

ADIJATA IBRIŠIMOVIĆ-ŠABIĆ  
DOSTOJEVSKI NA SARAJEVSKOJ  
POZORIŠNOJ SCENI /  
DOSTOEVSKY IN SARAJEVO THEATRES /  
ДОСТОЕВСКИЙ НА САРАЈЕВСКОЙ  
ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Rad predstavlja dio istraživanja posvećen izučavanju recepcije djela ruskih klasika na sarajevskoj pozorišnoj sceni, izvođenih u periodu od 1921. godine osnivanja Narodnog pozorišta u Sarajevu, pa sve do 2007. godine, te govori o književnoj i pozorišnoj recepciji djela Fjodora Mihajloviča Dostojevskog na sarajevskoj sceni. Od trenutka osnivanja najstarije pozorišne kuće u BiH, koja je nedavno (2021) proslavila 100. godišnjicu svog postojanja, potom osnivanja i drugih sarajevskih teatarâ (prije svega Malog, odnosno Kamernog teatra 55), na sarajevskoj sceni je izvedeno svega 9 premijera prema romanima velikog ruskog i svjetskog klasika. U radu će biti predstavljeni različiti rediteljski koncepti i dramatizacije scenski skoro neosvojivih romana Dostojevskog, čije inscenacije i postavke kod nas uglavnom protiču u znaku razočarenja, zatim analiza i sinteza bosanskohercegovačke književne i pozorišne kritičke misli o navedenom korpusu u suodnosu sa ruskom te, na koncu, teorijski “pogled” na neka pitanja što ih neminovno pred istraživače postavlja problem prilagodbe proze, napose klasičnog romana, scenskoj izvedbi.

**Ključne riječi:** *F. M. Dostojevski, inscenacije proze, književna recepcija, pozorišna recepcija, Narodno pozorište u Sarajevu, Kamerni teatar 55*

## 1. ZAKLJUČAK KAO UVOD

Višegodišnje izučavanje recepcije djela ruskih klasika mahom XIX vijeka u bosanskohercegovačkoj književnoj kritici (u sučeljavanju sa ruskom) i

izučavanje pisanih odziva na sarajevske predstave, konkretno u ovom slučaju – recepcije ruskog klasičnog romana na primjeru opusa Fjodora Mihajloviča Dostojevskog koji je izvođen u sarajevskim teatrima – dovelo je do zaključka da su predstave rađene prema romanima Dostojevskog (vrednovane kao zahtjevni projekti kojima je posvećivano mnogo vremena i truda) bile ocijenjene kao teške, razvučene ili (pre)duge, uz eventualno isticanje pojedinih vrlo dobrih glumačkih kreacija. Zbog toga su uglavnom brzo “skidane” sa repertoara i skoro sve protiču u znaku velikih očekivanja koja, sudeći prema pisanim izvorima, nisu bila ispunjena.

Neki odzivi na sarajevske predstave nude vrlo važne uvide u poetiku romana ruskog pisca, u njegovu polifoniju, koja je, kako stoji u pojedinim vrlo detaljnim analizama predstava, glavni razlog zašto teatar ima problem s romanima Dostojevskog.

Uz to, sa svakom novom sarajevskom predstavom rađenom po romanima ovog ruskog klasika pokreće se pitanje dramatizacije proznog literarnog djela uopće, naročito problem dramatizacije velikog klasičnog romana dugogodišnje književnoteorijske, književnokritičke recepcije, a u pojedinim slučajevima postavlja se i pitanje: Trebaju li teatru nove dramatizacije ako već postoje (u drugim velikim evropskim pozorišnim kućama) isprobane stare? Ne treba smetnuti s uma ni činjenicu da i popularne i uspješne dramatizacije u drugim sredinama podliježu prilagodabama i adaptacijama, manje ili više uspješnim. To je razlog što je u ovom radu pažnja usmjerena na dvije sarajevske premijere rađene po romanima *Zločin i kazna* i *Idiot*, sa fokusom na **adaptacije čuvenih dramatizacija**<sup>79</sup> ovih djela autora Andzeja Wajde koji je veliki dio svoje pozorišne karijere posvetio upravo fenomenu “teatar Dostojevskog”.

## 2. REPERTOAR

Prvo izvođenje Dostojevskog na sarajevskog sceni bila je predstava *Zločin i kazna* iz 1927. godine. Ovaj je roman doživio još jednu premijeru 1940. godine i na sceni Narodnog pozorišta više nema novih izvedbi. Osamdeset

---

<sup>79</sup> Sva isticanja masnim slovima u ovom radu su autorska.

i dvije godine već ovaj roman čeka da se vrati na scenu Narodnog pozorišta u Sarajevu. Predstava *Zločin i kazna*, s podnaslovom *Drevni mit o preporodu grešnika*, bilježi i jednu premijeru u Kamernom teatru 55 iz 1999. godine.

Drugi roman Dostojevskog adaptiran za scenu i izveden u Kući na Obali je roman *Idiot* sa **prvom i posljednjom premijerom u ovom sarajevskom pozorištu iz 1929.** (koji, dakle, već devedeset i tri godine čeka da se vrati u sarajevsko Narodno pozorište). Ipak, u Kamernom teatru 55 roman *Idiot* **doživio je dvije premijere: 1970. i 1995. godine.**

Treći je komad, komedija u 3 čina prema pripovijesti Dostojevskog *Ujkin san*, sa premijerom iz 1930. – što je **prvo i posljednje izvođenje** općenito na sarajevskoj sceni – rađen zapravo prema njemačkoj dramatizaciji autora Karla Vollmöllera.

I na koncu, tu je roman *Braća Karamazovi* sa prvom premijerom iz 1938. koji će na novu premijeru u Narodnom pozorištu čekati 40 godina, a nova je premijera iz 1981. godine proticala u znaku velike obljetnice: 100. godišnjice smrti Fjodora Mihajloviča Dostojevskog.

Čini mi se važnim istaći da, ako pogledamo godine izvedbi premijera, primijetit ćemo da se 20-ih i 30-ih godina Dostojevski na našoj sceni izvodi redovno (1927, 1929, 1930, slijedi pauza od 8 godina – do 1938, zatim 1940) Razlog za takvo što leži i u činjenici da su ruski emigranti, visokoobrazovani glumci, reditelji i pozorišni pedagozi u ovom periodu bili angažirani u praktično tek osnovanom Narodnom pozorištu u Sarajevu. Kao mhatovci i učenici Konstantina Stanislavskog u naše pozorište neposredno su donosili najsvježije teorijske i praktične spoznaje o teatru, sceni i posebno o umijeću glume i umjetnosti režije pa se može reći da je naš teatar odnjegovan na najboljim tradicijama ove mhatovske ruske škole. Ne čudi stoga da su ruski klasici itekako prisutni na sceni Narodnog pozorišta u Sarajevu u ovom periodu.

### 3. RECEPCIJA I PROBLEM INSCENACIJE ROMANA DOSTOJEVSKOG

*Klasici nam se danas uistinu nude kao suvremenici na kojima propitujemo gdje smo i što smo. Svakako bolje nego kada igramo neki komad alkohola, sperme i krvi. A možda na toj socijalnoj osnovi izraste novi Dostojevski... objedini pozorište s publikom...*

Georgij Žorž Paro, reditelj

Od prvih trenutaka recepcije djela Fjodora Dostojevskog kritičari su obratili pažnju na nekoliko osobenosti koje će tek s pojavom Bahtinove teorije polifonijskog romana dobiti svoje teorijsko uobličjenje. Neke od tih osobenosti kao što su: dijalogičnost romana, dramatičnost i zanimljivost zbivanja, psihologizam, doprinosile su mišljenju da ovako organizirani romani ne traže značajniju obradu da bi bili uspješni i na sceni. Međutim, pozorišna praksa je pokazala da su mnogi dramatičari i reditelji ipak nailazili na teške prepreke prilikom inscenacija.

Iskazi o ovom pitanju koje su dali autori romanopisci: Dostojevski, Bulgakov (i kao dramski pisac),<sup>80</sup> kod nas Selimović, naprimjer, za kojeg dramatzacija označava “nasilno pretakanje jednog oblika u drugi” (1988, str. 362–363), a čija djela su doživljavala različite pozorišne i filmske adaptacije, potvrđuju da narativno i epsko ne pronalazi tako jednostavno put za život na sceni.

Prisjetimo se i čuvenog pisma Dostojevskog, u kojem je ruski klasik praktično dao svoj savjet dramaturzima, koji tek u današnje vrijeme postklasične paradigme, čini se, dobija adekvatno teorijsko obrazloženje. Naime, u pismima, upozoravajući da pokušaji dramatzacija njegovih romana “gotovo nikad nisu uspevali, bar ne potpuno”, Dostojevski piše kako vjeruje “da za različite oblike umetnosti postoje i odgovarajuće poetske misli, tako da jedna misao ne može nikada biti iskazana u obliku koji joj ne odgovara. Druga će stvar biti, – stoji u nastavku pisma – ako Vi što je moguće više preradite i izmenite roman i zadržite samo neku njegovu

<sup>80</sup> Usp. Bulgakovljevo pismo u kojem piše da Gogoljevu poemu *Mrtve duše* nije moguće dramatzirati (1985, str. 33–34).

epizodu koju biste preradili u dramu ili pak, pošto uzmete osnovnu misao, potpuno izmenite siže (...)” (1983a, str. 220–221).

Komentirajući ovo pismo upućeno izvjesnoj kneginjici V. D. Obolenskoj, Leonid Grosman (1928) u tekstu o teatralizaciji romana Dostojevskog<sup>81</sup> piše da je Dostojevski naravno u pravu, bez obzira čak i na veliki uspjeh pojedinih inscenacija romana u Rusiji i na Zapadu, koje su zapravo, prema mišljenju ne samo Grosmana, svaka na svoj način otkrivale “prirođeni mu dramski instinkt”. Ruski teoretičar književnosti obraća pažnju na to da je Dostojevski u pismima bližnjima iskazivao želju da napiše dramu, ali da su se u konačnici sve te zamišljene dramske scene potčinile epskom zamahu piščevoga genija, postajući dio jedne nove forme – polifonijskog romana. Međutim,

/u/mjetničko, cjelovito i organsko tkivo njegovih velikih filozofsko-avanturističkih romana potpuno se gubi u predstavama koje uspijevaju sačuvati tek oštri dramatism intrige i reljefnu konturu karaktera (rus.: выразительную лепку характера / *vyrziteljnuju lepku haraktera*). Zamisao i plan romanopisca [uvijek su na neki način – A. I. Š.] žrtve despotizma scenskih zahtjeva. (Гроссман, ibidem)

Stoga, zaključuje Grosman, pijetet prema tekstu klasika može biti primjeren na akademijama ili univerzitetima, “ali evidentno traži drugačiji odnos u pozorištu, jer scena fatalno i samovlasno svejedno proizvodi vlastite lomove, izvlačeći iz cjeline djela odvojene fragmente”<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Гроссман, Л. (1928) “Достоевский и театрализация романа” в: *Собрание сочинений в пяти томах*. Том IV. Москва: Мастера слова, Кн-во “Современные проблемы” Н. А. Столляр. OCR: М. Н. Бычков, август 2012 г. Режим доступа: Lib.ru/Классика: Гроссман Леонид Петрович. Достоевский и театрализация романа [дата обращения: 2. 12. 2021]. Većina kritičara smatra da je riječ o *Zločinu i kazni*. Grosman navodi da je riječ o romanu *Zli dusi*, koji je u to vrijeme štampan u časopisu *Ruski vijesnik* (rus.: *Русский вестник / Russkij vestnik*).

<sup>82</sup> Grosman (ibidem) na sljedeći način tumači riječi Dostojevskog: “Odvaznije i odlučnije pristupajte originalnom stvaralačkom planu. Aranžiranje romana u okvirima scene – nije osobita mudrost. Ne, neka roman bude trampolina za vašu slobodnu fantaziju, tek partitura za vašu slobodnu i nadahnutu igru. Postupajte sa mojim *Zlim dusima*, ‘Karamazovima’, ‘Raskolnjikovima’, kao Šekspir sa nekim italijanskim hronikama. Stvarajte nanovo, lomite siže, razbijajte u paramparčad romanesknu formu – jer ona nema šta da radi na sceni – i u tom buntu protiv mog teksta stvarajte teatarsku umjetnost po zakonima tragedije, farse ili melodrame. Za sve to ja vam darežljivo bacam materijal, ali uzimajte

Međutim, upozorava ruska dramaturginja i teatrologinja Natal'ja Stepanovna Skorohod (2010str. 23): “skepticizam Dostojevskog u odnosu na inscenacije njegovih romana vremenom je potisnut u drugi plan, pa se odlomak iz pisma počeo tumačiti kao ‘zaštitna povelja’ za sve oblike samovoljnog odnosa prema klasičnom tekstu.”

Historija dramatizacija i inscenacija po tekstovima Dostojevskog pokazuje da dramatizacija epizode iz romana, koliko god uspješna u pozorišnom i scenskom smislu u određenom povijesnom trenutku, ipak, u poređenju sa smislom/smislovima samog romana teško može pretendirati na takvu estetiku i umjetničku “težinu”, koju kao svoju temeljnu vrijednost posjeduje literarni predložak kao cjelina.<sup>83</sup> Stoga, bez obzira na različite pokušaje i eksperimente, cilj inscenacija u većini slučajeva ipak se sastojao u pokušajima da se slijedi izvornik i maksimalno poštuje tekst romana. To dokazuju i MHAT-ovske postavke s figurom scenskog naratora koji “čita” stranice iz romana,<sup>84</sup> kao i najveći dio sarajevskih predstava rađenih po tekstovima ruskih klasika.

Kako pokazuju pisani odzivi i kritike, vrlo su rijetke uspjele dramatizacije i inscenacije romana Dostojevskog, koje bi imale duži “vijek trajanja” na repertoarima sarajevskih pozorišta i koje bi ostavile dublji, značajniji trag bar u nekom aspektu razvoja teatarske umjetnosti, kao što je to, naprimjer, bio slučaj sa sarajevskom predstavom *Mrtve duše* – premda se ovdje ipak radi o **drami** koju je po Gogoljevom romanu napisao Mihail Bulgakov (usp. Ibrišimović-Šabić, 2017, str. 223–233).

---

ga za nove kovine, nove legure, za velike i odvažne preobražaje, jer čvrst ostaje zakon svake umjetnosti: ‘misao nikada ne može biti iskazana u formi koja joj ne odgovara.’”

<sup>83</sup> Jedan od takvih pokušaja, piše Skorohod (2010), bila je predstava “Marmeladovljeva priča” (rus. *Рассказ Мармеладова / Rasskaz Marmeladova*), dramatizacija ispovijesti jednog od likova iz romana *Zločin i kazna*, uspjela u vrlo popularna u to vrijeme scenska melodrama.

<sup>84</sup> Dramatizacije i inscenacije romana u čuvenom MHAT-u uslijedile su nakon uspjeha predstava rađenih po tekstovima Čehovljevim drama. Postavljajući 1910. godine roman Dostojevskog *Braća Karamazovi* u ovom tetaru, Nemirovič-Dančenko režirao je predstavu koja se prikazivala dvije večeri. Ova inscenacija je na taj način, srušivši sve uslovnosti scene, otkrivajući neslućene perspektive ne samo za MHAT već i za cjelokupnu rusku, pa i evropsku, scensku umjetnost, označivši prekretnicu, ušla u historiju pozorišta, a dolazak polifonične proze Dostojevskog na tu scenu, kako navode ruski kritičari i teatrolozi, bio je zakonit, predstavljao je produžetak i razvoj stvaralačkih principa teatra koji je nastao i razvijao se na Čehovljevim “višezvučnim dramama-romanima”.

## 4. SARAJEVSKA POZORIŠNA ČITANJA DOSTOJEVSKOG – NA PRIMJERU ROMANA *ZLOČIN I KAZNA I IDIOT*

### 4.1. ‘Zločin i kazna’ na sarajevskoj sceni

Fenomen “teatar Dostojevskog” teško da bi i nikao da scena nije osvojila ogromni potencijal tzv. velikih romana ruskog klasika. Prvo djelo koje je zapravo otvorilo ovom autoru “put u teatar” bilo je *Zločin i kazna* (usp. Skorohod, 2010, str. 23).

U repertoaru Narodnog pozorišta stoji da je roman *Zločin i kazna* doživio dvije premijere: prvu – 25. 12. 1927. godine kao dramsku scenu u 10 slika s epilogom u dramatizaciji Estonca J. A. Deliera i režiji glumca i reditelja Viktora Beka; i drugu – 27. 1. 1940. godine kao inscenaciju u 10 slika P. F. Krasnopoljskog u prijevodu V. Živojinovića i režiji Vase Kosića. Nažalost, osim repertoarske bilješke, u arhivama nisam uspjela pronaći druge pisane tragove i odzive na ove predstave. Roman Dostojevskog doživio je i jednu premijeru na sceni Kamernog teatra 55 u **adaptiranoj dramatizaciji Andrzeja Wajde** s podnaslovom *Drevni mit o preporodu grešnika*, u režiji Borislava Stjepanovića, koja je održana 24. 10. 1999. godine i koja je, pored premijere, doživjela tek jednu reprizu,<sup>85</sup> kako stoji u Repertoaru.

Ipak, u knjizi Josipa Lešića (1976) zabilježen je odziv Borivoja Jevtića iz 1930. godine, ali posvećen ne nekoj od sarajevskih predstava, već gostovanju Praške grupe<sup>86</sup> u sarajevskom pozorištu koja je davala i predstavu *Zločin i*

<sup>85</sup> U ovoj predstavi Raskoljnikova je igrao Admir Glamočak, Porfirija Petrovića – Dragan Jovičić, Sonju Marmeladovu – Selma Alispahić, Zamjotova – Alen Muratović, Razumihina – Žan Marolt, Koha – Senad Bašić, Mikoljku – Aleksandar Seksan, Svjedoka – Milenko Đedović i Napasnika – Slaven Vidak (Afiša predstave, Arhiva Kamernog teatra 55). Bilo bi zanimljivo pokušati dati odgovor na pitanje koje iskoračuje iz okvira što ga je postavila tema ovog istraživanja: Zašto je ova predstava tako brzo bila “skinuta” sa repertoara i pored zanimljive dramatizacije iskusnog Wajde, režije vrsnog Bore Stjepanovića i glumaca koji, može se slobodno reći, spadaju u vrh bh. glumišta?

<sup>86</sup> Riječ je o članovima tzv. “Praške grupe” MHT, bivšim članovima Moskovskog hudožestvenog akademskog teatra, koji su ostali u emigraciji. U Čehoslovačku 1921. godine, kako bilježi Natalija Vagarova u knjizi *Русская театральная эмиграция в центральной Европе и на Балканах: очерки (Ruska teatarska emigracija u centralnoj Evropi i na Balkanu: ogledi, 2007)* dolazi dio trupe MHAT, s čuvenim ruskim glumcem Kačalovom na čelu. Nakon njegovog, i povratka još nekih članova ansambla u Moskvu, u Pragu ostaje ova “Praška”, odnosno, tzv. “disidentska grupa”. Dvadesetih godina

*kazna*, odziv, zanimljiv ipak za ovaj rad stoga što pokazuje da, preko ovih i ovakvih gostovanja, do naših prostora vrlo rano dopiru i ona tumačenja junaka Dostojevskog, koja se ne ubrajaju u “kanonska”:

U *Zločinu i kazni*, ovaj tercet (Polikarp Pavlov, Hmara i Vera Greč) se držao vezan moćno, nerazdruživ, otimajući reč iz reči, vođen đavolskim tempom koji se razrastao u beskrajnost, naročito u sceni između Raskoljnikova (Hmara) i Porfirija Petroviča (Pavlov). To je već bila igra ‘koja se pretvarala u simbol. Kruženja G. Pavlova oko uboge duše Rodiona Raskoljnikova postajala su sve manja, tromija, dok se nisu vratila u tačku iz koje su počela: mušica je bila uhvaćena u otrovnu mrežu pauka – sisara.’ (prema Lešić, 1976, str. 27)

Ovaj kratki odziv pokazuje utjecaj razumijevanja djela Dostojevskog koje potiče zapravo od ruskih simbolista, ali svakako ukazuje i na to da su ova tumačenja bila poznata našoj kritici. Naime, za razliku od interpretacija koje u Porfiriju Petroviču vide lik koji je nastao kao reakcija Dostojevskog na vrijeme reformi, između ostalog i reforme sudstva (pitanje koje se Dostojevskog doticalo lično i kojem je posvetio zamalo svoje najbolje stranice), dakle, za razliku od onih interpretacija koje u Porfiriju Petroviču vide “virtuoza psihološke analize” koji smatra da je i posao isljednika “svojevrna umjetnost”, te se prema Raskoljnikovu ponaša s razumijevanjem i simpatijom, s pažnjom i čak iskrenim osjećanjem (usp. Grosman, 1974,

---

“Praška grupa” gostuje diljem Evrope, njegujući repertoar, ali i ideje moskovskog ansambla u svojim postavkama, “pridajući veliki značaj studionom radu s mladim glumcima”. U drugoj polovini dvadesetih godina “Prašku grupu” počinju napuštati pojedini članovi, odlazeći dalje prema Zapadnoj Evropi i Americi. Krajem dvadesetih godina, nakon što je grupa promijenila stalno mjesto boravka i iz Čehoslovačke prešla u Jugoslaviju, na čelu ansambla našli su se Polikarp Arsenjevič Pavlov i Vera Mal’tiadovna Greč. Boraveći u Jugoslaviji do sredine 1943. godine, nastavljaju igrati predstave po kojima su bili čuveni. Natalija Vagapova jedno poglavlje svoje knjige o ruskoj emigraciji u Centralnoj Evropi i na Balkanu u cijelosti posvećuje “Praškoj grupi”: “По следом Пражской группы артистов МХТ” (*Tragom Praške grupe glumaca MHT*, 2007, str. 129–170). Vagapova u ovom poglavlju piše da su se, za svog boravka u Jugoslaviji, Pavlov i Greč “bavili režijom u mnogim tetarima skoro svih oblasti tadašnje višenacionalne balkanske države. Pavlov i Greč postavljali su uglavnom rusku dramu. Mada nisu imali svoju stalnu glumačku školu, oni su postali prvi profesionalni pozorišni pedagozi srpskim, hrvatskim, bosanskim i makedonskim glumcima koji su učestvovali u njihovim predstavama. Predstave su, u zavisnosti od sastava lokalnog ansambla, imale veći ili manji uspjeh. Ponekad su Polikarp Pavlovič (sic!) i Vera Mal’tiadovna lično nastupali u ruskim komadima zajedno sa svojim učenicima, i to na ruskom jeziku” (Vagapova, 2007, str. 160–161).



prema Kabić, 2007. str. 255), ruskom simbolisti Mereškovskom, međutim, pripada sasvim drugačija interpretacija lika, upravo ova, zasnovana na slici “pauka i muhe”:

Da, Porfirije Petrovič sa sladostrašćem propoveda hrišćansku ideju svojoj žrtvi, on to čini sa takvim zadovoljstvom kakvo oseća pauk dok siše život muhi koja se otima među njegovim pipcima. (...) Sada je jasno kakav je to ‘hrišćanski’ moral koji propoveda taj pauk Porfirije Petrovič onoj muhi koja se otima iz njegovih pipaka: ja ću tebe progoniti jer si moja žrtva i druge ti nema, pomoli se Bogu i prihvati stradanje... ‘i u stradanju postoji ideja’ ... ‘i tebi će biti lakše i meni će biti prijatnije’... Nemoguće je poverovati da je Dostojevski mogao biti svesno ili nesvesno na strani Porfirija Petroviča i protiv Raskoljnikova (“uboge duše”, kako piše Jevtić u odzivu na sarajevsku predstavu – A. I. Š.): nemoguće je poverovati da je Dostojevski mogao da pomeša ‘ideju patnje’, kao unutrašnjeg slobodnog podviga, sa idejom kazne koja je izraz spoljašnjeg zakona. (Mereškovski, 1982, prema Kabić, 2007, str. 253–254)

Sudeći prema sačuvanoj **adaptaciji dramatizacije** Andrzeja Wajde koju je uradio Boro Stjepanović (1999), zanimljivo je da je i predstava Kamernog teatra 55 iz 1999. godine slijedila simboliku igre koja proizvodi značenja, naravno unekoliko drugačiju, naglašenu time što Porfirije Petrovič (Dragan Jovičić), igrajući šah, zahtijeva od svjedokā da po nekoliko puta ponavljaju dijelove svojih svjedočenja, tako da je igra šaha kao personifikacija racionalnog povlačenja poteza, smišljanja strategije i predviđanja poteza protivnika, prerastala u kobnu i sudbinsku igru. Međutim, treba ipak naglasiti da postoji bitna razlika između igre glumaca što prerasta u simbol i primjene izvantekstualne simbolike igre koja bi po sebi trebala proizvoditi značenja.

Osim toga, za razliku od teksta Wajdine dramatizacije<sup>87</sup> koja počinje efektnom scenom pod nazivom “Ti si ubica” (1989, str. 139), u sarajevskoj adaptaciji (1999, str. 4) komad *Zločin i kazna* počinje scenom pod naslovom “Bolesnik”, tako da početni rakursi “pogleda” na glavnog junaka – prvi oslobođen na samom početku bilo kakve idealizacije lika, s akcentom na zločinu koji je Raskoljnikov počinio (*Ti si ubica*), i drugi koji insistira na “bolesnom stanju”, odnosno na psihologiji junaka, što bi trebalo po definiciji izazvati,

<sup>87</sup> Zahvaljujem kolegici Lindi Prugo-Babić koja mi je ustupila svoj primjerak knjige za istraživanje.

odmah na početku, suosjećanje kod čitaoca/publike – u rezultatu donose dvije različite scenske realizacije:

*Scena 1 – ‘Ti si ubica’*

*Ulica. Noć je. Raskoljnikov izlazi na osvijetljeni dio scene.*

*(Malo)građanin (iz tame). Ubico!*

*Raskoljnikov (zaustavlja se). Šta vi to ... šta ... ko je ubica?*

*Malograđanin. Ti si ubica...*

*Tama. (Vajda, 1989, str. 139)*

*Scena 1. Bolesnik*

*Raskoljnikov sam.*

*Raskoljnikov spava. Naglo se sa krikom budi. Pali svijeću, provjerava ‘blago u duvaru’. Pije vodu, vraća se u krevet. (Vajda / Stjepanović, 1999, str. 4)*

Na razini promišljanja i samo još jedne u nizu pretpostavki, ono što mi se čini zanimljivim istaći jeste činjenica da Vajda – svodeći radikalno tekst Dostojevskog na likove – nosioce njegovog tzv. “velikog dijaloga” (Bahtin), koji, osim Raskoljnikova i Porfirija Petroviča, gradi i par Raskoljnikov – Sonja – pokušava argumentirano scenski realizirati temeljnu ideju samog romana, a to je pitanje zločina i njegovo psihološko, emotivno, socijalno, duhovno, ideološko i svako drugo propitivanje. Sarajevskoj predstavi, koja je više insistirala na psihologiji junaka, bio je potreban ipak širi vidokrug, odnosno likovi kojih nema u Wajdinoj dramatisaciji, likovi bliski Raskoljnikovu (prije svega majka i sestra, a onda i prijatelj Razumihin), kako bi sav užas njegovog otuđenja i njegova unutrašnja kolizija mogli doći do punog izražaja...

U književnosti je, navodi Bahtin (1967, str. 140), “situiranje ideje obično potpuno monološko. Ideja se ili afirmiše ili negira”. Kod Dostojevskog, međutim, ideja “živi u neprekidnom dijaloškom uzajamnom delovanju s drugim punovažnim idejama” (1967, str. 144). Tako je i “ideja patnje kao unutrašnjeg slobodnog podviga” u romanu *Zločin i kazna* prikazana u različitim životnim situacijama, različitim kontekstima, kako bi se ispitala, iskušala, provjerila: Dunja se želi žrtvovati za brata, dobrovoljno pristajući na buduću patnju udajom koja joj ne bi donijela ništa osim poniženja (plan koji Rodion Raskoljnikov osujećuje); Sonja se žrtvuje za porodicu i

njena patnja je najdosljednije prikazan izraz unutrašnjeg podviga, ali ipak s primjesom teške vanjske prisile i sl. Tako je i lik, ili je možda bolje reći glas (jer, prema Bahtinu, Dostojevski niti afirmiše, niti negira, ne ubjeđuje, već *organizuje glasove*), dakle, tako je i glas Porfirija Petroviča – ako ga i shvatimo kao nosioca “ideje kazne kao izraza spoljašnjeg zakona” – jedan od mnogih ravnopravnih glasova koji učestvuju u “velikom dijalogu” romana. Ali, Porfirije Petrovič svakako je i jedan od onih likova koji se snagom umjetničke realizacije izdvajaju u opusu Fjodora Dostojevskog, što, između ostalog, ilustriraju navedena tumačenja ovog lika. Strašni dijalozi između Raskoljnikova i Porfirija Petroviča, kao glasovne partiture, ističu se i istovremeno su neodvojive od drugih partitura, jer smislovi i značenja izrastaju iz uzajamnih suodnošenja koja su praktično nezavršiva, zato što je “čovjek u čovjeku” kao predmet prikazivanja kod Dostojevskog, kako ustvrđuje Bahtin (1967, str. 144), “ndefinitivan i neiscrpan”.

Bahtin je već upozorio da, koliko god romani Dostojevskog kao *veličanstveno organizirani dijalozi*, po riječima Lunačarskog, svojom dijaloškom strukturom podsjećali na Shakespeareove tragedije i drame, roman nije isto što i drama, stoga se Shakespeareova drama ne može smatrati polifoničnom u pravom smislu, jer:

**drama je po svojoj prirodi tuđa pravoj polifoniji;** drama može imati više planova, ali ne može imati više svetova, ona dozvoljava samo jedan, a ne više sistema merenja. (...) u svakoj drami, u suštini, postoji samo jedan punovredan glas junaka, polifonija predstavlja mnoštvo punovrednih glasova u okvirima jednoga dela. (Bahtin, 1967, str. 89–90)

Imajući u vidu težinu zadatka, odnosno polazeći od činjenice da romani Dostojevskog jesu izazov za dramatizacije i inscenacije (jer ih, prema Bahtinu, nije moguće dramatizirati zbog njihove višeglasnosti), Wajda radikalno svodi “svjetove”, samosvijesti svih likova romana *Zločin i kazna* (kao sižejne linije<sup>88</sup>) na dva para (Raskoljnikov – Porfirije Petrovič / Raskoljnikov – Sonja

<sup>88</sup> U odzivu na predstavu *Braća Karamazovi* iz 1981. godine Karahasan će naglasiti Bahtinovu tezu da roman Dostojevskog “nema sižea kao sredstva za dovršavanje doživljaja svijeta i, što je u ovom slučaju važnije, kao nosioca radnje”; za razliku od dramskog sižea koji je “neposredno u funkciji radnje, sižea Dostojevskog [je] u funkciji likova, nedovršen (...)”. Karahasan, Dževad (1981), “Nedosljedna

Marmeladova) u čijim bi se odnosima mogao ostvariti “konkretan dramski događaj, kao segment dramskog sižea” koji se “uvijek (...) realizira kao odnos dvaju ili više likova” (Karahasan 2004, str. 226) a u kojem bi, istovremeno, postojala makar naznaka smislova što ih proizvode romaneskni likovi Dostojevskog. Stoga je u ovoj dramatizaciji fokus na ubistvu (bukvalnom i metaforičkom), na zločinu kao zlu (fizičkom, moralnom, metafizičkom, na koncu – ontološkom) te pokušaju njegovog pozorišnog, scenskog ispitivanja. Uz ogradu da se ovo istraživanje oslanja isključivo na pisane tragove, u sarajevskoj adaptaciji promjena rakursa pogleda na Raskoljnikova (ubica kod Wajde / bolesnik kod Stjepanovića) dovela je do radikalnog pomjeranja fokusa Wajdine dramatizacije, što je u konačnici vjerovatno onemogućilo stvaranje za predstavu prijeko potrebnog dramskog jedinstva, osobito ukoliko promjena fokusa nije bila praćena odgovarajućim pomjeranjima u odnosima među likovima.

#### 4.2. *‘Idiot’ na sarajevskoj sceni*

Roman ***Idiot*** doživio je jednu premijeru u Narodnom pozorištu, 27. 4. 1929. godine, kao drama u 9 slika u dramatizaciji Borisa Putjate i režiji Aleksandra Vereščagina, s tim što je, kako navode izvori, ova predstava doživjela kasnije svoju obnovu u režiji Rade Pregarca.<sup>89</sup> “Obnavljajući ‘Idiota’ Pregarc je, u odnosu na Vereščagina, dao impresivniju i uzbudljiviju igru, umjereno stilizovanu i življu kako u dekoru tako i u mizanscenu” – zabilježio je Josip Lešić (1976, str. 61).

Iz ovog perioda, u kojem se puna pažnja posvećuje umijeću glume i scenskim interpretacijama pojedinih uloga, u kritici je ostala zabilježena ocjena tumačenja naslovnog lika, kneza Miškina, koju je ostvario Vjekoslav Afrić:<sup>90</sup>

---

realizacija. *Braća Karamazovi* u sarajevskom Narodnom pozorištu”, mart, 1981. godine, Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>89</sup> Rade Pregarc, u čijim režijama kritika ističe slikarski, vizuelni element, kako navodi Lešić (1976, str. 58–59), kao reditelj je “predstavljao srećnu kombinaciju stvaralačkih metoda Vereščagina i Beka, mada je bio naklonjeniji hudožestvenicima i Stanislavskom, formirajući realistički metod u okviru vizuelne stilizacije”.

<sup>90</sup> “Vjekoslav Afrić je postepeno osvajao simpatije publike i naklonost kritike. U početku je izgledalo da je on salonski glumac, neusiljen, ubjedljiv, čiste dikcije i prirodno ponašanja. Međutim, uloga

**Njegova uloga je jedna od najtežih koje smo gledali na sarajevskoj pozornici** a moramo priznati, da je ujedno i jedna od najbolje izvedenih. To je bila umjetnički izrađena uloga. Od prvog do posljednjeg prizora g. Afrić je ostao na jednoj liniji, kulminirajući u napadu epilepsije u šestoj, i idiotizma u devetoj slici. G. Afrić nas je iznenadio. U njemu smo do sada gledali savjesnog i simpatičnog glumca, većinom u salonskim ulogama, ali još nikada u karakternim i ovakvim ulogama, koje iziskuju ne samo izdržljivost, već i duboko studiranje uloge. U *Idiotu* on je dokazao da može preuzeti i najteže uloge ovakve vrste i da je ovo njegov fah. (Stražičić, 1929, prema Lešić, 1976, str. 52–53)

U procesu prijevoda literature na jezik scene pred glumcima stoje posebne teškoće: bilo koja inscenacija osuđena je na velika kraćenja teksta romana, a glumac treba svojom igrom nadomjestiti sve ono što je izbačeno, sve ono što je u “scenariju” sažeto. “Prostudirati ulogu” znači igrati čitav roman kroz dramaturgiju, doživjeti i odživjeti čitav roman u jednoj ulozi, jednoj predstavi.<sup>91</sup>

Knez Miškin – *jedna od najtežih uloga* – ambivalentni je lik, kako ga određuje Bahtin, kojeg kritika poredi sa Isusom, Don Kihotom i jurodivim iz ruske pravoslavne tradicije, ujedno – centralni lik romana kao nosilac velikog dijaloga, kao ovaploćena ideja ismijane dobrote koja ne zna sebi cijenu, tragični lik koji umije “samo” patiti, suosjećati i stradati. Igrati kneza Miškina znači igrati ideal čovjeka i čovječnosti u realnim okolnostima ovoga svijeta. Napadi epilepsije koje doživljava knez Miškin, bolesti koju su Stari

---

nesretnog kneza Miškina (*Idiot*), otkrila je i neke druge, dublje kvalitete njegovog talenta. Kritičari pišu oduševljeno i u superlativima, ističući da je Afrić ovaj složen lik ostvario gotovo bez greške” (Lešić, 1976, str. 52).

<sup>91</sup> Zanimljivo je svjedočenje doajenke bh. glumišta Kaće Dorić, koja je u predstavi Kamernog teatra 55 *Idiot* u dramaturgiji i režiji Josipa Lešića 1970. godine igrala lik Nastasje Filipovne: “Dugo sam se preispitivala, jer nisam bila sigurna jesam li ja pravi izbor za tu ulogu. Naime, sebe nikad nisam smatrala nekom ljepoticom, a imala sam utisak da se o toj Nastasji Filipovnoj u romanu govori kao o izuzetno lijepoj ženi. Onda sam se natjerala da to pročitam od početka do kraja i vidjela da je najveći kompliment koji joj se udijeli: O, kako uzbudljivo i zanimljivo lice imate. Tada sam rekla Joci (Josipu Lešiću, op. a.): ja to mogu odigrati, jer sam shvatila da nije ljepota što ih veže, nego neka uzbudljivost i interesantnost, za koje sam tada pomislila da ih posjedujem (...) vanjšina je samo jedna od karakteristika Nastasje Filipovne, ali svakako ne i najvažnija. Najvažnije je to unutarnje osjećanje koje vam daje neki posebni sjaj.” BhTeatar, Album [Web-stranica nije dostupna].

Grci smatrali “svetom bolešću” i natprirodnim fenomenom, premda potiču iz ličnog autorovog iskustva, u umjetničkom tkivu romana, prema Hesseu, recimo, nisu toliko realan opis bolesti, koliko predstavljaju “čarobnjačku sposobnost da za jedan trenutak, za jedan sev trenutka može da bude sve, da saoseti sve, da propati sve, da razume i odobri sve na svetu”. U tim trenucima (istaknutim u citiranom odzivu kao kulminirajućim u tumačenju lika) knez Miškin se nalazi “na magijskoj granici kada se sve odobrava, kada je ne samo najudaljenija misao istinita, nego takođe i suprotnost svake takve misli” – kako kaže H. Hesse (1983, prema Kabić, 2007, str. 311).

U Kamernom teatru 55 roman *Idiot* doživio je svoje prvo izvođenje 18. 10. 1970. godine u dramatisaciji i režiji Josipa Lešića, predstava u kojoj je naslovnu ulogu tumačio Zoran Bečić, Rogožina – Uroš Kravljača, a Nastasju Filipovnu – Kaća Dorić<sup>92</sup>, dok je po motivima ovog romana Dostojevskog, 7. 2. 1995. godine, u umjetničkoj sezoni koja je u afišama označena ratnom, premijeru doživjela predstava pod nazivom *Nastasja Filipovna u režiji Gradimira Gojera i dramatisaciji Andrzeja Wajde*.

Dakle taj Dostojevski koji je izvršio ogroman uticaj na modernu literaturu i gotovo sve njezine najznamenitije predstavnike, na filozofijsku misao, na ideologije suvremenog društva, na psihoanalizu i psihopatologiju, ta gromada koja je redovito pokretala lavine ljudskog duha, vrlo je potreban i koncem XX stoljeća – bilježi Ljubica Ostojić u odzivu na predstavu. – Da pomogne svojim djelom i mišlju u preispitivanju sudbine stoljeća koje je umnogome navijestio, zar ne? Njegova literatura bavi se sudbinom individuuma koji simbolično predstavlja ‘čovječanstvo u malom’, dubinskom psihologijom i bolestima suvremenog društva i civilizacije. A teatru je uvijek bilo neophodno potrebno ono znamenito šekspirovsko zrcalo da ga okrene i ljubazno ponudi vlastitom dobu. (*Oslobođenje*, 10. 2. 1995)

Dostojevskom pripada misao da je umjetnost uvijek savremena, uvijek aktuelna. Univerzalnost sadržaja potiče od njenog obraćanja čovjeku,

<sup>92</sup> “To je bila jedna od prvih predstava na repertoaru Kamernog, tada Malog pozorišta, s tako ogromnog (sic!) podjelom (...) Epizodne uloge su igrala imena poput Borisa Smoje, Ines Fančović ili Zvonke Zrnčića, te studenti, poput Azre Čengić, koja je bila pravo osvježjenje s onim svojim ogromnim plavim očima i divnom figurom” – stoji u dnevniku Kaće Dorić. BhTeatar, Album [Web-stranica nije dostupna].

pokušaja prodiranja u najveću tajnu – tajnu čovjeka i međuljudskih odnosa. Protivrječnosti vremena, protivrječni odnosi u društvu, protivrječnosti socijalne stvarnosti kao objektivna činjenica epohe, kako ustvrđuje Bahtin, u umjetničkoj viziji Dostojevskog, prvi put u stvaralaštvu ovog ruskog klasika dati su u koegzistenciji i uzajamnom djelovanju, u punom konfliktu svekolikog njihovog supostojanja. “Snaći se u svetu” – bilježi Bahtin (1967, str. 82), “za Dostojevskog je značilo – shvatiti sve sadržaje tog sveta kao istovremene, videti njihove odnose u preseku jednog trenutka.” Stoga je nastojao da sve koegzistentne protivrječnosti “dramski postavi jedne pored drugih i suprotstavi jedne drugima”, ne afirmirajući i ne negirajući, već osluškujući i razumijevajući sve glasove odjednom i istovremeno, organizirajući ih i umjetnički oblikujući u jedinstvenu formu.

“Biti znači dijaloški opštiti” – piše Bahtin (1967, str. 334) – “Kada se dijalog završi, sve se završi.” Kontinuirano preispitivanje sebe i svijeta oko sebe moguće je jedino u dijalogu, ili, kako piše Ljubica Ostojić (ibidem):

To kontinuirano preispitivanje je i dramtizacija Vajdina, i brojne njezine inscenacije, i konkretna predstava *Nastasja Filipovna*, i svako pojedinačno čitanje i poimanje njezino. To je teatarski argument za posezanjem prema ključnim djelima velike literature.

Za Vajdinu dramtizaciju romana *Idiot* Ostojić (ibidem) bilježi da je “koristio tipičnu situaciju u trouglu koja spada u jednostavne situacije sa zatvorenom geometrijom, kao dramaturški model”, što je, čini se, bilo primjereno rješenje, ako se uzmu u obzir i ograničenja komorne scene kakva je zapravo ona Kamernog teatra 55.

Variranje okolnosti u takvom modelu a priori rezultira ogromnim brojem tematskih varijacija. Rizika razrješenja koji se javlja u ovom tipu dramaturgije nema, jer nema ni razrješenja što je već u startu jasno. S jedne strane je Rogožin, s druge Knez Miškin, a u vrhu trougla je Nastasja Filipovna kao vizija, prisutna i odsutna, mrtva i živa.<sup>93</sup> Afektivne strane trougla su nerazmršive i kompleksne kao i život sam. Rogožin i Knez Miškin su

<sup>93</sup> U afiši predstave, u popisu lica, stoji da su uloge igrali: Rogožin – Mihajlo Mrvaljević, knez Miškin – Miodrag Trifunov i Vizija Nastasje – Suada Ahmetašević. Arhiva Kamernog teatra 55.



nepomirljive suprotnosti i nerazlučiva cjelina svekolikog bića. I čovjek pred sobom samim u svođenju računa. (Ostojić, *ibidem*)

Nastasja Filipovna predstavlja lik koji je kritika ocijenila kao jedno od najvećih dostignuća u cjelokupnom stvaralaštvu Dostojevskog. Kao materijalizacija i ovaploćenje ideje ljubavi / ljepote na tržištu, ovaj lik predstavlja sabirnicu svih silnica sižea, svih mogućih i nemogućih odraza te ideje (ljubavi, novca, ideala, poniženja, oholosti, strasti, mržnje, straha, kobi, trivijalnosti). Ovako Dostojevski (1983b, str. 85) opisuje pogled kneza Miškina na fotografiju Nastasje Filipovne:

To lice, izvanredno po svojoj lepoti i još po nečem, sad ga je još jače zadivilo. Kao da su neka beskrajna gordost i prezir, upravo mržnja, bili u tom licu, a u isto vreme nešto lakoverno, nešto začudo dobroćudno; te dve suprotnosti izazivale su čak kao neko saosećanje pri pogledu na te crte. Ta zaslepljujuća lepota bila je čak neizdržljiva, lepota bledeg lica, gotovo upalih obraza i zažarenih očiju; čudna lepota!

Lik Nastasje Filipovne dvoji se i umnaža i u sebi samom; on je realan i iracionalan istovremeno. Ona je i Blokova Neznanka, ali i Karmen, isto onoliko koliko i Prekrasna Dama. Stoga se Andrzej **Wajda odlučuje za “odsutnost” ovog lika**, čiji oblik u dramskoj radnji stvaraju i prizivaju Rogožin i Miškin, dok se u sarajevskoj adaptaciji reditelj Gojer odlučuje i opredjeljuje za viziju koja je “prisutna i odsutna, mrtva i živa”.<sup>94</sup>

Sam Wajda (1989, str. 95), pak, u svojim zapisima bilježi da ga je “crna tajna posljednje scene romana” (Rogožin i Miškin kraj tijela ubijene Nastasje Filipovne) privlačila još od vremena kada je radio na postavci romana *Zlidi*, vremena kada je prečitavao bez kraja knjigu političara, publiciste, pisca i pravnika Stanislava Kat-Mackjeviča, jednostavnog naslova: *Dostojevski*. Svoje prve javne probe, pred publikom (koje su urodile posebnom predstavom *27 proba Idiota*), Wajda počinje upravo sa samo ova dva lika i njihovim dijalozima, otkrivajući da se upravo u takvoj koncepciji krije “sva moć. Sve priče oba muškarca o voljenoj ženi (Nastasji Filipovnoj) daju više scenskog

<sup>94</sup>“Nastasja Filipovna Suade Ahmetašević kao vizija realan je lik, tj. pojava u ovim prostorima bolesne duše...” (Ostojić, *ibidem*).



materijala i stvaraju tajanstveniji (upravo zbog odsustva junakinje) lik, nego kada bi se ona pojavila na sceni pred gledateljima. To je bilo prvo važno otkriće” – zabilježio je poljski reditelj (1989, str. 96). U Wajdinoj dramatizaciji se Nastasja Filipovna ne pojavljuje u spisku lica, čak ni kao vizija, te je klasični dramaturški model trougla u biti iznevjeren. Autor je svoj tekst označio podnaslovom *Materijal za glumačku improvizaciju po motivima romana Fjodora Dostojevskog Idiot* (1989, str. 107), koji je u ovakvoj koncepciji podrazumijevao poznavanje svih situacija i svih dijaloga čitavog romana.

O režiji Gradimira Gojera, u odzivu Ljubice Ostojić (ibidem), stoji:

A što bi bila redateljska koncepcija Gradimira Gojera koju možemo formulirati iz viđene inscenacije? Onakva Nastasja Filipovna kakva je sada i ovdje jedino moguća i istinita. Bezizlazna, gorka, dotrajala, introvertirana, sa vizijom koja je regularna stvarnost ukoliko takvo što i postoji, sa strastima koje se već izdvajaju iz likova i postaju pogubne sile ovog zatvorenog svijeta strave...

U Nastasji Filipovnoj Dostojevski kao da vlastitu tezu da će ljepota spasiti svijet dovodi u sumnju, podvrgavajući je dijaloškom ispitivanju da bi došao do poražavajućeg zaključka. Ne može se zanemariti ni to da je Dostojevski u romanu dao, nipošto slučajno, i lik Aglaje Jegančine, čega je uskraćena dramatičacija o kojoj je riječ, pa naspram Miškina i Rogožina stoji i par Nastasja – Aglaja, što proizvodi u romanu dodatna značenja. Nastasja Filipovna u pismu upravo svojoj “suparnici” Aglaji Jegančinoj o sebi kaže sljedeće:

Čula sam da je vaša sestra Adelaida rekla o mojoj slici da se s ovakvom lepotom može svet preokrenuti. Ali ja sam se odrekla sveta; vama je smešno da to čujete od mene kad me vidite u čipkama i brilijantima, s pjandurama i nitkovima. Ne obazirite se na to, ja već gotovo i ne postojim, i znam to; bog zna šta mesto mene u meni živi. (Dostojevski, 1983b, str. 140)

Ljepotu svako želi dotaći, imati je, posjedovati, biti u njenoj blizini, osvojiti je, kupiti. Nastasja Filipovna kao oličenje ljepote oslikava i zrcali one tragove koji su drugi ostavili u njoj i na njoj. I jedino je knez Miškin u stanju da sve to nasluti, shvati, prihvati i opravda, sluteći predstojeću tragediju istinske ljepote. A obje se junakinje zrcale jedna u drugoj – kao dva pola istog bića.

O interpretacijama likova Rogožina i kneza Miškina Ostojić (ibidem) navodi da “potiču iz one galerije u kojoj je Dostojevski kao psihopatolog u svojoj literaturi ponudio oko četrdeset različitih tipova nervnih i psihičkih bolesnika, pa sarajevski glumci otud i uzimaju polazišta za građenje likova”.<sup>95</sup>

Čini mi se ipak da ovakvu jednu dramaturgiju *Idiota*, svedenu zapravo na odnos Rogožin – Miškin, ponajbolje objašnjava sljedeća rečenica iz citiranog teksta naše kritičarke, koja je ujedno i ponajbolji njen teatarski argument: “nepomirljive suprotnosti i nerazlučiva cjelina svekolikog bića. I čovjek pred sobom samim u svođenju računa” (Ostojić, ibidem).

Strasni, mračni, ljubomorni, infernalni Rogožin i anđeoski, isusoliki, svijetli Miškin, kao suparnici, dvojnici, ali i braća, kao dva glasa jednog bića...

## 5. TREBA LI POZORIŠTU DANAS DOSTOJEVSKI?

Savremena istraživanja utvrdila su da se odnos između literature i teatra zasniva na ključnom pitanju: Treba li postaviti roman, odnosno prozno djelo i doslovno slijediti stil i misao autora, dakle treba li ga scenski “prepričati” ili pak primijeniti kompleksniji, kreativniji pristup koji bi, kao u primjeru Wajdinih dramaturgija, značio (istinsko i/ili novo) scensko tumačenje proznog djela? Postavlja se i pitanje gdje su granice u pozorišnim tumačenjima i predstavljanjima nekog klasičnog autora kao savremenika, odnosno, gdje su granice u “igranju” (tumačenju) klasičnog teksta onako kako on danas “zvuči”. Odabir jednog od tri principa interpretacije: razumijevanje, poimanje smisla djela (rus.: *смыслопонимание* / *smysloponimanie*), stvaranje smisla (rus.: *смыслопорождение* / *smysloporozhdenie*) i predstavljanje smisla (rus.: *смысловпредставление* / *smyslopredstavlenie*) stoji svakako i u tijesnoj vezi sa svim onim historijskim, socijalno-društvenim, ideološkim,

---

<sup>95</sup> “Miodrag Trifunov je kao epileptičar Knez Miškin konstantno u stanju ‘petit mal’ ili ‘absence’ (kratkotrajna odsustva svijesti, ukočen pogled, halucinantna stanja, napadaji retorike, itd) kao i sa poantiranim psihičkim ekvivalentima rečene bolesti. Sve to koristi u naznakama, s mjerom, maksimalno svedeno i primjereno komornoj glumačkoj igri. Rogožin Mihajla Mrvaljevića građen je rekvizitarijem histerika koji je teatralniji, krupnije geste, povišene intonacije, u grču, potenciranog iskazivanja strasti i njihovih brzih promjena u vrsti i intenzitetu.” – ocjenjuje Ostojić (ibidem).

kulturološkim i inim promjenama koje sa svoje strane utiču na “pomicanje” granica značenja i smislova zahvaljujući različitim kontekstualiziranjima.<sup>96</sup>

Bosanskohercegovačka i književna i teatrološka kritika od samih početaka vrlo je svjesna kompleksnosti ovog problema, kao i svih onih faktora koji utiču na (ne)uspjeh predstave koja na koncu treba da vodi računa i o tome da u svakom trenutku korespondira sa svojom publikom i društvenim njenim trenutkom, onim što bi se, možda odveć slobodno, moglo nazvati “sada i ovdje” publike.

“Težnju teatra prema djelima velike literature” Ljubica Ostojić (ibidem) će u svom odzivu na predstavu *Nastasja Filipovna* nazvati *paradoksalnom*:

Paradoksalno, jer u isti mah, i istim intenzitetom (teatar – A. I. Š.) ima tu neodoljivu potrebu da djelo vrhunske literature začara u vlastitu umjetnost i udahne joj upravo scenski život, a takođe posjeduje jednu svijest (i podsvijest) o svakovrsnim opasnostima takvog pothvata. A vrhunska literatura se, *ad infinitum*, opire prevođenju na scenski jezik, brojni primjeri govore o tome, dakako oni iz teatarske prakse. I zato treba imati dostatne hrabrosti i jake argumente da bi se rečeni otpor savladao i stvorilo djelo teatarske umjetnosti adekvatno takvom literarnom predlošku. Ali to je već klasični problem u teatrološkom poglavlju dramske adaptacije literature.

Dramaturga interesira ono što čine ljudi, ono o čemu razmišljaju, što osjećaju, ono što predstavljaju, interesira ga stoga što se sve to najčešće ispoljava u postupcima – to je primarna dramska formula, instinkt, za koji proza Dostojevskog predstavlja bogato nalazište, ali i zamku. Slijediti ovaj instinkt – pokazuje i sam pisac koji, i pored želje i pokušaja, nije ostavio niti

<sup>96</sup> Usp. npr. Skorohod, 2010. Polazeći od pitanja: Šta je zapravo inscenacija: zanat ili umjetnost? Zašto poznati reditelji sve više, umjesto drama, na scenu postavljaju romane i pripovijesti? – kao i mnogih drugih, ova teatrologinja preko postklasičnog razumijevanja čitanja pokušava uspostaviti naučno i teorijski utemeljenu strategiju stvaranja i kritičkog vrednovanja inscenacije pripovjednog teksta u savremenom ruskom teatru, ispitujući, pored ostalog, i pitanja granica interpretacije, mogućnosti dramatisacije autorskog stila, savremenog pozorišnog čitanja klasične proze, uz primjere analiza na konkretnim primjerima.

Ovih pitanja sam se jednim dijelom dotakla i u knjizi *Čehov u Sarajevu* (Slavistički komitet, Sarajevo, 2019) sa sviješću da na neka pitanja svako vrijeme nudi svoje odgovore i daje svoja rješenja. Po svojoj suštini, umjetnost jedino tako i može osigurati trajanje u vremenu, svoju bezvremenost.

jednu dramatizaciju iza sebe – ne znači uspješno scenski razriješiti “tajnu” proze, ne samo Dostojevskog. Jer, dramatizirati prozu ne znači samo prikazati postupke lika, već označava i pokušaj prodiranja do najdubljih kutaka “nesvjesnog” i podsvjesnog u čovjeku, pokušaj predstavljanja skrivenih strahova, kompleksa, uspomena, snova. Scenska umjetnost danas ipak ima mogućnost da na različite načine i na različitim nivoima “prikazuje” i “upriporuje” i ove dubinske slojeve (usp. Skorohod, 2010, str. 70-71).

Iskustvo postavljanja klasičnih djela, pa tako i romana Dostojevskog, na scenu svojevrsno je balansiranje na granici mogućeg i nemogućeg, koje se ne boji neuspjeha, rizika, pukotina i granica, jer označava proces stalnog pronalaženja novih mogućnosti. Pojedini fragmenti teksta daju se prevesti na scenski jezik, neki su prosto neprevodivi. Stalna svijest o neprevodivosti i predstavlja znak pravilno odabranog puta i dubine poniranja u dati proces, a “otpor materijala” i “otpor forme” iskustvo su drugog medija, drugog “jezika”, koji je potrebno savladavati svaki put iznova.

\*\*\*

Priča o inscenaciji dvaju romana Dostojevskog na sarajevskoj pozorišnoj sceni dotakla se jednim dijelom povijesnog horizonta vrednovanja kanonske / kanonizirane književnosti i odnosa pozorišta prema njoj; dotakla se tehnike dramatizacije, uspješnih i manje uspješnih dramatizacija na primjeru Wajdinih tekstova i njihovih adaptacija u sarajevskim teatrima; govorilo se i o metodu glumačke interpretacije u pojedinim slučajevima, iz čega su proistekli osvrti na moguće interpretacije i tumačenja likova Dostojevskog. Navedeno je bilo propraćeno sviješću da su na neke pozorišne i rediteljske odluke utjecale kulturne, ideološke i teatarske konvencije vremena u kojem su predstave nastajale i bile izvođene, ali i sviješću o tome da su “promašaji” i neuspjesi stepenice koje vode novim spoznajama i otkrićima, uz zaključak da je pozorištu danas itekako potreban i Dostojevski, bez obzira na svekolike “otpore”.

## IZVORI

- Dostojevski, F. M., 1983a. *Odabana pisma II*. Reprint jubilarnog izdanja povodom stogodišnjice smrti Dostojevskog u redakciji Milosava Babovića i Petra Mitropana. Ur. Milošević, B. i Papadopulos, D. Prevela Vuletić, V.; pisma br. 210 do 214 prevela Stojnić, M. Beograd: Rad.
- Dostojevski, F. M., 1983b. *Idiot*. Beograd: Rad.
- Dostojevski, F. M., 1983c. *Zločin i kazna*. Beograd: Rad.

## LITERATURA

- Afiša (programska knjižica) u povodu premijernog izvođenja predstave *Zločin i kazna*. *Drevni mit o preporodu grešnika*, po romanu Fjodora Mihajloviča Dostojevskog u dramatisaciji Andrzeja Wajde i adaptaciji Borislava Stjepanovića u Kamernom teatru 55 u Sarajevu 24. 10. 1999. godine.
- Аникст, А., 1972. *Теория драмы в России от Пушкина до Чехова*. Москва: Наука.
- Bahtin, M., 1967. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Nikolić, M. Beograd: Nolit.
- Bulgakov, M., 1985. *Dela u osam knjiga. Pisma. Sedma knjiga*. Priredili Jovanović, M. i Čolić, M. Ur. Đurić, M. i Kragujević, T. Beograd: Narodna knjiga.
- Delo*. Mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju. Godina XXVII, broj 11–12. Prev. s ruskog Mitropan, P. Ur. Aćin, J. Priređivač priloga o Dostojevskom Đurđov Rašković, S. Beograd: Nolit.
- Гроссман, Л., 1928. “Достоевский и театрализация романа”. В: *Собрание сочинений в пяти томах*. Том IV. Москва: Мастера слова, Кн-во “Современные проблемы” Н. А. Столляр. OCR: М. Н. Бычков, август 2012 г. Режим доступа: Lib.ru/Классика: Гроссман Леонид Петрович. Достоевский и театрализация романа [дата обращения: 2. 12. 2021].
- Grosman, L., 1974. *Dostojevski*. Prevela Lidija Subotin. Beograd: SKZ.
- Hese, H. (1983) *Razmatranja i pisma*. Preveo Smiljanić, M. Beograd: Logos. U: Kabić, H., 1983. *Dostojevski: Leksikon likova*. Novi Sad: Prometej.

- Ibrišimović-Šabić, A., 2014. *Ruski klasici na sarajevskoj sceni u svjetlu bosanskohercegovačke književne kritike*. Doktorska disertacija. Sarajevo: Filozofski fakultet.
- Ibrišimović-Šabić, A., 2017. “Произведения Михаила Булгакова на сценах сараевских театров”. U zborniku: *Михаил Булгаков и славянская культура*. Moskva: Institut za slavistiku Ruske akademije nauka, str. 223–233. Online izdanje dostupno na: [http://inslav.ru/sites/default/files/editions/2017\\_bulgakov\\_i\\_slavjanskaja\\_kultura.pdf](http://inslav.ru/sites/default/files/editions/2017_bulgakov_i_slavjanskaja_kultura.pdf).
- Ibrišimović-Šabić, A., 2019. *Čehov u Sarajevu*. Sarajevo: Slavistički komitet.
- Kabić, D., 2007. *Dostojevski: Leksikon likova*. Novi Sad: Prometej.
- Karahasan, Dž., 2004. *Dnevnik melankolije*. Zenica: Vrijeme.
- Karahasan, Dž., 1981. “Nedosljedna realizacija. *Braća Karamazovi* u sarajevskom Narodnom pozorištu”. Sarajevo: Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.
- Kusturica, N., 2011. “Meša Selimović i Fjodor Dostojevski u svjetlu teorije polifonijskog romana Mihaila Bahtina”. U: *Doticaji i suočenja III*. Sarajevo: Slavistički komitet, 69–156.
- Lešić, J., 1976. *Sarajevsko pozorište između dva rata*. Svjetlost: Sarajevo.
- Mereškovski, D., 1982. *Tolstoj i Dostojevski; Prorok ruske revolucije*. Preveo Đorđević, M. Beograd: Partizanska knjiga. U: Kabić, D. (2007) *Dostojevski: Leksikon likova*. Novi Sad: Prometej.
- Ostojić, Lj., 1995. “Klasični problem”. U: *Oslobođenje* od 10. 2. 1995. godine. Rubrika: “Teatar”. Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoonline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=510388> [20. 9. 2021].
- Selimović, M., 1988. *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, članci, polemike, intervjui*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Скороход, Н., 2010. *Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика*. Санкт-Петербург: Петербургский театральный журнал.
- Вагапова, Н., 2007. *Русская театральная эмиграция в центральной Европе и на Балканах: очерки*. Санкт-Петербург: Алетея.

- Vajda, A., 1999. *F. M. Dostojevski 'Zločin i kazna'. Drevni mit o preporodu grešnika*. Adaptacija dramatizacije Boro Stjepanović. Sarajevo: Arhiva Kamernog teatra 55.
- Вайда, А., 1989. *Достоевский. Театр совести. Три инсценировки по мотивам прозы Фёдора Достоевского, поставленные в краковском Старом театре*. 'Бесы' – Аьбер Камю, Анджей Вайда; 'Настасья Филипповна' – Анджей Вайда, Мацей Карпинский; 'Преступление и наказание' – Анджей Вайда. Перевод с польского издания "Dostojewski. Teatr sumienia" PAX 1989 Кузнецов, Н. Kraków: Andrzej Wajda – ARCHIWUM.

## DOSTOEVSKY IN SARAJEVO THEATRES

The paper presents part of a research dedicated to the study of the theatrical adaptations of the great Russian classics in Sarajevo theatres, performed in the period between 1921, when the National Theatre was founded, and 2007. It focuses primarily on the literary and theatrical reception of the opus of Fyodor Mikhailovich Dostoevsky. Since the founding of the oldest theatre in Bosnia and Herzegovina in 1921, followed by the founding of other Sarajevo theatres (most notably the Chamber Theatre 55), Sarajevo has seen nine premieres of Dostoevsky. The paper will present various directorial concepts and dramatizations of Dostoevsky's novels, most of which were met with disappointing reviews. An analysis and synthesis of Bosnian and Herzegovinian literary and theatrical criticism pertaining to the above-mentioned opus compared to Russian critical thought will be presented as well. We will introduce the theoretical 'view' of some issues which are inevitably presented to researchers when it comes to the prose works, or classical novel adaptation for theatre.

**Keywords:** *F. M. Dostoevsky, theatrical adaptation of prose works, literary reception, theatrical reception, National Theatre in Sarajevo, Chamber Theatre 55*



## ДОСТОЕВСКИЙ НА САРАЕВСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

### Аннотация

Статья является частью исследования, посвященного изучению рецепции произведений русских классиков на сараевской театральной сцене, которые ставились в период с 1921 года (года основания Национального театра в Сараево), до 2007 г. В статье рассмотрены как литературная рецепция произведений Ф. М. Достоевского в нашей среде, так и театральная критика и отзывы на сараевские спектакли.

С момента основания старейшего театра в Боснии и Герцеговине, недавно (2021 г.) отметившего свое 100-летие, затем основания других сараевских театров (в первую очередь Малого, т.е. Камерного театра 55), на сараевской сцене состоялось всего девять премьер спектаклей по романам Достоевского.

В статье говорится о различных режиссерских замыслах и инсценировках романов Достоевского (почти неподдающихся сценическому воплощению), постановки которых в наших театрах чаще всего разочаровывают. Далее следует анализ боснийскогерцеговинской литературно-театральной критики в сопоставлении с русской. Наконец, в статье рассматриваются теоретические взгляды на некоторые вопросы, которые неизбежно ставит перед исследователями проблема преобразования прозы, особенно классического романа, в театральные постановки.

**Ключевые слова:** *Ф. М. Достоевский, инсценизация классической прозы, литературная рецепция, театральная рецепция, Национальный театр в Сараево, Камерный театр 55*