуације предуслов је постојање тематске силе, силе која пројектује усмеравајућу жудњу. У драмској фигури Ане Фирлинг отеловљена је тематска сила. Мајка Храброст иницира драмску ситуацију желећи да заради у рату, да одржи свој живот, али и да сачува живот деце. Функцију вредности ка којој је сила окренута налазимо у материјалном добру, тј. у обезбеђивању сопствене егзистенције и егзистенције деце, које се некада налазе у међусобном конфликту. Драмска ситуација се већ назире. Међутим, функцију добитника добра наизменично, а некад и истовремено заузима Мајка, а затим деца. Агон се налази у фигури Мајке Храброст, која би уједно желела добробит за себе, али и за децу, у циљу одржања њиховог живота. Сурио каже да је функција могућег добитника естетски често слабо урађена, али у Брехтовој драми функцију добитника можемо посматрати као основу за настанак драме. Додајмо још да често и важно отеловљење више функција у истом лицу представља максимум такве једне сложености сила. Дакле, Мајка Храброст је фигура која отеловљује више функција, зато је њено тумачење захтевно и сложено.

## УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Фигура Мајке Храброст живи од елемената епског позоришта, ефекта отуђења и сонгова. Ефекат зачудности је, мисли Брехт, основа сваког критичког мишљења. Он ставља гледаоца у тотално рационалну перспективу према приказаном. Гледалац не треба да саосећа, да жали или да мрзи неки лик. Већ ефекат отуђења је ту да би му појаснио неку ситуацију, како би о њој могао да размишља. Гестови, неочекивани обр-ти, онеобичени језички изрази само су неки од елемената који на зачудан брехтовски начин отварају нова питања и изнуђују од гледаоца одлуке. Отуђење као фундаментална јединица брехтовског позоришта манифестује се у највећој мери у радњи драме, али и у самом језику драме – језик је отуђен. Без ових елемената отуђења тумачење персоне драматис не би било релевантно.

У самој драми фигура Мајке Храброст разапета је између две функције које се међусобно преплићу, које чак стоје и у сукобу. Она је мајка, која се у рату бори да прехрани децу и да их од рата спаси, с друге стране она је пословни човек, жилава људска егзистенција, трагично упорна у инстинкту самоодржања, и трагично неспособна да схвати прави смисао околности у којима се наша. Мајчински инстинкт је у директном конфликту са њеним ратним пословањем, коме на крају она жртвује сопствену децу.

Чињеница да фигуру Мајке Храброст можемо и издвојено да посматрамо и да по том начину схватања радње она представља херојски истрајну фигуру, открива сложеност тумачења Брехтове персоне драматис. Она мора да истраје и да буде издвојена да би се показала пуна радња. Оно што треба створити као искуство које се може пренети, а не као став, јесте управо њен тврди живахни опортунизам док то не постане начин живота. А тада дубина драме није у ономе што се о овоме може рећи путем излагања или коментара, него у остатку радње, у оним другим стварима које се догађају. Тада није више важно да ли је личност Мајке Храброст створена тако да јој се дивимо због херојске истрајности или да је презиремо као поквареног опортунисту, уколико је посматрамо као део структуре. Брехт не тражи од нас да донесемо издвојени морални суд. Јер кроз радњу избија не одређени став, него одређено искуство. Формално покораване једној несавладивој сили, очување живота покораванем систему, вучење кола за војскама – то све не само да изгледа него и постаје неизбежно. Сви ови елементи коришћени за грађење фигуре Мајке Храброст треба да нас убеди, као искуство, да су узалудни, јер се живот тиме не чува, породица се распада, а кола се и даље вуку, док је мртвих све више. Међутим, када Храброст не би била тако истрајна, живота уопште не би ни било. Будући јака и упорна у деструктивном друштву, она разара живот који је сама створила, јер није свесна да постоји другачије решење. Ова дубока и сложена слика, дата кроз лик и радњу, јесте Брехтова средишна структура осећања, не-



посредно драматизована. Брехт не жели да ми осећамо сажаљење према Мајци Храброст, већ жели да од нас изнуди одлуке да се њене грешке не би више поновиле. Начин живота Мајке Храброст јесте од стране њеног творца изнесени протест против старог идеалистичког појма о јунаку и уопште против грађанског култа идеја који се схвата као занос. Због тога би се могло рећи да Мајка Храброст представља једну од најуспелијих драмских фигура у Брехтовом стваралаштву, која се може уопштити као персону драматис модерне драме.

Драма *Мајка Храброст и њена деца*, као и целокупно Брехтово стваралаштво, остављају простор за многа истраживања која су базирана на достигнућима епског театра. Његова идеолошка опредељеност, коришћење историје и бајки у драмама представља битан тематски елемент, чији би начин драматизације могао бити основа за даља истраживања.

#### Извори:

Брехт 1979: Б. Брехт, *Мајка Храброст и њена деца*, Београд: Рад; превели Татјана Шенк и Јован Ђирилов

#### ЛИТЕРАТУРА:

Бењамин 1974: V. Benjamin, *Eseji*, Београд: Nolit; preveo Milan Tabaković, 299-307.  
Брехт 1966: B. Brecht, *Dijalektika u teatru*, Београд: Nolit; preveo Darko Suvin, 50-77.  
Брехт 2000: B. Brecht, *Schriften zum Theater*, Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 51-193.  
Вилијамс 1979: R. Vilijams, *Drama od Ibzena do Brehta*, Београд: Nolit; prevela Marta Frajnd, 314-330.

Иберсфелд 1981: A. Ibersfeld, Aktancijalni model u pozorištu, u: M. Miočinović (uredn.), *Moderna teorija drame*, Београд, Nolit, 84-117.

Маркус 1981: S. Markus, Strategija dramskih lica, u: M. Miočinović (uredn.), *Moderna teorija drame*, Београд, Nolit, 201-213.

Сонди 1995: P. Sondi, *Teorija moderne drame*, Београд: Laris; prevela Drinka Gojković, 103-108.

Стајан 1981: Dž. L. Stajan, Komunikacija u drami, u: M. Miočinović (uredn.), *Moderna teorija drame*, Београд, Nolit, 214-243.

Сурио 1981: E. Surio, Dramaturške funkcije, u: M. Miočinović (uredn.), *Moderna teorija drame*, Београд, Nolit, 57-83.

Холтхузен 1981: H. E. Holthuzen, Dramaturgija otuđenja (Jedna studija za dramsku tehniku Bertolda Brehta), u: M. Miočinović *Moderna teorija drame*, Београд, Nolit, 450-470.

**Milena R. Nešić Pavković** / Persona dramatis in Brecht's play *Mother Courage and Her Children*

**Summary** / Brecht never spoke about plays as dramatic text, but he rather only spoke about the theater. Not unlike Aristotle, with whom he so often disagreed critically, he wanted the meaning and the essence of drama to be determined starting from the "theatrical performance", meaning, starting from the play. His work and contribution to the theatre is not easily understood by itself, so it should be viewed relative to the tradition that it, at the same time, develops and criticizes.

In the study that we have started as the main subject of the paper, we have set up a review of Brecht's idea of epic theatre and its reception by critics, as well as examining the figure of Mother Courage in relation to this model. In the paper titled "Personae dramatis in the play Mother Courage and Her Children by Bertolt Brecht" as the method for studying epic theater we will use the analysis of Brecht's theoretical writings on theory of theatre, and also the contemporary works of dramatic criticism, to which, using the concretization method, the interpretation of the figure of Mother Courage supplements, by which we will present a dramatic figure in the drama of alienation, namely in the play "Mother Courage and Her Children" by Bertolt Brecht, so as to briefly shed light on its characteristics and the role of the concrete dramatic character in epic theatre. For clarification of the overall picture of personae dramatis in Brecht's play, we have also used the theory of Étienne Souriau of dramaturgical functions, based on which we have interpreted the figure of Mother Courage in relation to her children, war, and to the dealings she had during the war.

*Keywords:* Brecht, epic theater, estrangement effect, personae dramatis, Mother Courage, dramaturgical function

*Примљен: 2. марта 2015.*

*Прихваћен за штампу марта 2015.*