

Adijata Ibrišimović-Šabić



Scensko umijeće čitanja

Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije

BIBLIOTEKA BOSNIKA | **MONOGRAFIJE**

B

KNJIGA 30

ADIJATA IBRIŠIMOVIĆ-ŠABIĆ

Scensko umijeće čitanja

Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije

**Knjiga I – Načelo groteske
(Nikolaj Gogolj / Mihail Bulgakov)**

ADIJATA IBRIŠIMOVIĆ-ŠABIĆ
SCENSKO UMIJEĆE ČITANJA
PROZA RUSKIH KLASIKA I SARAJEVSKE POZORIŠNE IMPROVIZACIJE
Knjiga I – Načelo groteske (Nikolaj Gogolj / Mihail Bulgakov)

© Slavistički komitet i Adijata Ibrišimović-Šabić; prvo izdanje, 2026.

Sva prava pridržana. Nijedan dio ove publikacije ne smije se umnožavati na bilo koji način ili javno reproducirati bez prethodnog dopuštenja izdavača.

Izdavač

Slavistički komitet, Sarajevo

Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet, F. Račkog 1, Sarajevo, BiH

tel. (+387) 33 253 170; e-mail info@slavistickikomiteta.ba

www.slavistickikomiteta.ba

Izdavački savjet Biblioteke *Bosnistika – Književnost*

Ajla Demiragić, Renate Hansen-Kokoruš, Adijata Ibrišimović-Šabić, Andrea Lešić,

Angela Richter, Bogusław Zieliński

Urednik

Mehmed Kardaš

Recenzentice

Marina Katnić-Bakaršić

Ajla Demiragić

Elektronsko izdanje

ISBN 978-9958-648-42-7

CIP zapis dostupan u COBISS sistemu Nacionalne i univerzitetske biblioteke BiH pod ID brojem 67565062

Adijata Ibrišimović-Šabić

Scensko umijeće čitanja

Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije

Knjiga I – Načelo groteske
(Nikolaj Gogolj / Mihail Bulgakov)



Sarajevo, 2026.

B

KNJIGA 30

Sadržaj

Napomena o navođenju izvora na ruskom jeziku i transliteraciji	7
Predgovor	11
1. Uvod. Roman i scena: Intermedijalnost i plodna tenzija.	16
2. Inscenacije i adaptacije: Teorijska polazišta.	18
2.1. Od transpozicije do transformacije: Hutcheon i Skorohod.	25
2.2. Dvostruka svijest, intertekstualnost i palimpsestna recepcija . .	27
2.3. Recepcijska estetika i dvostruko čitanje	29
2.4. Od teorije ka sceni: Groteska kao princip scenskog mišljenja . .	31
3. Sarajevski scenski dijalog s ruskim klasicima. Načelo groteske (Nikolaj Gogolj / Mihail Bulgakov)	34
3.1. 'Mrtvodušje' na sceni. Gogoljeve <i>Mrtve duše</i> : Poetika i interpretativni izazovi	35
3.1.1. Poetska dijagnostika mrtvila i 'groteskna supstancijalnost'	40
3.1.2. Od teksta do scene: U znaku otpora scenskoj normi. . .	44
3.1.3. Poetika fragmenta kao izazov za scensku adaptaciju . .	49
3.1.4. Nikolaj Gogolj u južnoslavenskoj i bosanskohercegovačkoj književnoj i scenskoj recepciji	51
3.1.5. Gogoljev epski narativ u teatru groteske: Adamovljeva dramatizacija na sarajevskoj sceni	55
3.1.6. Kandilo nad mrtvim dušama: Groteskni rekvijem na sarajevskoj sceni	63
3.1.6.1. Od Gogolja do Bulgakova: Groteska kao poetološka matrica	63
3.1.6.2. Groteska kao rekvijem epohe: Drama Mihaila Bulgakova 'Mrtve duše' prema poemi Nikolaja Gogolja u Sarajevu 1991.	67
3.1.6.2.1. Recepcijski horizonti grotesknog rekvijema . .	70
3.1.6.2.2. Recepcijski horizonti i groteska kao poetološka matrica	77

3.2. Vivisekcija duha i scenski horizonti: <i>Pseće srce</i> Mihaila Bulgakova	81
3.2.1. Struktura 'čudovišne' pripovijesti i izazovi adaptacije ..	84
3.2.2. Ogledalo groteske: Analiza i recepcija sarajevske inscenacije 'Psećeg srca'	88
3.2.2.1. Četvrto ogledalo: Polifonijska recepcija – model četiri odraza	89
3.2.2.1.1. Pozorišne kritike – evaluacija i povratak slojevitosti hipoteksta	99
3.3. <i>Majstor i Margarita</i> kao potencijalni scenski univerzum	103
3.3.1. 'Majstor i Margarita' u ogledalu bosanskohercegovačke književne kritike	105
3.3.1.1. 'Majstor i Margarita': Jedna zaboravljena bajka u Dječjem pozorištu	109
3.3.2. Evgenij Jablokov: Estetsko-filozofski okvir Bulgakovljevog djela	111
3.3.3. Paratekstualni tragovi: Između dramatizacije i manifesta	116
3.3.4. Ogledalo recepcije: Bulgakovljev roman i sarajevska inscenacija u kritičkom polju	121
3.3.4.1. Medijski glasovi: Najave i promocija.	121
3.3.4.2. Unutarnja perspektiva ansambla i kritički glasovi	124
3.3.4.3. Produžena recepcija i festivalski odjeci (2017) ..	129
3.3.4.4. Produženi život predstave (2018–2020)	132
3.3.4.5. Od lokalne recepcije do evropskog horizonta ...	134
4. Zaključak. Groteska kao dijalog teksta i scene	135
Sažetak	137
Summary	138
Резюме	139
Bibliografija	141
Izvorna književna djela	141
Periodika i recepcija	141
Literatura.	145
Internetski izvori	149
Scenski korpus	150
Indeks važnijih imena i književnih naslova	153
Predmetni indeks	155
Podaci o autorici	157

Napomena o navođenju izvora na ruskom jeziku i transliteraciji

U knjizi se poštuje načelo izvornosti i dosljednosti u navođenju i transliteraciji ruskih imena, naslova i bibliografskih jedinica. Budući da ruski jezik u bosanskohercegovačkom akademskom kontekstu ima dvostruki status – kao jezik izvorne literature i kao predmet filoloških istraživanja – primijenjen je kombinirani pristup koji osigurava čitljivost i konzistentnost u skladu sa slavističkim standardima i normama bosanskog akademskog jezika.

1. Ustaljena, u domaćoj recepciji normirana imena autora i ličnosti (npr. Gogolj, Dostojevski) u glavnom tekstu navode se u uobičajenom bosanskom jezičkom obliku.
2. Manje poznata i savremena imena transliteriraju se prema slavističkoj varijanti standarda ISO 9, s upotrebom znaka ' (U+02B9 – Modifier Letter Prime) za ъ, znaka " (U+02BA – Modifier Letter Double Prime) za Ѣ i nastavka -ij u skladu s ruskom morfologijom (npr. Natal'ja Skorohod, Mark Lipoveckij). Izvorni ćirilični oblici imena donose se pri prvom navođenju u bibliografskim navodima i fusnotama.
3. Izvori na ruskom jeziku u fusnotama prvi put se navode u izvornom ćiriličnom zapisu, potom u transliteraciji u uglastim zagrada, uz prevod naslova u okruglim zagrada. U izvornim ćiriličnim navodima zadržava se ruska oznaka stranice velikim slovom "С.":
Наталя Степановна Скороход, «Театр 'Войны и мира': эпическая традиция», *Вопросы театра. Театр и проза*, № 3–4, 2017, С. 289–301.
[Natal'ja Stepanovna Skorohod, «Teatr 'Vojny i mira': èpičeskaja tradicija» (Teatar *Rata i mira*: epska tradicija), *Voprosy teatra. Teatr i proza*, br. 3–4, 2017, str. 289–301]
4. U daljem tekstu navode se prezime autora, godina izdanja i broj stranice; kod cjelovitih izvora stranica se ne navodi. Više izvora istog autora iz iste godine označavaju se slovima a, b, c. U slučaju

korištenja objavljenog prevoda, navodi se ime prevoditelja/prevoditeljice i izdanje. Prevodi bez navedenog imena prevoditelja/prevoditeljice su autorski.

Skorohod, 2010, str. 68.

Skorohod, 2020.

Skorohod, 2017a, str. 289–301.

Mihail Mihajlovič Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskoga*, prev. Zdenka Matek Šmit i Eugenija Ćuto, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2020.

5. U popisu literature izvor se navodi na izvornom jeziku, bez transliteracije, uz prevod naslova u uglastim zagradama.

Скороход, Наталья Степановна (2017): «Театр ‘Войны и мира’: эпическая традиция» [Teatar *Rata i mira*: epska tradicija], *Вопросы театра. Театр и проза*, № 3–4, С. 289–301.

6. Transliteracija i jezički znaci:

я = ja; ю = ju; ё = jo; е = e; э = è; и = i; ы = y; ь = ' ; ъ = " ; й = j.

7. Ruski sistem navodnika

Vanjski navodnici (glavni): «...» – tzv. jelkice.

*Nikad se dakle
nećemo više
ničega sjećati.
Samo ćemo živjeti.*

Vesna Parun

Predgovor

Ova je monografija nastajala sporo – između čitanja i gledanja, između fascinacije arhivima i tragovima koje čuvaju, između tišine zaboravljenih glasova i buke savremene hiperprodukcije tekstova i reklamnih kampanja. Njen povod nije bio primarno teorijski problem nego potreba da se istraži na koji način književnost živi izvan korica knjige, odnosno kako se ostvaruje u estetskom događaju čitanja, slušanja, izvođenja i gledanja. Prateći te tragove, promatrajući kako se ruski klasici čitaju danas te kako su se tumačili i tumače na sarajevskoj sceni, počela sam uviđati da adaptacija nije samo scenski čin nego i oblik čitanja. Iz toga se rodilo pitanje koje ovu studiju nosi od početka do kraja: Može li pozorište biti način čitanja – i koliko samo čitanje može biti scensko?

Zatim se počeo ocrtavati teorijski okvir koji je ova razmišljanja postupno oblikovao u strukturu monografije – okvir u kojem se spojilo osobno i istraživačko, književno i scensko, lokalno i univerzalno.

Naslov monografije *Scensko umijeće čitanja: Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije* odražava moju svjesnu poziciju promatračice koja ne dolazi iz kruga teatarskih profesionalaca nego iz književnoteorijskog, komparatističkog i filološkog horizonta. Pojmom *scensko* željela sam naglasiti širu, manje institucionalno i profesionalno određenu dimenziju pozorišne izvedbe – onu koja se ne vezuje isključivo za pozorišni aparat u užem smislu riječi (repertoarsko pozorište, dramaturgiju ili režiju) već uključuje izvedbu kao prostor interakcije između teksta, glasa, tijela i gledatelja/čitatelja. Tim se i čitanje, kao temeljna aktivnost književne kritike, otvara prema izvedbenom.

Umijeće čitanja u ovoj knjizi ne odnosi se samo na analizu predstave kao artefakta već i na hermeneutiku transformacije: na čitanje koje je istodobno gledanje, slušanje, povezivanje i razlaganje. Pod *pozorišnom improvizacijom* ne mislim na improvizaciju u užem smislu riječi (spontano izvođenje bez pripreme) već na interpretacije u širem smislu: od dramatiizacije i adaptacije književnog teksta, preko režijske koncepcije i glumačke igre, do scenskih rješenja i recepcijskih odjeka. Sve ovo zajedno čini proces transformacije književnog predloška u scenski i recepcijski fenomen.

Takva terminološka odluka omogućila mi je da prikazem čitav spektar načina na koje klasični ruski roman biva "(pro)čitani" u sarajevskom teatarskom kontekstu, ne ograničavajući se na jedan segment pozorišnog aparata nego obuhvatajući njegovu punoću i slojevitost. Naslovna formulacija ističe još jedan ključni aspekt ovog istraživanja: književni tekst u scenskoj adaptaciji ne prenosi se kao niz sadržajnih informacija već se iznova osmišljava kroz specifičnu izvedbenu poetiku. Pozorište ne preuzima samo fabularni sadržaj romana nego reagira na njegovu strukturnu i kompozicijsku složenost te narativne elemente izlaže transformacijama koje mijenjaju ne samo formu nego i značenje.

Pojam *scensko umijeće čitanja* označava dvostruki proces: s jedne strane praksu pozorišta koje "čita" prozni tekst kako bi ga adaptiralo, a s druge strane čitanje tih scenskih postupaka preko pisanih tragova zabilježenih u knjigama, člancima i arhivima, iz perspektive autorice koja traži i "iščitava" značenja u napetosti između izvornika i izvedbe. "Izvanjska" pozicija omogućila mi je da procese inscenacije i adaptacije sagledam kao oblike scenskog čitanja – dijaloškog prevođenja tekstualnog u scensko – ne pretendirajući na prosudbu izvođačkih strategija već nastojeći prepoznati i istaknuti njihov interpretativni potencijal u dijalogu s književnim tekstom. Osim toga, ova pozicija omogućila mi je također da sarajevsku pozorišnu praksu ne promatram kao zatvoreni sistem nego kao niz improvizacija, pokušaja, promašaja i lucidnih uvida – kao lokalnu varijantu globalnog problema ili "prokletog" teatarskog pitanja: Kako adaptirati tekst koji nije pisan za scenu a ipak poziva na izvedbu.

Istraživanje scenskih adaptacija u sarajevskom kontekstu nužno je obilježeno fragmentarnošću izvora. Drugi svjetski rat i razaranja 90-ih godina XX stoljeća trajno su narušili kontinuitet kulturnog pamćenja u Bosni i Hercegovini. Sačuvani su dijelovi repertoarskih bilješki, novinskih članaka, kritika, dok su mnogi tragovi nepovratno izgubljeni. Taj nedostatak ne predstavlja samo empirijsko ograničenje nego i teorijsku činjenicu: recepcijska estetika podsjeća da se svako čitanje odvija između tragova i praznina (engl. *gaps*) (Iser 1978), dok se horizont očekivanja uvijek iznova pregovara (Jaus 1982).

Osim toga, kulturno pamćenje, kako piše Nirman Moranjak-Bamburać, ne počiva na kontinuitetu već na dinamičkoj ravnoteži između prenošenja i čuvanja informacija, dvaju procesa kroz koje se tekstovi, njihova značenja i načini čitanja neprestano rekonfiguriraju unutar kulture.¹

¹ Vidjeti: Nirman Moranjak-Bamburać, *Retorika tekstualnosti*, Buybook, Sarajevo, 2003, poglavlje 3 "Intertekstualnost / metatekstualnost / alteritet – integralna metodologema i

Fragmentarnost građe ima i etičku dimenziju. U drugoj polovini XX stoljeća, a naročito nakon 2000. godine, recepciju ruskih klasika (i ne samo njih) oblikuju procesi *paratekstualne standardizacije* (lektirni sažeci, školske skripte, promotivni tekstovi) i *platformizirana recepcija* koja privilegira kratke, algoritamski pogodne jedinice značenja (citati, mem-izreke, moralne formule). U takvom okruženju razvijaju se obrasci *površinskog* i *udaljenog* čitanja (engl. *surface / distant reading*), pa se “estetski višak” teksta lako reducira na didaktičke parole.²

Zbog toga u ovoj knjizi uvodim normativni kriterij *estetskog ostatka*³ – sloja značenja koji izmiče šematskoj redukciji i koji relevantna adaptacija

njezini teorijski eksplikati”, potpoglavlje “Intertekstualnost / metatekstualnost – mehanizmi ‘kolektivne memorije””, str. 87–96.

² Vidjeti: Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 1978; Hans Robert Jauss & Elizabeth Ben-zinger, “Literary History as a Challenge to Literary Theory”, *New Literary History*, 2(1), 1970, str. 7–37; Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press, 1997; Thomas Poell, David B. Nieborg, Brooke Erin Duffy, *Platforms and Cultural Production*, Cambridge: Polity Press, 2022; David B. Nieborg & Thomas Poell, “The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity”, *New Media & Society*, vol. 20, br. 11, 2018, str. 4275–4292; Stephen Best & Sharon Marcus, “Surface Reading: An Introduction”, *Representations*, br. 108, 2009, str. 1–21; Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso, London/New York, 2013.

³ Ono što u knjizi nazivam *estetskim ostatkom* proizlazi iz Bahtinove teze o *nadsižejnoj* estetskoj materiji romana – višku značenja i tonaliteta koji oblikuje likove i autorski glas, a što se ne može mehanički prenijeti u scensku formu bez promišljene estetske strategije. Natal’ja Skorohod u svojoj analizi dramatizacija ruskog romana dosljedno naglašava upravo ovu problematiku: dramatizacija mora računati s tim viškom romaneskne materije i tražiti formalne mehanizme – raslojavanje akcije, montažu epizoda, uvođenje komentatorskih glasova – koji taj višak svjesno artikuliraju ili transponiraju u drugačiji estetski modalitet.

U tom smislu *estetski ostatak* ne predstavlja samo opisni pojam nego i normativni kriterij za ono što se u adaptaciji gubi. On postaje mjerilo koje zahtijeva da adaptacija pokaže interes za slojevitosti izvornika – ne kroz puko prenošenje fabularnih motiva već kroz čuvanje tonaliteta, etičke konture i *nadsižejne* forme koja određuje likovni i idejni horizont romana.

Skorohodina interpretacija Bahtina nudi za ovu knjigu važno teorijsko uporište: adaptacijska praksa koja briše ili instrumentalizira estetski višak rizikuje da roman reducira na paratekstualne parole; ona koja ga artikulira ili smisaono preobrazi – zadržava *estetski ostatak* i omogućava scensku vjerodostojnost višeslojnom predlošku.

U tom kontekstu važan je i Bahtinov pojam *внеаходимостъ* (*vnenahodimost’*), koji označava autorsku izvanpoziciju u odnosu na lik: estetsku distancu koja omogućava oblikovanje i dovršavanje junaka. U kasnijim interpretacijama taj se koncept proširuje

nastoji sačuvati u scenskoj adaptaciji. Metodološki se oslanjam na kombinaciju arhivskih fragmenata, recepcijskih svjedočanstava i hermeneutičke rekonstrukcije. Cilj mi je rekonstruirati što potpuniji i intelektualno odgovorniji horizont scenskih transformacija ruskih klasika u Sarajevu ne samo kao interpretaciju nego i kao čin očuvanja kulturne baštine u vremenima u kojima se ona često dovodi u pitanje te i danas biva sistematski uništavana – od Ukrajine do Palestine.

Monografija *Scensko umijeće čitanja: Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije* predstavlja drugi dio planirane trilogije o scenским sudbinama ruskih književnih klasika na sarajevskim pozornicama. Prvi dio, monografija *Čehov u Sarajevu* (2019), posvećen je dramskom i scenskom univerzumu Antona Pavloviča Čehova te analizi sarajevskih adaptacija njegovih djela i njihove recepcije u bosanskohercegovačkom književnokritičkom, teorijskom i teatarskom kontekstu. Treći dio, koji je u pripremi, bit će posvećen ruskim dramskim autorima koji su u savremenom bosanskohercegovačkom prostoru marginalizirani, zaboravljeni ili arhivirani – Ivanu Turgenjevu, Aleksandru Ostrovskom, Maksimu Gor'kom i Lavu Tolstoju kao dramskom piscu. Izuzetak predstavlja jedino Nikolaj Gogolj, čije je djelo ostavilo najdublji trag kako na domaću teatarsku praksu, tako i na komediografsku književnu produkciju.

Trilogija nije zamišljena samo kao analiza estetskih i intermedijalnih procesa nego i kao alternativni arhiv – istodobno angažirani hermeneutički eksperiment i kartografija scenskih čitanja – koji, kroz stotinu godina

prema recepcijskoj dimenziji i tumači kao *estetika ekternalnosti* (engl. *aesthetics of outsideness*) koja naglašava estetski karakter “izvanjskog pogleda”: čitatelj/gledatelj zauzima poziciju *izvannalazivosti*, istovremeno se uživljavajući u lik i nalazeći se izvan njega, što mu omogućava prepoznavanje forme i čini estetski doživljaj mogućim. Upravo ta dvostruka pozicija – unutra / izvana – ključna je za razumijevanje načina na koji scenska adaptacija čuva ili gubi *estetski ostatak*.

Vidjeti: Наталья Степановна Скороход, *Русский роман и театр: формирование эпического состава действия*, диссертация, Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург, 2020.

[Natal'ja Stepanovna Skorohod, *Russkij roman i teatr: formirovanie èpičeskogo sostava dejstvija* (*Ruski roman i teatar: formiranje epske kompozicije (scenske) radnje*), disertacija, Rossijskij gosudarstvennyj institut sceničeskikh iskusstv, Sankt-Peterburg, 2020]; posebno poglavlja o Bahtinu i problemu “nadsižejnog estetskog materijala” (rus. *надсюжетного эстетического материала*) u kontekstu dramatizacije romana, te str. 157; 168–169; 173 – o pojmu *вненаходимость* (bos. *izvannalazivost*; engl. *outsideness* / *aesthetics of outsideness*) i potrebi da se na sceni pronade njegov ekvivalent; o polifoniji/dijalogičnosti i autor – lik matrici kod Dostojevskog kao modelu za scenske adaptacije proze, te o proširenju pojma *izvannalazivost/transgredientnost* iz poetskog u filozofski registar.

postojanja lokalne scene, otkriva promjenjive horizonte očekivanja, estetske kriterije, kulturne norme i institucionalne okvire interpretacije. Po red toga, zamišljena trilogija predstavlja i svojevrsno uvjerenje (nadam se i svjedočanstvo) da ruski klasici, u svom pacifističkom i antiratnom potencijalu, zaslužuju da budu sačuvani od stereotipnih ideoloških čitanja i zaborava. Svaki dio trilogije tako doprinosi složenom mozaiku kulturnog pamćenja koje se gradi kroz načine na koje čitamo i gledamo, ali i kroz odluke o tome šta ćemo zaboraviti, šta zadržati i čega se (pri)sjećati.

Vremenski okvir trilogije obuhvata period od osnivanja Narodnog pozorišta Sarajevo 1921. godine do savremenog trenutka, uz osvrt na prethistoriju recepcije i izvođenja (amaterske i putujuće trupe prije institucionalizacije scene), ukoliko su zabilježeni u pisanim izvorima.

Monografija *Scensko umijeće čitanja: Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije*, kao drugi dio trilogije, istražuje teorijske i praktične aspekte adaptacije romana i pripovijesti ruskih klasika. Podijeljena je u dvije knjige: Knjiga I – Načelo groteske (Nikolaj Gogolj / Mihail Bulgakov) i Knjiga II – Načelo epike i polifonije (Lav Tolstoj / Fjodor Dostojevski). Analiza se temelji na konkretnim predstavama izvedenim u sarajevskim pozorištima u naznačenom periodu.

U okviru razmatranja groteske i njenih scenskih ekvivalenata, Knjiga I uspostavlja teorijski i estetski okvir za razumijevanje procesa adaptacije književne proze u kojoj je groteska dominantno estetsko, kritičko i vrijednosno načelo. Groteska u djelima Gogolja i Bulgakova pokazuje kako se roman može preobraziti u scensku formu bez gubitka unutarnje složenosti – kroz kontrapunkt, ironiju, metafizičku tenziju i semantičku višeslojnost.

Knjiga II – Načelo epike i polifonije (Lav Tolstoj / Fjodor Dostojevski) pomiče fokus s groteskne fragmentacije na epsko mišljenje i dijalog glasova. Na taj način se misaona i estetska složenost postavljena u groteski otvara za novi aspekt istog pitanja: Kako scensko čitanje može obuhvatiti prozne strukture u kojima se svijet više ne deformira nego misaono sabira i u kojima dijalog postaje osnovni oblik estetskog i etičkog odnosa?

U tom smislu prelaz od groteske prema epici ne označava hijerarhiju već promjenu žanrovskog principa i promjenu optike – od svijeta koji se raspada prema svijetu koji sebe vidi, doživljava i prepoznaje u mnoštvu glasova.

1. Uvod. Roman i scena: Intermedijalnost i plodna tenzija

Književna proza i pozorište dijele dugu povijest uzajamnih prožimanja i utjecaja. Taj odnos, međutim, obilježen je razlikom koja proizlazi iz same prirode dvaju medija: na jednoj razini očituje se kao napetost između narativne logike romana kao književne vrste i scenske logike teatra kao izvedbenog medija, a na drugoj, kao nepodudaranje između čina čitanja (individualnog, imaginarnog, introspektivnog) i izvedbenog čina (kolektivnog, tjelesnog, vremenski ograničenog događaja). Dok roman teži unutarnjem monologu i refleksiji, pozorište se oslanja na prisustvo i tjelesnost. Ova razlika, ipak, ne vodi razdvajanju već stvara plodnu tenziju, jer se upravo na mjestu razlike rađa mogućnost novog, hibridnog oblika koji objedinjuje pripovjedno i izvedbeno, tekstualno i vizualno, intimno i javno. Iako je teatar tradicionalno povezan s dramskom književnošću, prozni, nedramski književni tekstovi vrlo često pronalaze svoje mjesto na sceni kroz adaptacije romana, eksperimentalne inscenacije ili postdramske poetike. Pritom se u teatrologiji govori i o *romanizaciji drame*, ali u ovom istraživanju taj pojam služi tek kao kontrast: predmet ove knjige nije preoblikovanje dramskih žanrova nego upravo dramatizacija i scenska transpozicija književne proze. Drugim riječima, u središtu istraživanja nije drama koja po prima narativne osobine nego proza koja postaje scenski događaj.

Transformacija književne proze u scensku umjetnost podrazumijeva više od prostog prevođenja narativa u dijalog. Ona otvara prostor za ispitivanje fundamentalnih razlika između medija: knjige kao prostora introspektivne imaginacije i pozornice kao prostora kolektivnog doživljaja. Prelazak romana na scenu izaziva destabilizaciju klasičnih formalnih granica dvaju medija te zahtijeva nove oblike scenskog mišljenja, nove dramaturške modele i redefiniranje uloge pripovijedanja, dijaloga i tjelesnosti.

Prozni tekstovi, osobito romani, često se adaptiraju za scensku izvedbu, međutim, takve transformacije otvaraju niz pitanja: Kako prenijeti kompleksnost romana, njegovu narativnu gustoću, unutarnje monologe, višeglasje, refleksivnost na ograničen scenski prostor? Koje dramaturške strategije omogućavaju scenski ekvivalent proznoj naraciji? Na koji način

adaptacije oblikuju odnos pripovijedanja, dijaloga i vizualnog izraza? – s obzirom na to da adaptacija romana za pozorište zahtijeva dramaturgiju koja uspješno može integrirati narativne digresije, retardaciju radnje, retrospekciju, fragmentaciju, promjene perspektive i sl.

Dramatizacije ruskih romana, koji predstavljaju glavni korpus istraživanja u ovoj knjizi, donose posebne izazove te otvaraju pitanja: Kako zadržati pripovjedne postupke i tehnike u scenskom jeziku? Kako riješiti problem unutarnjeg monologa na sceni? Kako prenijeti epsku širinu i mnoštvo likova u ograničen scenski prostor?

Teorijski okvir, zasnovan na djelima Mihaila Bahtina, Jurija Manna, Pétera Szondija, Linde Hutcheon, Erike Fischer-Lichte, Hans-Thiesa Lehmann, kao i na savremenim ruskim (Evgenij Jablokov, Natal'ja Skorohod) te regionalnim i bosanskohercegovačkim istraživanjima (Josip Lešić, Ljubica Ostojić, Dževad Karahasan, Almir Bašović i drugi), pokazuje da roman kada se izvodi na sceni nije prosto reducirani književni žanr preveden u dramski oblik već je riječ o formi koja značajno obogaćuje pozorišni jezik. Ona unosi složenost narativnog diskursa, ironiju, višestruke tačke gledišta i refleksiju, čime postaje pokretač inovacije u teatarskoj praksi.

U tom smislu, svaka scenska adaptacija romana postaje prostor međusobnog ispitivanja književnosti i teatra: roman na sceni više ne govori samo o likovima i radnji nego i o vlastitim granicama, o tome šta tekst znači kad prekorači granice knjige, dok teatar, u susretu s prozom, ispituje oblike vlastite izražajnosti – mogućnost da riječ postane prizor, a pripovijedanje ritam i pokret. Taj dijalog dvaju medija, u kojem se književnost i pozorište uzajamno preobražavaju, stoji u središtu ovog istraživanja i čini temelj za daljnju analizu scenskih praksi i teorijskih modela adaptacije koji se razmatraju u narednim poglavljima.

2. Inscenacije i adaptacije: Teorijska polazišta

Monografija *Scensko umijeće čitanja: Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije* polazi od pretpostavke da inscenacije i adaptacije proze ruskih klasika u sarajevskim teatrima predstavljaju osobit oblik scenskog čitanja, prostor susreta poetike književnog teksta i praksi pozorišnih izvedbi. Posebna pažnja posvećena je onim procesima u kojima ne dolazi do pukog prenosa sadržaja romana već do njegove suštinske transformacije kada se narativne, strukturalne i ideološke sastavnice književnog predloška prevode u novu, scensku poetiku. U tim se trenucima proza preobražava, adaptacija postaje pozorišna artikulacija romana, a predstava njegovo novo, izvedbeno čitanje.

Pitanje odnosa književnosti i pozorišta jedno je od onih “vječnih” pitanja prisutno kako u nauci o književnosti, tako i u teatrologiji. Cvijeta Pavlović (2013), naprimjer, ističe da je riječ o temi neraskidivo povezanoj s temeljnim estetskim postavkama teatra, dok Branko Gavella (1970) naglašava da pozorište ne može postojati bez književnog predloška jer je u svojoj biti, uz vizualno i fizičko, scenska umjetnost i – umjetnost riječi. Postavke koje iznosi Gavella važne su za razumijevanje dramatizacija ruskih romana u kojima se često koriste pripovjedački segmenti, unutarnji monolozi i kompleksne dijaloške strukture koje ne pripadaju klasičnoj dramskoj formi. Izazov za teatar jeste pronaći odgovarajući scenski izraz koji će zadržati temeljne značenjske slojeve književnog teksta, njegov ritam, glasove, semantičku gustoću, odnosno pronaći način da strukturu proze prenese u izvedbu bez gubitka značenja.

Kao osnovni teorijski okvir za ispitivanje dijaloga između književne proze i pozorišta, dijaloga u romanu i drami uopće, kao i dijaloga i polifonije u proznom književnom tekstu, dramskom tekstu i u pozorišnoj predstavi, poslužilo je nezaobilazno kapitalno djelo Mihaila Bahtina. Njegova analiza dijaloške strukture romana postavila je temelje za razumijevanje višeglasja koje nije samo stilistička odlika već ontološki princip književnog svijeta u kojem likovi posjeduju vlastite, autonomne glasove. Upravo ta višeglasnost onemogućava zatvoreni sistem značenja i otvara prostor za izvedbenu (re)interpretaciju. U pozorišnim adaptacijama ruskih klasika

ovo višeglasje često se postiže korištenjem simultanih scena, fragmentiranih dijaloga, višestrukih pripovjedačkih i paralelnih narativnih linija, uvođenjem lika pripovjedača koji usložnjava vizuru predstave. Ovo je posebno bitno za razumijevanje uspjeha ili neuspjeha teatarskih izvedbi, prije svega romana Fjodora Dostojevskog, ali i drugih proznih djela. U djelima *Problemi poetike Dostojevskoga* (2020) i "Roman kao književni žanr" (2019), odnosno "Ep i roman (O metodologiji proučavanja romana)" (1975; 2000; 2019), Bahtin upozorava na to da roman ne posjeduje čvrstu, linearnu strukturu kao tradicionalna drama već funkcionira kao polifoni diskurs različitih perspektiva, svjetonazora i glasova. To je, paradoksalno, i izazov i prednost za pozorišnu adaptaciju: s jedne strane, roman djeluje kao otporan materijal za scensko izvođenje, ali s druge strane njegova otvorenost omogućava inovativne pristupe koji izmiču strogoj dramaturškoj logici. Dijaloški karakter romana, zapravo, i omogućava njegovu scensku adaptaciju, bez obzira na opasku ruskog teoretičara da romani Dostojevskog nisu pogodni za scenu upravo zbog svoje polifoničnosti.

Teorija polifonijskog romana bitna je za razumijevanje scenske prilagodbe proznih tekstova jer omogućava analizu višeglasja u predstavi koja koristi različite pripovjedačke perspektive. Ona također upozorava na proces romanizacije, odnosno epizacije drame, tj. proces u kojem dramski tekst preuzima elemente proznog narativa, a također ukazuje na to kako se figure pripovjedača mogu koristiti na sceni kao komentatorski glasovi koji premošćuju jaz između epskog i dramskog izraza.

Teatarsko "savladavanje otpora materijala" – koncept koji potječe iz poetike ruskog formalizma – ovdje označava istovremeno i otpor romaneskne strukture i njen očigledan izvedbeni potencijal, što je tema lucidnih opservacija književnice i dramaturginje Ljubice Ostojić. Odnos pozorišta prema književnim klasicima i djelima velike literature Ostojić (1995) opisuje kao istovremeno paradoksalan i nužan: pozorište ima neodoljivu potrebu da "začara" remek-djela u vlastiti izraz, uz stalno prisutnu svijest o "svakovrsnim opasnostima takvog pothvata" i svijest o otporu koji takva djela pružaju scenskom prevođenju.⁴ Ovaj uvid, nastao kao odziv na predstavu Kamernog teatra 55 *Nastasja Filipovna* u režiji Gradimira Gojčera, ujedno je potvrda Bahtinove teze da roman sadrži višeslojna, otvorena značenja koja zahtijevaju specifičan scenski izraz, poetiku kreativne transformacije, tj. novu scensku strategiju u kojoj smislovi i značenja što ih proza sadrži nastavljaju živjeti u drugom i drugačijem mediju.

⁴ Citirano prema: Ljubica Ostojić, "Klasični problem", *Oslobođenje*, "Teatar", 10. 2. 1995.

Pojam *scenskog umijeća čitanja*, stoga, ovdje ne označava ni dramtizaciju u tehničkom smislu, ni analizu izvedbe u kritičkom smislu, već interpretativni okvir koji obuhvata procese prevođenja, transformacije i refleksije između teksta i scene. Ne predstavlja, dakle, metod “izvođenja” teksta nego način razumijevanja odnosa između književnog i scenskog mišljenja – hermeneutički i semiotički postupak koji promatra pozorište kao prostor čitanja, a čitanje kao čin izvedbe. Na taj način, *scensko umijeće čitanja* povezuje poetiku adaptacije s epistemologijom gledanja i slušanja: ono ne istražuje samo kako teatar prenosi tekst već i kako tekst proizvodi teatar. Takva nova scenska poetika nije i ne može biti unaprijed zadani model. Ona se konstituira kao *adaptivna poetika eksperimenta*⁵: s jedne strane proizlazi iz specifičnosti režijskog pristupa i dramaturških inovacija, dok s druge treba reflektirati strukturne, tematske i semantičke zahtjeve konkretnog književnog predloška. *Mrtve duše*, *Idiot* ili *Rat i mir*, naprimjer, postavljaju pred scensku realizaciju radikalno različite interpretativne izazove. Istovremeno, adaptivna poetika treba rezonirati s prostorno-vremenskim kontekstom izvedbe. Drugim riječima, riječ je o dinamičnom, otvorenom i višeslojnom dijalogu između teksta, teatra i “konzumenta” – kako čitatelja književnog djela, tako i gledatelja koji interpretira znakovni sistem scenske realizacije.

Dalje produbljujući razumijevanje scenskih transformacija književnih tekstova, Péter Szondi u *Teoriji moderne drame 1880–1950* (2001) ističe da se moderni teatar udaljava od klasične aristotelovske dramske strukture, da savremeno pozorište sve više koristi fragmentarne dramaturške postupke, narativnu dislokaciju i introspektivne monologe kao temeljne komponente scenske strukture. Szondijeva razmišljanja posebno su relevantna za adaptacije i inscenacije ruskih romana koje često napuštaju linearnu radnju i koriste mozaik scena, zadržavaju pripovjedne intervencije kroz pripovjedača na sceni, kombiniraju različite vizure likova u jedinstvenu scensku cjelinu. Szondijeve teze pomažu da se bolje razumije “drama bez radnje” koja se oslanja na unutarnju refleksiju i pripovijedanje, također pomažu da se bolje razumije kako scenske postavke mogu sačuvati romaneskne

⁵ Ovim izrazom uvodi se radni termin koji obuhvata promišljenu, kontekstualno osjetljivu i formalno nestabilnu poetiku adaptacije književnog teksta. Riječ je o pristupu koji ne tretira adaptaciju kao jednostavan prenos sadržaja već kao proces stalnog preispitivanja odnosa između izvornog teksta, scenske forme i recepcijskog konteksta. Takva poetika eksperimenta zasniva se na otvorenosti, riziku i dijaloškom odnosu između književnog i izvedbenog, između tradicije i inovacije.

elemente bez pretvaranja proze u klasičnu dramu i pozorišne predstave u "pripovijedanje na sceni".

Promjene u scenskoj praksi dalje razrađuje Hans-Thies Lehmann u knjizi *Postdramsko kazalište* (2004), naglašavajući da savremeno pozorište izmiče tradicionalnim zakonitostima dramskog teksta i sve više koristi fragmentarnu naraciju, uključuje pripovjedača kao ključnog sudionika predstave, kombinira različite umjetničke medije i tjelesnu performativnost. Postdramski teatar, kako ga Lehmann vidi, ne dramatizira tekst već ga reinterpreтира, što je ključna distinkcija u odnosu na klasične dramatizacije. Predstava tako postaje otvoreni, "izvedbeni esej" o književnom djelu, a ne njegova ilustracija.

Teorija Erike Fischer-Lichte, koju je predstavila u *Estetici performativne umjetnosti* (2009), nadovezuje se na prethodne uvide, nudeći analizu transformacije narativnih tekstova u scenske događaje (*performativni obrat*). Za nju je ključno pitanje kako tekst postaje događaj, odnosno kako prozni tekst može postati scenski čin. Pritom posebno ističe interakciju između publike i izvođača kao ključni element scenskog događaja, tjelesnu prisutnost pripovjedača koji istovremeno objašnjava radnju i sudjeluje u njoj, te prozne fragmente kao dramaturške jedinice koje ne moraju slijediti klasičnu radnju već se mogu koristiti kao performativni materijal.

U bosanskohercegovačkom i južnoslavenskom kontekstu ideju pripovijedanja kao izvedbenog čina razvija Almir Bašović u knjizi *Andrićev skriveni teatar* (2022). Njegov koncept "skrivenog teatra" polazi od uvida da se u Andrićevoj pripovjednoj prozi – naročito u romanima *Na Drini ćuprija* i *Prokleta avlija* – uspostavlja unutarnja scenska struktura kada pripovijedanje postaje istovremeno i čin gledanja. Bašović pokazuje da Andrićevo pripovjedno "ja" često funkcionira kao glumac koji istovremeno igra i interpretira svoju ulogu, dok sam tekst oblikuje pozornicu pripovijedanja, svojevrsni *theatrum mundi* u kojem se granica između naracije i izvedbe briše.

Teorijsku osnovu ovog modela i vlastitu argumentaciju autor gradi na tri ključna pojma moderne naratologije: Stanzelovoj opoziciji vremenske i prostorne umjetnosti, pojmu "tačke gledišta" (rus. *точка зрения*) Uspenskog i na Bahtinovoј ideji dijaloške svijesti, odnosno estetskog događaja koji nastaje na granici dviju svijesti. Ovaj spoj naratologije i performativne poetike pokazuje da se granica između pripovijedanja i izvedbe ne povlači ontološki nego estetski – kroz čin čitanja. Upravo u tom spoju Bašović prepoznaje da Andrićeva naracija, iako formalno epska, u sebi sadrži princip dramskog predstavljanja: tekst se odvija kao susret pripovjedača i lika, pripovijesti i gledatelja, čime prozni narativ zadobiva performativnu dimenziju.

Takvo čitanje Andrića, u kojem se “pozornica” otvara unutar pripovjedne svijesti, predstavlja domaću paralelu Fischer-Lichteinoj paradigmi. Dok Fischer-Lichte analizira proces u kojem narativ postaje događaj izvedbe, Bašović pokazuje kako sama naracija može biti scenski događaj unutar književnosti. Taj uvid jedan je od ključnih za analize koje slijede, jer omogućava da se autori kojima je posvećena monografija (Gogolj, Bulgakov, Tolstoj, Dostojevski) sagledaju kroz narativne strukture koje u sebi već sadrže scenski potencijal.

“Skriveni teatar”, zapravo, jeste teorijski prethodnik i pandan modelu *performativne hermeneutike*⁶ na kojem počiva ova monografija. Bašovićovo čitanje Andrića pokazuje da literarna naracija može biti i forma scenskog mišljenja, a da se “pozornica” može otvarati i unutar epske pripovjedne svijesti. Uvid da se pripovijedanje kod Andrića odvija kao čin gledanja i izvođenja omogućava da se i u proznim svjetovima ruskih klasika prepozna unutarnja scenska struktura: pripovjedač ne samo da kazuje nego vidi, režira, promatra, uspostavlja odnos prema likovima i čitatelju. Također, ovaj koncept omogućava da se studije slučaja, kojima su posvećene naredne stranice, tumače ne samo kao “tekstovi u teatru” nego i kao teatar samih tekstova – kao poetike koje same proizvode izvedbeni čin. Bašovićev model “skrivenog teatra” tako postaje temeljno uporište za analizu onoga što se u ovoj knjizi prepoznaje kao epski unutarnji prizor – prostor u kojem svijest postaje pozornica.

Kod Tolstojta taj se proces manifestira kroz stalno pomicanje perspektive. Pripovjedač više nije svezajuć autor koji vlada svijetom priče već pokretna tačka percepcije, optika koja mijenja kut gledanja. U *Ratu i miru*, naprimjer, prizori borbe nisu predstavljeni objektivno nego kroz senzorne fragmente Pierrea Bezuhova – svijet se vidi kroz njegovu zbunjenost, strah, osjetilni kaos. To je “pozornica percepcije”: unutarnji prizor svijesti koja vidi, ali ne zna ili ne razumije ono što vidi. Takve epizode i otvaraju mogućnost za scensko čitanje romana-epopeje.

Kod Dostojevskog narativna svijest postaje dijaloška pozornica. Likovi u njegovim romanima nisu svedivi isključivo na fabularnu funkciju već se ostvaruju kao glasovi koji međusobno polemiziraju unutar zajedničkog

⁶ *Performativna hermeneutika* u ovoj knjizi označava model tumačenja koji povezuje analitičko čitanje i čin izvedbe: značenje se otkriva u tekstu, ali se potvrđuje, mijenja i produbljuje kroz susret između teksta, tijela, glasa i gledatelja. Takvo shvatanje povezuje Bašovićev pojam “skrivenog teatra” (kao unutarnjeg prostora estetskog doživljaja i misaonog čina) s Fischer-Lichteinom koncepcijom performativnosti, prema kojoj umjetničko djelo postoji kao događaj u kojem se značenje ostvaruje u činu prisustva.

svijeta svijesti – na “pragu” egzistencije, gdje se konkretna situacija prelama u unutarnjem sučeljavanju prije konačnog izbora. “Fantastični”⁷ elementi, poput Svidrigajlovljevog “prisluškivanja” razgovora između Raskoljnikova i Sonje (*Zločin i kazna*), nisu realistički propusti nego scenski efekti unutarnje dramaturgije – svijesti koja stvara prostor u kojem se glasovi susreću i čuju “kroz zidove” svijeta. Roman Dostojevskog tako postaje teatar svijesti, dijalog između autonomnih glasova koji stvaraju vlastiti scenski okvir. Najviši stepen te unutarnje teatralnosti ostvaruje se u solilokvijima, poput razgovora Ivana Karamazova s đavolom, odnosno scene *Velikog inkvizitora* u *Braći Karamazovima*, gdje svijest postaje podijeljena između onoga ko govori i onoga ko sluša. Ti monolozi nisu unutarnji monolozi u klasičnom smislu nego scenski dijalozi svijesti sa samom sobom – prizori u kojima lik preuzima ulogu i izvođača i promatrača, tako da granica između unutar-njeg i vanjskog teatra skoro u potpunosti iščezava.⁸

Kod Gogolja unutarnji teatar poprima groteskne obrise. Njegov pripovjedač oscilira između uloge kazivača, glumca i komentatora, često prekidajući fabularni tok lirskim *intermezzoima* u kojima se obraća čitatelju i progovara izvan same radnje – kao, naprimjer, na početku šeste glave *Mrtvih duša*, gdje se pripovijedanje pretvara u gotovo scenski usklik: O,

⁷ Za razumijevanje “fantastike” kod Dostojevskog vidjeti *Predgovor* pripovijesti *Krotka*, gdje autor objašnjava da “fantastični element” njegovog postupka nije sadržan u događaju već u samoj formi priče:

“A sada o samoj priči. U podnaslovu sam je nazvao ‘fantastičnom’, držim da je potpuno realistička. Ali ima u njoj zaista nešto fantastično, a to je u samoj formi priče, i stoga smatram za potrebno da to najprije razjasnim (...) I, eto, ta pretpostavka o stenografu koji bi sve pribilježio (a ja zatim obradio ono što je on pribilježio) i jest upravo ono što u ovoj priči nazivam fantastičnim.” (F. M. Dostojevski, *Krotka*, prev. Zlatko Crnković, u: *Bjesovi II*, Zagreb: Znanje – Zora, 1975, str. 321–322) Citirano prema: Mihail Mihajlovič Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskoga*, prev. Zdenka Matek Šmit i Eugenija Čuto, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2020, str. 56–57.

⁸ Vidjeti: Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1978, poglavlje “Soliloquy”, str. 178–186. Autor razlikuje solilokvij od unutarnjeg monologa kao oblik govora koji se nalazi na granici između introspekcije i izvedbe:

“Soliloquies, then, are in fact possible in narrative, providing they are tagged, never free, for the simple reason that they must be recognized unambiguously as speech, not thought, or as a stylized, expressionistic form beyond mere thinking or speaking.”

[Solilokviji su, dakle, u pripovjednom diskursu zaista mogući, pod uvjetom da su označeni, nikad slobodni, iz jednostavnog razloga što moraju biti nedvosmisleno prepoznati kao govor, a ne kao misao, ili kao stilizirani, ekspresionistički oblik koji nadilazi samo mišljenje ili govor.] Citirano prema: Chatman, 1978, str. 180.

*mladosti moja! O, živosti moja!*⁹ Takvi trenuci introspektivne ekspanzije u tekstu djeluju kao monolozi u svjetlu reflektora – pripovjedač izlazi na pozornicu vlastite svijesti i naizmjenično govori publici i sebi. U osmoj i devedetoj glavi, recimo, taj prelaz iz pripovijedanja u scenski čin postaje otvoreno režijski: u završetku osme glave autor “zaustavlja” fabulu kako bi najavio razgovor koji će uslijediti,¹⁰ a sljedeća, glava deveta, započinje kao pravi prizor – s mizanscenom, kostimima, gestom i pokretom. Prelazak iz pripovijedanja u obraćanje kulminira u “Predgovoru drugom izdanju *Mrtvih duša* (Pisac čitaocu)”, gdje Gogolj uspostavlja izravan dijalog sa zamišljenim čitateljem: *Кто бы ты ни был, мой читатель...* [*Ma ko ti bio, čita-oče moj...*].¹¹

Ovakva organizacija pripovjednog materijala ne samo da anticipira modernu dramatizaciju proze nego otkriva i unutarnji princip Gogoljeve poetike: svaka pripovijest sadrži vlastiti teatar, a groteska svoju publiku. U spoju pripovjednog i scenskog jezika Gogoljev roman razotkriva se kao metateatar pripovijedanja u kojem jezik dobija tijelo, a ironija postaje osnovni scenski mehanizam – početni oblik onoga što će se kasnije razviti u eksplicitnu scensku svijest.

Upravo Bulgakov taj proces dovodi do vidljivog scenskog univerzuma. U *Majstoru i Margariti* gogoljevski unutarnji teatar poprima vanjsku, kosmičku dimenziju: svijet se pretvara u teatar, a Voland postaje istovremeno i redatelj i glumac univerzalnog spektakla. Ono što je kod Tolstoja i

⁹ Citirano prema: Nikolaj Vasiljevič Gogolj, *Sabrana dela. Mrtve duše*, knjiga četvrta, prev. Milovan i Stanka Ć. Glišić, Jugoslavijapublik, Beograd, 1991, str. 110–111.

¹⁰ “Kakve je posledice imao ovaj njen dolazak, čitalac može doznati iz jednog razgovora koji se vodio između dve dame. Taj je razgovor ... ali bolje nek razgovor ostane za glavu što će sad doći.” Citirano prema: Gogolj, 1991, str. 177.

¹¹ “Ma ko ti bio, čita-oče moj, ma na kakvom mestu stajao, ma na kom se položaju nalazio, bio ti počastvovan visokim činom ili bio čovek prosta staleža, ako te je bog obdario pismošću i ako ti moja knjiga dopadne u ruke – ja te molim da mi pomogneš.” Citirano prema: Gogolj, 1991, str. 361.

Vidjeti također: Владислав Шаевич Кривонос, «Читатель и авторская метарефлексия в ‘Мёртвых душах’ Гоголя», *Новый филологический вестник*, № 4 (19), Москва, 2011, С. 111–119.

[Vladislav Šaevič Krivonos, «Čital’ i avtorska metarefleksija v ‘Mjortvyh dušah’ Gogolja» (Čital’ i avtorska metarefleksija u Gogoljevim *Mrtvim dušama*), *Novyj filologičeskij vestnik*, br. 4 (19), Moskva, 2011, str. 111–119]

Gogolj u uvodnom obraćanju čitatelju (*Кто бы ты ни был, мой читатель...*) stvara unutarnji dijalog između autora i zamišljenog adresata, čime čin pripovijedanja poprima scensku dimenziju. Taj autorefleksivni odnos između autora, teksta i čitatelja može se razumjeti kao embrionalni oblik *pozornice svijesti*.

Dostojevskog unutarnji prizor svijesti, kod Bulgakova se izvodi pred publikom – pozornica svijeta postaje prostor u kojem se dramatizira sama priroda stvarnosti.

Zajednički imenitelj predstavljenih teorijskih pristupa jeste insistiranje na dijalogu: između proze i pozorišta, između teksta i tijela, između autora, izvođača i gledatelja. Taj dijalog, koji Bahtin vidi kao ontološki uslov postojanja, nije puki hermeneutički okvir nego stvarna os scenografske i režijske imaginacije. U tom duhu, kako ističe i Linda Hutcheon u knjizi *A Theory of Adaptation* (*Teorija adaptacije*, drugo izdanje, 2013), adaptacija nije “druga verzija” već “drugi čin čitanja” u kojem dolazi do semantičkog proširenja, transformacije i pregovaranja s izvornikom. Upravo to drugo čitanje, čitanje na sceni, jeste ono što ova monografija prepoznaje kao *scensko umijeće čitanja*.

Istraživanja Bahtina, Szondija, Lehmana, Fischer-Lichte, Hutcheon, Bašovića i drugih pokazuju da je odnos između proze i teatra dinamičan i višeslojan. Dok su klasične adaptacije romana zadržavale dramsku strukturu, savremeno pozorište često integrira prozne elemente kao sastavni dio scenskog jezika, bilo kroz pripovijedanje, fragmentarnu dramaturgiju ili performativni pristup narativu – otkrivajući na pozornici one implicitne teatarske elemente koje prozni tekst već nosi u sebi.

Na tim teorijskim temeljima – gdje se adaptacija ne poima prosto kao prenos teksta na scenu nego kao dijaloški čin, nova forma čitanja kroz tijelo i prostor – izrastaju savremena teorija i modeli adaptacijske poetike koje nude Linda Hutcheon i Natal'ja Skorohod.

2.1. Od transpozicije do transformacije: Hutcheon i Skorohod

U savremenoj teoriji adaptacije djelo Linde Hutcheon i Siobhan O'Flynn *A Theory of Adaptation* (2013) zauzima središnje mjesto zahvaljujući sistematskom, transdisciplinarnom i medijski senzibiliziranom pristupu. Hutcheon adaptaciju definira kao kreativni i kritički čin reinterpetacije izvora, koji istovremeno podrazumijeva intermedijalnu transformaciju, interpretativni akt i kulturnu praksu. Prema ovoj autorici adaptacija ima trostruku prirodu i može se analizirati kao *proizvod* (materijalno, auditivno ili vizualno djelo koje postoji i funkcioniра kao tekst za sebe, bilo da je riječ o filmu, predstavi, stripu itd.), *proces* (niz estetskih i tehničkih odluka koje podrazumijevaju selekciju, transformaciju i interpretaciju) i kao

repcijski fenomen (način na koji publika poredi i vrednuje odnos između adaptacije i njenog izvora).¹²

Ovakvo razumijevanje adaptacije predstavlja važan teorijski okvir za analizu scenskih dramatizacija književne proze jer omogućava da se estetski objekt ili proizvod, kako ga naziva Hutcheon, posmatra s jedne strane kao cjelina za sebe, a s druge kao rezultat dramaturškog procesa i strategija čitanja. Za ovu monografiju posebno je bitan naglasak na adaptaciji kao kreativnom i kritičkom činu reinterpretacije, gdje teatar ulazi u dijalog s proznim djelom, njegovim narativnim strategijama, stilskim registrom i ideološkim strukturama.

Medijski uvjetovana transformacija originala o kojoj govori Hutcheon, koja prevazilazi puko prenošenje sadržaja, u ovoj knjizi povezuje se i produbljuje analizom ruske teatrologinje Natalije Skorohod, čija knjiga *Как инсценировать прозу... (Kako inscenirati prozu..., 2010)*¹³ pruža studiozan uvid u odnose između proznog narativa i scenske forme. Skorohod pokazuje da se u pozorišnoj adaptaciji narativa logika romana nužno podvrgava transformaciji koja se ne svodi na puku elipsu već podrazumijeva temeljno preoblikovanje komunikacijskog sistema teksta. Drugim riječima, roman se adaptira u skladu sa semiotikom teatra i scene. U interpretaciji ruske teatrologinje, pozorište je prostor kondenzacije, elipse i simboličke nadgradnje, gdje se narativna struktura romana mora podvrgnuti scenskoj ekonomiji izraza, što nužno dovodi do estetske i ideološke resemantizacije. To znači da se inscenacija/adaptacija u potpunosti odvaja od pojma vjernosti izvorniku i ulazi u zonu intermedijalne poetike u kojoj izvedba generira vlastiti smisao, nerijetko otvarajući prostor kritičkoj interpretaciji. Pozorište, dakle, nije ilustracija proze nego njena transformacija i interpretativno prepoznavanje u okviru drugačijeg medija.

Kombiniranje uvida koje daju Hutcheon i Skorohod ovdje ne služi dektiranju i razgraničavanju “dobrih” i “loših” inscenacija i adaptacija već služi uspostavljanju teorijskog uporišta koje dopušta razumijevanje adaptacije kao postupka reinterpretacije, prenosa značenja u drugi estetski

¹² Vidjeti: Linda Hutcheon, Siobhan O'Flynn, *A Theory of Adaptation*, 2nd ed., Routledge, New York, 2013, str. 18–27.

¹³ Наталья Степановна Скороход, *Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика*, Петербургский театральный журнал, Санкт-Петербург, 2010.

[Natal'ja Stepanovna Skorohod, *Kak inscenirovat' prozu. Proza na russkoj scene: istorija, teorija, praktika (Kako inscenirati prozu. Proza na ruskoj sceni: istorija, teorija, praksa)*, Peterburgskij teatral'nyj žurnal, Sankt-Peterburg, 2010]

jezik, odnosno razumijevanje adaptacije kao pregovora između dva medija i dva sistema reprezentacije. I dok Hutcheon poziva na analizu “adaptacije kao adaptacije”¹⁴, Skorohod ukazuje na neminovnu destabilizaciju prozne forme kada ona uđe u prostor scenske reprezentacije. Ovaj teorijski spoj je važan za analizu sarajevskih postavki djela ruskih klasika, gdje se intertekstualna očekivanja publike susreću s redateljskom reinterpetacijom kanonskog narativa.

U monografiji *Scensko umijeće čitanja: Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije*, stoga, predstave se ne analiziraju samo kao rezultat adaptacije već i kao konkretne inscenacije koje nastoje, manje ili više uspješno, uspostaviti novu poetiku kroz estetsku selekciju, dramaturšku organizaciju i performativnu gestu. U centru pažnje više ne stoji pitanje “koliko je predstava vjerna romanu?” već se fokus pomjera na pitanja: Šta se događa s naracijom u trenutku kada se prenese u scenski prostor? Kako se intertekstualna matrica romana transformira u audiovizualni, vremenski ograničeni scenski događaj? Kako publika prepozna i vrednuje tu transformaciju?

2.2. Dvostruka svijest, intertekstualnost i palimpsestna recepcija

U savremenim teorijama adaptacije pojam “dvostruke svijesti” (engl. *double vision*),¹⁵ koji Linda Hutcheon preuzima od Seymoura Chatmana (*Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, 1978), predstavlja ključnu kategoriju za razumijevanje načina na koji publika doživljava scensku dramatizaciju prethodno poznatog teksta. Ova svijest uključuje istovremeno prepoznavanje i otklon, poznavanje i zaborav, očekivanje i iznenađenje. Gledatelj “konzumira” novo umjetničko djelo i istovremeno evocira prethodno znanje o izvornom tekstu, bilo da je riječ o romanu, mitu, historijskom događaju ili prethodnoj scenskoj izvedbi.

Upravo ta recepcijska napetost – između onoga što je poznato, što se zna, i onoga što se gleda – otvara prostor za *palimpsestno čitanje* adaptacije. Iako je *palimpsest* prvenstveno književno-filološki termin koji označava rukopis na kojem je više puta pisano, pri čemu prethodni, stariji slojevi nisu u potpunosti uklonjeni, u kontekstu adaptacije ovaj pojam poprima šire, metaforičko značenje: označava dinamičan proces reinskripcije u kojem se novi narativ gradi “preko” prethodnog, često u dijalogu s njegovim

¹⁴ Citirano prema: Hutcheon, 2013, str. 6.

¹⁵ Citirano prema: Hutcheon, 2013, str. 15–22.

tragovima, bilo da su oni očuvani, transformirani ili potisnuti. Gérard Genette u knjizi *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1997a) ovaj odnos definira kao *hipertekstualnost* u kojoj novi tekst (*hipertekst*) proizlazi iz prethodnog (*hipoteksta*) transformacijom, imitacijom ili subverzijom. Hutcheon, oslanjajući se na Genettea, ističe da adaptacija funkcionira kao hipertekst koji “i jest i nije” ono iz čega je proizašao, odnosno funkcionira kao “ponavljanje bez doslovne reprodukcije” (engl. *repetition without replication*).¹⁶

Julie Sanders (2016) dodatno razvija ovu misao naglašavajući da je adaptacija uvijek čin rekontekstualizacije, gdje značenje ne proizlazi samo iz odnosa prema izvorniku već i iz kulturnog i interpretativnog okvira u kojem se nova verzija pojavljuje – onoga što autorica, slijedeći Barthesa, opisuje kao metamorfozu teksta u novom kulturnom kontekstu.¹⁷

Adaptacija se tako može razumjeti kao višeslojni tekst u kojem ostaci izvornika nastavljaju da “proizvedu značenja”, kako estetski, tako i ideološki. Važno je naglasiti da slojevitost adaptacije ne zavisi nužno od eksplisitnog prenosa svih elemenata izvora. Dovoljno je pozivanje na prethodni tekst, bilo u formi ironije, redukcije, minimalizma ili otvorene dekonstrukcije, da se aktivira “dvostruku svijest”. Drugim riječima, slojevitost ne mora biti samo rezultat autorove namjere nego i gledateljske sposobnosti da “dopiše” ono što nedostaje. Na taj način “dvostruka svijest” i palimpsestna logika funkcioniraju zajedno kao recepcijski mehanizmi koji

¹⁶ Citirano prema: Hutcheon, 2013, str. 21.

¹⁷ Vidjeti: Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, 2nd ed., Routledge, London – New York, 2016, str. 6.

Autorica razlikuje adaptaciju i apropijaciju kao dva različita oblika odnosa prema izvorniku:

“But citation is different again from adaptation, which constitutes a more sustained and deeper engagement usually with a single text or source, than the more glancing act of allusion or quotation, even citation, allows. Beyond that, appropriation carries out the same sustained engagement of adaptation but frequently adopts a posture of critique, overt commentary and even sometimes assault or attack.”

[Ali citiranje se razlikuje od adaptacije koja podrazumijeva trajnije i dublje bavljenje obično jednim tekstom ili izvorom nego što to dopušta letimičniji postupak aluzije ili citata, pa čak i samog citiranja. Štaviše, apropijacija preuzima istu trajnu povezanost kao i adaptacija, ali često zauzima kritički stav, sadrži otvoreni komentar, ponekad čak osporavanje ili napad.]

Na drugim mjestima Sanders, oslanjajući se na Barthesovu teoriju mita, objašnjava adaptaciju i apropijaciju kao procese kulturne relokacije i rekontekstualizacije u kojima značenje nastaje kroz metamorfozu izvornog teksta u novom kulturnom i interpretativnom horizontu. Vidjeti: Sanders, 2016, str. 80–81.

omogućavaju gledatelju da uspostavi intertekstualni most između izvora i izvedbe.

Navedena teorijska postavka posebno je relevantna u analizi scenskih dramatizacija ruskih književnih klasika u sarajevskim pozorištima. Kavonska djela kao što su *Zločin i kazna* ili *Braća Karamazovi* Fjodora Dostojevskog, *Rat i mir* ili *Ana Karenjina* Lava Tolstoja, *Majstor i Margarita* Mihaila Bulgakova i druga, u kolektivnoj svijesti publike već postoje kao gusti, višeslojni, narativno kompleksni tekstovi, ali i kao kulturni mitovi, školske lektire i simboli ozbiljne literature. Svaka adaptacija ovih djela balansira između očekivanja “vjernosti” i dramaturške potrebe za inovacijom. U slučaju kada predstava ne uspijeva ponuditi nijednu od dvije krajnosti, ni uvjerljivu interpretaciju, ni smjelu dekonstrukciju, “dvostruka svijest” se ne “gasi”, ali ostaje zarobljena u frustraciji neostvarenog potencijala. U svrhu ilustracije može poslužiti scenska adaptacija Tolstojevog romana *Ana Karenjina* koja se uglavnom oslanja na narativni okvir ljubavne priče, zanemarujući filozofsku, političku i psihološku njegovu dubinu, što kod gledatelja koji poznaje izvornik može proizvesti osjećaj redukcije ili izdaje. Ipak, upravo tenzija između očekivanog i viđenog postaje ishodište recepcijske analize: gledatelj, aktivirajući “dvostruku svijest”, rekontekstualizira prikazano i “dopisuje”/“dočitava” ono što je izostavljeno.

Nasuprot tome, postdramski pristupi kao što su fragmentarna naracija, ironijski odnos prema tekstu ili vizualno-teatarski eksperiment, mogu provocirati gledatelja da preispita vlastita intertekstualna očekivanja, što je još jedan oblik aktivacije “dvostruke svijesti”.

U ovom smislu “dvostruka svijest” nije samo “nusprodukt” recepcije već konstitutivna osobina gledanja adaptacija. Ona omogućava kritički dijalog između tekstova, prošlog i sadašnjeg, između memorije i invencije. U sarajevskom pozorišnom kontekstu, u kojem su ruski klasici istovremeno dio kulturnog naslijeđa i simboli “teško prenosive estetike”, “dvostruka svijest” gledatelja može biti ključ za razumijevanje (ne)uspjeha njihovih scenskih oživljavanja. Palimpsest i “dvostruka svijest”, kao teorijski blizanci, tako postaju analitički alati za istraživanje onoga *šta se adaptira* i – *kako i zašto se to (ne)uspješno realizira*.

2.3. Recepcijska estetika i dvostruko čitanje

Pojam “čitanje” u ovoj knjizi djeluje dvostruko: s jedne strane označava redateljsko i dramaturško “čitanje” proznog teksta u formi scenske izvedbe (što podrazumijeva selekciju, interpretaciju, adaptaciju, kao i druge

strategije), a s druge se strane odnosi na gledateljsko "čitanje" predstave, odnosno proces recepcije konkretne izvedbe u konkretnom vremensko-kulturnom kontekstu. Ovo dvostruko čitanje upućuje na dinamičan odnos između izvornog književnog teksta i njegove scenske artikulacije, ali i između izvođačkog čina i horizonta očekivanja publike.

Zbog toga se, osim što se inscenacija proze posmatra kao interpretativni čin, posebna pažnja poklanja recepcijskoj dimenziji konkretnih predstava. Istraživački korpus obuhvata više od stotinu godina scenskih izvedbi ruskih književnih klasika u Sarajevu, od ranih inscenacija u prvoj polovini XX do postdramskih pristupa kraja XX i početka XXI stoljeća. Takav vremenski raspon omogućava dvostruku analitičku perspektivu: horizontalnu, koja obuhvata istovremenu recepciju predstava unutar jednog kulturno-povijesnog horizonta (npr. reakcije publike, kritike, ideološki konteksti), i vertikalnu, koja analizira promjene u načinu čitanja istih ili sličnih izvora kroz različite periode.

Analiza se temelji na osnovnim teorijskim postavkama recepcijske estetike koje su razvili Hans Robert Jauss i Wolfgang Iser. Prema Jaussu (1982), svako umjetničko djelo ulazi u komunikaciju s "horizontom očekivanja" svoje publike, pod kojim se podrazumijeva skup estetskih, kulturnih i ideoloških normi koje određuju način na koji će djelo biti percipirano, interpretirano i valorizirano. Taj horizont nije fiksni: on se širi, pomjera i revidira kroz vrijeme, ovisno o društvenim, političkim i kulturnim promjenama. Stoga se analiza recepcije scenskih adaptacija mora nužno odvijati unutar historijske perspektive koja prepoznaje promjenjivost čitateljskih i gledateljskih iskustava.¹⁸

Iser u djelu *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1978), pak, naglašava ulogu "implicitnog čitatelja", poziciju unutar samog teksta koja predviđa određeni oblik recepcije (određene interpretativne strategije), ali ne isključuje čitateljski angažman i intervenciju. U kontekstu pozorišta, implicitni gledatelj je onaj koji je pozvan da rekonstruira značenja izvedbe ne samo racionalno već i emotivno, kinestetski i intertekstualno. Takav gledatelj je, po definiciji, aktivan – ne konzumira predstavu pasivno

¹⁸ Hans Robert Jauss razlikuje "horizont iskustva" (engl. *horizon of experience*) – promjenjivi sklop perceptivnih i estetskih predispozicija recipijenta – i "horizont očekivanja" (engl. *horizon of expectations*) – normativni obrazac žanrovskih, kulturnih i ideoloških očekivanja koji strukturira recepciju. Vidjeti: Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, Chapter 1: "Literary History as a Challenge to Literary Theory", 3–46, str. 19–25.

već, "čitajući" je, upisuje nova značenja na temelju vlastitih prethodnih znanja, iskustava i poznavanja kulturnih kodova.

Uvođenjem recepcijske teorije u temeljni teorijski okvir ove knjige osigurava se dublje razumijevanje fenomena insceniranja proze – ne samo kao estetskog proizvoda i dramaturške prakse nego i kao dijaloga s kulturnim pamćenjem, društvenim očekivanjima i ideološkim aparatima koji oblikuju recepciju i interpretaciju kanonskih tekstova. Takvo razumijevanje omogućava da se pozorišna adaptacija sagleda kao samostalni čin čitanja i prevođenja u drugi medij, pri čemu se svaki put oblikuje novi prostor pregovaranja između prošlosti i sadašnjosti, kanona i inovacije, književnog predloška i scenske izvedbe. Jaussova misao o ponovnom uspostavljanju spone između prošle pojave djela i današnjeg iskustva književnosti predstavlja potvrdu kontinuiranog dijaloga između prošlih i savremenih čitanja, kako se on u ovoj knjizi uspostavlja i razmatra na primjeru čitanja proze ruskih klasika u bosanskohercegovačkom, sarajevskom kontekstu.¹⁹

2.4. Od teorije ka sceni: Groteska kao princip scenskog mišljenja

U prethodnim razmatranjima adaptacija se prepoznaje kao proces transformacije, kao stvaranje novog estetskog poretka koji uspostavlja dinamičan odnos između izvornika i izvedbe (Hutcheon 2013; Skorohod 2010). U tom okviru groteska se pokazuje kao jedno od najplodnijih načela scenskog mišljenja, jer u sebi sabira napetosti koje čine samu bit adaptacijskog čina: istovremeno spaja i razdvaja, preobraća i ironizira, destabilizira značenje, ali zadržava njegovu gustoću.

¹⁹ "The perspective of the aesthetics of reception mediates between passive reception and active understanding, experience formative of norms, and new production. If the history of literature is viewed in this way within the horizon of a dialogue between work and audience that forms a continuity, the opposition between its aesthetic and its historical aspects is also continually mediated. Thus the thread from the past appearance to the present experience of literature, which historicism had cut, is tied back together."

[Perspektiva estetike recepcije posreduje između pasivne recepcije i aktivnog razumijevanja, između iskustva koje oblikuje norme i nove produkcije. Ako se historija književnosti sagleda na taj način, unutar horizonta dijaloga između djela i publike koji tvori kontinuitet, opozicija između njenih estetskih i historijskih aspekata u tom se slučaju također neprestano posreduje. Tako se ponovo uspostavlja nit koja povezuje prošlu pojavu s današnjim iskustvom književnosti, nit koju je historicizam bio prekinuo.] Citirano prema: Jauss, 1982, str. 19.

Bahtinova koncepcija groteske kao estetike ambivalentnosti (*Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, 1978) usmjerava pažnju na mehanizme karnevaleskne inverzije i raslojavanja smisla, pri čemu se hijerarhije brišu, a svijet prikazuje “iznutra i odozdo”. U scenskom kontekstu, groteska postaje oblik mišljenja koji teatar oslobađa reprezentacijske zatvorenosti, jer ona otvara prostor za fragment, preobilje, deformaciju i kontrapunkt. U tom smislu groteska nije samo tematski okvir Gogoljeve i Bulgakovljeve poetike nego i operativni princip prevođenja romana u izvedbu, o čemu piše Natal’ja Skorohod (2010), a što bi se moglo nazvati scenskom ekvivalentnošću romaneskne vizije. Ruska teatrologinja navodi i analizira niz postupaka kojima se slojevitost proznog narativa – njegova fragmentarnost, montažna logika, izmjene perspektiva i unutarnji kontrapunkt – preobražava u scenski jezik kroz ritmizaciju, raspored prizora, artikulaciju fokusa i prelamanje pripovjednih linija u izvedbenom prostoru.²⁰

Istovremeno, recepcijska teorija (Iser 1978; Jauss 1982) podsjeća da svaka izvedba, kao i svako čitanje, otvara polje pregovora između prisutnog i odsutnog značenja. Groteska upravo te praznine materijalizira: ona ih ne zatvara nego ih prikazuje kao aktivna čvorišta estetskog iskustva. Tako groteska funkcionira kao most između adaptacijskog i recepcijskog procesa, povezujući autorski, redateljski, izvedbeni i gledateljski horizont. U njoj se prepliću intertekstualna svijest i dvostruko čitanje, etička pozicija izvanjskog pogleda (u Bahtinovom smislu – *вненаходимость* – *izvannalazivost/transgredientnost*; engl. *outsideness*) i kritička ironija. Takva kompozicija omogućava sceni da se prema tekstu ne odnosi jednostavno kao prema predlošku već kao partneru u dijalogu. Upravo zato groteska u ovoj knjizi ne označava samo stilsko obilježje Gogoljeve i Bulgakovljeve poetike već i modus scenskog mišljenja – način na koji pozorište čita svijet, prevodi kontradikcije u pokret i zvuk, a *estetski ostatak* u scenski ritam.²¹

²⁰ Vidjeti: Skorohod, 2010, str. 152–160.

²¹ U scenskom kontekstu ritam se, prema Patriceu Pavisu, ne odnosi samo na metričku ili prozodijsku strukturu teksta već i na organizaciju vizualnih, gestualnih i auditivnih elemenata izvedbe u vremenu. Kao “struktura značenja u pokretu” ritam povezuje organizacijske sile predstave (tempo, pauze, kretanje, izmjene prizora) s procesima recepcije, otvarajući prostor za ono što se u ovoj knjizi naziva *estetskim ostatkom*. Ritam je, u tom smislu, najpouzdaniji scenski ekvivalent estetskog viška jer materijalizira one semantičke napetosti, diskontinuitete i višak značenja koji u književnom tekstu ostaju neizrečeni ili tek nagoviješteni, a u izvedbi se ostvaruju kroz ritmičku igru kontrasta i promjene tempa, gesti, prostorne dinamike i zvučnih naglasaka. Vidjeti: Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, prev. Jelena Rajak, Antibarbarus, Zagreb, 2004, str. 324–327.

Ponudeni teorijski okvir omogućava dublje razumijevanje procesa "romanizacije" ili epizacije dramske umjetnosti i procesa adaptacije proze za scensko izvođenje, što je poslužilo kao osnova za analizu konkretnih primjera. Dramatizacije proze ruskih klasika paradigmatički su primjer pokušaja da se na sceni oživi njihova polifona struktura kroz simultane scene, višestruke pripovjedačke linije ili, pak, montažu unutarnjih monologa. Svaki od tih postupaka nastoji sačuvati kompleksnost originala i, istovremeno, ponuditi nov, scenski specifičan način čitanja – fenomen koji se u knjizi označava kao *scensko umijeće čitanja*.

Odabrani metodološko-teorijski okvir, usmjeren na adaptaciju kao interpretativni čin i inscenaciju kao prostor dijaloga između proze i scenskog izraza, nameće se kao relevantan za analizu sarajevskih predstava iz još jednog razloga. Naime, iako ruski klasici imaju dugu tradiciju izvođenja i decenijama su prisutni u sarajevskom pozorišnom prostoru, istraživanje pokazuje da dramatizacije i adaptacije njihovih djela rijetko rezultiraju istinski uspješnim umjetničkim ostvarenjima, što otvara prostor za razmišljanje ne samo o načinima prenosa književnog materijala u scenski oblik nego i o pozorišnim praksama koje jednim dijelom oblikuju doživljaj ruskih klasika i njihovih djela u našoj sredini. U tom smislu ova studija može se čitati i kao proučavanje historije recepcije ruskih klasika u bosanskohercegovačkom kontekstu i kao prethistorija stvaranja mogućeg budućeg čitateljskog iskustva i doživljaja ruskih klasika kod nas.

Argumentaciju i opravdanje za predloženo čitanje predstavlja prikupljena, tematski obrađena i sintetizirana građa, tj. cjelokupni korpus istraživanja koji podrazumijeva književnoteorijske i književnokritičke tekstove bosanskohercegovačkih istraživača o izvornim djelima ruskih klasika, pored pozorišne kritike i odziva na konkretne sarajevske scenske postavke. Upravo ovaj složen intertekstualni prostor čini osnovu prethistorije budućih razumijevanja ili nerazumijevanja, stereotipa, otpora, prihvatanja, pa i arhiviranja i zaboravljanja ruskih klasika na domaćoj sceni.

Upravo ritam, kako ga tumači Pavis, funkcioniра kao izvedbeni ekvivalent groteske, jer osigurava materijalizaciju estetskog ostatka – preobražaj odsutnih, fragmentiranih ili kontradiktornih značenja narativa u prisutne vizualne, auditivne i prostorne obrasce izvedbe.

3. Sarajevski scenski dijalog s ruskim klasicima. Načelo groteske (Nikolaj Gogolj / Mihail Bulgakov)

Napomena: Treće poglavlje prvog dijela ove monografije, strukturirano kao niz studija slučaja, nastavlja istraživačku liniju postavljenu u doktorskoj disertaciji i oslanja se na ranije objavljene radove u naučnim časopisima u kojima je analizirana i sistematizirana recepcija ruskih klasika na sarajevskoj sceni kroz domaću književnu i pozorišnu kritiku. U ovoj knjizi, međutim, kako je naznačeno u teorijskom okviru, središnji interes usmjeren je na *scensko čitanje*, odnosno na načine na koje konkretne inscenacije prozних djela Gogolja i Bulgakova produciraju nova značenja u dijalogu s vremenom, prostorom i recepcijskim kontekstom. Analiza se pritom ne zadržava na utvrđivanju dramaturških i režijskih postupaka, već ispituje kako scenska izvedba funkcionira kao tumačenje teksta, kao prostor pregovora između naslijeđenog književnog kanona i savremenog čitateljskog i gledateljskog horizonta.

Knjiga I, posebno njeno centralno poglavlje, posvećena je poetici groteske – fragmentarnosti, karnevalesknom preobilju i destabilizaciji značenja – kroz scenska čitanja Gogolja i Bulgakova. Groteska se promatra kao estetsko i scensko načelo koje – kroz karnevaleskni obrat, spoj visokog i niskog, smiješnog i jezivog, hiperbolu i fragment – destabilizira granice realnog i fantastičnog te narušava normativne obrasce reprezentacije. U sarajevskom scenskom dijalogu s ruskim klasicima groteska prvenstveno pripada poetikama Gogolja i Bulgakova, gdje djeluje kao kompozicijsko-strukturni princip scenskog smisla: kroz likovno-glumačku stilizaciju, ritam i *tableau*, ali i kroz satirični otklon i kritičku ironiju. Analize koje slijede oslanjaju se na dokumentirane tragove izvedbi i recepcije, od *Mrtvih duša* do *Psećeg srca* i *Majstora i Margarite*.

U nastavku, analiza sarajevskih inscenacija *Mrtvih duša* – u verzijama Arthura Adamova i Mihaila Bulgakova – pokazuje kako se Bahtinovo shvatanje groteske kao karnevaleskne razgradnje hijerarhije prelama u scenskom prostoru kroz ritam fragmentacije i tjelesne ekspresije. U oba čitanja Gogoljevog romana scenski govor zamjenjuje narativnu sveprisutnost pripovjedača, a fragment postaje dramaturški ekvivalent karnevaleskne

razigranosti. Ove inscenacije, svaka na svoj način, pokušavaju odgovoriti na pitanje kako zadržati višeznačnost Gogoljeve proze bez dramskog središta i linearnog toka radnje. U studijama slučaja, ispitujući šta se na sceni doista dogodilo, polazi se od operativnog kriterija *estetskog ostatka* – sloja značenja koji izmiče šematskoj redukciji, a koji relevantna adaptacija, preoblikovanjem i/ili nadogradnjom, nastoji sačuvati.

3.1. ‘Mrtvoduše’ na sceni. Gogoljeve *Mrtve duše*: Poetika i interpretativni izazovi

Nikolaj Vasiljevič Gogolj, jedan od najslojevitijih autora ruske književnosti, u svom djelu *Мертвые души* (*Mrtve duše*, 1842) inaugurira jedinstvenu formu romana-poeme, žanrovski hibrid koji kombinira epsku naraciju, grotesku i poetsku refleksiju u formi lirskih digresija. Odluka da svoj tekst definira i kao poemu nije slučajna. Autorsko preciziranje priziva intertekstualni registar žanra epskog spjeva, ponajprije Danteove *Božanstvene komedije*, forme koja u književnoj tradiciji označava narativ o junakovom putovanju kroz prostore i iskušenja, s mogućnošću eshatološkog i duhovnog uzdizanja. U potrazi za oblikom koji bi najpotpunije izrazio kompleksnost njegove zamisli, autor se oslanja na jedan od najutjecajnijih žanrova književne tradicije koji je kroz stoljeća nosio simbolički kapital uzvišenog i univerzalnog. Međutim, ovo određenje vlastitog djela, kao intertekstualni signal, s jedne strane upućuje na epsku paradigmu, a s druge – najavu njene ironijske destabilizacije. Ironijski otklon naznačen je već u spoju pojmova romana i poeme, u kojem se epska uzvišenost sudara s proznom razvedenošću, narativnom relativizacijom i fragmentacijom. Gogoljev hibridni žanrovski naziv stoga ne označava stabilnu sintezu, već figuru kontradikcije, formulu unutarnjeg raslojavanja, mjesto gdje tekst više ne odražava jasnoću svijeta, već njegove napetosti, praznine i ironijske lomove.

Gogoljev “junak” Pavel Ivanovič Čičikov ne traži duhovnu istinu, već se bavi mahinacijama i manipulacijom radi koristoljublja, čime autor epski žanr podvrgava grotesknoj dekonstrukciji. Umjesto klasičnog junaka i uzvišenog cilja, na scenu stupa figura koja nije ni junak ni antijunak: djeluje trivijalno, ali predstavlja i simptom svijeta koji ju je oblikovao – karnevallesknim prevratom lišena je visine, ali ne i značenja – visprena, dinamična i pokretna figura unutar ustajalog, skoro nepomičnog svijeta u kojem je stagnacija postala norma, a kretanje devijacija – što Gogolj savršeno prikazuje u kontrapunktu poglavlja o spahijama i poglavlja u kojem oblikuje

zbirni portret činovničko-birokratskog sloja društva i njegovog “zujanja” bez smisla.

Čičikovljevo putovanje, uokvireno labavom i fragmentarnom narativnom strukturom, prema tumačenjima Jurija Manna (1996)²² i Jurija Lotmana (1976)²³, oblikuje se unutar modela koji bi se mogao nazvati *anti-eschatološkim katabasisom*. To nije kretanje prema iskupljenju i duhovnom pročišćenju, već silazak u prostor moralne i duhovne entropije ruske provincije, gdje se čitatelj suočava sa anatomijom duševne degradacije, kada tekst postaje pozornica za prikaz tjeskobe, mehaničkog ponavljanja, erozije smisla i istovremenog prizivanja odsutnog ideala u lirskim digresijama.

Gogolj je pisac čije djelo neprestano oscilira između grotesknog i realnog, komičnog i metafizičkog. Jurij Mann u knjizi *U potrazi za živom dušom* (*В поисках живой души*, 1987) pokazuje da *Mrtve duše* ne afirmiraju nijednu konačnu ideju niti zatvoreni filozofski sistem, već djeluju kao niz “otvorenih” semantičkih struktura koje pozivaju čitatelja na aktivno tumačenje. Gogolj razara tradicionalnu fabulu i umjesto linearne naracije gradi složenu mrežu digresija, meditacija i asocijativnih prelaza. Takva narativna tehnika svjedoči o Gogoljevoj anticipaciji modernističke poetike, o

²² Vidjeti: Юрий Владимирович Манн, *Поэтика Гоголя. Вариации к теме*, «Coda», Москва, 1996, 474 c.

[Jurij Vladimirovič Mann, *Poëtika Gogolja. Variacii k teme* (*Poetika Gogolja. Varijacije na temu*), Coda, Moskva, 1996, 474 str.], naročito poglavlje 6: «‘Мёртвые души’. Общая ситуация и ‘миражная интрига’ на эпической почве», стр. 242–328 [‘Mjortvyje duši’. Obščaja situacija i ‘miražnaja intriga’ na èpičeskoj počve (*Mrtve duše*. Temeljna konstelacija i ‘iluzorna intriga’ na epskoj osnovi), str. 242–328], te potpoglavlje VI. «К вопросу о жанре» [K voprosu o žanre (O pitanju žanra)], str. 288–328.

Izraz “temeljna konstelacija” odnosi se na Mannov pojam “opća situacija” (rus. *общая ситуация*) koji zapravo označava strukturni okvir svijeta Gogoljeve poeme – osnovni raspored egzistencijalnih i vrijednosnih odnosa iz kojih proizlazi radnja. U tom smislu Mann analizira “opću situaciju” kao temeljnu poetičku konstelaciju, a “miražnu intrigu” kao njenu prividnu, iluzornu dinamiku.

²³ Vidjeti: Jurij Mihajlovič Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prev. Novica Petković, Nolit, Beograd, 1976.

U poglavlju 5, “Konstruktivni principi teksta”, str. 133, autor govori o “principijelno otvorenim tekstovima” (Puškinov *Evgenij Onjegin* i dr.), što se u potpunosti može primijeniti i na strukturu *Mrtvih duša*. Gogoljeva poema organizirana je upravo kao “principijelno otvoren tekst”, na način da njena struktura ne zatvara značenja već ih neprestano proizvodi kroz odnose među elementima (likovima, opisima, motivima i situacijama). Riječ je o tekstu kao dinamičkom sistemu koji funkcioniра kao mikromodel beskonačnog stvaranja smisla.

njegovoj osjetljivosti za strukturalnu fragmentaciju, ritam prekida i samo-refleksivnost pripovjednog čina.²⁴

Iako vremenski i poetološki pripada prvoj polovini XIX stoljeća, periodu na razmeđu romantizma i realizma, Gogolj već uspostavlja poetiku koja, dakle, anticipira ključne postupke modernističkog izraza poput intertekstualne ironije i destabilizacije žanra. U tom smislu *Mrtve duše* se mogu čitati kao tekstualno pamćenje – ne u smislu nostalgичnog povratka epu nego kao ironijska rekontekstualizacija epike u doba njene žanrovske krize,²⁵ što znači, kako je već istaknuto, da Gogoljev roman-poema ne reproducira epsku formu radi potvrde njene uzvišenosti, već je fragmentira, ironizira i preusmjerava ka novom poetičkom horizontu. Takva strategija zazivanja i istovremenog destabiliziranja forme epskog obrasca može se razumjeti preko koncepta *pamćenja žanra* koji razvija Mihail Bahtin.²⁶

²⁴ Vidjeti: Юрий Владимирович Манн, *В поисках живой души. "Мертвые души". Писатель – критика – читатель*, 2-е издание, Книга, Москва, 1987.

[Jurij Vladimirovič Mann, *V poiskah živoj duši. 'Mjortvye duši'. Pisatel' – kritika – čitatel'* (U potrazi za živom dušom. 'Mrtve duše'. Pisac – kritika – čitatelj), 2-е издание, Книга, Moskva, 1987]

Mannova interpretacija temelji se na Gogoljevoj zamisli trodijelne poeme i na fragmentarno sačuvanom materijalu drugog toma, dopunjenom autorovom prepiskom i moralno-religijskim spisima (*Ispovijest autora, Odabrana mjesta iz prepiske s prijateljima*). U ovom se poglavlju, međutim, ne polazi od piščeve namjere već od čitanja prvog toma *Mrtvih duša* kao samostalne umjetničke cjeline čija semantička otvorenost proizlazi iz same strukture naracije.

²⁵ U *Problemima poetike Dostojevskoga* Bahtin ističe da "osobine antičke menipeje nije čuvalo subjektivno pamćenje Dostojevskoga već objektivno pamćenje samoga žanra u kojem je stvarao". Taj pojam "pamćenja žanra" upućuje na aktivni proces dijaloga između savremenog i prethodnih žanrovskih modela – ne radi potvrđivanja tradicije već njenog preoblikovanja i preispitivanja. Citirano prema: Bahtin, 2020, str. 117.

²⁶ O pojmu žanrovskog pamćenja vidjeti: Марк Наумович Липовецкий, «Память жанра как теоретическая проблема (к истории вопроса)», *Модификации художественных систем в историко-литературном процессе: Сборник научных трудов*, УрГУ, Свердловск, 1990, str. 5–18.

[Mark Naumovič Lipoveckij, «Pamjat' žanra kak teoretičeskaja problema (k istorii voprosa)» (Pamćenje žanra kao teorijski problem (o historiji pitanja)), *Modifikacii hudožestvennyh sistem v istoriko-literaturnom processe: Sbornik naučnyh trudov (Modifikacije umjetničkih sistema u historijsko-književnom procesu: Zbornik naučnih radova)*, UrGU, Sverdlovsk, str. 5–18]

Autor razmatra razvoj i interpretacije Bahtinove ideje "pamćenja žanra" kao dijalektičkog odnosa između arhaičnog i savremenog sloja žanrovske strukture, u kojem se tradicija ne reproducira mehanički već se stalno reaktualizira kroz proces semantičke obnove, navodeći u zaključku:

Žanrovi, prema ovom ruskom teoretičaru, nisu neutralne narativne forme već dijaloški nositelji historijske svijesti, u kojima odjekuju vrijednosni horizonti epoha koje su ih oblikovale. Aktivirajući formu poeme i strukturu epskog putovanja, Gogolj priziva kolektivno žanrovsko pamćenje i ironijski ga razlaže, pokazujući njegovu semantičku iscrpljenost.

Ovdje se otvara prostor za intertekstualnu poveznicu s *Don Quijoteom* Miguela de Cervantesa, djelom koje je već početkom XVII stoljeća inauguriralo ironijsku dekompoziciju epskog narativa. Don Quijote, kako pokazuje i Bahtin, nije tek parodijska figura uzvišenog junaka već ambivalentna svijest u kojoj trag komičnog ne isključuje tragove duhovne uzvišenosti, figura koja putuje bez napredovanja, ali ipak nosi potresnu težinu ideala koja je izgubila dodir sa stvarnošću. Gogoljev roman-poema rezonira s ovim naslijeđem i produbljuje njegovu ironijsku gestu. *Mrtve duše* uspostavljaju dijalog s epskim hronotopom putovanja, samo što to više nije put ka iscupljenju ili duhovnom uzdizanju, jer se odvija kroz prostore duhovne iscrpljenosti i svijesti koju oblikuju mehanizmi navike i u kojima moralna letargija prerasta u društveno prihvaćenu normu. Gogoljev roman ne preuzima žanrovsku paradigmu epskog putovanja da bi je reafirmirao nego je resemantizira u palimpsestni prostor zaboravljenih etičkih vrijednosti.

Treći sloj žanrovskog pamćenja koji se u *Mrtvim dušama* aktivira pripada tradiciji pikarskog romana²⁷ – proznog modela zasnovanog na putovanju lukavog, društveno marginalnog junaka čiji se identitet gradi kroz

«Память жанра — это не готовая концепция действительности, окаменевшая в художественной структуре древнего жанра, а обобщенный аксиологический тип построения образной модели мира, который, обновленный взаимодействием со всей художественной картиной мира, созданной системой жанров данной эпохи, актуализируется в мирообразе 'нового' жанра, направляя художника прежде всего на осмысление определенных жанровой традицией ценностных отношений между человеком и действительностью.»

[Pamćenje žanra nije gotova koncepcija stvarnosti okamenjena u umjetničkoj strukturi drevnog žanra, nego opći aksiološki tip oblikovanja umjetničkog modela svijeta koji se, obnovljen uzajamnim djelovanjem s cjelokupnom umjetničkom slikom svijeta što je stvorena sistemom žanrova određene epohe, aktualizira u svjetloslici 'novog' žanra, usmjeravajući umjetnika prije svega na poimanje vrijednosnih odnosa između čovjeka i stvarnosti, koje je definirala žanrovska tradicija.] Citirano prema: Lipoveckij, 1990, str. 18.

²⁷ U ruskoj književnoj tradiciji *плутовской роман* (*plutovskoj roman* – *pikarski roman*) označava narativ o lukavcu, varalici ili marginalnom junaku koji kroz seriju epizoda otkriva moralnu strukturu društva. Kod Gogolja ovaj žanrovski obrazac prevazilazi njegovu komičnu osnovu i preobražava se u ambivalentni, tragično-groteskni narativ koji tekstu (do)daje duhovno-etičku dimenziju, pri čemu sam žanrovski obrazac postaje važan sloj "žanrovskog pamćenja" *Mrtvih duša*.

niz epizoda, prevara i susreta sa svijetom društvenih tipova. Ova struktura, prisutna još od španske *novela picaresca*, kod Gogolja dobiva specifičnu moralno-alegorijsku funkciju: Čičikov, poput klasičnih "parvenija",²⁸ luta prostorima društvene hijerarhije, ali njegovo putovanje ne vodi emancipaciji već razotkrivanju mehanizama duhovnog i moralnog mrtvila. U knjizi *Poetika Gogolja. Varijacije na temu* Mann izričito ističe da su *Mrtve duše*, kao epsko djelo, "suštinski povezane sa žanrom pikarskog romana",²⁹ podsjećajući da je još Bahtin pokazao kako je nastanak evropskog romana u tijesnoj vezi s pomjeranjem interesa sa "zajedničkog" na "privatni život" i s prelazom od "javnog čovjeka" ka "kućnom i privatnom". U tom kontekstu pojavljuje se lik varalice, avanturiste, "parvenija" (rus. *нлпм*) – figure koja ne pripada nijednom društvenom sloju, nema stalno mjesto u svijetu, ali prolazeći svijetom otkriva njegovu unutrašnju mehaniku. Takav lik postaje idealan "posrednik" između zatvorene privatne sfere i one javne, društvene. Čičikov ponavlja tu osnovnu strukturu, ali kod Gogolja ona gubi komični karakter klasične *picareske*: pikarska mobilnost postaje sredstvo moralnog ispitivanja a ne avanture, jer Čičikov ne uči ništa, ne razvija se, već sve više uranja u svijet "mrtvih duša". Mann zaključuje da Gogolj u *Mrtvim dušama* ne samo da preuzima tipološke osobine pikarskog romana nego ih transformira u moralno-filozofski princip, prelazeći od satire ka duhovnom propitivanju savremenog društva.³⁰ U tom se

²⁸ *Parveni* (franc. *parvenu*, od glagola *parvenir* – *doći, stići*) označava osobu koja je tek stekla bogatstvo, društveni položaj ili ugled i tako se uspela na društvenoj ljestnici. U pravilu, takvi pojedinci nisu potpuno prihvaćeni od pripadnika svoje nove klase, koji ih smatraju nedostojnima zbog porijekla, obrazovanja ili kulturnog habitusa. Pojam je blizak izrazima "skorojević" (fr. *nouveau riche* – *nuvoriš*) i "karijerist". U širem značenju *parvenijem* se može nazvati i osoba koja zauzima visoku političku ili društvenu poziciju, ali joj se osporava legitimnost zbog njenog porijekla ili načina uspona (npr. Napoleon III u kontekstu evropskih kraljevskih kuća).

²⁹ «Как эпическое произведение 'Мёртвые души' существенно связаны с жанром плутовского романа. (...) Существует некоторое подобие исходных ситуаций – той, в которой создавались 'Мёртвые души', и той, которая вызвала к жизни жанр пикарески. В обеих ситуациях на фигуру плута выпала ведущая конструктивная роль в возникновении романа, и поэтому роман как жанр оформлялся в существенных чертах как роман плутовской.»

[Kao epsko djelo *Mrtve duše* suštinski su povezane sa žanrom pikarskog romana. (...) Postoji određena sličnost početnih situacija – one u kojoj su nastajale *Mrtve duše* i one koja je svojevremeno iznjedrila žanr *picareske*. U obje te situacije, na figuru varalice pala je vodeća konstruktivna uloga u nastanku romana, te se stoga roman kao žanr u bitnim crtama oblikovao kao roman pikarski.] Citirano prema: Mann, 1996, str. 298.

³⁰ Vidjeti: Mann, 1996, poglavlje VI "O pitanju žanra", str. 288–328.

smislu matrica pikarskog romana u *Mrtvim dušama* ne reproducira u klasičnom satirično-komičnom ključu već se transformira u metafizički topos lutanja, u model spoznaje svijeta u kojem su ironija i groteska postale jedini oblici istine.

Bahtinova teza o višeglasnom i historijski zasićenom žanrovskom pamćenju otvara mogućnost da se Gogoljev tekst sagleda kao dinamičan prostor u kojem žanr pamti, ponavlja i transformira vlastitu tradiciju. U tom okviru *Mrtve duše* funkcioniraju kao tekstualni palimpsest – forma koja reaktualizira žanrovski autoritet u novoj semantičkoj konfiguraciji – kao ironijska gesta prema onome što je nekoć predstavljalo metafizički poređak svijeta. Upravo u napetosti između forme i njene povijesne istrošenosti *Mrtve duše* pronalaze svoje mjesto kao roman epohe u raspadu, ali i epohe koja se pamti kroz raspad.

3.1.1. Poetska dijagnostika mrtvila i 'groteskna supstancijalnost'

Gogoljeva odluka da svoj roman označi kao *poemu* ne samo da signalizira intertekstualni registar epske tradicije nego i snažno motiviran poetološki zaokret. Dijagnosticirati mrtvilo svijeta nije moguće ostvariti kroz radnju već isključivo kroz stanje, drugim riječima – lirski. Na to upućuju i žanrovska odrednica *roman-poema*, kao i brižljiv raspored lirskih digresija koje preusmjeravaju narativni fokus sa događaja na atmosferu, sa fabularne dinamike na unutarnju kontemplaciju. Visarion Bjelinski je *Mrtve duše* opisao kao djelo koje istovremeno razotkriva i preobražava stvarnost, i to ne kroz akciju, već kroz atmosferu, kroz meditaciju nad duhovnom prazninom ruskog društva.³¹ U tom smislu Gogoljev *katabasis* nema te-

³¹ «Напрасно он не вникнул в эти глубоко знаменательные слова Гоголя: 'И долго еще определено мне чудной властью итти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы' ('Мертвые души', стр. 258). В этих немногих словах высказано все значение, все содержание поэмы, и намекнуто, почему она названа 'поэмою'. В смысле поэмы 'Мертвые души' диаметрально противоположны 'Илиаде'. В 'Илиаде' жизнь возведена на апофеозу; в 'Мертвых душах' она разлагается и отрицается; пафос 'Илиады' есть блаженное упоение, проистекающее от созерцания дивно божественного зрелища; пафос 'Мертвых душ' есть юмор, созерцающий жизнь сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы.»

[Šteta što nije shvatio ove duboko značajne Gogoljeve riječi: 'I dugo mi je još čudesnom vlašću određeno ići ruku pod ruku sa svojim čudnim junacima, promatrati sav taj golemo-bujni život, promatrati ga kroz smijeh vidljiv svijetu i nevidljive, njemu nepoznate suze' (*Mrtve duše*, str. 258). U tih je nekoliko riječi izraženo cjelokupno značenje i sav

leologiju: umjesto Danteovog uspinjanja kroz Pakao, Čistilište i Raj, samo kružno, gotovo besmisleno kretanje kroz pejzaž sveden na katalog socijalnih i moralnih devijacija. To *mrtvilo* autor artikulira dvojako: doslovno, tj. “mrtve duše”³² u administrativnom smislu (umrli seljaci kmetovi čija smrt još nije zavedena u zvaničnim registrima zbog tromosti birokratskog aparata, a koje Čičikov kupuje radi spekulativnog profita) i metaforički, kao izraz duhovne otupjelosti, moralne degradacije, mehaniziranih refleksa društvenih funkcija, prikazano kroz likove koji ne djeluju već egzistiraju bez svijesti o sebi ili svijetu.

Poetska dijagnostika mrtvila realizira se prije svega kroz lirska odstupanja. U pasažima u kojima se pripovijedanje prekida opisima ruskog pejzaža, Čičikovljevim slutnjama, mislima o sudbini naroda, izmiče prozna logika radnje, a autor prelazi u sferu poetske meditacije. Na taj način stanje, a ne zaplet, postaje nosilac značenja. *Mrtvilo* se osjeća – kroz ritam, ton, atmosferu i, osobito, u kontrapunktu između naracije o svijetu “mrtvih duša” i autorske refleksivne prisutnosti kroz digresije i direktna obraćanja čitatelju. U tom kontekstu centralna slika postaje Rusija-trojka: višeznačna figura pokreta i zanosa između mita i ironije, između imaginacije i historijske sudbine. Ona izmiče jednoznačnom tumačenju, baš kao i sam Gogoljev narativ, oscilirajući između lirskog uzleta i egzistencijalne sumnje.

sadržaj poeme, te naznačeno zašto je nazvana ‘poemom’. U smislu poeme, *Mrtve duše* su dijametralno suprotne *Ilijadi*. U *Ilijadi* je život uzdignut do apoteoze; u *Mrtvim dušama* on se razlaže i negira; patos *Ilijade* je blaženo ushićenje koje proizlazi iz kontemplacije predivnog božanskog prizora; patos *Mrtvih duša* jeste humor koji promatra život kroz smijeh vidljiv svijetu i nevidljive, njemu nepoznate suze.]

Citirano prema: Виссарион Григорьевич Белинский, «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова или мертвые души», Москва, 1842. В 8-ю д. л., 19 стр., *Собрание сочинений в трех томах. Т. II, Статьи и рецензии 1841–1845 г.*, ОГИЗ, ГИХЛ, Москва, 1948.

[Vissarion Grigor'evič Belinskij, «Neskol'ko slov o poëme Gogolja: Pohoždenija Čičikova ili mjortvye duši» (Nekoliko riječi o Gogoljevoj poemi: Čičikovljeve avanture ili mrtve duše), Moskva, 1842. V 8-ju d. l., 19 str. (U osmini arka, 19 str.), *Sobranie sočinenij v trjoh tomah. T. II, Stat'i i recenzii 1841–1845 god.*, OGIZ, GIHL, Moskva, 1948]

³² U ruskoj administrativnoj i pravnoj praksi XVIII i XIX stoljeća kmetovi su se u zvaničnim dokumentima označavali kao “duše” (rus. *души*), a ne kao osobe ili ljudi. Ovaj termin, prisutan i u književnosti tog doba odražava pravni i ontološki status kmetova kao “oživljenog vlasništva”, svojine usporediva sa stokom, namještajem ili imanjima. Tim se negirala njihova ljudskost i potvrđivala njihova funkcija unutar feudalnog poretka kao razmjenjive, procjenjive jedinice. Gogoljev naslov dodatno pojačava ironijski i kritičku dimenziju romana, gdje se duhovno mrtvo društvo reflektira i kroz jezičke obrasce pravnog i ekonomsko-vlasničkog sistema.

Lirska digresija, međutim, nije jedini oslonac postavljanja ove dijagnostike. *Mrtvilo* je utkano i u ritmičku strukturu samog narativa, u sporosti pokreta, zamornim replikama, cirkularnosti situacija, blatnjavim drumovima, u ljudskoj misli koja se svodi na dilemu o tome hoće li ili neće točak Čičikovljeve bričke izdržati do Moskve. Sve ovo najavljuje drugu dimenziju Gogoljeve poetike, onu u kojoj groteska poprima supstancijalnu funkciju.

Ono što se u ovoj knjizi označava kao *groteskna supstancijalnost* upućuje na sloj Gogoljeve poetike koji Jurij Mann u studiji *Gogoljevo stvaralaštvo: smisao i forma* (*Творчество Гоголя: смысл и форма*, 2007) opisuje kao ontološko preplitanje realnog i fantastičnog, gdje groteska poprima funkciju stvarnosnog principa, a ne stilističkog efekta. Analizirajući narativni ton *Mrtvih duša* Mann pokazuje kako se u Gogoljevoj poemi realno i fantastično neprekidno udvostručuju, a komično prerasta u tragično: “na stvarne predmete i pojave pada odsjaj neke čudne ‘igre prirode’. (...) Hrpa mišljenja raste kao ogromna snježna gruda, ali raste iz ničega, iz fikcije koju su predstavljali ‘Čičikovljevi kmetovi’.”³³ Drugim riječima, *groteskna supstancijalnost* izrasta iz suodnosa i dinamike u kojoj privid poprima

³³ «Изображение все время двоится: на реальные предметы и явления падает отблеск какой-то странной ‘игры природы’. (...) Ворох мнений растет как огромный снежный ком, – но растет из ничего, из фикции, какую представляли собою ‘крестьяне Чичикова’; за нею нет не то чтобы ленивого и праздно шатающегося мужика, но и ни одной живой души (на возможности подстановки под эту фикцию реальных людей все время ‘играет’ Гоголь; тут один из источников неподражаемого комизма ‘Мертвых душ’ и – одновременно – его перехода в грусть, в ‘слезы’, в трагическое).»

[Prikaz se neprestano udvaja: na stvarne predmete i pojave pada odbлесак неке чудне ‘igre prirode’ (...) Hrpa mišljenja raste kao ogromna snježna gruda – ali raste iz ničega, iz fikcije koju su predstavljali ‘Čičikovljevi kmetovi’; iza nje ne samo da nema nekog lijenog seljaka besposličara nego nema ni jedne jedine žive duše (Gogolj sve vrijeme ‘igra’ na kartu mogućnosti da se stvarni ljudi podmetnu pod tu fikciju; tu leži jedan od izvora neponovljivog komizma *Mrtvih duša* i – istovremeno – njegovog prelaska u tugu, u ‘suze’, u tragično)] Citirano prema: Mann, 1996, str. 259.

Mann u kontekstu Gogoljeve poetike govori o težnji autora da kroz površno, slučajno i svakodnevno proдре do suštine svekolikog postojanja:

«Отсюда стремление через внешнюю оболочку, через все поверхностное, случайное и всedневное проникнуть к неким субстанциональным силам бытия.»

[Отуда težnja да се кроз ванјску опну, кроз све површинско, случајно и свакодневно, продре до неких супстанцијалних сила бивствовања.] Citirano prema: Юрий Владимирович Манн, *Творчество Гоголя: смысл и форма*, Издательство Санкт-Петербургского университета, Санкт-Петербург, 2007, С. 649.

[Jurij Vladimirovič Mann, *Tvorčestvo Gogolja: smysl i forma* (*Gogoljevo stvaralaštvo: smisao i forma*), Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, Sankt-Peterburg, 2007, str. 649]

energiju stvarnog, a iluzija ontološku težinu – proces u kojem groteska otkriva “supstancijalne sile bivstvovanja” skrivene iza trivijalne stvarnosti.

Stoga ni Čičikov ni drugi likovi poeme ne mogu biti samo karikature. Oni su sinteza svakodnevice i apsurdna, opsjena modernosti i duhovne praznine. Ova dvostruka optika, kako u tematskom tako i u formalnom smislu, čini Gogoljevu poemu reprezentativnim primjerom *komične epopeje*.³⁴ Tematski, Gogolj spaja trivijalnu svakodnevicu ruskog provincijalnog života s moralnim, metafizičkim i gotovo eshatološkim slutnjama, dok se formalno poigrava narativnim strukturama. Njegova proza oscilira između fabularne linearnosti i kontemplativne digresivnosti, između realizma i fantastičnog grotesknog odsjaja. U složenom narativnom prostoru *komične epopeje* životna farsa ne vodi prema konačnom raspletu već se odvija unutar strukture koja se stalno grana, varira i odgađa razrješenje, ostavljajući čitatelja u ironičnom prostoru otvorenih značenja i neiscrpnih interpretacija.

Groteska kod Gogolja, kako pokazuju istraživanja Bahtina, Manna, a potom i Skorohod, nije estetska maska već ontološka izjava: ona proizlazi iz svijeta u kojem su norme izokrenute, a nepravda maskirana banalnošću. Gogoljeva poetika prepoznaje automatizam kao osnovnu prijetnju ljudskosti, a njegov jezik, pun dijalekata, onomatopeja, bizarnosti i neologizama, djeluje kao destabilizirajući faktor koji podriva institucionalizirani diskurs. Zbog toga, između ostalog, Gogoljev tekst, kako sugerira Skorohod, postaje izrazito otporan na inscenaciju u klasičnom smislu: dok

Napomena: Knjiga *Poetika Gogolja. Varijacije na temu* (1996) čini sastavni dio izdanja iz 2007. godine pod naslovom *Gogoljevo stvaralaštvo: smisao i forma*. Prvi dio izdanja iz 2007. čini monografija *Poetika Gogolja*, koja je dva puta objavljena kao zasebno izdanje (1978. i 1988. godine), a potom uključena u knjigu *Poetika Gogolja. Varijacije na temu* (1996). Isti princip strukture primijenjen je i u novom izdanju (2007), gdje *Poetika Gogolja* čini prvi dio, a *Varijacije na temu. Tradicije i paralele* drugi dio knjige.

³⁴ Vidjeti: Константин Александрович Кедров, *Эпическая основа русского реалистического романа первой половины XIX века*, кандидатская диссертация, глава 3. «Комическая эпопея Н. В. Гоголя», МГУ, Москва, 1973 г. (1974 г.).

[Konstantin Aleksandrovič Kedrov, *Эпическая основа русского реалистического романа первой половины XIX века (Епска основа руског реалистичког романа прве половине XIX stoljeća)*, kandidatskaja dissertacija, глава 3. “Комическая эпопея Н. В. Гоголя” (Комична epopeja N. V. Gogolja), MGU, Moskva, 1973/1974]

U trećem poglavlju Kedrov definira Gogoljevu poemu kao komičnu epopeju – žanrovsku sintezu epskog zamaha i farsične strukture, utemeljenu na fragmentarnosti, digresivnosti i moralno-estetskoj višeznačnosti.

roman može opstati u polifonijskoj disonanci, scena traži ritam, fokus i koherentnost kojima *Mrtve duše* uporno izmiču.³⁵

3.1.2. Od teksta do scene: U znaku otpora scenskoj normi

Jurij Mann (1987) insistira na tome da Gogoljev svijet ne treba svoditi na satiru, jer se zasniva na istinskom tragičnom osjećanju svijeta u kojem groteskno nije puka literarna igra već temeljni oblik postojanja ove estetske stvarnosti – njena ontološka struktura. Upravo u toj *supstancijalnosti groteske* – amalgamskom spoju fantastičnog i svakodnevnog, smiješnog i zastrašujućeg, ništavnog i uzvišenog, koji ne ukida unutarnju tenziju među elementima već je održava kao izvor poetske snage – leži otpor Gogoljevog narativa prema reduktivnim adaptacijama. Posebno se to odnosi na klasične scenske forme koje teže psihološkoj motivaciji likova i jednoznačnim tumačenjima. Oslonjene na aristotelovsku dramaturgiju s linearnim zapletom, uzročno-posljedičnim razvojem i logičnim razrješenjem, te forme često zanemaruju Gogoljevu digresivnu naraciju, narativnu višeglasnost i simboličku višeznačnost. Pokušaj da se njegovo djelo uklopi u strukture koje traže čitkost, zatvorenost i mimetičku konzistentnost, rezultira gubitkom poetike groteske kao egzistencijalne kategorije, onoga što Gogoljevu prozu čini nesvodivom na reprezentaciju svijeta, jer ona sama tvori svijet specifičnog estetskog poretka.

U djelu *Gogoljevo stvaralaštvo: smisao i forma* (2007), analizirajući pripovijetku “Starovremenske spahije” (zbirka *Mirgorod*, 1835), Mann ističe da kod Gogolja već u ranom periodu stvaralaštva “promjene u slikama fizičkih i prirodnih pokreta svjedoče o snazi i moći duhovnog načela”, te da se “umjetnička struktura pripovijetke približava renesansnoj tradiciji paralelnog razvoja slika nižih i viših ljudskih pokreta”, ali s bitnom razlikom: kod Gogolja “te slike izražavaju jednostavno, naizgled nerazvijeno, ‘bukoličko’ osjećanje, koje, međutim, otkriva nepobjedivu snagu postojanosti i sabranosti u sebi”.³⁶

³⁵ Vidjeti: Наталья Степановна Скороход, *Русский роман и театр: формирование эпического состава действия*, диссертация, Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург, 2020, С. 49–51.

[Natal'ja Stepanovna Skorohod, *Russkij roman i teatr: formirovanie èpičeskogo sostava dejstvija* (*Ruski roman i teatar: formiranje epske kompozicije (scenske) radnje*), dissertacija, Rossijskij gosudarstvennyj institut sceničeskikh iskusstv, Sankt-Peterburg, 2020, str. 49–51]

³⁶ «[и]зменения образов физических и естественных движений свидетельствуют о (...) силе и могуществе духовного начала» (...); «художественный строй повести

U ovoj Gogoljevoj priči postaje vidljivo da realno i “fantastično” nisu suprotstavljene kategorije već komplementarni aspekti istog poetičkog procesa: “fantastično” se javlja kao unutarinja suština realnog, kao njegov duhovni preobražaj. Kod Manna, kad govori o Gogolju, pojam “fantastičnog” ne označava nadrealno ili čudesno već unutarnju metamorfozu stvarnog – trenutak kada fizičko i svakodnevno zadobijaju duhovnu dubinu i počinju značiti više nego što je “uobičajeno” u okviru realističkog plana. U tom smislu, Mannovo razumijevanje Gogolja dijeli s Dostojevskim istu ontološku pretpostavku: obojica vide “realno” kao polje koje se ne iscrpljuje u empirijskom već ga nadvisuje, preobražava i otvara prema onome što Dostojevski naziva “realizmom u višem smislu”. Gogoljeva poetika uspostavlja ono što Dostojevski razvija kao princip “fantastičnog realizma”: u Gogolja duhovno se ne odvaja od materijalnog već se u njemu prelama, dok groteska postaje supstancijalni i estetski dokaz da se smisao svijeta otkriva upravo u njegovim pukotinama, ritmovima i kontradikcijama.

U *Mrtvim dušama*, međutim, ovaj je duhovni sloj odsustan. Njegovo iščeznuće postaje suštinska činjenica svijeta “mrtvih duša”: stvarnost je ostala bez svog unutrašnjeg ekvivalenta, a fantastično – u Mannovom smislu – prerasta u grotesku i apsurd. Groteska tako u Gogoljevoj poemi ne proizlazi iz deformacije realnog već iz gubitka duhovnog jezgra koje bi realno povezivalo sa smislom. U tom svijetu bez duhovne vertikale znakovi više ne označavaju nego kruže, a kretanje se pretvara u samodovoljni mehanizam bez svrhe. *Mrtve duše* funkcioniraju kao prikaz odsutnog smisla. Poetika ovog romana-poeme oblikuje se oko praznine koja otvara nova značenja i istovremeno narušava njihovu stabilnost. U takvoj estetskoj stvarnosti odsutno nije tek figura značenja već postaje princip organizacije Gogoljevog estetskog univerzuma.³⁷

приближается к ренессансной традиции параллельного развития образов низших и высших человеческих движений» (...); «образы передают простое, казалось бы, неразвитое, ‘буколическое’ чувство, обнаруживающее, однако, непреодолимую силу постоянства и сосредоточенности в себе.» Citirano prema: Mann, 2007, str. 144.

³⁷ Poetika praznine, koja u *Mrtvim dušama* strukturira estetski univerzum romana-poeme, nije ograničena samo na ovo djelo. Ona se horizontalno rasprostire kroz čitav Gogoljev opus, određujući unutarnju arhitekturu njegovih drama i pripovijetki. U komadu *Ženidba* (*Женитьба*) praznina se očituje u samom centru rituala koji je izgubio svaki smisao, pa se čin ženidbe, lišen stvarnog sadržaja, ne može ni dogoditi. U komediji *Revizor* (*Ревизор*) pojavljuje se možda najradikalniji oblik Gogoljeve praznine: Hljestakov, čiji značaj i “važnost” postoje samo u projekcijama preplašene provincijske sredine, apoteoza je scenske iluzije koja se na kraju raspršuje poput magle. U pripovijetkama se isti princip prenosi na svakodnevnicu, gdje banalnost otkriva svoj groteskni ponor: u

Istodobno, *mrtve duše* kao motiv čine temelj izgradnje Čičikovljevog groteskno-apsurdnog svijeta; one strukturiraju njegovu unutrašnju logiku, dajući liku i fabularnoj ravni specifičnu dinamiku trgovine, prikriivanja i manipulacije. Tako se jasno razdvaja poetološki sloj romana (u kojem se odsutno tematizira kao temeljni značenjski impuls) od motivske razine u kojoj predmet trgovine postaje uporište konstruiranja Čičikovljevog svijeta.

Prema Mannu, svijet *Mrtvih duša* kao da je raspolučen: spolja je ispunjen pokretom, radnjom i razgovorima, ali iza svega toga stoji tek privid života. Takav svijet, u kojem je pokret izgubio unutrašnji cilj, a govor smisao, pretvara se u mehaničku parodiju postojanja, u neki oblik bezdušnosti automatiziranog i stereotipnog ponašanja.³⁸ Mann upozorava da Gogoljevo stvaralaštvo ne trpi jednostrano naglašavanje jedne osobine lika na štetu drugih, jer njegova umjetnost počiva na povezivanju određenosti i suptilne neuhvatljivosti. U toj napetosti između formativne određenosti i semantičke neuhvatljivosti nalazi se strukturalna tajna Čičikovljevog lika, a ujedno i razlog njegove interpretativne težine. Premda autor pred kraj romana daje podatke o njegovoj biografiji, porijeklu, ciljevima i društvenoj

pripovijetki "Ivan Fjodorovič Šponjka i njegova tetkica" (Иван Фёдорович Шпонька и его тётка), naprimjer, nakon duge, gotovo ritualne šutnje, Šponjkin pokušaj razgovora s djevojkom koju mu je tetkica izabrala svodi se na rečenicu o tome da "ljeti ima mnogo muha", što djevojka jednako besadržajno potvrđuje, da bi dijalog odmah nakon toga ponovo zamro. U toj komičnoj antikulminaciji – u banalnosti koja istodobno izaziva smijeh i nelagodu – razotkriva se Gogoljeva sposobnost da iz najmanjeg govornog impulsa proizvede groteskni ponor i uzdrma očekivane smisaone obrasce, čime se potvrđuje da je praznina jedan od temeljnih organizacijskih principa Gogoljevog estetskog univerzuma.

³⁸ «Однако в "Мертвых душах" замещающих людей кукол и автоматов нет, но некая автоматичность и бездушность стереотипа осталась.»

[U *Mrtvim dušama* nema, doduše, lutki i automata koji bi zamjenjivali ljude, ali je ostala izvjesna automatiziranost i bezdušnost stereotipa.] Citirano prema: Mann, 2007, str. 254. U Mannovom tumačenju pojam *автоматы* (automati) ne odnosi se na tehničke ili mehaničke naprave već je metaforički označitelj automatiziranog ljudskog ponašanja. Gogoljevi likovi nisu doslovne lutke već bića koja se kreću, govore i djeluju po šablonu, bez unutarnjeg impulsa i svijesti o vlastitom postojanju. Time se pojam "automatizma" kod Manna povezuje s temeljnim značenjem groteske: svijet *Mrtvih duša* nastanjen je ljudima koji su izgubili duhovnu supstancu, ali su zadržali vanjske oblike života.

Ova upotreba izraza podsjeća na koncept *автоматизации перцепции* (rus. *автоматизация восприятия*) koji je razvio Viktor Šklovski (*Искусство как приём*, 1917), a koji Bahtin kasnije reinterpreтира u estetsko-filozofskom smislu kao oblik otuđenja svijeta i svijesti. Kod Gogolja, kako pokazuje Mann, taj proces poprima ontološku dimenziju: automatizam više nije samo estetski efekat već i znak duhovne obamrlosti.

funkciji, unutarnji profil lika ostaje neuhvatljiv, jer nema jednu dominantnu osobinu koja bi ga mogla objasniti.

Bjelinski ovu poetološku strategiju prepoznaje kao temeljnu odliku Gogoljeva postupka: autor ne oblikuje heroje ni sudbinske karaktere već tipove svoga vremena. Stoga, kako ističe ruski kritičar, Gogoljevo djelo doista funkcionira kao “**ruska Ilijada**” (isticanje – A. I. Š.), ali ne kao epopeja univerzalnih arhetipova kakvu predstavlja Homerov ep nego kao epopejski svijet duboko ukorijenjen u specifičnu društvenu i kulturnu stvarnost Rusije XIX stoljeća. Iz te se pozicije i oblikuje novi tip junaka koji nije ni moralni uzor ni individualizirani (psihološki) karakter nego figura posrednika u mreži društvenih odnosa i vrijednosti. Čičikov ne nastaje kao klasični književni lik već kao tipološka konstrukcija čija se semantika gradi prvenstveno kroz kretanje i relacijsku umreženost u društvenom prostoru.

Tek u pretposljednem jedanaestom poglavlju, gotovo na samom završetku romana, donosi se Čičikovljeva pretpripovijest koja ima funkciju retroaktivne racionalizacije tipa i služi kao prikaz mehanizama formiranja banalnosti i društvene pedagogije mediokracije. Metatekstualni autorski komentar u ovom poglavlju³⁹ potvrđuje navedenu poetičku koncepciju: nakon iscrpljenog modela “čestita čoveka” (rus. *добродетельного человека*) Gogolj svjesno uvodi novi tip junaka “hulje” (rus. *подлец*) – drugim riječima ne ni anti-junaka u klasičnom smislu – kao nositelja drugačijeg, novog literarnog pogleda na društvo.

Čičikov stoga nije ni moralna figura niti nosilac ideje nego proizvod društvene pedagogije snalažljivosti, prilagođavanja i kalkulacije — lik naučen da kruži, kombinira i nikad ne zastaje. Ipak, Gogolj ga ne svodi na puku satiričnu masku: to je lik koji ostaje u međuprostoru dviju poetika i dviju funkcija, a sama naracija potvrđuje tu njegovu trajnu dvoznačnost. Čičikova čitatelj upoznaje prije svega spolja: kroz njegovo neprestano kretanje, susrete s ljudima, posjete, pregovore i obmane, kroz stalnu prilagodbu okolini. On trajno djeluje, uvijek je u društvenoj interakciji, ali njegova unutarnja drama “izmiče”, ostaje nedostupna, jer naknadno uvedena biografija ne razrješava zagonetku Čičikova, već racionalizira njegov

³⁹ «Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!

Темно и скромно происхождение нашего героя.» Citirano prema: Николай Васильевич Гоголь, «Мёртвые души. Поэма», Im-Werden-Verlag, Москва – Аугсбург, 2003, С. 116.

[Zbilja, krajnje je vreme da se i hulja upregne. Dakle, upregnimo hulju! Neznatno je i skromno poreklo našeg junaka. U prevodu Milovana i Stanke Ć. Glišić, prema: Gogolj, 1991, str. 223]

nastanak. Zbog toga je Čičikov “najteži” lik Gogoljeve proze: on se ne može svesti ni na psihološki portret ni na čisti društveni tip. Previše je konkretan da bi bio alegorija, previše promjenjiv da bi bio stabilan karakter, previše običan za romantičarski uzor, a previše složen za puku satiru. Njegova se težina rađa iz stalnog otpora konačnom tumačenju: što se više promatra spolja – jasniji je, što se više pokušava razumjeti iznutra – postaje neodređeniji, jer se oblikuje u trajnoj napetosti između geneze i funkcije, porijekla i ponašanja, unutarnje neuhvatljivosti i spoljašnje pokretljivosti.

Ova složenost Čičikovljeva lika uklopljena je u širi gogoljevski pogled na svijet, u njegovo “istinski tragično osjećanje svijeta”. Gogolj polazi od stvarnosti doživljene kao banalne, osiromašene i duhovno prazne – svijeta koji funkcionira administrativno, ali je bezdušan. Iz tog osjećaja praznine rađa se ono što Bašović u domaćoj recepciji naziva “čežnjom za totalitetom”, zapravo čežnjom za povratkom duše svijetu koji ju je izgubio. Groteska i apsurd nisu zato tek sredstva karikature ili fantastične deformacije nego umjetnički oblici kroz koje se izražava bol zbog gubitka cjelovitog smisla postojanja. Lirske digresije prekidaju grotesknu naraciju kao kratki trenuci naslućivanja nečeg ljepšeg i boljeg – tragovi onoga što u zbilji više ne postoji.

U tom smislu groteska Gogolju služi kao način metafizičke dijagnoze svijeta: u njoj se prepoznaje trag pokušaja da se unutar trivijalnog svakodnevnog života razotkriju njegove supstancijalne sile.

U svom tumačenju Mann podsjeća na Bjelinskog koji je u patosu *Mrtvih duša* prepoznao “protivrječje društvenih formi ruske stvarnosti i njenog dubokog, još neotkrivenog supstancijalnog načela”.⁴⁰ Taj pojam “supstancijalnog” odnosi se na ono što Bjelinski naziva “tajanstvenim i još neotkrivenim” temeljem ruskog života – na potencijal duhovne snage koji još nije postao svjestan samog sebe. Mann to tumači kao središnji problem Gogoljeve poetike: pokušaj da se to unutarnje, latentno načelo konkretizira, da se duhovna jezgra svijeta učini vidljivom i odredivom. U takvom kontekstu, komično i tragično neizbježno su nerazdvojni – smijeh postaje oblik spoznavanja praznine, a praznina izvor smijeha. Upravo u toj dijalektici smijeha i praznine, života i mrtvila, groteska poprima ontološku težinu, postajući ne samo estetski nego i egzistencijalni princip Gogoljevog svijeta. Zato *Mrtve duše* ostaju drama neostvarenog preobražaja.

⁴⁰ Vidjeti: Mann, 2007, poglavlje III. “Kontrast živog i mrtvog” [Контраст живого и мертвого], str. 252–260.

3.1.3. Poetika fragmenta kao izazov za scensku adaptaciju

Nakon što se u Mannovom čitanju *Mrtvih duša* otkriva duhovna praznina i ontološka nedovršenost Gogoljevog svijeta, logično se nameće pitanje kako se takva struktura – otvorena, fragmentarna i metafizički nedovršena – može uopće prenijeti na scenu. U toj tački susreću se poetika i izvedba: Gogoljev tekst, koji odbija zatvaranje u formu, postaje izazov za pozorišnu adaptaciju.

Nameće se zaključak da je najveći izazov za scenu nestandardna (nekanonska), fragmentarna narativna arhitektura *Mrtvih duša*, imajući u vidu i zamisao trilogije⁴¹ koja nije ostvarena. *Mrtve duše* ostaju nedovršen roman, bez konvencionalnog zapleta ili kulminacije, a njihov narativni ritam temelji se na ponavljanju epizodnih susreta i deskripcija. Fragmentarnost teksta, kako je uočio i Kedrov (1974), nije slabost već poetološka strategija koja omogućava otvaranje značenjskih prostora, poziva na dijalog s čitateljem i, u kontekstu teatarske interpretacije, s gledateljem. Upravo zbog svoje višeslojne organizacije, fragmentarne strukture i intencionalne nedovršenosti, Gogoljev tekst ostaje u stalnom raskoraku između narativne koherentnosti i filozofske metafore, a unutarnja napetost kompozicije postaje ključna prepreka svakoj adaptacijskoj ambiciji koja pretendira na dramaturšku zaokruženost.

Naravno, Gogoljev teatar nikada nije ni bio puko ogledalo društvenih devijacija, niti jednostavan prostor komične eksploatacije svakodnevice. Njegov dramski univerzum *Revizora* i *Ženidbe*, kao i nekanonski roman-poema, otvara pukotine u tkivu stvarnosti kroz koje proviruju nelagoda, apsurd i metafizička praznina.

⁴¹ Gogoljeva ideja da *Mrtve duše* budu dio trodijelne kompozicije po uzoru na *Božanstvenu komediju* ostala je neostvarena. Prvi tom, objavljen 1842. godine, predstavljao bi Pakao; drugi tom, koji je djelomično napisan, ali kasnije spaljen, trebao je prikazati katarzičnu preobrazbu glavnog junaka u Čistilištu; treći tom Raj, nikada nije ni započet. Zanimljivo je da Jurij Mann, razmatrajući Gogoljevu ideju o trodijelnoj kompoziciji *Mrtvih duša* u usporedbi s Danteovom *Božanstvenom komedijom*, ističe da je ova sličnost održiva samo u širem, filozofskom smislu. Naime, prema ovom teoretičaru “predstava ‘raja’ teško je zamisliva u okviru već uspostavljenih izražajnih sredstava i stila Gogoljevog prethodnog, poznatog nam teksta”.

[Изображение “рая” трудно и представить себе в рамках тех изобразительных средств и той стилистики, которые у Гоголя уже заданы предшествующим известным нам текстом.]

Uz to, dodaje Mann, Gogolj ideji trodijelne kompozicije pristupa i kroz hrišćansku simboliku, nauk o Trojstvu, te dijalektički pojam trijade u njemačkoj klasičnoj filozofiji. Viđeti: Mann, 2007, str. 652–653.

Stoga ni smijeh kod Gogolja nije jednoznačan. On destabilizira poziciju čitatelja/gledatelja, koji ne zna je li suočen s groteskom društvene patologije ili s dubljim, možda bezizlaznim, raspadom same ljudske supstance. Tako, naprimjer, u spomenutim komedijama Gogolj ne iscrpljuje ni socijalnu ni psihološku motivaciju likova. Naprotiv, iza njihove automatizirane, ritualizirane jezičke i tjelesne mehanike otkriva se dublja nemoć komunikacije i egzistencijalna usamljenost. Igra, kako je predstavlja Gogolj u svojim dramskim tekstovima, nije jednostavno prikaz već simptom koji otkriva puko postojanje, egzistiranje kao niz reakcija bez unutarnje supstance. Smijeh kod Gogolja, dakle, nije ni rasterećujući ni oslobađajući već, u najdubljem smislu riječi, epistemološki nemiran i moralno uznemirujući. Specifična poetika “smijeha kroz suze”, kako ju je u domaćem kontekstu artikulirao Almir Bašović (2012), uspostavlja Gogoljevo djelo kao intertekstualnu matricu koja se, čak i kad je formalno strukturirana kao komedija, neprestano otima žanrovskom određenju. Nije stoga iznenađujuće što se Gogolj na sarajevskoj sceni ukorjenjuje prije svega kroz komediografske tekstove, dok *Mrtve duše*, kao estetski i filozofski najkompleksniji dio njegovog opusa, ostaju rijetko i oprezno inscenirane.

Takvo modernističko i fenomenološko čitanje Gogoljevog smijeha predstavlja samo jednu recepcijsku liniju. Druga, bitno drukčija perspektiva otvara se u Bahtinovom tumačenju smjehovne kulture i njegovoj interpretaciji ovog ruskog pisca u kontekstu karnevalske tradicije. U eseju “Rabelais i Gogolj” Bahtin (1975) pokazuje kako Gogoljev smjehovni univerzum funkcionira kao kulturni indikator napetosti između zvanične i nezvanične kulture. U Gogoljevom opusu karnevalsko-smjehovna svijest – iako više ne postoji kao čista, autonomna tradicija rableovskog tipa – preživljava u fragmentima, u “kontaminiranim” oblicima groteske, narodne komike i jezičke ambivalencije. Ovi elementi ulaze u zonu kontakta sa službenim, strogo hijerarhiziranim diskursom XIX stoljeća, otkrivajući pukotine između zvanične i nezvanične (marginalizirane, potisnute) kulture. U toj zoni kontakta Gogoljev groteskni realizam destabilizira svijet koji se percipira kao samorazumljiv i otvara prostor za preispitivanje institucionalizirane banalnosti.⁴² Ta disonanca se naročito manifestira u pokušajima scenske realizacije njegovih tekstova, jer Gogolj ne nudi “gotove scene”

⁴² Vidjeti: Михаил Михайлович Бахтин, «Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)», *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Художественная литература, Москва, 1975, С. 484–495.

[Mihail Mihajlovič Bahtin, «Rable i Gogol' (Iskusstvo slova i narodnaja smehovaja kul'tura)» (Rabelais i Gogolj (Umjetnost riječi i narodna smjehovna kultura)), *Voprosy*

nego fragmentarnu poetiku koja poziva na intervenciju, reinterpretaciju i rekontekstualizaciju.

Zato recepcija Gogoljevog stvaralaštva u teatarskom kontekstu nadilazi puki prenos književnog predloška na pozornicu, postajući ogledalom kulturnih, ideoloških i estetskih pomaka epohe. U ruskom teatru Gogolj je odavno zauzeo mjesto polifonijskog klasika. Njegovi tekstovi, od *Revizora* do *Ispovijesti jednog luđaka*, postali su platforma za razobličavanje i činovničkog duha i savremenih oblika ideološke kontrole. U sovjetskom teatru Gogolj je bio dvostruko kodiran: s jedne strane “naš”, uzoran kanonski klasik, a sa druge opasan autor čija ambivalentna smijehovna poetika destabilizira estetske i ideološke norme. Teatarski redatelji poput Vsevoloda Mejerhol'da, Anatolija Efrosa, Jurija Ljubimova, kao i savremeniji autori poput Konstantina Bogomolova, u toj ambivalentnosti pronalazili su izvor scenskog otpora, koristeći grotesku kao estetski mehanizam raskrinkavanja društvenog automatizma i institucionaliziranih obrazaca moći. Gogolj tako prestaje biti samo autor tekstova za inscenaciju te postaje instrument za dekonstrukciju režimskih diskursa i signal za intervenciju u kulturnom polju.⁴³

Međutim, da bi se bolje shvatio put romana-poeme *Mrtve duše* do savremenog sarajevskog pozorišta i način na koji je on u njemu pozicioniran, potrebno je ukratko naznačiti širi književni i scenski život Gogoljevih djela u regionalnom i bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru.

3.1.4. Nikolaj Gogolj u južnoslavenskoj i bosanskohercegovačkoj književnoj i scenskoj recepciji

U južnoslavenskom, pa tako i bosanskohercegovačkom kontekstu, Gogolj se najčešće “čitao” kroz prizmu satiričnog i grotesknog. Takva recepcijska linija uspostavlja se već na prelazu iz XIX u XX stoljeće, u periodu kada lokalnu scenu oblikuju gostovanja putujućih družina iz Srbije i Hrvatske. Uz popularne žanrove vodvilja i šaljivih igara, postupno se javlja zaokret prema tzv. “životnoj” melodrami i satiričnom prikazu stvarnosti, što otvara prostor za prihvatanje Gogoljevog komediografskog modela. Njegove komedije *Revizor* i *Ženidba* vrlo rano ulaze u bosanskohercegovački kulturni prostor – izvode ih kako profesionalne putujuće trupe (Čirićeva, Ginićeva, Frajdenrajhova), tako i lokalna amaterska društva poput “Hrvoja”

literatury i estetiki. Issledovanija raznyh let (Pitanja književnosti i estetike. Studije iz različitih godina), Hudožestvennaja literatura, Moskva, 1975, str. 484–495]

⁴³ Vidjeti: Skorohod, 2010.

i "Gusala" u Sarajevu i Mostaru.⁴⁴ Upravo ti rani repertoarski obrasci uspostavljaju način na koji će Gogolj dugo biti percipiran: prvenstveno kao autor satirične komedije, dok njegova kompleksnija prozna forma, naročito *Mrtve duše*, ostaje recepcijski marginalizirana i izvan scenske prakse.

Spomenuta se recepcijska linija jasno ogleda i u tadašnjoj književnoj praksi. U ovom razdoblju, pod snažnim utjecajem srpske i hrvatske komediografske tradicije koja dominira regionalnim repertoarima, u djelima Svetozara Ćorovića i Hamida Šahinovića-Ekrema prepoznaju se odjeci Gogoljeve poetike "velikog smijeha". Ćorovićeve šaljive igre *Poremećen plan* (1897) i *Izdaje se stan pod kiriju* (1899) nastaju u dodiru s tada aktualnim komediografskim modelima, pri čemu se motivski i tipološki oslanjaju na Gogoljevu *Ženidbu*. Slično tome, Šahinović-Ekremova komedija *Dva načelnika* (1907) pokazuje jasne paralele s *Revizorom*, ali njegov humor, kako ističe Josip Lešić (1991), ne dostiže gogoljevsku "zaleđenost" završnog akorda i učinka smijeha, ostajući u okvirima karikaturalne društvene kritike.⁴⁵ Ovaj oblik recepcije bio je usklađen s tadašnjim žanrovskim horizontom očekivanja, bliskim komediografskom proseyu Branislava Nušića,⁴⁶ dok navedni primjeri svjedoče o ranom i izrazito komedij-

⁴⁴ "Gogoljev *Revizor* sa velikim uspjehom je prikazan u Sarajevu 1897. godine u izvođenju članova Hrvatskog narodnog kazališta iz Zagreba; iste godine je Gogoljevu komediju prikazala i putujuća družina Petra Ćirića, a 1901. godine *Revizor* je igran u izvođenju Ginićevog putujućeg pozorišta." Citirano prema: Josip Lešić, *Dramska književnost I*, Svjetlost, Sarajevo, 1991, str. 166.

Gogoljevu komediju *Revizor*, kao šaljivu igru u pet činova, mostarskoj publici prikazalo je 1897. godine amatersko društvo "Hrvoje"; godine 1901. izvela ju je Ginićeva skupina, a 1912. – Hrvatsko pokrajinsko kazalište.

Ženidbu, šaljivu igru u tri čina, 1900. godine igrali su glumci iz Frajdenrajhove pozorišne družine te amatersko društvo "Gusle", a 1902. – amatersko društvo "Hrvoje". Vidjeti: Josip Lešić, *Grad opsjednut pozorištem. Pozorišni život Mostara za vrijeme austrougarske uprave*, Svjetlost, Sarajevo, 1969.

⁴⁵ U komediji u tri čina iz 1907. godine *Dva načelnika* "(p)od očiglednim uticajem Gogoljevog *Revizora*, čak i sa satiričnim elementima, Šahinović pokazuje naličje korumpirane i birokratizirane administracije koja, uplašena za svoje položaje, na razne načine pokušava (pa i podmićivanjem) da spriječi objelodanjivanje istine, samo što u ovom slučaju 'ulogu' revizora preuzima nepoznati novinar koji treba da razotkrije različite 'mahinacije' visokopostavljenih činovnika. Strah koji obuzima junake ove Šahinovićeve komedije dat je upravo kao 'citat' na slične scene iz prvog čina *Revizora*". Međutim, navodi se dalje: "Šahinovićev posljednji akord, onaj završni komični akcent pred spuštanje zavjese, nema gogoljevsku *zaleđenost* koja sve razobličava, njegov humor nije gorak ni surov." Citirano prema: Josip Lešić, 1991, str. 166–167, 169.

⁴⁶ U monografiji o Nušiću Lešić posebnu pažnju posvećuje značaju koje je Gogoljevo djelo imalo za Nušićeve komedije. Vidjeti: Josip Lešić, *Nušićev smijeh*, Nolit, Beograd, 1981.

skom prisustvu Gogoljeve poetike u bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru. Njegov utjecaj, dakle, učvršćuje se kroz satirični model, prozna djela u tom periodu ostaju na marginama recepcije, a osebnost gogoljevskog smijeha prolazi nezapaženo.

Međutim, krajem XX stoljeća dolazi do važnog pomaka. U dramskim tekstovima Abdulaha Sidrana i Dževada Karahasana, naprimjer, uočljivi su odjeci Gogoljeve poetike *smijeha kroz suze*, na što ukazuje Almir Bašović svojom temeljitom analizom.⁴⁷ Ovdje je riječ o recepciji Gogolja koja nadilazi društvenu kritiku i zadobija spoznajnu i ontološku dimenziju. Gogoljevski smijeh, prema Bašoviću, više nije samo sredstvo razobličavanja poretka već "izraz čežnje za totalitetom", za onim izgubljenim, neizrecivim, ljudskim. Upravo ta širina gogoljevske poetike smijeha, kako sugerira Bašović, nadilazi pojam stila te se može promišljati kao poseban poetološki model ili žanrovska matrica komedije shvaćene kao ozbiljne spoznajne forme.

Pomak u književnoj recepciji Gogolja, međutim, ne znači istodobno i podudarni pomak u teatarskoj recepciji. Način na koji se gogoljevska poetika razumijevala i vrednovala na sceni uveliko je zavisio od razvojnog stadija pozorišne kritike. U prvim decenijama nakon institucionalizacije teatra, razvoj sarajevske pozorišne kritike obilježen je postepenim pomakom sa glume kao "prenošenja" teksta na režiju kao njegovu interpretaciju. Kako bilježi Josip Lešić (1973), u ranoj fazi bosanskohercegovačke teatarske kritike naglasak je bio na analizi glumačke vještine i glumcu kao središnjem nosiocu scenskog značenja.⁴⁸ Međutim, već od dvadesetih i tridesetih godina XX stoljeća, s obzirom na dolazak ruskih emigranata koji u region, pa tako i Sarajevo, unose iskustvo modernog redateljskog teatra, kritički fokus se proširuje. Bez obzira na to što glumac-zvijezda u ovom periodu i dalje zadržava dominantnu poziciju u pozorištu, kritika sve više pažnje posvećuje pitanjima režije, kompozicije scenske cjeline i adekvatne inter-

⁴⁷ "U Platonovoj *Gozbi*, dakle u prvom spisu koji se bavi važnošću komedije, upravo komediograf Aristofan žali što je Zeus rasjekao ljude, žaleći tako za izgubljenom cjelovitosti. Nije slučajno to da se važnost komedije naglašava u spisu koji se bavi spoznajom, jer bi se iz toga mogao izvući zaključak da je komedija ozbiljna forma čija se spoznajna funkcija možda ogleda i u njenoj sposobnosti da kroz smijeh koji nas boli iskaže sasvim konkretnu, ljudsku i ovozemaljsku čežnju za totalitetom. Čežnju koju tragedija kao totalna forma i komedija reducirana na ljudsko društvo ne mogu poznavati". Citirano prema: Almir Bašović, "Smijeh kroz suze (Na primjerima iz ruske i bosanskohercegovačke drame)", *Bosanskohercegovački slavistički kongres I*, Zbornik radova, knj. 2, Slavistički komitet u BiH, Sarajevo, 2012, 173–187, str. 186.

⁴⁸ Vidjeti: Josip Lešić, *Pozorišni život Sarajeva (1878 – 1918)*, Svjetlost, Sarajevo, str. 175–176.

pretacije književnog djela. Utjecaj ruskih emigranata i njihovog teatarskog znanja, naročito između dva svjetska rata, uvodi u Bosnu i Hercegovinu model redateljskog teatra kao novu normu teatarskog mišljenja. U takvom kontekstu Gogolj ne funkcionira više samo kao autor čije se djelo “prenosi” na scenu nego kao ishodište scenskog tumačenja – kao fenomen čija se estetska i idejna višeznačnost aktivno preobražava u procesu izvedbe. Ovdje se već može govoriti, kako piše Erika Fischer-Lichte (2009), o teatru kao prostoru transformacije, a ne reprezentacije, gdje pozorišna izvedba smisao proizvodi kroz odnos tijela, prostora i gledatelja. *Scensko umijeće čitanja*, upravo u tom smislu, zahtijeva ono što je na početku monografije definirano kao *adaptivna poetika eksperimenta*: pristup koji ne prenosi unaprijed zadani smisao već ga konstituira kroz otvorenu, riziku izloženu interakciju teksta, scenskih postupaka i gledatelja. Takva poetika polazi od dinamike susreta između književnog predloška i izvedbenog konteksta. U slučaju Gogolja to je posebno značajno: tekst koji odbija stabilnu formu na sceni, koji omogućava redatelju da scenski naglasi napetost, diskontinuitet i grotesknu ambivalenciju (koje su već prisutne u poetici ovog autora), treba postati forma otpora, a ne potvrda unaprijed zadane scenske matrice.

Historijski pomak prema redateljskom teatru stvara okvir u kojem se Gogolj krajem XX stoljeća čita drukčije. Na tim temeljima razvija se scenska praksa koja Gogolja više ne tretira samo kao komediografskog klasika već njegov roman-poemu shvata kao tekst otvorene strukture, osjetljiv na reinterpretaciju i intertekstualno čitanje.

Sarajevska pozorišna praksa krajem XX stoljeća pokazuje postupno približavanje Gogolju kao intertekstualnom resursu. Pri tome je važno još jednom naglasiti da teatarska recepcija ne zavisi samo od književnog predloška nego i od konstelacije izvođačkih, medijskih i gledateljskih praksi. Gogolj na sceni od autora koji se adaptira postaje “kulturni entitet”, simptom epohe i izazov za redatelja. Tekst *Mrtvih duša* – sa svojom disonancijom, fragmentarnom strukturom, grotesknom optikom i odsustvom katarzičnog zatvaranja – ne “traži” scenu već je testira. U napetosti između nedovršene, otvorene romaneskne forme i zahtjeva scenske koherentnosti nastaje potreba za intertekstualnim i metateatarskim postupcima. U prostoru gdje scena odgovara na tekst, a tekst otvara scenu, Gogolj postaje dramaturški izazov koji traži transformativnu adaptaciju.

U potpoglavljima koja slijede, kroz prizmu domaćih scenskih čitanja Gogolja i dramatizacija *Mrtvih duša* nastalih izvan domaćeg pozorišnog konteksta, pokazuje se kako se Gogoljev roman-poema transformira u dramski i teatarski jezik kroz dvije značajne inscenacije u Narodnom

pozorištu Sarajevo – Adamovljevu (1961) i Bulgakovljevu (1991). Prema repertoarskim evidencijama Narodnog pozorišta Sarajevo, prva sarajevska scenska adaptacija Gogoljevih *Mrtvih duša* realizirana je 1934. godine, prema Bulgakovljevoj dramatizaciji (komedija u četiri čina) i u režiji Lidije Mansvjetove. O ovoj inscenaciji nisu sačuvani nikakvi scenski, režijski ili kritički tragovi, zbog čega ne može biti predmetom analitičke obrade. Stoga se u nastavku proučavaju dvije spomenute dokumentirane adaptacije, izvedene na sceni sarajevskog teatra u rasponu od tridesetak godina, koje reflektiraju kontekst epohe, pozorišnu poetiku i gledateljske horizonte, istovremeno potvrđujući teorijske postavke ove knjige o odnosu književnog izvornika i njegovih scenskih transformacija. Dramatizacije iz 1961. i 1991. predstavljaju intertekstualne transformacije koje Gogoljev predložak tretiraju kao palimpsest, otvarajući nove mogućnosti značenjskog oblikovanja u skladu s vlastitim ideološkim i poetološkim implikacijama. U tom smislu dramatizacije i inscenacije Gogoljevih *Mrtvih duša* na sarajevskoj sceni, uprkos svim izazovima, predstavljaju čin reinterpretacije – u smislu kako ga definira Hutcheon (2013).

3.1.5. Gogoljev epski narativ u teatru groteske: Adamovljeva dramatizacija na sarajevskoj sceni

Prva sačuvana i sustavno dokumentirana sarajevska scenska interpretacija Gogoljevih *Mrtvih duša*, prema pisanim izvorima i arhiviranim tragovima, postavljena je u Narodnom pozorištu 1961. godine, u dramatizaciji Arthura Adamova i režiji Bore Draškovića. Na domaću scenu stiže u trenutku kada se sarajevski teatar (ponovo!) intenzivno otvara prema savremenim i eksperimentalnim formama.

U širem teatarskom kontekstu ova dramatizacija dobija dublje značenje. Sarajevsko pozorište je od samog početka djelovanja, u periodu između dva rata, bilo oblikovano snažnim utjecajem ruskih emigrantskih glumaca i redatelja – među njima Lidije Mansvjetove, Aleksandra Vereščagina, Marije Žegalove, Aleksandra D. Sibirjakova i drugih – čiji su pedagoški rad i scenska praksa u temelje pozorišne umjetnosti unijeli različite impulse ruske modernističke i avangardne tradicije. Mansvjetova i Sibirjakov⁴⁹ afirmirali su discipliniran, psihološki motiviran glumački izraz u duhu škole Konstantina Stanislavskog, dok je Vereščagin, učenik Vere Komisarževske

⁴⁹ O pedagoškom radu ruskih emigrantskih glumaca i njihovoj ulozi u formiranju prvih ansambala sarajevskog teatra vidjeti arhivske materijale Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine te kritike i repertoarske zapise iz 20-ih i 30-ih godina XX stoljeća.

i Vsevoloda Mejerhol'da, razvio stil zasnovan na stilizaciji, karikaturi i "krivom ogledalu" scenskog prikaza.⁵⁰ U scenskoj praksi Marije Žegalove, što potvrđuju kritički odzivi na njenu interpretaciju Katjuše Maslove (*Uskrsnuće* Lava Tolstoja), prepoznaju se snažna tjelesna ekspresivnost i razvijena scenska plastika – gestualna preciznost i fizička nijansiranost likova.⁵¹ Ovo teatarsko znanje oblikovalo je prve generacije sarajevskih glumaca i stvorilo dugotrajni scenski senzibilitet otvoren prema modernoj formi, stilizaciji, tjelesnoj ekspresiji i eksperimentu – senzibilitet koji će se pokazati posebno relevantnim za scenska čitanja Gogolja u drugoj polovini XX stoljeća.

Šezdesetih godina se taj već uspostavljeni, modernistički impuls ponovno aktivira – ali sada posredno, kroz francusku interpretaciju ruskog naslijeđa. Adaptacija *Mrtvih duša* Arthura Adamova, dramatičara rusko-armenskog porijekla, čiji se rad razvijao u okvirima francuskog modernističko-avangardnog teatra, predstavlja svojevrsni povratni luk: Gogolj se na sarajevskoj sceni pojavljuje ponovno kao modernistički autor, ali sada s proznim opusom i filtriran kroz zapadnoevropske estetske paradigme kasnih pedesetih i ranih šezdesetih godina. U tom je smislu Adamovljeva dramatizacija iz 1961. godine istovremeno i novum i povratak – ponovna aktualizacija modernističkog obrasca koji je sarajevsko pozorište zapravo baštinilo još od 20-ih godina XX stoljeća, zahvaljujući ruskim emigrantskim glumcima i redateljima, ali koji je 60-ih godina XX stoljeća ili bio prešućen ili nije bio prepoznat kao dio vlastite tradicije, te se pojavio posredno – kroz francuske modernističko-eksperimentalne interpretacije.

Činjenica da bosanskohercegovački klasik, romanopisac Meša Selimović, tadašnji direktor drame i prevodilac Adamovljeve dramatizacije s francuskog jezika, uvrštava ovaj tekst u repertoar uprkos vlastitom, pomalo skeptičnom odnosu prema scenskoj "preparaciji" proze,⁵² otkriva u

⁵⁰ Prema Josipu Lešiću, Vereščagin je bio "protivnik scenskog iluzionizma i naturalizma", zastupajući scenu kao krivo, razbijeno ili isprljano ogledalo – stiliziranu, karikiranu i deformiranu sliku života.

Vidjeti: Josip Lešić, *Istorija jugoslavenske moderne režije (1861–1941)*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1986, str. 89.

⁵¹ Odzivi na interpretaciju Katjuše Maslove (1925) svjedoče o istaknutom radu s gestom, ritmom i tjelesnom ekspresijom, što potvrđuje značaj scenske plastike u glumačkoj praksi Marije Žegalove.

Vidjeti primarne arhivske izvore ove monografije (Knjiga II – Načelo epike i polifonije): *Jugoslovenski list* (1925), *Narod, Večernja pošta*, Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine (MKPUBiH), Sarajevo.

⁵² Vidjeti: Meša Selimović, *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, članci, polemike, intervjui*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1988, str. 362–363; također i: Nazif

kojoj mjeri je navedena adaptacija predstavljala svojevrsni eksperiment, pokušaj dovođenja Gogoljeve epske groteske u okvir poetike savremenog teatra. Prema svjedočenju doajena bosanskohercegovačkog i jugoslaven-skog glumišta Rejhana Demirdžića, Selimović “/u/nosi u pozorište i nje-gov repertoar zbilja najvrjednija djela svjetske dramaturgije od klasike do avangarde”⁵³. Tako i ova predstava, premda osrednje ocijenjena u kritici, svjedoči o zaokretu sarajevskog pozorišta prema modernom,⁵⁴ dok o krupnoći poduhvata govori angažman skoro čitavog ansambla Drame sarajevskog pozorišta i učešće prvaka sarajevskog i bosanskohercegovačkog pozorišta.⁵⁵

Argumentacija Adamovljeve adaptacije predstavlja vrijedno svjedočanstvo o složenosti insceniranja velikih pripovjednih formi i o problemima koji prate svaki pokušaj njihovog scenskog preoblikovanja. Za francuskog

Kusturica, “Meša Selimović i Fjodor Dostojevski u svjetlu teorije polifonijskog romana Mihaila Bahtina”, *Doticaji i suočenja III*, Slavistički komitet, Sarajevo, 2011, str. 106.

⁵³ “U tom periodu od pedeset pete do šezdesete pojavila se u sarajevskom Narodnom pozorištu jedna izuzetna jugoslovenska ličnost književnik Meša Selimović. Poštovani Meša je s početka bio dramaturg pozorišta no to je trajalo kratko zatim postaje direktor drame. (...) Svaki komad koji je bio stavljen na repertoar Meša je na probama uz redite-lja analizirao do detalja.” Citirano prema: Amina Abdičević (autorica izložbe i urednica kataloga), “Iz dnevnika glumca”, *Portret glumca Reihan Demirdžić. Katalog*, MKPUBiH, Sarajevo, 1998, str. 18. Izložba 30. 12. 1997. – 7. 2. 1998. Galerija Mak, Sarajevo.

⁵⁴ “U to vrijeme Drašković je bio ‘bum’ novog talasa u teatrima. Napravio je nekoliko vrlo dobrih predstava između ostalih i *Mrtve duše* Gogolja, gdje mi je povjerio glavnu ulogu Čičikova. Dramatizacija je bila poznatog Adamova koji je tada živio i radio u Parizu. Došao je na premijeru i Adamov i mada je predstava bila polovično ocijenjena ona je za Sarajevo i ovaj teatar tih šezdesetih godina značila veliki preokret ka savremenom.” Citirano prema: Abdičević, 1998, str. 18.

⁵⁵ “Čičikov – Reihan Demirdžić, Selifan – Đorđe Pura, gubernator – Esad Kazazović, gu-bernatorova žena – Vera Margetić, gubernatorova kći – Ljiljana Šljapić, predsjednik suda – Zvonko Marković, upravnik policije – Drakče Popović, direktor pošta – Milan Lekić, žena direktora pošta – Vera Savić, prokurator – Safet Pašalić, prokuratorova žena – Da-rinka Gvozdenović, inspektor higijenske službe – Žarko Mijatović, direktor državnih fa-brika – Boris Smoje, Manilov – Milan Vujnović, Manilovljev upravnik – Faik Živojević, Sobakjević (sic!) – Mihajlo Mrvaljević, Nozdrjov – Milorad Margetić, Pljuškin – Jošip Bilić, Mavra – Božica Kazazović, Korobočka – Jolanda Đačić, Marija Asipovna – Josi-pa Maurer-Cvijović, Nina Asipovna – Kača (sic!) Dorić, Bjeguškin – Miljenko Đedović, kapetan-ispravnik – Vladimir Jokanović, Ivan Antonović (sic!) – Mile Pani, protopop – Zoran Rankić i Činkajkilidze – Tomo Kuruzović.” Citirano prema: afiša premijere, Ar-hiva Narodnog pozorišta Sarajevo (NPS). Iz popisa lica vidljivo je da je Gogoljev tekst u Adamovljevoj prilagodbi pretrpio značajne izmjene.

dramatičara “*Mrtve duše* su zaista manje roman nego epopeja”⁵⁶, što odgovara i Gogoljevoj vlastitoj definiciji poeme kao “male epopeje”. Isto mišljenje dijeli i sovjetska kritika koja je ovo djelo često dovodila u vezu s Homerovom *Odisejom* i Cervantesovim *Don Quijoteom*, poredeći Čičikova sa Sančom Pansom. “Pa ipak pozorišna transpozicija ove epopeje predstavljala je ne malu zamku” – priznao je Adamov,⁵⁷ svjestan paradoksa adaptacije koja se uvijek događa kao proces osporavanja i interpretativnog rizika u prostoru između vjernosti originalu i nužne slobode.

U ovoj adaptaciji, nastaloj samo godinu dana nakon pariske premijere u Théâtre de la Cité (1960) u režiji Rogera Planchona (Rože Planšon), Gogoljev tekst je “preslojen” francuskim modernističko-avangardnim senzibilitetom i filtriran kroz poetiku tada dominantnih eksperimentalnih teatarskih tendencija. Naime, kako pokazuju sačuvani fragmenti Adamovljevog teksta u afiši, adaptator pristupa Gogolju kroz modernističku autorefleksivnost (problem adaptacije kao nemogućeg zadatka), kroz simboličko uzdizanje fabularne strukture u epsko-idejni prostor i kroz jasnu distancu prema psihološkom realizmu. Planchonova režijska bilježnica⁵⁸ dodatno potvrđuje avangardni okvir čitanja: serija konceptualnih pitanja (šta znači izraz “mrtve duše”?) uvodi metateatarski diskurs i pomjera fokus s narativne radnje na analitičku, idejnu konstrukciju djela. Vidljivo je da se u temelju adaptacije nalazi trostruki avangardni postupak: razgradnja realističke iluzije, stilizacija u grotesknu sliku i montiranje radnje kao otvorenog idejnog sistema.

⁵⁶ “Čičikov kao kakav Odisej ili Don Kihot neumorno putuje, uporno jureći uvijek istom cilju. Jedina je razlika što je taj cilj ovdje, suprotno od onoga ka kome su jurili klasični heroji, ništa drugo nego najobičnija prevara. Čičikov smiješno jeftino kupuje mrtve mužike – kmetove, da bi kao njihov fiktivni posjednik, mogao da dobije kredit od države...” Citirano prema: Adamov, afiša premijere, Arhiva NPS.

⁵⁷ “Adaptacija jednog romana za scenu postavlja svakoga pred teške probleme a posao adaptatora može uvijek da bude osporen. Gotovo je fatalno da mu jedni prebacuju suviše vjernosti prema originalu, drugi suviše slobode a treći uvijek zamišljaju adaptaciju ‘na sasvim drugi način.’” Citirano prema: Adamov, afiša premijere, Arhiva NPS.

⁵⁸ “Iz režijske bilježnice R. Planšona.

Šta znači riječ ‘mrtve duše’? Kad se kaže ‘mrtve duše’, o kome se, o čemu se govori?

- da li o robi koju je kupovao Čičikov: o dušama popisanim a ne izbrisanim sa državnih popisnih spiskova?
- da li o licima romana koji trguju ovim spomenutim dušama, a nisu više živi od onih koji su mrtvi?
- da li o mužicima koje je sudbina kaznila da budu uvijek mrtve duše, i onda kad su živi? itd...” Citirano prema: afiša premijere, Arhiva NPS.

Redatelj Boro Drašković, dajući scenski odgovor na temeljno pitanje koje je postavio i Roger Planchon: ko su “mrtve duše”, predstavu je gradio u *stilu poetske karikature*:

Ništavnost, neplodnost, ograničenost likova, označavali smo diskretnom groteskom koja se pojačava iz slike u sliku da bi se završila gorkom, dramatičnom poentom zatvora: šta je užasna Čičikovljeva ideja o bogaćenju mrtvim dušama prema beznačajnom užasu društva koje omogućava i dijeli plodove te trgovine.⁵⁹

I dok se prvi dio Gogoljevog romana-poeme završava slikom Čičikovljeve bričke koja juri ruskim drumovima i čuvenom lirskom digresijom o Rusiji–trojci, Adamovljeva dramatizacija – kao i ona Mihaila Bulgakova – završava hapšenjem Čičikova i scenom tamnice iz koje protagonist, zahvaljujući mitu, izlazi gotovo “neokrznut”. Ovaj završetak obojica dramatizatora preuzimaju iz sačuvanih fragmenata spaljenog rukopisa drugog dijela *Mrtvih duša*. Suočen s prigovorima da je “djelo završio na proizvoljan način” (epizodom hapšenja), Adamov svoje rješenje brani tvrdnjom da nije vidio drugi način scenskog razrješenja otvorenog završetka Gogoljeve poeme.⁶⁰

Ako slijedimo Gogolja – umjetnika groteskne komike čiji je neposredni nasljednik u mnogočemu Mihail Bulgakov (što potvrđuju pripovijetke poput *Đavolijade*, *Čičikovljevih avantura* i drugih) – postaje jasno zašto kazna ne može biti dramaturški logičan završetak. Kada bi Čičikov bio kažnjen, to bi značilo da “odvratni, ništavni, glupi svijet” odnosi pobjedu, što je protivno strukturi i logici Gogoljeve groteske. Stoga Čičikov, poput Hljestakova ili kakvog legitimnog đavoljeg saradnika – svojevrsnog preteče Vollandove družine iz romana *Majstor i Margarita* – nakon razotkrivanja apsurdnosti društvenog poretka, jednostavno nestaje iz prizora “u vidu magle”, ostavljajući iza sebe prašinu da se sliježe. To je groteskni trijumf forme koja razotkriva apsurdne mehanizme pravde u svijetu *Mrtvih duša* – one izokrenute pravde koju ne proizvodi lik nego autorski postupak. Upravo u tom smislu treba razumjeti i Adamovljevu opasku da Čičikov “kao da” razotkriva pravdu – što upućuje na učinak groteskne logike

⁵⁹ Citirano prema: “Iz režijske bilježnice Bore Draškovića”, afiša premijere, Arhiva NPS.

⁶⁰ Bulgakovljeva dramatizacija, sa završnicom identičnom Adamovljevoj, nastala je znatno ranije – tridesetih godina XX stoljeća – što je moglo utjecati na neka dramaturška rješenja francuskog autora.

sistema koji se sam demaskira više nego na stabilno svojstvo lika, budući da Čičikovljev cilj nije nikakvo dijeljenje pravde (osim “pravde za sebe”).⁶¹

Premda je Gogolj, uplašivši se posljedica, odricao onaj društveni značaj koji je djelu pripisivan, ipak *Mrtve duše* predstavljaju “jedan od prvih umjetničkih pokušaja oštre društvene kritike”: “Gogolju polazi za rukom da, do dna razotkrivajući jedno stanje koje je smatrano normalnim, pokaže fundamentalnu apsurdnost ovog stanja. ‘U običnom otkrivajte neobično’, reći će, gotovo stotinu godina kasnije, Bertold Breht...”⁶²

“Prema Adamovu, zabilježio je redatelj Drašković, Gogolj, iako posmatra ovu situaciju kao normalnu, otkriva njenu temeljnu apsurdnost”, što predstavlja ključnu karakteristiku Gogoljeve *realističke groteske* kako je definira Jurij Mann. Nije, dakle, dovoljno prikazati svijet kao poročan; potrebno je uspostaviti i “osjećanje nenormalnosti”, tj. prikazati pojave koje su “čudne” u društvenom, sociološkom smislu,⁶³ koje narušavaju prirodni poredak, ali ih društvo paradoksalno prihvata kao normalne, zato što je nenormalnost već postala norma, navika, automatizam.

Gogoljevska groteska nadilazi karikaturalno satirično ismijavanje. Ona postavlja ogledalo svijetu u kojem se devijacije percipiraju kao prirodne; njena funkcija je razotkrivajuća i potresna. *Nevjerovatan događaj* ili *fantastična pretpostavka* u Gogoljevom opusu predstavljaju polazišta za razvoj sižea, ali i ishodišnu tačku groteske koja naglašava kontrast u odnosu na “normalno”, zapravo mehaničko ponašanje likova, do te mjere automatizirano da ne budi nikakvu sumnju. Upravo ta napetost između apsurdnog i privida normalnosti proizvodi efekat estetskog šoka: groteska razara iluziju društvene prirodnosti i otkriva da je “prirodno” ono što je najdublje poremećeno. Gogoljev svijet, dakle, nije izvan stvarnosti – on je njena parodijska i, istovremeno, krajnje precizna refleksija.

⁶¹ “Kad je riječ o Čičikovu, on nastupa kao da dijeli pravdu, te uprkos burlesknoj vrijednosti takvog tvrdjenja treba priznati da je on ako ne djelitelj pravde, a ono onaj koji je razotkriva. Jer on dovodeći do apsurdne posljedice položaja kmetova, manifestno razotkriva svu bijedu i nakaradnost kmetstva jer je ono karikaturalni oblik dobro poznate eksploatacije.” Citirano prema: Adamov, afiša premijere, Arhiva NPS.

⁶² Citirano prema: Adamov, afiša premijere, Arhiva NPS.

⁶³ Citirano prema: Юрий Владимирович Манн, *О гротеске в литературе*, Советский писатель, Москва, 1966, С. 18.

[Jurij Vladimirovič Mann, *O groteske v literature (O grotesci u književnosti)*, Sovetskij pisatel', Moskva, 1966, str. 18]

To su, čini se, i razlozi zbog kojih redatelj Drašković – u nastojanju da “potcrta opskurnosti mrtvog života likova” – bira *hladnu grotesku sjenki*,⁶⁴ postupak koji omogućava da se mrtvilo društvenog poretka materijalizira kroz negativni prostor, siluete i razgradnju svjetlosno-prostorne realističnosti. Ovakav vid stilizacije u skladu je s Adamovljevim normiranjem karikaturalnosti. Autor dramatizacije, naime, ističe da “ne bi trebalo u karikaturi jezika ići dalje od Gogolja”, dok se režiji ostavlja pravo da naglasi karikaturalnost situacija, figura i scenskih silueta.⁶⁵ Na taj način se u ovoj inscenaciji groteska ostvaruje kao jedinstveni stilizacijski kod – spoj vizualne stilizacije i dramaturške ekonomije – kojim se razotkrivaju devijantni mehanizmi svijeta *Mrtvih duša*.

Na temelju rečenog, može se zaključiti da se u sarajevskoj adaptaciji *Mrtvih duša* iz 1961. godine ispisuje karakterističan paradoks svake adaptacije romana: epski prostor i unutarnji tokovi naracije ne mogu biti “prevedeni” na scenu bez izvjesnih gubitaka, ali upravo ti gubici ponekad omogućavaju nova estetska rješenja. Adamov, svjestan rizika, gradi dramsku strukturu oko idejne jezgre Gogoljevog teksta – oko “groteskne supstancijalnosti” koju Mann prepoznaje kao temeljno načelo ruskog autora.

Scenski postupak Bore Draškovića oslanja se na liniju “hladne groteske sjenki” koja razara privid normalnosti i otkriva mehanizme sistemskog “mrtvila” – i likova i društva koje oni reflektiraju. U Adamovljevoj dramatizaciji i Draškovićevoj inscenaciji groteska se ostvaruje kao stilizacijski kod glumačke igre i mizanscenskog oblikovanja: karikaturalni naglasci (mimika, “siluete”), burleskni ritam prizora i fragmentacija slika grade Čičikovljevu dionicu između komike i razotkrivanja devijantnih mehanizama poretka. Adamov eksplicitno normira karikaturalnost (u karikaturi jezika ne ići dalje od Gogolja), dok režiji pripada pravo da naglasi karikaturalni karakter situacija i izraza lica.

Tako se scenski jezik ove postavke gradi kroz stilizaciju izvedbe i mizanscene, u skladu s repertoarskim kontekstom vremena: groteska djeluje kao poetika stilizacije u funkciji razotkrivanja “karikaturalnog oblika

⁶⁴ Citirano prema: Drašković, afiša premijere, Arhiva NPS. Nažalost, nisam pronašla dostupne odzive koji bi, kroz konkretne scenske primjere (scensku sliku, pokret, svjetlo, rekvizitu), pokazali kako je ovaj princip bio realiziran u izvedbi.

⁶⁵ “Dugo sam se mučio pitanjem stepena karikature koji bi najbolje odgovarao raznim likovima. Na koncu, izgledalo mi je da ne bi trebalo u karikaturi jezika ići dalje od Gogolja. Pravo je režije da podvlači karikaturalni karakter situacija, kao i silueta i izraza lica. Ja nisam predvidio lažne nosove koje je upotrebio Planšon, ali je ta misao saglasna mojim željama.” Citirano prema: Adamov, afiša premijere, Arhiva NPS.

dobro poznate eksploatacije” (Adamov) i kao scenski odgovor na ključna pitanja same sintagme “mrtve duše” (što potvrđuje režijska bilježnica). U repertoarskom kontekstu Selimovićeve “nove paradigme” i Draškovićevog “novog talasa”, ovakva strategija može se čitati kao modernizacijsko pomjerenje: zadržavanje jezgra Gogoljeve komične epopeje uz radikalniju vizualno-glumačku stilizaciju, ali bez ulaska u meta- ili intermedijalne registre.⁶⁶

Adaptacija, kako prepoznaje i Linda Hutcheon, nije proces pasivne reprodukcije već čin stvaranja novog djela u novom mediju. Premda je za lokalni recepcijski horizont početkom 60-ih godina XX stoljeća takav potez mogao biti rizičan, ova “nasilna” transpozicija – kako to u teoriji insceniranja bilježi Skorohod – nije svediva na puko skraćivanje ili pojednostavljenje. Sudeći po sačuvanim pisanim tragovima, Adamovljeva dramatizacija djeluje kao reinterpetacija koja istovremeno zadržava, preoblikuje i osporava narativnu supstancu Gogoljevog teksta.

Gogoljeve *Mrtve duše* mogu se razumjeti kao *palimpsestni tekst*, istovremeno opterećen naslijeđem velikih narativnih obrazaca i izrazito produktivan u generiranju novih interpretativnih slojeva. Promatran u Genetteovom okviru,⁶⁷ Gogoljev roman-poema funkcionira prvenstveno kao *hipotekst* u odnosu na *hipertekstove* – brojne dramatizacije i inscenacije koje reinterpetiraju, transformiraju i prenose gogoljevsku grotesku u novi kontekst, dok se veza s Danteom ili Cervantesom ostvaruje prije kroz intertekstualne/aluzivne odnose nego hipertekstualnu transformaciju. Ta dvostruka pozicija – hipotekst za adaptacije i intertekstualni sagovornik evropske literarne tradicije – omogućava *Mrtvim dušama* da djeluju kao “tektonski sloj” u književnom i kulturnom pamćenju, ali i kao prostor političke i estetske rekontekstualizacije.

Pitanje *rekontekstualizacije* u lokalnom kontekstu otvara se punim intenzitetom tek tridesetak godina nakon prve sarajevske premijere. Početkom 90-ih godina XX stoljeća, u vrijeme kada započinje zastrašujuća

⁶⁶ U ovom poglavlju pojmovi *metateatar* i *intermedijalnost* koriste se deskriptivno, uz historiografsku činjenicu da su metateatarske strategije međunarodno prisutne i prije 1961, te da u jugoslavenski prostor postupno ulaze tokom 50-ih i 60-ih godina XX stoljeća, dok intermedijalni eksperimenti postoje još od povijesnih avangardi. Odsustvo takvih postupaka u pojedinoj produkciji ne tumači se kao estetski deficit već kao oznaka drugačijeg poetičkog modela i repertoarskog okvira, pri čemu se polazi isključivo od onoga što je dokumentirano u raspoloživoj građi.

⁶⁷ Vidjeti: Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1997. (orig. *Palimpsestes*, 1982); posebno poglavlje “Hypertexte”, str. 5–6. i 9–10.

“krvava bajka” na ovim prostorima, Bulgakovljeva dramatizacija *Mrtvih duša* progovorit će sa sarajevske scene iz jezgre historijske katastrofe, punom snagom vlastite groteskne simbolike. Taj pomak ne poništava logiku rješenja iz 1961. godine već novo rješenje postavlja u kontekst javne, križom uvjetovane recepcije, gdje groteska funkcionira kao simbolička artikulacija kolektivnog iskustva.

3.1.6. Kandilo nad mrtvim dušama: Groteskni rekvijem na sarajevskoj sceni

Kada se 1991. godine na sarajevskoj sceni upalilo teatarsko “kandilo” nad mrtvim dušama, ono nije obasjalo samo Bulgakovljevu dramu – onu autobiografsku i onu napisanu po motivima Gogoljeve poeme – već i razlomljeni svijet nad ponorom vlastitog raspada. Scenski čin postao je rekvijem i – slutnja da rukopisi možda, ipak, gore.

3.1.6.1. *Od Gogolja do Bulgakova: Groteska kao poetološka matrica*

Analitička i interpretativna linija uspostavljena u prethodnom potpoglavlju, u kojem se Gogoljeva poetika groteske razmatra kroz teorijske okvire Mihaila Bahtina i Jurija Manna, u ovom se dijelu razvija prema transformaciji groteske u dramatizaciji Mihaila Bulgakova, gdje više nije riječ o jednostavnoj historijskoj transmisiji utjecaja već o poetološkom modusu u kojem se spajaju estetska forma, ideološka kritika i egzistencijalna sumnja. Bulgakov preuzima Gogoljevu narativnu strukturu, ali je transponira u sredstvo metafizičke i ideološke subverzije: svijet nije više samo poremećen već i halucinant, normativno nije više samo groteskno nego je i ontološki ništavno.

Gogoljeva groteska, kako je definira Mann (1966), oslonjena je na “osjećanje nenormalnosti”, jer apsurd postaje svakodnevnica (i obratno) u svijetu koji je iznutra “poremećen” ili truho. Fantastično ili nevjerovatno kod Gogolja nije vanjski poremećaj već refleks dubinskog raskola između pojavnosti i suštine. Kod Bulgakova groteska radikalizira ovu činjenicu: svijet nije napukao nego je iluzoran, a poredak nije samo korumpiran već i – fiktivan.

Tu se otvara prostor za čitanje Gogolja i Bulgakova i kroz prizmu *grotesknog realizma*⁶⁸ kako ga tumači Bahtin u knjizi *Stvaralaštvo Fransoa*

⁶⁸ Bahtin grotesku definira kroz materijalno-tjelesni princip, ambivalenciju i “nesavršenost bitka”. U grotesci, navodi Bahtin, “pokret prestaje da bude pokret završenih oblika (...), on prolazi u unutrašnju kretanje samoga bitka, koje se izražava u prelaženju jednih oblika u druge, u stalnoj nesavršenosti bitka”, čime se ukidaju stabilne granice

Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse (1978). Bahtinovo tumačenje rableovske tradicije dodatno rasvjetljava ovu transformaciju groteske, osobito kroz vezu između smijeha i smrti, jela/gutanja/proždiranja i rasapa života, vezu koju prepoznaje kao strukturalni princip grotesknog realizma.⁶⁹ U tom okviru groteska otkriva ambivalentni odnos prema svijetu koji je istodobno u raspadanju i u stalnom procesu preobrazbe – “beskonačni svet koji se stalno menja, u kome se nalazi prošlost koja se raspada i budućnost koja još nije oblikovana”⁷⁰. Tenzija između raspada i otvorenosti omogućava da se Gogoljev tekst tumači kroz Bahtinov pojam “objektivne nedovršenosti”, kao estetski i filozofski prostor koji odbija finalizaciju i nastavlja proizvoditi nova značenja. Otuda i Bahtinova formulacija o “izrazito bogatoj i raznolikoj posthumnoj istoriji”⁷¹ velikih djela i autora, među koja se – zbog svoje višeznačnosti, ambivalencije i stalne interpretativne vitalnosti – s punim pravom ubrajaju i Gogoljeve *Mrtve duše*.

U tom smislu dragocjen je i uvid Leonida Pinskog, koji u djelu *Реализм эпохи Возрождения* (*Realizam epohe renesanse*, 2015) pokazuje da Rabelais s “nevjerovatnom dosljednošću i širinom misli” prihvća “nezavršeno, nesrazmjerno, nakaradno i groteskno” (rus. *незавершенное, несоразмерное, уродливое, гротескное*) kao sastavni dio životne dinamike i oslobađajućeg renesansnog prevrata. Rabelaisov smijeh počiva na vitalističkoj vedrini i vjeri u humanistički preporod, gdje “nesavršeno” postaje nužni moment stvaranja novog svijeta i nove humanističke subjektivnosti. U ovom svjetlu Gogoljeva groteska poprima osobitu oštrinu: ona više ne proizlazi iz oslobađajuće energije smijeha već postaje parodijska sjena rableovskog optimizma u epohi u kojoj su mogućnosti preporoda dovedene u pitanje.⁷²

i hijerarhije. Vidjeti: Mihail Mihajlovič Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković, Beograd: Nolit, 1978, str. 41.

Na ovu dinamiku nadovezuje se i definicija L. E. Pinskog, koju Bahtin citira: “život prolazi kroz grotesku u svim stepenima – od najnižih do najviših”, pri čemu groteska spaja ono što je naizgled nespojivo, utemeljena na paradoksu i logici mogućnosti. U tom se okviru određuje i groteskni realizam: svijet je fluidan, višeznačan, tjelesno utemeljen i lišen stabilnog reda. Ali, dok je kod Rabelaisa groteska čin oslobađanja kroz smijeh i obnovu, kod Gogolja se ona javlja kao oblik otpora bez katarze, u prostoru karnevalizirane, ne više i narodno-smjehovne tradicije.

⁶⁹ Vidjeti: Bahtin, 1978, str. 142.

⁷⁰ Citirano prema: Bahtin, 1978, str. 143.

⁷¹ Citirano prema: Bahtin, 1978, str. 143.

⁷² L. E. Pinski opisuje rableovsku grotesku kao afirmativnu silu renesansne slobode, po čemu se rableovska groteska bitno razlikuje od Gogoljeve koja djeluje kao parodijski

Bahtinovski koncept materijalno-tjelesnog fundamenta svijeta može se dovesti u vezu s teatarskim shvatanjem groteske kakvo formulira Patrice Pavis, koji je određuje kao “realističnu umjetnost” prepoznatljivog, ali izobličеног svijeta, ukorijenjenu u tjelesnosti i poremećenoj hijerarhiji.⁷³

Kod Rabelaisa groteska je izraz narodne smjehovne kulture, oslobađajuća sila karnevala kojom se ruše hijerarhije, poništava ozbiljnost vlasti i otvara prostor za regeneraciju i (po)nov(n)o rođenje. Groteskno karnevalsko tijelo mjesto je preobrazbe i vitalizma, koje označava život u neprekidnom kretanju i stalnim mijenama. Međutim, kada se ovaj koncept primijeni na Gogolja i Bulgakova, događaju se dva značajna pomaka, što svjedoči o transformaciji groteske tokom vremena i njenoj uvjetovanosti historijskim kontekstom.

Prvi pomak očituje se kod Gogolja. Njegova groteska zadržava formalne elemente (hiperbolu, narušavanje proporcija, miješanje uzvišenog i niskog), ali se karnevalska funkcija, u bahtinovskom smislu, postupno gubi. Likovi su deformirani, ali bez mogućnosti obnove, dok njihova karikaturnost ne otkriva životnu snagu nego duhovnu prazninu i mehaničku ukočenost. Groteska ovdje ne preobražava stvarnost već je zamrzava u stanju trajne “nenormalnosti” (Mann), koja će stotinu godina poslije eskalirati u Bulgakovljevom tekstu. U ovom smislu Gogoljev tekst funkcioniра kao predvorje *metafizičke groteske*, kako je određuje Geoffrey Galt Harpham,⁷⁴ u kojoj se ne izvrgava ruglu vlast već sama struktura zbilje.

negativ tog vitalističkog modela, bez mogućnosti preporoda ili oslobađanja. Vidjeti: Леонид Ефимович Пинский, *Реализм эпохи Возрождения*, Центр гуманитарных инициатив, Санкт-Петербург, 2015.

[Leonid Efimovič Pinskiј, *Realizm èpohi Vozroždenija (Realizam epohe renesanse)*, Centr gumanitarnyh iniciativ, Sankt-Peterburg, 2015]

Online digitalno izdanje bez paginacije dostupno na portalu elektronske biblioteke Читалка – электронная библиотека: 4talka.ru.

⁷³ Bahtin grotesku definira kroz materijalno-tjelesni princip, ambivalentnost smijeha i proces stalne preobrazbe, dok Pavis ovaj okvir proširuje prema scenskoj i dramaturškoj praksi: groteska je, uprkos izobličенju, “realistična umjetnost” prepoznatljivog, tjelesno ukorijenjenog svijeta. Bahtinova narodno-smjehovna paradigma i Pavisov izvedbeni pristup se nadopunjuju, čime se otvara još jedan teorijski okvir za razumijevanje Gogoljeve i Bulgakovljeve groteske u kontekstu *umijeća scenskog čitanja* ruskih klasika. Vidjeti: Bahtin, 1978, te Pavis, 2004, str. 124.

⁷⁴ Vidjeti: Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1982.

Harphamova “metafizička groteska” označava grotesku koja prelazi s fizičkog i estetskog nivoa u područje spoznajne nesigurnosti i filozofske destabilizacije. Za razliku od Bahtinove groteske, koja je vezana uz tijelo, karneval, obnavljanje i smijeh, Harpham opisuje

Bulgakovljev pristup grotesci predstavlja novi pomak na ovoj povijesnoj poetološkoj matrici: groteskni motivi (izobličena tijela, povratak mrtvih, vremensko su-postojanje) ukazuju na ontološku nesigurnost, groteska se zaoštrava i postaje precizna kao skalpel,⁷⁵ subverzivna kao manifest, tragična kao njegova vlastita biografija, preobražavajući se u sredstvo dijagnoze, spoznaje i otpora.

Bulgakov, dakle, transponira Gogoljevu narativnu strukturu u scenski i metafizički kod, zadržavajući ono što Bahtin naziva transgresijom oblika

grotesku koja destabilizira granicu između stvarnog i nestvarnog, ruši mogućnost da se "stvarnost" spozna kroz logiku, moral ili razum, otkriva svijet kao aporiju, a čovjeka kao fragmentarnu figuru bez uporišta.

U Harphamovom modelu groteska više nije alat oslobođenja već simptom svijeta koji je izgubio svoje značenje, formu i teleologiju: istina postaje groteskna jer je više nema – ili se ne može dosegnuti.

Iako Bahtin već upozorava na historijsku granicu karnevalske funkcije groteske – posebno u *Problemima poetike Dostojevskoga* – Harpham precizno imenuje i razrađuje upravo transformaciju groteske iz sredstva obnavljanja u znak epohalne spoznajne dezorijentacije.

U uvodnom poglavlju "Formiranje, deformacija i reformiranje: uvod u grotesku" (Formation, Deformation, and Reformation: An Introduction to the Grotesque, str. 3–22) Harpham grotesku određuje kao "vrstu konfuzije" (engl. *a species of confusion*) koja nastaje na liminalnoj granici "znanog i neznanog" (engl. *between the known and the unknown*) i u kojoj "razumijevanje posustaje" (engl. *comprehension falters*) – kao znak da groteska ne narušava samo formu nego i samu mogućnost spoznaje. Citirano prema: Harpham, 1982, str. 3–6.

U trećem poglavlju "Groteska i 'grotta-eska'" (Grotesque and Grotto-esque), Harpham dodatno naglašava "rasap kategorija" (engl. *collapse of categories*) i ontološku nestabilnost grotesknog predmeta, čime groteska prerasta u simptom svijeta čija se struktura raspada i gubi uporište u logici, moralnom poretku ili teleologiji. Vidjeti: Harpham, 1982, str. 81–105.

Završno poglavlje predstavlja grotesku kao "granicu umjetnosti" (engl. *the limit of art*), figuru koja otkriva prostor gdje i umjetnost i stvarnost postaju neodrživi, jer značenje više nije stabilno niti dohvatljivo. Vidjeti: Harpham, 1982, str. 193–205.

U tom smislu, Harphamova "metafizička groteska" označava prelom u povijesti groteske: prelaz od bahtinovskog tijela, karnevala i obnoviteljske energije prema epohalnoj spoznajnoj dezorijentaciji u kojoj istina postaje groteskna upravo zato što (posta)je nedostupna.

⁷⁵ U ovom kontekstu, metafora skalpela priziva i Bulgakovljevo medicinsko zvanje koje je ostavilo dubok trag u njegovim djelima, kao i estetski i etički stav pisca koji "reže" stvarnost kako bi razotkrio unutarnje protivrječnosti i strukturalne patološke simptome društva. Skalpel, dakle, postaje figura autorske epistemološke funkcije, instrument liječenja i dijagnostike kroz grotesku. Vidjeti i potpoglavlje o inscenaciji pripovijesti *Pseće srce* u ovoj knjizi.

i interakcijom visokog i niskog. Dok Gogoljeva groteska destabilizira normu prikazujući je kao monstruožnu rutinu, Bulgakov tu normu nastanjuje duhovima, metafizičkim entitetima i grotesknim zrcalima moći. A u tom kontekstu moguće je već govoriti o istinskoj *metafizičkoj grotesci*.

Iako Bahtinovo tumačenje groteske ostaje relevantno za razumijevanje oba autora, u ovoj analizi ključna pažnja usmjerena je na transformacije koje tekst sam proizvodi u dijalogu s vlastitim povijesnim kontekstom i svakim novim čitanjem. Groteska se zato ovdje ne posmatra samo kao stil ili retorički postupak. Ona, u kontekstu sarajevskih scenskih adaptacija Gogolja/Bulgakova, postaje ključna poetološka matrica u kojoj se otjelovljuju estetski, ideološki i ontološki sukobi epohe/-a. Shvaćena na ovaj način, data estetska matrica uokviruje inscenaciju i Adamovljeve i Bulgakovljeve dramatizacije *Mrtvih duša*. Osim toga, u predstavi iz 1991. godine, koja je izvedena u trenutku kulturne i političke erozije, neposredno pred rat, zadobija recepcijsku snagu rekvijema. Iz ove pozicije groteska u teatru destabilizira narativne konvencije i postaje svojevrsni ritualni okvir za izražavanje kolektivne slutnje.

3.1.6.2. *Groteska kao rekvijem epohe: Drama Mihaila Bulgakova 'Mrtve duše' prema poemi Nikolaja Gogolja u Sarajevu 1991.*

Čudan san... Kao da je u carstvu senki, nad čijim ulazom svetluca neugasivo kandilo s natpisom 'Mrtve duše', šaljivčina-satana otvorio vrata. Uzmuvalo se carstvo mrtvih i pokuljala iz njega beskrajna povorka.

Bulgakov, *Čičikovljevi doživljaji*

Izbijeljenih, napuderisanih lica, teških maski, stilizovane odjeće koja podsjeća na trulež i smrt, iz jednog spaljenog rukopisa, genijalnog i ukletog, iz utrobe broda koji je odavno potonuo, pokuljala je beskrajna povorka gogoljevskih lica i likova u sarajevskoj predstavi *Mrtve duše* koja će ostati zabilježena u historiji našeg teatra po visokom umjetničkom dometu, svježini, neobičnosti i izvanrednim glumačkim ostvarenjima.

Nakon prve, slabo dokumentirane inscenacije iz 1934. godine (Bulgakov / Mansvjetova) i Adamovljeve verzije iz 1961. u režiji Bore Draškovića – prve u potpunosti dokumentirane – sarajevska inscenacija *Mrtvih duša* iz 1991, druga pouzdano dokumentirana i ujedno treća hronološki, vraća se izvornom Bulgakovljevom scenskom tekstu u režiji beogradskog redatelja Dejana Mijača.

U ovoj inscenaciji riječ je o poetici koja izmiče konvencionalnim normama realističkog ili mimetičkog teatra. Predstava, nastala uoči ratnog raspada Jugoslavije, ovdje se interpretira kao kulturni dokument i simptomatična scenska alegorija. Naime, uprkos jasnoj redateljskoj intenciji da se tekstualni predložak savlada kroz savremeni vizualni jezik i široku asocijativnu mrežu, nesvjesno se događalo upravo ono što se pokušavalo izbjeći: Gogoljev i Bulgakovljev groteskni imaginarij, u sudaru s političkim i društvenim raspadom tadašnje države, proizveo je na sceni novu dimenziju značenja, onu u kojoj groteska više nije samo estetska strategija nego i sredstvo dijagnoze epohe.

Sledili smo pre svega dva sjajna pisca, Gogolja i Bulgakova, a to je onda samo po sebi postavilo u centar predstave ljudsku sudbinu, koja zapravo uvek ima i jednu univerzalnu političku dimenziju. Predstava zapravo govori o mrtvodušju, o zagubljenosti pravih ljudskih potencijala, o vremenu u kome se sav ljudski aktivitet svodi na zloupotrebu vlasti zarad odbrane vlastodržja.⁷⁶

Izjava da "ljudska sudbina (...) zapravo uvek ima i jednu univerzalnu političku dimenziju" nenamjerno potvrđuje da se ono što se poriče na planu svjesne intencije događa na nivou umjetničke ekspresije. Naime, govoreći o "mrtvodušju", "zagubljenosti ljudskih potencijala" i "zloupotrebi vlasti", redatelj istovremeno, nehotice, oslikava temeljne simptome društvene stvarnosti pred rat. U tom smislu, groteska u predstavi ne proizlazi iz ideološke instrumentalizacije teksta, već iz unutarnje logike umjetničke forme koja, kad je dosljedna i poetički precizna, neminovno rezonira sa simptomima epohe u kojoj nastaje. Drugim riječima, predstava postaje politička ne po autorovoj namjeri, već po ontološkom učinku. Ona zrcali vlastitu epohu i anticipira njenu eskalaciju kroz estetiku metafizičke destabilizacije.

U napetosti između redateljske intencije i scenskog učinka otkriva se dubinska poetološka dinamika groteske. Ona nije samo sredstvo poruke, već forma nesvjesnog govora epohe, koja u trenutku kulturne erozije prerašta u estetsku slutnju, dijagnostički refleks ili, pak, historijsku anticipaciju.

Tumačeći središnji tematski konflikt Bulgakovljeve dramatizacije redatelj Mijač ističe traganje za ravnotežom između lične koristi i utopijske ideje "opšte koristi", traganje koje se, prema njegovim riječima, nužno završava

⁷⁶ Citirano prema: Z. [Živana] Bratić Čohadžić, "Saga o mrtvodušju", *Sarajevske novine*, 2. 11. 1990, rubrika "Kultura. Susretanja"; isti tekst arhiviran je u NPS i pod naslovnikom *Večernje novine* (Sarajevo), 2. 10. 1990.

“krajnjom zloupotrebom” i totalitarnom deformacijom.⁷⁷ Ova izjava snažno rezonira s osnovnim tonom Bulgakovljeve dramatizacije, ali i s njegovim ukupnim stvaralaštvom, koje u središte postavlja rasap idealizma pod teretom ideološke manipulacije.

Mijačeva redateljska odluka da izrazi “Bulgakova koji je pisac političko-kritičke orijentacije” i da ga uskladi s “filozofom Gogoljem”, zapravo potvrđuje ono što će Boris B. Hrovat u svom odzivu na sarajevsku predstavu formulirati kao rijetku, ali duboku poetološku i tematsku srodnost među piscima koje dijeli skoro cijeli vijek.⁷⁸ Hrovatovo zapažanje da bi se Gogolja i Bulgakova “moglo smatrati autorskim tandemom bez premca” otvara put za promišljanje o konceptu adaptacije kao obliku transhistorijskog dijaloga, ne samo teksta s pozornicom, već i pisca s piscem, epohe s epohom.

Bulgakovljev čin dramatizacije u ovom smislu nije tek prenošenje romana u teatarsku formu već oblik stvaralačke transpozicije u kojem dolazi do *autorske adaptacije iznutra*,⁷⁹ postupka koji, prema teorijskim uvidima Hutcheon (2013) i Skorohod (2020), podrazumijeva unutarnju apropijaciju u smislu prisvajanja stila, motiva i etosa izvornog djela, uz istovremeno generiranje novog, autonomnog i dramaturškog i scenskog značenja. U ovom svjetlu se i razumijeva Hrovatova opservacija o “poništenju elementa epske naracije” i stvaranju “autentičnog umjetničkog djela”.⁸⁰ Bulgakov Gogolja adaptira iznutra, kao autor koji poznaje ritam i duh Gogoljeve poetike, ali je u stanju da tu poetiku podvrgne scenskoj transformaciji. Komedijska u dvanaest slika s prologom, nastala iz ove dramatizacije, rezultat je upravo unutarnjeg procesa adaptacije, gdje granice između dramaturga i originalnog autora postaju porozne.

Na nivou teorije adaptacije ovaj primjer potvrđuje mogućnost *transformativne vjernosti*,⁸¹ ne u pogledu narativne strukture ili doslovnosti, već u pogledu poetološke i filozofske osnove. Bulgakov ne imitira Gogolja nego

⁷⁷ Vidjeti: Bratić Čohadžić, *Sarajevske novine*, 2. 11. 1990.

⁷⁸ Citirano prema: Boris B. Hrovat, “Čičikov djeluje. Bulgakovljeve *Mrtve duše* u sarajevskom Narodnom pozorištu”, *Večernji list*, Zagreb, 7. 11. 1990, Arhiva NPS.

⁷⁹ Koncept *autorske adaptacije iznutra* oslanja se na distinkciju između funkcionalne i estetske lojalnosti kod Hutcheon (2013), te na razliku između *inscenacije* i *insceniranja* kod Skorohod (2020). Kod Hutcheon, adaptacija je akt reinterpretacije, dok Skorohod naglašava procesualnost i unutarnju apropijaciju literarnih predložaka.

⁸⁰ Vidjeti: Hrovat, *Večernji list*, 7. 11. 1990.

⁸¹ Pojam *transformativne vjernosti* može se dovesti u vezu s uvidima Linde Hutcheon o razlici između “vjernosti sadržaju”, odnosno “vjernosti priči” i “vjernosti funkciji”. Vidjeti: Hutcheon, 2013, str. 9–15.

stupa s njim u *intertekstualni dijalog*,⁸² inkorporira njegove motive i likove, ali ih transponira kroz optiku svoje epohe i vlastite estetske strategije. Tako nastaje djelo koje je istovremeno *hommage*, intertekst i samosvojna književna i scenska cjelina.

3.1.6.2.1. *Recepcijski horizonti grotesknog rekvijema*

Sarajevska inscenacija *Mrtvih duša* iz 1991. godine izazvala je raznovrsne i protivrječne kritičke odzive, što dodatno potvrđuje kompleksnost Gogoljevog predloška, kao i izazove što ih pred teatar postavlja i Bulgakovljeva dramatisacija.

Većina kritičkih odziva potvrđuje da je predstava postigla visok umjetnički domet zahvaljujući vlastitom scenskom umjetničkom izrazu. Pozorišni kritičar Mair Musafija naglašava da je predstava nastala “u apstraktnim koordinatama jednog stilizovanog svijeta” i da se svjesno udaljila od realističnog čitanja Gogolja, ostavljajući prostor “spontanosti glumačke igre” i “intuitivnim naslućivanjima kojima se traži oblik”.⁸³ Prema većini kritičara duh autorâ (Gogolj/Bulgakov) osjećao se u svakom segmentu predstave.

Kritike koje se dotiču odnosa prema tekstualnom predlošku uglavnom se fokusiraju na pitanje reduciranja epskog principa. Hrvatski kazališni redatelj Ivica Buljan⁸⁴ iznosi ključni prigovor: “Odsutnost čvrstog tematskog ili filozofijskog sklopa, odnosno nezamisliva otvorenost forme (...) ovu poemu čine kazališno nerazjašnjivom”, ustvrđujući da je Bulgakov

U konkretnoj studiji slučaja Bulgakov ostaje vjeran Gogoljevoj etičko-estetskoj liniji, ali razvija strukturu i ton u skladu s vlastitom poetikom i historijskim horizontom. U terminima koje navodi Hutcheon, riječ je, dakle, o vjernosti funkciji (etičko-estetskoj intenciji), a ne o doslovnoj vjernosti narativnoj ili formalnoj strukturi izvornika.

⁸² Intertekstualnost ovdje podrazumijeva dvostruki odnos: s jedne strane prisvajanje stilskih kodova i motivske strukture, s druge – aktivno komentiranje izvora i njegovo uvođenje u savremeni kontekst scenske realizacije. Vidjeti: Hutcheon, 2013.

⁸³ Citirano prema: Mair Musafija, “Čudesna spontanost igre”, *Oslobođenje*, 6. 11. 1990, “Kultura. Umjetnost. Nauka. Pozorišne premijere”, Arhiva NPS.

⁸⁴ Izvještavajući o 32. sarajevskom MESS-u za splitsku *Slobodnu Dalmaciju* Ivica Buljan u svom tekstu, između ostalog, navodi: “Pozornica je tako konstituirana kao sablasna utroba broda čiji slijepi putnici plove u zasluženu smrt, a nasilnik koji prekraja i umnožava mrtve bit će pokošen rafalom.” Prema mišljenju hrvatskog redatelja “cijela predstava leži na paradoksima. Bolja su strana upravo krajolici gogoljevskih nemira i slike neuhvatljiva vremena”.

Citirano prema: Ivica Buljan, “Pohvale ‘Sudnjem danu’. O Gogoljevim *Mrtvim dušama* u režiji Dejana Mijača i izvođenju Narodnog pozorišta iz Sarajeva i o predstavi *Dies Irae* Žanine Mirčevske u režiji Slobodana Unkovskog i izvođenju Makedonskog narodnog teatra iz Skoplja”, *Slobodna Dalmacija*, Split, 8. 4. 1991, Arhiva NPS.

“simfoničnost *Mrtvih duša* podveo na prepoznatljivu strukturu *Revizora*”. Buljan pritom dodaje da je “Bulgakovljeva intervencija dodala izvor-
niku prilično surove karikaturalnosti” koja je u Mijačevom redateljskom
čitanju narušila dramsku ravnotežu, jer je istaknuta “ona koja ide za
aktualizacijom”.⁸⁵

S druge strane Boris B. Hrovat je istakao da su Bulgakovljeve *Mrtve
duše* ostale ipak “gogoljevski groteskna freska ruskog društva na pragu
modernog doba”, u kojoj je Čičkov “jedini stvaran u društvu koje živi unu-
tar samoobmanjujuće fikcije”, što je po njegovoj ocjeni u sarajevskoj insce-
naciji iskorišteno “kao ključna metafora predstave”.⁸⁶

Dominantna linija manje pozitivnih kritika oslanjala se, dakle, na po-
ređenje s Gogoljevim tekstom, pri čemu se najčešće prigovaralo reducira-
nju kompleksnosti epskog narativa, stilizacijama koje su vodile pretjeranoj
alegorizaciji i narušavanju koherentnosti scenske naracije.

Izvještaji sa 32. festivala jugoslovenskog teatra u Sarajevu (MESS) Du-
bravke Knežević⁸⁷ i Dubravke Vrgoč otkrivaju ambivalentan doživljaj.
Predstava se uvažava zbog tehničke ambicioznosti i režijske osmišljenosti,

⁸⁵ Citirano prema: Buljan, *Slobodna Dalmacija*, 8. 4. 1991.

⁸⁶ “- /o/sim Čičkova koji dekadentnome svijetu nanosi posljednji udarac, svi su ostali li-
kovi opterećeni teškom bijelom šminkom, nekom vrstom maski, i odgovarajućim, ne
sasvim ‘realističkim’ kostimima, a taj suptilni pomak već sugerira njihovu pripadnost
konvencionalno-apsurdnome ‘svijetu sjenki’ što se nepovratno zapleo u vlastitu zam-
ku (kostimografija Vanja Popović). Valja spomenuti i rad dramaturga Zehre Kreho koja
je interpolirala nekoliko prizora iz *Revizora*, uvijek u funkciji osnovne redateljske ide-
je kreiranja što svestranije panorame dekadentnoga, korumpiranoga (a istodobno i la-
kovjernoga i primitivnoga) društva, u čemu nije teško očitati aluzije na aktualitet (još
itekako živ, barem u nekim našim republikama). Ugledna scenografkinja Marina Čutu-
rilo ostvarila je tu jedan od svojih najljepših radova: pozornicu koja omogućuje daleki
perspektivni pogled i naslućivanje mitskih ‘ruskih daljina’, ali istodobno i konstruiranje
prisnih, domaćinskih ambijenata (s neophodnim primjesama nadrealističkog). Režija
Dejana Mijača nevjerovatno je animirala kompletan ansambl Drame Narodnog pozori-
šta u Sarajevu, tako da je Zijah Sokolović kao Čičkov doista realizirao vrhunsku glumač-
ku kreaciju, ali su i doslovce svi ostali, brojni interpreti bili do te mjere poneseni poletom
kolektivne igre, gdje je svakome bilo određeno precizno mjesto, da bi uistinu bilo nepr-
avedno ma koga posebno izdvajati. *Mrtve duše*, čak i bez obzira na svoj latentni aktualitet,
kao samosvojno umjetničko djelo, u Mijačevoj režiji i interpretaciji sarajevskih glumaca
– jedna je od onih rijetkih izvedaba koje vraćaju povjerenje u moć suvremenog teatra, ali
u teatar vraćaju i – publiku.” Citirano prema: Hrovat, *Večernji list*, 7. 11. 1990.

⁸⁷ Vidjeti: Dubravka Knežević, “Apel Vesne Mašić”, *Politika ekspres*, Beograd, 8. 4. 1991,
Arhiva NPS.

U svom odzivu Knežević spominje i učešće na MESS-u ruske pozorišne kritičarke i pre-
voditeljice Natalije Vagapove koja je izrazila zadovoljstvo što je ovaj festival otvoren

ali joj se spočitava da nije dovoljno ostvarila one scenske krajnosti (grotesku, humor) koje čine jezgro Gogoljeve poetike. Pored toga, Vrgoč jasno detektira problem mimetičkog čitanja Gogolja u pozorišnom mediju u kojem realizam samo naizgled omogućava transparentnu adaptaciju, jer realizam ovog ruskog autora “naizgled razumljiv – redovito vodi do diskretne fantastike”⁸⁸ koja se teško prenosi scenskim sredstvima.

Teatrologinja Sanja Nikčević povodom gostovanja na Danima satire u Zagrebu, uz pohvale sarajevskoj inscenaciji, skreće pažnju i na dramaturške nedostatke – pad tempa u grupnim scenama i spornu režijsku odluku da se kraj Gogoljevog teksta zatvori nasilnom scenom u kojoj se Čičikov transformira u “boljševika” i mitraljezom ubija “malograđansku bagru”. Ova intervencija je doživljena kao “nategnuta metafora” koja remeti unutarnju logiku komada bez dodatne estetske vrijednosti.⁸⁹

Radomir Putnik s druge strane, pišući za Hroniku 25. BITEF-a, prepoznaje vrijednost predstave kao “parabole u žanru groteske” koja Gogoljevu poetiku uzima kao polazište za šire scenske asocijacije, kao interpretaciju društva zarobljenog u moralnoj korupciji i inertnosti: “Takvi su događaji ostvarivi u podnebljima u kojima su na vlasti učmalost, bahatost i tupost, a gde se korupcija smatra sasvim normalnom društvenom pojavom.”⁹⁰ Njegov je pogled možda najbliži Mijačevoj režijskoj intenciji koja ne insistira

predstavom rađenom po tekstu ruskog klasika. Vidjeti i: M[ilutin] Mišić, “Majstorstvo reditelja”, *Borba*, Beograd, 8. 4. 1991, Arhiva NPS.

Autor u svom tekstu ističe “studiozne glumačke minijature kroz koje se reflektuje glavna ideja predstave”.

⁸⁸ Citirano prema: Dubravka Vrgoč, “Opasni ljudi”, *Vjesnik*, Zagreb, 8. 4. 1991, Arhiva NPS.

⁸⁹ Citirano prema: S[anja] Nikčević, “Ogledalo sjete”, Dani satire, *Večernji list*, Zagreb, 14. 6. 1991, Arhiva NPS.

Aktualizaciju Bulgakovljeve dramatizacije u Mijačevoj režiji i izvedbi sarajevskog pozorišta Nikčević u svom odzivu definira kao “veliku predstavu sjete, emocije koja je zavladała ili će vrlo uskoro zavladata u ovom našem vremenu, u kojem smo gotovo već prešli granicu straha, a istrošili sposobnost čuđenja pa nam ostaje tek puka sjeta kojom doživljavamo svijet. Njegovo ludilo, njegov raspad pred našim očima. Umjesto slike jednog vremena ili satire društva u kojem se mogu kupovati čak i mrtve duše, nastala je slika iskrivljenog ogledala groteske iz kojeg tek na trenutak probija komika u mlazovima, da bi neprestano isijavalo jedino tugu. Tugu ‘mrtvih duša’ koje se ogledaju u njemu. A to ogledalo u Mijačevoj režiji nosi zapravo Čičikov, centralni lik predstave u virtuočnoj interpretaciji glumca Zijaha Sokolovića, pa tako svijet postaje Čičikovljeva vizija, a sam Čičikov jedini realni lik u svijetu pljesnivih odraza.”

⁹⁰ Citirano prema: Radomir Putnik, “Žive i mrtve duše”, *Hronika 25. Bitefa*, 1991. (bez dodatnih bibliografskih podataka na arhiviranom isječku), Arhiva NPS.

na vjernosti predlošku već koristi Gogolja kao povod za “groteskno ispisivanje scenskih asocijacija”: “Mrtvih duša ima svuda, kao što ima i Čičikova i spahija koji trguju ljudskim sudbinama.”⁹¹

Mijačev pokušaj da prevede složenost književnog teksta ruskog klasika u pozorišnu “alegoriju” nije ostao bez odjeka, a upravo razlike u percepciji između “vjernog” i “slobodnog” čitanja tekstualnog predloška postale su jedno od ključnih mjesta recepcijskog otpora.

Na XV. danima satire u Zagrebu posvećenim Marinu Držiću Narodno pozorište Sarajevo je za ovu inscenaciju dobilo nagradu Zlatni smijeh; Kaća Dorić je za ulogu spahinice Nastasje Petrovne Korobočke dobila nagradu za glumu, a Vanja Popović posebno priznanje za kostimografiju.⁹² S *Mrtvim dušama* Narodno pozorište je prvi put u historiji Bitefa gostovalo na ovom značajnom festivalu⁹³ i, na koncu, sarajevski ansambl je trebao proći najvažniju i najtežu provjeru – igrati predstavu na sceni Moskovskog

⁹¹ Citirano prema: Putnik, *Hronika* 25. Bitefa, 1991.

⁹² Vidjeti: A. Kc., “Mrtve duše u A selekciji. Drama Narodnog pozorišta iz Sarajeva na 25. BITEF-u”, *Oslobođenje*, 19. 9. 1991, Arhiva NPS.

⁹³ Vidjeti: Avdo Mujčinović, “Vreme protuva”, *Politika ekspres*, Beograd, 23. 9. 1991, Arhiva NPS.

O gostovanju Narodnog pozorišta Sarajevo na 25. BITEF-u izvještavao je niz jugoslaven-
skih dnevnih i sedmičnih novina. Ovdje se navode kritički i informativni prilozi saču-
vani u Arhivi Narodnog pozorišta Sarajevo (novinski isječci):

Vladimir Arsić, “Tumaranje za smislom”, *Vreme*, Beograd, 30. 9. 1991; Z. P., “25. Bitef. Caričine i druge tužbalice”, “Teatroteka”, *TV novosti*, Beograd 20. 9. 1991; “25. Bitef. Život i san”, *Ovdje*, Titograd, septembar 1991; “Mrtve duše umesto Slovenaca”, *Novosti*, Beograd, 1. 10. 1991; “XXV antixenofobični Bitef. Ratne laži i pozorišne iluzije”, *STAV*, Novi Sad, 11. 10. 1991; “Bitef. Moć scenske iluzije”, bez drugih podataka na isječku; “Ratni Bitef”, *Ilustrovana politika*, Beograd, 11. 10. 1991; “Bitef između teatra i para...”, *Književne novine*, Beograd, 15. 10. 1991; S. J., “Sarajevsko Narodno pozorište slavi 70. rođendan. Topovi govore, muze šute”, *AS*, Sarajevo, 8. 11. 1991; Vladimir Kopicl, “Klasika i novine”, *Dnevnik*, Novi Sad, 23. 9. 1991; Milutin Mišić, “25. Bitef: Dejan Mijač, reditelj *Mrtvih duša*. U svetu zle bajke”, *Borba*, Beograd, 24. 9. 1991; M[air] Musafija, “Uspješan nastup Drame NP iz Sarajeva”, *Oslobođenje*, Sarajevo, 22. 9. 1991; Mair Musafija, “Bitef. Umjetnička legitimacija vremena”, *Oslobođenje*, rubrika “KUN”, Sarajevo, 19. 10. 1991; Otvoreno pismo Vere Lovrenović-Belonin, “Dok vojska sije smrt...”, *Oslobođenje*, Sarajevo, 4. 10. 1991; Feliks Pašić, “Drugo veče Bitef. Na pazaru beščašća”, *Večernje novosti*, Beograd, 22. 9. 1991; Dejan Penčić-Poljanski, “25. Bitef. *Mrtve duše*”, “Putevima kulture”, *Drugi program Radio Beograda* (transkript isječka), Beograd, 23. 9. 1991. Arhiva NPS.

Poslije BITEF-a uslijedilo je i gostovanje sarajevskog ansambla u Moskvi i Voronježu: vi-
djeti odvojeni set arhivskih isječaka u fusnotama koje slijede.

hudožestvenog teatra (MHT), na čijim daskama su se decenijama izvodile Bulgakovljeve *Mrtve duše*.⁹⁴

“Svoj sud o sarajevskoj predstavi *Mrtve duše*, među ostalima, dala je i dr. Jelena Ivanovna Poljakova, profesor Instituta umjetnosti u Moskvi i vodeći ruski stručnjak za Gogoljeva djela” – navodi se u *Oslobođenju*, u kojem je, uz odobrenje Jelene Ivanovne, objavljen “dio njezine stručne ocjene nastupa Sarajlija u Moskvi, koju je izrekla na moskovskom radiju.”⁹⁵

Poljakova, koja je, po vlastitim riječima, na sceni MHT-a više od deset puta gledala Gogoljeve *Mrtve duše* u različitim inscenacijama, sarajevsku postavku ocjenjuje kao “jednu od najinteresantnijih”, jer sarajevska predstava ne predstavlja “vaskrsavanje prošlih vremena već je svojevrsna savremena alegorija”, koja “Gogolja slijedi simbolima”, neobična i začudna za ruski kontekst i za ono na što je moskovska publika već bila navikla da gleda kao postavke Gogoljevih djela. Ali ipak, ističe Poljakova, u takvim likovima prepoznaje se ono gogoljevsko pa je zato jednostavno i lako prihvatljiva i takva vrsta neobičnog osavremenjivanja.⁹⁶

Govoreći o režijskoj koncepciji, Poljakova, nasuprot domaćim odzivima, ističe funkcionalnu slivenost svih elemenata predstave, scenografiju iz koje vaskrsavaju “okamenjene” duše, od kojih je svaka, takva kakva jeste, opet “ljudski lik sa svojim sižeom u zajedničkom kontekstu mrtvih duša”.⁹⁷

Osim na sceni MHT-a, Narodno pozorište gostovalo je i na Festivalu drame u Voronježu. Ostao je na ruskom jeziku zabilježen odziv člana Saveza pozorišnih radnika Rusije, Nikolaja Timofejeva, objavljen u prestižnom časopisu *Kultura*.

⁹⁴ Vidjeti: A. Kc., “Nastup u MHAT i Voronježu sa *Mrtvim dušama*. Drama Narodnog pozorišta iz Sarajeva gostuje u SSSR-u”, *Oslobođenje*, 12. 11. 1991; M.H.A.T., “Uspeh Sarajlija”, *Večernje novosti*, 16. 11. 1991, Beograd/Moskva; “Gogolj iz Bosne. Moskva: Uspješan nastup sarajevskog Narodnog pozorišta”, *Večernje novine*, 16. 11. 1991, Sarajevo; “Moskva: Gostuje sarajevsko pozorište”, *Jedinstvo*, 16. 11. 1991, Priština. Arhiva NPS.

⁹⁵ Jelena Ivanova (sic!) Poljakova, “To je savremeno pozorište...!”, *Oslobođenje*, 28. 11. 1991, Sarajevo, Arhiva NPS.

⁹⁶ Čičikov Zijaha Sokolovića nije Gogoljev “veoma svjetski” dežmekasti gospodin već “užurbani čovjek u ogrtaču”, što podsjeća na savremene biznismene, PR-ove, menadžere, koji užurbano putuje, boreći se sa strašću za svoj život i bogatstvo. Prihvaćen je “jer je životan”, pojašnjava Poljakova. Istaknuvši još zanimljive interpretacije Nozdrjova i Pljuškina, Poljakova bilježi da su upravo ovakvi – prepoznatljiviji a novi – bili dragocjeni za rusku scenu, uporedivši sarajevsku predstavu sa savremenim postavkama Jurija Ljubimova i litvanskog redatelja Eimuntasa Nekrošiusa.

Citirano prema: Poljakova, *Oslobođenje*, 28. 11. 1991.

⁹⁷ Citirano prema: Poljakova, *Oslobođenje*, 28. 11. 1991.

Nakon opisa iznenađenja i začudnog efekta koje su na ruskog kritičara proizvele scenografija i kostimografija, Nikolaj Nikolajevič je istakao da se predstava odvijala “kao djelo za solistu i orkestar čije su personalije funkcionalno individualne”, u kojem je svaki član “orkestra” predstavljao “alegoriju dobro poznatog poroka”,⁹⁸ u kojem je solo partiju izvodio Čičikov, vrsni Zijah Sokolović.

Posebnu pažnju i najviše nedoumica izazvao je kraj predstave: na kraju monologa o ptici-trojci koji izgovara “glavni komesar u crnom šinjelu”, vrh čuvene Čičikovljeve bričke se otkriva, pretvarajući se u mitraljeska kola, rafalima dokrajčivši svijet sjena. Sanja Nikčević to naziva “pomalo nasilnim tumačenjem otvorenog Gogoljevog kraja”, dok Radomir Putnik isti potez brani kao primjer “grotesknog ispisivanja scenskih asocijacija na ravni analogija”. Spominje ga i autor odziva sa voronješkog festivala.

U čitanju Jelene Poljakove i drugih ruskih kritičara predstava je prepoznata kao simbolično i smjelo čitanje Gogolja, s nesvakidašnjom scenskom logikom, u kojoj se groteska uzdiže u alegoriju posthistorijskog.

U okviru recepcijskog horizonta, posebno mjesto zauzima pogled iz same matične institucije, Narodnog pozorišta Sarajevo (i Festivala MESS), gdje je, prema arhivskim izvorima, predstava ocijenjena kao “tehnički i scenski vrhunac sezone” i kao najteže i najambicioznije ostvarenje u dekadu. Taj odziv domaće kritike, u kojem se prepoznaje ponos na snagu ansambla i tehničku kompleksnost predstave, djeluje kao kontrapunkt pojedinim vanjskim kritikama i predstavlja signal lokalnog prepoznavanja predstave ne samo kao estetskog događaja već i kao *kulturnog svjedočanstva* o epohi

⁹⁸ «Но если Ноздрев (Драган Йовичич), Собакевич (Горан Савич) и Плюшкин (Радко Петкович) кажутся нам знакомыми по отечественной сцене, то совершенно неожиданной предстает Коробочка Качи Дорич. Это – соединение тупого флегматизма и бессмысленной агрессивности. Когда ей кажется, что Чичиков хочет её обдурить, она вдруг выхватывает откуда-то из складок своей одежды обрез и наставляет его на собеседника. И подобные смелые режиссёрские “штучки” рассеиваются по всему спектаклю, давая простор богатству ассоциаций.»

[Ali ako nam se Nozdrjov (Dragan Jovičić), Sobakević (Goran Savić) i Pljuškin (Ratko Petković) čine poznati preko domaće scene, potpuno je neočekivana Korobočka Kaće Dorić. To je spoj tupog flegmatizma i besmislene agresivnosti. Kada joj se učini da je Čičikov želi prevariti, ona iznenađeno, odnekud iz nabora svoje odjeće, izvlači karabin, ciljajući u sagovornika. Slične smjele režiserske ‘stvarčice’ rasipaju se po cijeloj predstavi, otvarajući prostor bogatstvu asocijacija.] Citirano prema: Николай Николаевич Тимофеев, «Тачанка Чичикова», *Культура. Гастроли*, Воронеж, 30 ноября 1991 г., С. 9.

[Nikolaj Nikolajevič Timofeev, “Tačanka Čičikova” (Čičikovljeva mitraljeska kola), *Kul'tura. Gastroli*, Voronež, 30. 11. 1991, str. 9], Arhiva NPS.

koja je, u trenutku izvedbe, stajala na samom rubu historijske katastrofe. Taj završni sloj recepcije otvara prostor za teorijsku refleksiju o adaptaciji, kako je promišljaju Hutcheon, Sanders i teoretičari kulturne memorije: kao čin posredovanja između teksta i svijeta, prošlosti i sadašnjosti, forme i interpretacije.

U svjetlu predstavljenih odziva i teorijskog okvira može se zaključiti da se u konkretnoj sarajevskoj inscenaciji ogledaju sve tenzije groteske kao scenske matrice: oscilacija između kritike i samokritike, između parodije i tragedije, između prenaplašene vizualnosti i fragmentarne narativne koherentnosti. Data estetska i strukturna višeznačnost odgovara temeljnim postavkama groteske u Gogoljevoj i Bulgakovljevoj poetici, ali istovremeno stvara otklon od očekivanja publike formiranih kroz linearne ili psihološki motivirane inscenacije.

Sarajevska postavka pomiče gogoljevsku liniju u groteskno-apsurdni registar: vizualna ikonografija smrti (teška bijela šminka/maska, "kostim-trulež") i scenografija artikuliraju scenski prostor kao "sablasnu utrobu broda" koja nosi kolektiv prema vlastitoj propasti, uz rijetko postignutu ansamblsku koheziju. Čičikov Zijaha Sokolovića centralizira fokus, dok precizno orkestrirane "glumačke minijature" grade panoramu društva (Buljan 1991; Hrovat 1990; Musafija 1990). Kao konkretan scenski rez kritika bilježi Korobočkinu karabinsku prijetnju, koja iz nabora odjeće iznenada izvlači pušku i nišani u sagovornika. Korobočka (Kaća Dorić) funkcioniра kao okidač preusmjeravanja groteske: spoj "tupog flegmatizma" i iznenadne, "besmislene agresivnosti" kondenziran je u *karabinskoj* intervenciji koja prelama uspostavljeni stilizacijski kod u smjeru prijetnje – istodobno je zive i komične jer je nosi figura naviknuta na sitničavo pogađanje. Gesta ostaje stilizacijski znak, te kratkim spojem komičnog i prijetjećeg razotkriva latentnu nasilnost ekonomije "mrtvih duša": mikrotransakcija prelazi u prizor sistemske opasnosti. Korobočka postaje unutarnji katalizator rekvijskog tona cjeline, "probija" iluzionističku koheziju prizora i osigurava da groteska zadrži subverzivnu oštrinu, ne prelazeći u linearnu ilustraciju. U kritici je stoga ovaj prizor zabilježen kao "smjela režijska stvarčica" koja otvara bogat asocijativni prostor (Timofeev 1991). Interpolacije iz *Revizora* (Z. Kreho) dosljedno šire društvenu panoramu i upisuju aktualitet vremena (Hrovat 1990).

Dramaturška kompresija završetka zgušnjava značenje do rekvijema epohe, a recepcija predstavu opisuje i kao "ogledalo sjete": komika "probija u mlazovima", ali je pogon predstave trajni osjećaj raspada i nepovratne zapletenosti svijeta "sjenki" (Bratić Čohadžić 1990; Nikčević 1991; Hrovat 1990).

Na razini poetičkog okvira ovdje groteska prelazi iz Bahtinove tjelesno-karnevalske obnove u oblike Harphamove “metafizičke groteske” – destabilizira spoznajni oslonac, briše sigurnu granicu stvarno/nestvarno i funkcionira kao dijagnostička alegorija društvenog raspada (Harpham 1982). U odnosu izvornik – adaptacija, *Mrtve duše* se čitaju kao *hipotekst* prema ovoj scenskoj *hipertekstualnoj* realizaciji, dok odlomci iz *Revizora* predstavljaju intertekstualne zahvate (Genette 1982/1997). U tom ključu, *transformativna vjernost* (Hutcheon 2013) održava etičko-estetsku liniju Gogolja uz preoblikovanje strukture i tona u skladu s vlastitim scenskim jezikom i recepcijskim horizontom 1990/1991. U dostupnim dokumentima nema potvrda intermedijalnih postupaka, a semantička oštrica izvedbe gradi se iznutra, slikom, ritmom i kompozicijom prizora.

Raznolikost kritičkih odziva svjedoči o višestrukoj recepcijskoj dinamici u kojoj se susreću dvostruka svijest adaptacije (Hutcheon) i “dvostruka igra’ iluzije”⁹⁹ scenske reprezentacije (Pavis), dok sama groteska – kao poetološka matrica Gogolja i Bulgakova – proizvodi višeznačne interpretacije i povezuje višestruke vremenske linije: Gogoljevu poetiku, Bulgakovljevu dramatizaciju i sarajevski kontekst početka 90-ih godina XX stoljeća, uz povratni dijalog s ruskom pozorišnom kritikom i tradicijom scenskog tumačenja *Mrtvih duša*.

Prikaz scenske recepcije u ovom slučaju ne predstavlja samo analizu kritičarskih odziva već otkriva šire dimenzije adaptacijskih i kontekstualnih napetosti, što otvara prostor za daljnju sintezu u okviru teorije adaptacije i uokviravanje groteske kao dominantne poetološke matrice obje sarajevske inscenacije *Mrtvih duša*.

3.1.6.2.2. *Recepcijski horizonti i groteska kao poetološka matrica*

Predstavljeni odzivi na sarajevsku predstavu *Mrtve duše* u Mijačevoj postavci dodatno potvrđuju tezu o *groteski kao poetološkoj matrici* koja prožima i Gogoljevu prozu i Bulgakovljevu dramatizaciju. Inscenacija funkcionira upravo na granici između apsurdna i alegorije, groteske i kritike, što potvrđuje relevantnost Gogoljeve poetike i u postmodernim pozorišnim oblicima. U okviru “recepcijskog horizonta” može se zaključiti da predstava nije željela afirmirati stabilno značenje već otvoriti prostor čitanju koje uzima

⁹⁹ Patrice Pavis pod pojmom “dvostruke igre’ iluzije” označava istovremeno djelovanje dviju razina teatarske iluzije: s jedne strane identifikacijsku iluziju kojom gledatelj uranja u scensku fikciju i prihvaća prikazani svijet kao “stvaran”, a s druge refleksivnu razinu razotkrivanja teatralnosti same predstave, koja kontinuirano podsjeća gledatelja da je riječ o konstruiranoj scenskoj stvarnosti. Vidjeti: Pavis, 2004, str. 134.

u obzir i vlastiti povijesni kontekst, kako u trenutku nastanka predstave, tako i u svakom novom gledateljsko-čitateljskom susretu.

Ovakvo čitanje otvara prostor i za temeljni zaključak potpoglavlja: U predstavi *Mrtve duše* iz 1991. godine groteska se više ne može promatrati isključivo kao stil ili retorička figura već kao *poetološka matrica* u kojoj se u isti mah razotkrivaju estetski, ideološki i ontološki konflikti epohe. "Čitanjem" *receptijskog horizonta* uočava se da groteska gubi karnevalsku funkciju rasterećenja i prerasta u estetski oblik kulturne slutnje.

Ako se ovom uvidu pridruži i koncept "pisanja" (fr. *l'écriture*) koji uvođi Roland Barthes (1999), koncept koji autor ne određuje kao stilističku gestu ili tehnički postupak nego kao specifičan modus tekstualnosti u kojem se razara autoritet izvornog autora, postaje jasnije zašto svaka adaptacija neminovno ulazi u zonu interpretativne napetosti. U Barthesovoj teoriji *l'écriture* označava upravo onaj prostor u kojem se tekst odvaja od autorove intencije i otvara pluralnosti čitanja: značenje se više ne "pripisuje" autoru nego nastaje u dinamici susreta između teksta i čitatelja, pri čemu čitatelj – ili u teatarskom kontekstu gledatelj – postaje su-tvorac smisla.¹⁰⁰ Shvatanje teksta kao otvorenog polja značenja, oslobođenog autoritarnosti predložka, posebno je značajno u kontekstu scenskih interpretacija Gogolja i Bulgakova, a sarajevska inscenacija iz 1991. godine to potvrđuje. Naime, kako pokazuje analiza, ona nije ni doslovna transpozicija ni slobodna stilizacija već kompleksno *scensko očitovanje* u kojem se, kako pojašnjava Linda Hutcheon (2013), novo značenje uspostavlja kroz namjernu *rekonceptualizaciju*, gdje publika aktivno sudjeluje u procesu proizvodnje smisla. Adaptacijski se čin ostvaruje kao dijalog između originala i izvedbe — dijalog koji je istovremeno produktivan i konfliktan, jer se izvorni tekst i njegova scenska artikulacija međusobno prizivaju, komentiraju i osporavaju.

Kritike koje osporavaju predstavu zbog odstupanja od literarnog predložka, zapravo, također potvrđuju Barthesovu tezu o "smrti autora" i o nužnosti da se tekst promatra kao polje interpretativne raznolikosti, a ne kao stabilni referent. One ne ukazuju na neuspjeh inscenacije nego na epistemološki pomak: Gogolj više nije predložak u tradicionalnom smislu već *topos* – zajednički prostor kulturnog pamćenja i društvenog imaginarija koji se u svakom izvođenju iznova oblikuje, rekontekstualizira i reinterpretira.

Iz ove pozicije iščitava se i ambivalentnost recepcije: ono što jedni doživljavaju kao gubitak Gogoljevog duha, drugi prepoznaju kao njegovu

¹⁰⁰ Vidjeti: Roland Barthes, "Smrt autora", u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 197–201.

savremenu, groteskno-poetsku metamorfozu. Mijačeva inscenacija stoga i opstaje zahvaljujući *otporima* koje izaziva i u tekstu, i u publici, i u društvu koje se zrcali u datom teatarskom događaju.

Iz perspektive Gogoljeve poetike, koju još u XIX stoljeću artikulira Bje-linski, otvara se ključ za razumijevanje i Mijačeve intervencije u završnici sarajevske inscenacije. Gogolj ne oblikuje heroje i sudbinske karaktere nego tipove svog vremena: figure koje se ne konstituiraju kroz unutarnju psihologizaciju već kroz funkciju u mreži društvenih relacija. Čičikov je građen kao tipološka konstrukcija čija se semantika proizvodi kroz kretanje, umreženost i prilagodljivost sociokulturnom poretku. U tom smislu, njegova “praznina” postaje princip poetske strategije. Iz te tipološke logike postaje jasnija Mijačeva redateljska odluka koja je izazvala najviše recepcijskih prijepora – nasilni završetak u kojem Čičikov poseže za oružjem. Taj postupak nije izdaja Gogolja nego njegova scenska konsekvencija u historijskom kontekstu kasnog XX stoljeća. Mijač ne transformira suštinu lika, niti ga psihologizira: on radikalizira već postojeći tip prilagodljive figure koja na promjenu društvenog okvira reagira promjenom sredstva djelovanja. Čičikov više nije tek trgovac iluzijama i “mrtvim dušama” koje još žive na papiru, pa – u stvarnosti epohe nasilnog raspada društvenih struktura – prelazi u direktnu, brutalnu akciju. Drugim riječima – Mijačev Čičikov ne prestaje biti Čičikov – on samo reagira na promijenjeni društveni poredak. Već u Bulgakovljevoj grotesknoj poemi *Čičikovljeve avanture* (Похождения Чичикова, 1922) Čičikovljev lik simbolički se ubacuje u novu “historijsku brzinu”: iz Gogoljeve bričke presjeda u sovjetski automobil,¹⁰¹ ostajući nepromijenjen u svojoj funkciji prilagodljive figure, dok se mijenjaju samo sredstva njegovog kretanja kroz epohe.

¹⁰¹ «Пересев в Москве из брички в автомобиль и летя в нем по московским буеракам, Чичиков ругательски ругал Гоголя: – Чтоб ему набежало, дьявольскому сыну, под обеими глазами по пузырю в копну величиною! Испакостил, изгадил репутацию так, что некуда носа показать. Ведь ежели узнают, что я – Чичиков, натурально, в два счета выкинут к чертовой матери! Да еще хорошо, как только выкинут, а то еще, храни Бог, на Лубянке насидишься. А все Гоголь, чтоб ни ему, ни его родне...» Citirano prema: Михаил Афанасьевич Булгаков, «Похождения Чичикова. Поэма в двух пунктах с прологом и эпилогом» (1922), Художественная литература, Москва, 2025.

[Mihail Afanas'evič Bulgakov, “Pohozdenija Čičikova. Poëma v dvuh punktah s prologom i èpilogom” (Čičikovljeve avanture. Poëma u dvije tačke s prologom i epilogom) (1922), Hudožestvennaja literatura, Moskva, 2025] PDF izdanje dostupno na: azbyka.ru. [Pošto se u Moskvi iz bričke prebacio u automobil, dok je jurio njime po moskovskim jarugama, Čičikov je na sva usta grdio Gogolja:

Ono što se na sarajevskoj sceni 1991. pojavljuje kao šok ili provokacija predstavlja, zapravo, dosljedno izvođenje tipološke logike lika u ekstremnim povijesnim okolnostima. Čičikov se otkriva kao pokretački princip sistema – princip prilagođavanja, prikrivanja i manipulacije – u kojem se vrijednosti i interesi neprestano pregrupiraju, što korespondira s uvidima savremene ruske kritike, posebno Poljakove i Timofeeva. Groteska se u tom trenutku oslobađa svojih karnevalskih funkcija rasterećenja i prelazi u formu estetske dijagnoze epohe: smijeh ustupa mjesto nelagodi, a ironija se pretvara u sudsku gestu nad stvarnošću koja sama proizvodi svoje nasilne groteskne figure. Mijačeva inscenacija se na taj način uklapa u horizont koji su naznačili ruski kritičari – od Bjelinskog do savremene recepcije – potvrđujući da vitalnost Gogoljevog naslijeđa ne počiva u leksičkoj vjernosti ili reprodukciji fabule nego u sposobnosti da se tipološke strukture njegove poetike svaki put iznova rekonfiguriraju u skladu s promijenjenim historijskim uvjetima. Čičikov tako ostaje prepoznatljiv – ali ne i bezopasan: on je stalno pokretna figura groteske, koja kroz različite epohe mijenja oblike, ali ne i svoju osnovnu funkciju – da razotkriva mehanizme društvene praznine i moralne erozije.

Osim toga, sarajevske *Mrtve duše* iz 1991. pokazuju da inscenacija ne zavisi samo od isključive autorske ili redateljske intencije, jer ova predstava funkcionira kao dinamičan susret teksta, forme i historijskog trenutka. Groteska, čitana kroz okvire Bahtinove transgresije, Harphamove destabilizacije i Jaussove recepcijske paradigme, postaje ključ za analizu Gogolja i Bulgakova i analitički okvir za razumijevanje okolnosti u kojima se u jednom povijesnom trenutku teatar pretvara u *rekvijem epohe*.

S margina čitanja

Ostalo je još zabilježeno u repertoaru Kamernog teatra 55 da su Gogoljeve *Zabilješke jednog luđaka* bile izvedene na ovoj sceni u režiji Violete Džoleve, bez drugih podataka ili odziva.

-
- Neka mu, crko dabogda, đavolji sin, ispod oba oka iskoče mehuri kao kamara sena! Tako mi je pokvario, unakazio reputaciju da ne smem ni nos da pomolim. Ako bi doznali da sam ja Čičikov, jasna stvar, u dva cuga bi me oterali u đavolju mater! Bila bi još čista sreća da me samo teraju – moglo bi se dogoditi, bože saklони, da i u Lubjanku zaglavim. A sve krivicom Gogolja, dabogda ni njemu, ni njegovoj rodbini...]

Citirano prema: Mihail Bulgakov, *Pripovetke II*, u: *Dela u osam knjiga*, druga knjiga, prev. Milivoje Jovanović, Milan Čolić, Srpska književna zadruga / Narodna knjiga, Beograd, 1985, str. 144.

Nikolaj Vasiljevič Gogolj ima i može našim čitateljima i gledateljima pružiti i ponuditi puno više od onog što je prikazano na sceni sarajevskih pozorišta, jer je mnogo toga neiskorištenog ostalo u opusu ovog velikog, čudnog ruskog pisca. Kad god se osjeti zamiranje života, kad se čovjek pretvori u utvaru i sjen, kad mrtve duše zavladaју, začudne, groteskne i tužne slike gogoljevskog poremećenog i iščašenog svijeta, opredmećenih ljudi, ljudi – marioneta, praznih i automatiziranih, svojim umjetničkim učinkom i odrazima u duhu posmatrača stvaraju predstavu o vremenu u kojem je istovremeno moguće vidjeti njegov kraj i naslutiti neki drugi i drugačiji, ljepši i bolji početak, makar samo kao mogućnost stvorenu imaginacijom i poetskom riječju pisca koji je sanjao o raju pišući o paklu.

3.2. Vivisekcija duha i scenski horizonti: *Pseće srce* Mihaila Bulgakova

Kao nastavak prethodnog potpoglavlja o inscenacijama Gogoljevih *Mrtvih duša* i njihovoj dramaturškoj transformaciji kroz prizmu groteske i fragmentarnosti, ovo potpoglavlje posvećeno je intermedijalnoj i ideološkoj transpoziciji Bulgakovljeve pripovijesti *Pseće srce* (*Соба́чье се́рдце*, 1925). U središtu analize je i dalje problem prenosa višeslojnog narativa u scenski kod. Posebna pažnja posvećena je žanrovskoj ambivalenciji (još jednom žanrovskom hibridu unutar ruske književnosti), političko-filozofskoj pozadini teksta, kao i interpretativnim izazovima koji često donose pojednostavljivanje groteske, odnosno njeno svođenje na jednoznačnu političku poruku ili anegdotalnu grotesku, a u inscenacijama na linearnu dramaturšku logiku.

U poređenju s Gogoljevim romaneskim narativom, čije dramatizacije (Adamov, Bulgakov) već posjeduju određeni stepen “pripremljenosti” za scenu, *Pseće srce* se izdvaja kao radikalno drugačiji tekst, narativno nekoherentan i epistemološki disonantan. Kao takav, on se opire standardnim scenskim postupcima i zahtijeva od inscenatora visok stepen metateatarske svjesnosti, a od interpretatora posebnu osjetljivost za višeznačnost forme i subverzivnost sadržaja.

Između Bulgakovljevog narativa i njegovih scenskih transformacija, dakle, često se stvara tenzija između etičke subverzivnosti teksta i dramaturških pojednostavljivanja. *Pseće srce* često se adaptira i interpretira tako da se složenost ovog teksta reducira na satiričnu kritiku ili karikaturu sovjetske stvarnosti iz perioda NEP-a, a zanemaruju njegovi dublji epistemološki, ideološki i poetološki slojevi. Pojednostavljene scenske interpretacije

predstavljaju simptom šire tendencije da se narativni tekstovi s izraženim grotesknim kodom uklapaju u postojeće scenske konvencije nauštrb njihove hermeneutičke višeslojnosti i estetske rezistencije.

Bulgakov u *Psećem srcu* ne koristi grotesku samo kao narativni i estetski “skalpel”¹⁰² za razotkrivanje ideoloških, etičkih i ontoloških napetosti već, upravo groteskom, izvodi *vivisekciju duha epohe*, secirajući patologije sovjetske svakodnevice, mutacije jezika, kao i sam koncept čovječnosti. Autorski postupak pritom funkcionira i kao svojevrsni metadiskurzivni poziv: čitatelj je pozvan da tekstu pristupi koristeći slične principe – analitički precizno, etički svjesno i interpretativno odgovorno. *Vivisekcija duha* tako postaje dvoznačan pojam – ne označava samo estetski postupak već i analitički instrument koji se u ovoj monografiji koristi za prepoznavanje i analizu ideoloških, etičkih i estetskih slojeva Bulgakovljevog teksta, kao i mehanizama¹⁰³ putem kojih se u savremenom kontekstu dati tekst interpretira, prisvaja, formalno transformira ili se pak simplificiraju njegovi ideološki slojevi.

Na ovom mjestu treba podsjetiti na opasku bulgakologa Evgenija Jablova da “plodovi lakog čitanja”¹⁰⁴ mogu dovesti do ozbiljnih redukcija u interpretaciji Bulgakovljeve poetike, posebno kada je riječ o tekstovima koji, poput *Psećeg srca*, predstavljaju gustu smjesu parodije, mitopoetike, biopolitike i groteske.¹⁰⁵ Jablokovljevo upozorenje rezonira s već klasičnim za-

¹⁰² Vidjeti potpoglavlje 3.1.6.1. u kojem se metafora skalpela prvi put uvodi u analizi poetike Bulgakovljeve groteske, unutar šire razrade pojma groteskne matrice. U ovom potpoglavlju metafora se konceptualno produbljuje i transformira u *vivisekciju* – ne samo teksta već i duha epohe.

¹⁰³ Izraz “mehanizmi” ovdje označava sve kulturne, institucionalne, medijske i ideološke procese koji posreduju recepciju književnog djela u konkretnom vremenskom i scenском kontekstu: selekciju, adaptaciju, prevođenje, žanrovsku klasifikaciju, ideološku reinterpretaciju i kritički okvir, s ciljem da se prepoznaju i analiziraju načini na koje ovi mehanizmi oblikuju recepcijski horizont *Psećeg srca*.

¹⁰⁴ Vidjeti: Евгений Александрович Яблоков, «Беспокойное ‘Собачье сердце’, или Горькие плоды легкого чтения», журнал *Октябрь*, номер 3, 2010.

[Evgenij Aleksandrovič Jablov, “Беспокойное *Sobač'e serdce*, ili Gor'kie plody legkogo čtenija” (Nemirno *Pseće srce*, ili Gorki plodovi lakog čitanja), žurnal *Oktjabr'*, nomer 3, 2010]

¹⁰⁵ Vidjeti: Евгений Александрович Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Москва: ИМЛИ РАН, 2001.

[Evgenij Aleksandrovič Jablov, *Hudožestvennyj mir Mihaila Bulgakova (Umjetnički svijet Mihaila Bulgakova)*, Moskva: IMLI RAN, 2001]

Vidjeti također: Евгений Александрович Яблоков, *Подвал Мастера: поэтика и культурный контекст*, Москва: Водолей Publishers, 2006.

htjevom Aleksandra Skaftymova da se književni tekstovi "čitaju pošteno", u njihovim višestrukim slojevima, stilskim strategijama, kulturnim kontekstima i društvenim implikacijama.¹⁰⁶ Pored toga, *Pseće srce*, prikazano u Sarajevu nekoliko godina prije svoje zvanične objave u SSSR-u (1987), pripada onoj vrsti transgresivnih tekstova čije scensko izvođenje poziva na neprestano proširivanje interpretativnog horizonta i dramaturškog jezika.

Ova monografija u cjelini, zapravo, teži prepoznavanju potencijala za nova čitanja i reinterpretacije koji danas, zahvaljujući interdisciplinarnom dijalogu, raznolikijem interpretativnom aparatu i povećanoj senzibilnosti za poetike otpora, bivaju sve vidljiviji. Ovakav pristup u kojem se klasični tekst ne zaključava u vremenski okvir svoje prve, općenito čitateljske a potom i scenske recepcije, nego se promatra kao otvoren za različite (re)interpretacije i (re)kontekstualizacije, bit će detaljnije razmatran i u trećem dijelu planirane trilogije o sarajevskim scenskim čitanjima ruske klasike.

Na sarajevskoj sceni Bulgakovljeva poetika prisutna je od dramatizacije *Mrtvih duša*, preko inscenacija drama *Molijer* (Narodno pozorište, r. Želimir Orešković, 1969) i *Zojkin stan* (Kamerni teatar 55, r. Josip Lešić, 1975), do dramatizacije i inscenacije kultnog romana *Majstor i Margarita* (SARTR, r. Aleš Kurt, 2016),¹⁰⁷ višeslojno strukturiranog i scenski izuzetno zahtjevnog teksta koji je konačno našao put do sarajevskog teatra.

Rukovodeći se, kao i do sada, pisanim tragovima i arhiviranim dokumentima, naredna potpoglavlja, na konkretnim primjerima (*Pseće srce* i *Majstor i Margarita*), ispituju kako se Bulgakovljeva poetika – obilježena groteskom, ideološkom subverzijom i narativnom fragmentacijom – prenosi u scenski medij, te kako intermedijalne transformacije otkrivaju nove slojeve značenja u kontekstu sarajevskih pozorišnih praksi.

[Evgenij Aleksandrovič Jablov, *Podval Mastera: poëtika i kul'turnyj kontekst (Majstorov podrum: poetika i kulturni kontekst)*, Moskva: Vodolej Publisher, 2006]

¹⁰⁶ «За несколько лет до появления *Собачьего сердца* замечательный ученый А. Скафтымов призвал исследователей 'читать честно'. У меня нет сомнений, что для людей, подвизающихся на ниве науки и просвещения, эти слова должны иметь статус профессиональной заповеди.»

[Nekoliko godina prije pojave *Psećeg srca*, izvanredni naučnik A. Skaftymov pozvao je istraživače da 'čitaju pošteno'. Ne sumnjam da te riječi za one koji djeluju na polju nauke i prosvjete trebaju imati status profesionalne zapovijesti.]

Citirano prema: Jablov, 2001, str. 18 i Jablov, 2010.

¹⁰⁷ Vidjeti: Afiša premijere predstave *Majstor i Margarita*, SARTR, Sarajevo, 2016. PDF dostupan na: sartr.ba.

3.2.1. Struktura ‘čudovišne’¹⁰⁸ pripovijesti¹⁰⁹ i izazovi adaptacije

Pripovijest *Pseće srce* Mihaila Bulgakova (1925) predstavlja jedan od najkompleksnijih izazova za scenske transpozicije u kontekstu ruske proze XX stoljeća. Riječ je o političko-fantastičnoj paraboli, utemeljenoj na grotesknim obrascima i višeslojnim ideološkim aluzijama, čija je naracija fragmentarna, a struktura ontološki ambivalentna. Takva kompozicija stvara hermeneutički otpor prema klasičnoj dramaturgiji, a ovaj “otpor materijala” nije znak nekompetentnosti scene već simptom *epohalne neadekvatnosti* predloška za linearni teatar kako teorijski precizira Natal’ja Skorohod (2010).

Yvonne Howell, naprimjer, glavni smisao pripovijesti *Pseće srce* iščitava u kontekstu rasprave o prirodi i odgoju (engl. *nature-nurture debate*).¹¹⁰ Bulgakov osmišljava radnju oko eugeničkog eksperimenta, raspoređujući glavne protagoniste na različite tačke spektra biosocijalne misli (profesor Preobraženski, profesorov asistent doktor Bormental, pas Šarik,

¹⁰⁸ “Čudovišna” je referenca na originalni Bulgakovljev podnaslov: *Pseće srce. Čudovišan slučaj* [Соба́чье се́рдце. Чудови́щная исто́рия], koji se često izostavlja u prevodima, a ponekad i u internetskim izdanjima izvornika. Ruska riječ *история* može značiti: (1) *historija/povijest*; (2) *priča* i (3) *razg. događaj, slučaj*; usp. *неприятный случай* – *incident, skandal*. Ovdje je svakako prisutna i asocijacija na izraz: “slučaj iz medicinske prakse”.

¹⁰⁹ U ovoj knjizi insistira se na upotrebi termina *pripovijest* kako bi se jasno razlikovale žanrovske kategorije koje se u slavističkoj i zapadnoevropskoj nauci o književnosti tretiraju bitno različito. U našem jeziku termini *pripovijest* i *pripovijetka* najčešće se koriste kao sinonimi, dok se u ruskoj književnoteorijskoj tradiciji pojam *повесть* (*pripovijest*) izdvaja kao zaseban žanr, obično prozni, koji zauzima posrednu poziciju između romana i pripovijetke. Ova žanrovska diferencijacija ne postoji u zapadnoevropskoj teorijskoj tradiciji, a u našoj praksi je u velikoj mjeri izgubljena, što nerijetko dovodi do pogrešnih klasifikacija. Tako su, naprimjer, sve pripovijesti Dostojevskog kod nas označene kao romani. U ruskoj nauci o književnosti žanr pripovijesti ima stabilan teorijski status s posebnim funkcijama i narativnim kodovima. Vidjeti: Portal *Velika ruska enciklopedija* [Большая российская энциклопедия]. Dostupno na: bigenc.ru.

¹¹⁰ *Nature vs Nurture* – Rasprava o prirodi nasuprot odgoju u psihologiji istražuje u kojoj mjeri genetika (priroda) i okolina (odgoj) utječu na ljudski razvoj i ponašanje. U osnovi, postavlja se pitanje: da li na formiranje karaktera i razvoj ličnosti snažnije utječu naslijeđene osobine ili životno iskustvo? Iako se tradicionalno ovaj odnos razumijeva kao sukob, savremena istraživanja pokazuju da su karakter i razvoj ličnosti rezultat i naslijeđa i okoline, te da se ovi faktori ne mogu promatrati izolovano.

U kontekstu Bulgakovljeve pripovijesti o tome vidjeti više u: Yvonne Howell, “Eugenics, Rejuvenation, and Bulgakov’s Journey into the Heart of Dogness”, *Slavic Review*, Vol. 65, No. 3, 2006, 544–562, str. 545.

Vidjeti također: Adijata Ibrišimović-Šabić, Jelena Bavrka, “Sindrom Preobraženskog” kao razvijena metafora. *Pseće srce* Mihaila Bulgakova”, *Zbornik ZFD* 9, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2024, str. 29–48.

“laboratorijsko stvorenje” Šarikov, stambeni komitet). Kako naglašava Howell, pripovijest ulazi u intelektualno najnapetiju i politički najosjetljiviju raspravu svog vremena: šta jest čovjek, šta čovjeka čini čovjekom i šta ga određuje?¹¹¹ Ovakav zaplet ipak nije puka alegorija “sovjetskog projekta”. Prema Jablokovu (2001), Bulgakov konstruira narative koji nisu samo estetski disonantni već su i ontološki destabilizirajući – tekstove koji se opiru zatvaranju značenja i otvaraju prostor trajne interpretativne nesigurnosti.

Dodatnu dimenziju Bulgakovljevog teksta otvara ponovljivost arhetipskih situacija ukorijenjenih u intertekstualnoj matrici njegove pripovijesti,¹¹² pri čemu se u *Psećem srcu* istovremeno prelamaju dva suprotstavljena pogleda na vrijeme NEP-a – ono liberalne kulturne politike i intelektualne raznolikosti, te ono radikalne društvene nesigurnosti. Precizno označeni prelaz iz 1924. u 1925. godinu priziva sakralni blagdanski hronotop i arhetipski odnos tvorca i stvorenog, travestiran u pripovijesti kroz odnos profesora Preobraženskog i Šarikova. Pri tome, “metafizičko” se potiskuje iz eksplicitnog diskursa da bi se “uprizorilo” kroz formu haotičnih dnevničkih zapisa profesorovog asistenta doktora Bormentalala. Taj vremenski okvir funkcionira i kao metafora “raspada vijeka”, mjesta i sudara i suživota tri civilizacijska kruga: zapadnoevropskog, istočnog ortodoksno-pravoslavnog i novog, tek u nastajanju – sovjetskog. U tom haosu, modernizacijski optimizam sudara se s već degradiranom revolucionarnom idejom, zbog čega narativ izmiče pukoj alegoriji, ostajući otvoren i višeznačan, pa stoga i otporan prema svodivosti na binarne opozicije, samim tim i na klasičnu mimetičku adaptaciju.

Nadalje, kako primjećuje E. M. Vinogradova (2012), gnoseološka problematika u mnogim Bulgakovljevim djelima ne očituje se samo u fabuli nego i u samoj narativnoj strukturi i izboru jezičkih sredstava, koji djeluju kao sredstvo prepoznavanja piščeve kognitivne pozicije.¹¹³ Za *Pseće srce*

¹¹¹ Vidjeti: Howell, 2006, str. 549.

¹¹² Jablokov između ostalog navodi kako Bulgakov aktivira duboko kodirane obrasce kulturne imaginacije: parodira odnos Bog – Tvorac i njegovo Stvorenje, evocira motiv Potopa, te koristi grotesku kako bi razgradio mitološku strukturu epohe i njen ideološki jezik. Vidjeti: Jablokov, 2001, str. 184.

¹¹³ Vidjeti: Елена Михайловна Виноградова, «‘Я – враг необоснованных гипотез’: эпистемическая модальность и эвиденциальность в повести М. А. Булгакова ‘Собачье сердце’», в: Михаил Булгаков, его время и мы. Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Wydawnictwo “Scriptum”, Краков, 2012, 871–885.

[Elena Mihajlovna Vinogradova, “‘Ja – враг необоснованных гипотез’: эпистемическая модальность и эвиденциальность в повести М. А. Булгакова *Собачье сердце*” (‘Ja sam

je, prema autorici, karakterističan tip naratora smještenog u središte višeznačnog informacijskog polja, koji je prisiljen na epistemičku procjenu različitih izvora (od suprotstavljenih mišljenja i komunikativnih namjera do procjene iskrenosti govorećih subjekata), s ciljem utvrđivanja istine. Višestruka fokalizacija (pas Šarik, profesor Preobraženski, dr. Bormental, “laboratorijsko stvorenje” Šarikov, stambeni komitet) dovodi do referencijalnih protivrječja koja svjedoče o slici svijeta u kojem je takva “pometnja” moguća. Howell (2006) u svom tekstu dodatno naglašava da narativi ove vrste, koji se oslanjaju na višestruku fokalizaciju, subjektivne i nepouzdanе pripovjedače, osporavaju ustaljene predodžbe i opiru se svođenju smisla na očite opozicije.¹¹⁴ Bulgakov, dakle, ne koristi grotesku da bi ismijao već da bi uzdrmao metafizičku pouzdanost svijeta. Groteska u *Psećem srcu* ne funkcionira tek kao narativni efekt nego kao epistemološki poremećaj koji destabilizira “istinu”, briše granice, razlaže binarne kodove i narušava identitetsku stabilnost lika.

Iz navedenog proizlazi da likovi iz *Psećeg srca* kao književni konstrukti nisu puki nositelji psiholoških osobina već su i ideološki produkti čiji diskurzivni ustroj razotkriva poredak koji ih je generirao. Likovi postaju znakovi jedne epohe, napetosti između moći, znanja i identiteta konkretnog vremena. Međutim, zahvaljujući strukturi groteske, ovi “znakovi” ne ostaju zatvoreni unutar historijskog konteksta već prekoračuju granice svog vremena i aktiviraju se u svakom novom trenutku društvene destabilizacije. Diskurs pamti neprerađene ostatke ideoloških lomova (rezidue, tragove), zbog čega Bulgakovljevi likovi nisu samo reprezentativni “obrasci” vlastitog vremena već su i simptomi “čudovišnih” pojava koje u svakom vremenu poprimaju drugi oblik i drugačiji jezik – uvijek onaj koji najbolje izražava konkretno vrijeme.

Upozoravajući da se *Pseće srce* u recepciji često pojednostavljuje i svodi na antisovjetsku satiru¹¹⁵ – u kojoj je profesor Preobraženski interpretiran

neprijatelj neutemeljenih hipoteza: epistemološka modalnost i evidencijalnost u pripovijesti M. A. Bulgakova *Pseće srce*), u: *Mihail Bulgakov, ego vremena i my (Mihail Bulgakov, njegovo vrijeme i mi)*. Kolektivna monografija, (ur.) Grzegorz Przebinda, Janusz Świeży, Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Wydawnictwo “Scriptum”, Krakov, 2012, 871–885], str. 871–872.

¹¹⁴ Vidjeti: Howell, 2006, također i: Ibrišimović-Šabić, Bavrka, 2024, str. 38.

¹¹⁵ Yvonne Howell, također, podržava ovo stajalište, tvrdeći: “/a/ko se u pripovijesti vidi gromoglasna antisovjetska tirada, onda se Preobraženski, kao najsnažniji i najizrazitiji glas ove tirade, mora posmatrati u pozitivnom svjetlu.” Nemoguće je profesora Preobraženskog prikazati kao zlokobnog naučnika kada je evidentno da “Bulgakov ima ogromne simpatije prema svom moćnom protagonisti, čije stavove o društvu, političkim

kao nositelj razuma, dok je Šarikov groteskni simbol novog *homo sovietica* – Jablokov u eseju “Nemirno *Pseće srce*, ili Gorki plodovi lakog čitanja” (2010) takva tumačenja proglašava “opasno reduktivnim”. Ovakve interpretacije poništavaju osnovnu tenziju teksta, njegovu ambivalentnost, višeglasje i ironijsko preklapanje pozicija. Sličan stav dijeli i Howell (2006) koja ističe da se ne može jednoznačno zauzeti moralna pozicija prema liku Preobraženskog, jer njegova figura oscilira između naučnog autoriteta, socijalnog manipulatora i eugeničkog demijurga.

U datom kontekstu posebno “problematičan” postaje Šarikov koji (kako je pokazano u radu “‘Sindrom Preobraženskog’ kao razvijena metafora. *Pseće srce* Mihaila Bulgakova”) i nije “lik” u tradicionalnom smislu već *čudovišna diskurzivna struktura* u kojoj se prepliću ostaci animalnog impulsa, fragmenti naučnog žargona, birokratski idiomi i fraze ideološkog pamfleta.¹¹⁶ Njegovo “tijelo” sastavljeno je od govora epohe puno više nego od unutarnje psihologije i zbog toga njegovo izvođenje na sceni zahtijeva izbjegavanje klasične mimetičke reprezentacije, drugim riječima, umjesto naturalističke glume, potreban je dekonstruktivni pristup jeziku i tijelu.

Bulgakovljeva pripovijest uistinu otvara čitav niz problema za scensku transpoziciju. Njena struktura oscilira između introspektivnog dnevnčkog zapisa, parodijske naracije i političke alegorije, pri čemu perspektiva stalno oscilira između Šarika (psa) i Šarikova (laboratorijskog stvorenja), između ispovijesti, komentara i ideološke kontaminacije jezika. Ono što u prozi funkcionira kao heteroglosa (višeglasje) i diskurzivni nered, u scenskoj adaptaciji lako se preobražava u jednoznačne geste, likove i rečenice, čime nestaje ono što je u tekstu najvitalnije. Bulgakovljev i slični prozni tekstovi koji služe kao predložak scenskoj adaptaciji zato zahtijevaju posebne režijske i recepcijske uvjete poput fragmentarne dramaturgije,

reformama i sovjetskim stambenim odborima uglavnom dijeli”, navodi se u tekstu. Međutim, ako se s podozrenjem posmatra “elitističko Profesorovo opasno petljanje u prirodu (presadivanje polnih žlijezda i transpecijacija), onda je Bulgakovljeva namjera da stvori antisovjetski narativ dovedena u pitanje”.

[If one sees in the novel a thundering anti-Soviet tirade, then Preobrazhenskii, as the most forceful and articulate voice of this tirade, must be viewed in a positive light. To cast him as a sinister scientist is difficult when it is clear that Bulgakov has enormous sympathy for his formidable protagonist, whose views on society, political reform, and Soviet housing committees he largely shares. On the other hand, if one views with horror the elitist Professor's dangerous dabbling in sex gland grafts and trans-speciation, then Bulgakov's intent to create an anti-Soviet broadside is called into question.] Citirano prema: Howell, 2006, str. 545.

¹¹⁶ Vidjeti: Ibrišimović-Šabić, Bavrka, 2024, str. 31–35.

distancirane glume, ali i metateatarsku svijest publike kako bi se aktivirala njihova subverzivna moć.

Međutim, zahvaljujući svom biosocijalnom, arhetipskom i groteskno-ontološkom sloju *Pseće srce* ostaje jedan od onih literarnih predložaka koji u pozorišnoj adaptaciji ne gubi na aktualnosti. Njegova "čudovišnost" postaje (ili može postati) iznimno produktivna, jer podstiče scenu na ponovno propitivanje vlastitih granica i načina reprezentacije.

3.2.2. Ogledalo groteske: Analiza i recepcija sarajevske inscenacije 'Psećeg srca'

Ključna pitanja koja postavlja ne samo ovo potpoglavlje već monografija u cjelini jesu: Kako se ruski klasici čitaju u našoj sredini? Kako se odvijao i kako se odvija proces transpozicije od teksta do scene? Šta određena scenska adaptacija postiže u konkretnom društveno-kulturnom trenutku? Odgovori su višestruki i ponekad kontradiktorni, ali upravo ta raznolikost otvara mogućnost dubljeg uvida, bez prisilnog nametanja jedne interpretativne paradigme. U ovom pristupu nijedna teorijska linija nije dogma, niti se osporava bilo koji pokušaj dijaloga s klasicima. Naprotiv, cilj je prepoznati pluralnost čitanja i uvjeta koji ih oblikuju.

Polazeći od teorijskog okvira adaptacije ovo potpoglavlje pristupa sarajevskoj inscenaciji *Psećeg srca* kao višestrukoj refleksiji između nekoliko ogledala.

Prvo ogledalo nalazi se unutar samog Bulgakovljeva teksta: to je groteskno zrcaljenje koje deformira i reflektira sve razine narativa, od fabularne strukture do semantičkih slojeva.

Drugo nastaje kada scenska interpretacija zrcali literarni predložak, pokazujući šta je ostalo prepoznatljivo, šta je izmijenjeno, a šta izgubljeno u prenosu iz proznog u scenski kod.

Treće ogledalo otvara se kroz gledateljsko iskustvo: predstava se vraća tekstu i, posredovana recepcijom, generira nova pitanja i nova značenja, čitanja i (re)interpretacije, često izvan namjere same inscenacije.

Četvrto ogledalo čini arhivska građa (kritički osvrti, novinski zapisi i svjedočanstva) koja ne reflektira samo izvedbu nego i kulturni trenutak u kojem je nastala, s njegovim estetskim preferencijama, ideološkim ograničenjima i interpretativnim mogućnostima.

Ovaj četverostruki zrcalni model omogućava da se proces "od teksta do scene" promatra kao slojevita interakcija između umjetničkog predloška, scenskog oblikovanja, publike i kulturne memorije.

U nastavku slijedi analiza sarajevske adaptacije Bulgakovljeve pripovijesti iz 1983. godine, gdje se ogledala ne pojavljuju kao apstraktni pojmovi već kao mjerljivi tragovi u dramaturškoj strukturi, izvedbenim rješenjima i recepciji. U tom ključu analiziraju se dramaturške odluke, estetski postupci i recepcijski horizont bosanskohercegovačkog (jugoslavenskog) pozorišta u trenutku kada se Bulgakovljev tekst čitao kroz prepoznatljive ali pojednostavljene kulturne obrasce.

3.2.2.1. Četvrto ogledalo: Polifonijska recepcija – model četiri odraza

U ovom pododjeljku analizira se recepcija sarajevske inscenacije *Psećeg srca* kroz metodološki okvir “četiri odraza”, od najjednostavnijeg prema najsloženijem. Model proizlazi iz metaforike ogledala koja prožima cijelu studiju: svaki odraz donosi drukčiju perspektivu na isto tematsko središte, otkrivajući kako se potencijal predloška prenosi, iskrivljuje ili obogaćuje u različitim slojevima recepcije.

Prvi odraz čine novinski izvještaji i najave, koji oblikuju početni, često pojednostavljeni horizont očekivanja.

Drugi odraz predstavlja afiša kao deklarativni intertekst – mjesto na kojem se naznačuje simbolički i arhetipski potencijal predstave, koji nije nužno bio realiziran u izvedbi.

Treći odraz je sama scenska realizacija, gdje se najavljen u afiši potencijal adaptacije potvrđuje ili ograničava kroz konkretne dramaturške i režijske odluke.

Četvrti odraz čine pozorišne kritike, koje evaluiraju izvedbu, povezuju je s književnim predloškom i otvaraju nova tumačenja.

Takva gradacija omogućava polifonijski uvid: ista tematska os sagledava se iz različitih pozicija, pri čemu se jasno ocrtavaju sličnosti, razlike i napetosti između pojedinih recepcijskih slojeva.

Premijera Bulgakovljeve pripovijesti u Narodnom pozorištu Sarajevo u režiji Žarka Petana javnosti je predstavljena kao scensko djelo koje se “strogo drži Bulgakovljeve novele”, s obzirom na, kako je redatelj izjavio, “trajnu vrijednost i aktuelnost njezinih satiričkih kvaliteta”¹¹⁷. Sarajevske *Večernje novine*, pak, uoči premijere isticale su da je riječ o “fantastičnoj priči o ljevakaru koji od psa želi napraviti čovjeka” te o “spasavanju dostojanstva čovjeka, koga ovog puta, paradoksalno, spašava pas”, ubrajajući je u djela koja

¹¹⁷ Citirano prema: I. J., “Sarajevo. Tri premijere”, *Večernje novosti*, Beograd, 22. 10. 1983, Arhiva NPS.

doživljavaju “pravu renesansu u jugoslovenskim pozorištima”.¹¹⁸ U novinskom izvještavanju nazire se ključni hermeneutički “nesporazum”: pripovijest se čitala kao još jedan “frankenštajnski narativ”, iako ona to nije ni u svojoj strukturi niti u svojoj namjeri. Ovdje se teorijsko “prvo ogledalo” – unutarnja groteska Bulgakovljeva teksta – već počinje lomiti pod kutom scenskog “drugog ogledala”, koje publika prima u obliku znanstveno-fantastične parabole.

Ova uvjetno rečeno “frankenštajnizacija” narativa, u kojoj se kompleksna metafizičko-politička alegorija preoblikuje u prepoznatljiv obrazac znanstveno-fantastične parabole, može se promatrati i kao simptom šireg kulturnog obrasca. Recepcijski horizont tadašnje publike, oblikovan jednim dijelom i dramaturškim izborima, premješta fokus s Bulgakovljeve kritike totalitarne ideologije na moralno-politički okvir “eksperimenta koji je pošao po zlu”. U terminima ruske teatrologinje Skorohod, inscenacija se odlučila za “scensku strategiju zatvaranja” i, umjesto otvorenog, polisemnog modela koji bi gledatelja prisilio na aktivno tumačenje, predstava je ponudila narativnu zaokruženost i jednoznačnu moralnu pouku. U ovom trenutku, “drugo ogledalo” adaptacije mijenja originalni optički fokus: satirička višesmislenost ustupa mjesto jednoznačnoj moralnoj poruci, a publika ulazi u recepcijski horizont oblikovan prevashodno dramaturškom strategijom zatvaranja, koja, premda legitimna u okviru pozorišne poetike svog vremena, neizbježno djeluje i na buduću recepciju. Ako se ova adaptacija čita kao palimpsest, onda sloj koji “dopisuje” inscenacija iz 1983. godine u suštini ne “prepisuje” Bulgakovljev tekst već ga filtrira kroz vlastiti društveno-estetski kontekst, stvarajući novu referentnu tačku za publiku i kritiku. Tim se potvrđuje Hutcheonina teza da vjernost predlošku ne jamči uspjeh u drugom mediju, te da je presudno očuvati unutarnju logiku satirično-groteskne strukture. Kako upozoravaju J. Mann i E. Jablokov, upravo u osobenoj strukturi narativa leži sposobnost Bulgakovljeve proze da zrcali metafizičko u konkretnom. Kad se taj potencijal potisne u korist vizualno prepoznatljive transformacije, groteska gubi svoju spoznajnu funkciju i oštrinu društvene alegorije, što je u prethodnom teorijskom okviru određeno kao “ogledalo groteske”. Ovdje se, dakle, treće ogledalo – gledateljsko iskustvo – aktivira kroz filtriranje poruke: ono što je u tekstu ostalo otvoreno i dvosmisleno, na sceni se prelama kao jasan, manje-više moralno usmjeren odgovor.

¹¹⁸ Citirano prema: Ž. B., “Čovjek i pas”, *Večernje novine*, Sarajevo, 21. 10. 1983, Arhiva NPS.

U analizi procesa “prevođenja” književnog u scenski kod, četvrto ogledalo – arhivska građa i kulturna memorija – funkcionira kao konkavno (sabirno) ogledalo koje fokusira sve recepcijske odraze u jednu tačku. Ono pokazuje kako adaptacijske odluke usmjeravaju publiku te oblikuju buduća čitanja i literarnog predloška i njegovih scenskih verzija, služeći istovremeno kao korektiv koji uspostavlja mjeru između estetskog naslijeđa, historiografskog zapisa i savremenih interpretativnih potreba.¹¹⁹ Sabirna uloga “četvrtog ogledala” vodi ka pitanju prirode samog odraza, konkretno u ovoj analizi – prirode odraza Bulgakovljeve pripovijesti u sarajevskoj adaptaciji. U ruskoj tradiciji, jedno od najsnažnijih takvih modela jeste Gogoljevo “groteskno ogledalo” koje umjesto neutralnog refleksa nudi “deformiranu” sliku, razotkrivajući poredak iz kojeg ona nastaje.

Kod Bulgakova gogoljevski model dobiva dodatni sloj društveno-političke dijagnoze: svaki “odraz” je i karikatura i simptom epohe.

Inscenacija Bulgakovljevog *Psećeg srca* u sarajevskom kontekstu jasno pokazuje zašto adaptacija, kako ustvrđuje Hutcheon, predstavlja “drugi čin čitanja” – čin interpretativnog dijaloga između izvornika i kulturnog trenutka u kojem se adaptacija događa. U Bulgakovljevoj prozi groteska ne funkcionira kao estetska egzotika nego kao mehanizam preispitivanja granica ljudskosti i etičkih implikacija naučnog eksperimenta. Na sceni se ta slojevit, istovremeno fantastična, realistička i metafizička groteska pojednostavljuje i transformira u scenski prepoznatljiv kod, a *estetski ostatak* ostaje da lebdi između izvedbe i gledatelja koji poznaje Bulgakovljevu poetiku. Suprotno pojednostavljenom tumačenju, prema kojem u rezultatu medicinskog eksperimenta “životinja postaje čovjek”, Bulgakov – kako uvjerljivo pokazuje Jablov – razotkriva suprotan proces: degradaciju

¹¹⁹ “Četvrto ogledalo” predstavlja ključnu tačku u procesu prevođenja književnog teksta u scenski kod. Arhivska građa i kulturna memorija, sabrane u tu tačku poput zraka svjetlosti u konkavnom ogledalu, objedinuju sve prethodne recepcijske odraze i usmjeravaju ih prema jedinstvenom fokusu. Taj fokus nije pasivan – on aktivno oblikuje način na koji će publika u budućnosti čitati i originalno djelo i njegove scenske verzije. Adaptacijske odluke se tu otkrivaju kao moćan instrument: one (re)interpretiraju i mijenjaju interpretativni horizont. “Četvrto ogledalo” tako postaje korektiv koji uspostavlja ravnotežu između estetskog naslijeđa, historijskih zapisa o scenskim izvedbama i savremenih potreba za novim interpretacijama, pretvarajući recepciju iz pukog odražavanja u promišljeno i odgovorno oblikovanje kulturnog pamćenja.

Funkcija “četvrtog ogledala” u potpunosti se razotkriva kroz model “spirale recepcije” gdje sabrana recepcijska iskustva ulaze u povratni proces: svako novo čitanje ili adaptacija vraća se u kulturnu memoriju obogaćena novim slojevima, mijenjajući recepcijski horizont i buduće adaptacijske odluke.

čovjeka u prostoru ideoloških preobražaja, gdje groteskni obrat postaje alegorija o relativiziranju ljudskosti.

U sarajevskoj inscenaciji ovaj složeni mehanizam značenja koji proizvodi bulgakovljevska groteska bio je reduciran na vanjsku satiru što je rezultiralo gubitkom etičke ambivalencije, a što su kritički odzivi prepoznali kao ograničenje režijskog koncepta. Ovakva kritička čitanja nisu umanjila vrijednost same izvedbe, ali su otvorila prostor za razumijevanje načina na koji scenska praksa pregovara između interpretacije i reprezentacije – između teksta i vremena koje ga izvodi.

U Bulgakovljevoj pripovijesti na svim narativnim razinama groteskno ogledalo funkcionira kao dvostruki optički mehanizam: reflektira i deformira, istodobno razotkrivajući i tvorca i stvorenje. Stoga *Pseće srce* nadrašta status satire jednog povijesnog trenutka i postaje složena intertekstualna gesta. Tako se, naprimjer, glavni protagonisti profesor Preobraženski i njegovo “laboratorijsko biće” Šarikov upisuju u isti diskurzivni okvir kao dva lica istog, groteskno iskrivljenog zrcala. U tom složenom sustavu zrcaljenja – gdje groteska istodobno razotkriva “tvorca” i “stvorenje”, te secira datu epohu – otvara se prostor za usporedbu s paratekstualnim odrazima koji su sarajevskoj predstavi prethodili. Afiša premijere, iako nosi potencijal da nagovijesti ovu slojevitou igru ogledala, nudi nešto drugačiju projekciju: pojedine formulacije u njoj, osobito tvrdnja da Preobraženski “psa pretvara u čovjeka”, odražavaju pojednostavljeno, pa i pogrešno čitanje sižea. Takva interpretacija ne samo da zamagljuje stvarnu intenciju lika nego preusmjerava recepcijski fokus publike prije (kao i poslije) same izvedbe:

Pred strahom koji je zavladao njegovim vremenom, pred neljudskim fizionomijama vlastite savremenosti, on (profesor Preobraženski – A. I. Š) – ‘taj groteskni Faust Bulgakovljeva vremena’ – se odlučuje na eksperiment kojim će pokušati zaštititi svoj integritet. Umjesto da mehanizam zbilje pretvori njega i njegove bližnje u životinje, on će radije psa pretvoriti u čovjeka.¹²⁰

Ova dramaturška postavka, iako naizgled jasna, otkriva temeljnu “interpretativnu omašku”. Naime, iz sižea Bulgakovljeve pripovijesti je jasno da cilj nije moralna reformacija nego, prije svega, “podmlađivanje organizma”. Namjera vrsnog eugenika svjetskog glasa Preobraženskog je, dakle, starog, bolesnog psa učiniti mladom, snažnom i – poslušnom “verzijom”. Krajnji je cilj poboljšanje genetičkog kvaliteta ljudske populacije, što bi se moglo nazvati “željenom humanizacijom”. Ali, umjesto bolje verzije psa,

¹²⁰ Citirano prema: Zehra Kreho, afiša premijere, 22. 10. 1983, Arhiva NPS, arhivski pečat: 26. 3. 1984.

rezultat je antropomorfni nositelj najnižih nagona, sposoban za oportunističku prilagodbu poretku. Cjelokupni narativ, uključujući i unutarnje monologe psa, gradi kontrapunkt između onoga što bi se moglo očekivati (trijumf znanosti nad prirodom) i onoga što se ostvaruje (sofisticirana dehumanizacija). Ironija je što eksperiment nije motiviran moralnim ili kulturnim uzdizanjem i što se ovaj naizgled "pragmatični" zahvat pretvara u parodijski mit o stvaranju, gdje se arhetipski odnos Tvorac – Stvorenje izvrcē u groteskno ogledalo: Preobraženski gubi kontrolu nad bićem koje je sam prizvao.

Višestruko zrcaljenje funkcionira kao "autoogledalo groteske": narativ istodobno ismijava i sebe i vlastitu epohu, odbijajući zauzeti čvrstu eksplicitnu moralnu poziciju u "klimi" sofisticirane dehumanizacije. Upravo iz takve narativne složenosti proizlazi i mogućnost recepcijskih pomaka – od pronicljivih interpretacija do pojednostavljenih ili pogrešnih čitanja – što se jasno očituje u paratekstualnim odrazima predstave. Dokaz je netom spomenuta upadljiva recepcijska distorzija u afiši proistekla iz interpretativne omaške. Međutim, drugi sloj paratekstualnog okvira otkriva znatno precizniji uvid.

Naime, afiša jasno otvara arhetipski sloj Bulgakovljevog teksta pozivanjem na obrasce iz srednjovjekovnih bestijarija i folklorne imaginacije (pretvorbe, čaranja, nadnaravne sile),¹²¹ čime se naznačuje bogat interpretativni potencijal predloška za dublje estetsko i ideološko sidrenje scenskog čitanja. Ipak, sudeći prema dostupnim recepcijskim opisima i kritikama, scenska realizacija ne preuzima ove aluzije niti ih razvija u dosljedan simbolički niz koji bi bio prepoznatljiv gledatelju kao svjesno vođena "arhetipska linija". Ovo je zapravo primjer kako deklarativni intertekst (afiša) može biti značenjski bogatiji od izvedbenog teksta, što se uklapa u širu tezu o nedovoljno artikuliranom interpretativnom okviru – u situacijama kada dramaturške odluke otvaraju široka značenjska polja, ali ih inscenacija ne uspijeva realizirati u izvedbeno čitljiv koncept.

Sarajevska dramatizacija *Psećeg srca* može se čitati kao kompleksan optički sustav u kojem se prva tri ogledala (tekst, odnosno prozni predložak, scenska transpozicija, gledateljska recepcija) reflektiraju i prelamaju

¹²¹ "Medijevalni bestijarij (sic!) spominjao je takve zgode, čudovišne životinjske pretvorbe, čaranja, magije i nadnaravne moći što su pridavane raznovrsnim nemanima u ljudskom licu. Životinja koja postaje čovjekom bio je san ne samo drevnih vračeva – ova je neprirodna metamorfoza opsjedala nadriučenjake stotinama godina." Citirano prema: Zehra Kreho, afiša premijere, 22. 10. 1983, Arhiva NPS.

unutar četvrtog – arhivskog – stvarajući sloj kulturne interpretacije koji ne samo da bilježi prošlu recepciju nego i oblikuje horizonte budućih čitanja.

Ovakav paratekstualni okvir logično se nadovezuje na kritičke zapise koji su pratili premijeru, a u kojima se prepoznaje motiv grotesknog “dvojništva” glavnih protagonista. Kritički diskurs na taj način otvara prostor za čitanje u kojem se fabularna transformacija psa u “ne-čovjeka” ne promatra samo kao narativna bizarnost već kao strukturirani znak – optički par koji kondenzira i umnaža značenja. U teorijskom smislu, riječ je o onome što bi se, slijedeći Bahtina, moglo odrediti kao dijaloški par u kojem se razlike ne poništavaju nego se stalno premeću i ironijski umnožavaju. U tom ključu, groteskno dvojništvo funkcionira kao figura koja spaja individualno i kolektivno: Preobraženski i Šarikov nisu samo tvorac i stvorenje već dva pola iste deformirane slike društva – dijalektički “unutarnji i vanjski lik” dehumaniziranog vremena.

U odzivu na predstavu dramski pisac i pozorišni kritičar Safet Plakalo ističe da u *Psećem srcu* Bulgakov “osebujnom ironičnom fantastikom” bilježi:

devijacije mladog sovjetskog društva, sluteći ‘pasije vrijeme’ nadolazećeg staljinističkog doba. Kroz aktivitet profesora Preobraženskog, koji je prije Frankenštajn, nego ‘groteskni Faust Bulgakovljeva vremena’, varira naravi vječnog po sudbini upoređenog tandema – čovjeka i psa. Za razliku od Frankenštajna, koji je sinonim zazivanja elementarnog pojedinačnog straha, Preobraženski i njegova ljudsko-pseća spodoba Šarovljev su emanacija socijalnog straha koji sobom nosi svako dehumanizirano vrijeme.¹²²

Plakalo prepoznaje da su Filip Filipovič i Poligraf Poligrafovič dva pola iste pojave koju on definira kao “emanaciju socijalnog straha u nehumanom vremenu”, što je formulacija koja precizno zahvaća dvostruku optiku groteske: istodobno individualnu i kolektivnu. U njoj je sadržana i ideja da Preobraženski i Šarikov nisu samo u relaciji tvorac – stvorenje već proizlaze iz istog deformiranog društvenog “matriksa” koji strah pretvara u temeljni mehanizam opstanka. Pri tome treba imati na umu da se odzivi i paratekstualni zapisi ne mogu čitati kao koherentan i pouzdani odraz izvedbe. Prema pisanim tragovima dramatizaciju je potpisao redatelj Petan, dok je tekst afiše oblikovala dramaturginja Narodnog pozorišta Zehra Kreho, moguće proširujući interpretaciju. Ovo zapravo i jesu “iskrivljeni

¹²² Citirano prema: Safet Plakalo, “Sluteći ‘pasije vrijeme’”, *Večernje novine*, “Perom kritike”, Sarajevo, 24. 10. 1983, Arhiva NPS.

odrazi“ u mreži ogledala, uz to s brojnim prazninama, uvjetovani nedostatkom cjelovite građe.

Znakovit primjer u datom kontekstu predstavlja i ime glavnog lika: u ovoj knjizi zadržava se izvorno imenovanje Šarik/Šarikov, dok je u adaptaciji prevedeno kao Šarov/Šarovljević.¹²³ Taj naizgled mali pomak mijenja recepcijski ton. Naime, izvorno imenovanje u Bulgakovljevoj pripovijesti proizvodi ironijski kontrast između naziva koji se kolokvijalno percipira kao izraz nježnosti i “slatkoće” (zahvaljujući deminutivnom obliku) i groteskne radnje, dok adaptirani nadimak – uobičajen za pse bez pedigree – unaprijed normira percepciju i zatvara mogućnost ironije. Takvo “usklađivanje” imena s naravi lika nije motivacijski opravdano ni za lik psa, a pogotovo ne za figuru laboratorijske spodobе, jer zanemaruje “igru označitelja” i time ograničava interpretativni horizont. Ovaj jezički i značenjski pomak nije samo pitanje onomastike već predstavlja i ključ za razumijevanje širih dramaturških posljedica: nestaje ironijska igra znaka i radnje, dolazi do redukcije polifonije, psihologizacije groteske, usmjeravanja prema jednoznačnoj recepciji te osiromašnja monstrologijskog sloja koji stoji u samom podnaslovu pripovijesti (“čudovišan slučaj”).

Sličan mehanizam “zatvaranja” ironijskog sloja Bulgakovljeve pripovijesti u adaptacijskom čitanju prepoznaje se i u tumačenju središnjeg zapleta: ostaje otvoreno pitanje je li eksperiment profesora Preobraženskog uopće uspio, odnosno je li tumačenje njegovog ishoda tek još jedan u nizu “iskrivljenih odraza”. U samom narativu ponuđeni su različiti odgovori na pitanje uspjeha ili neuspjeha ovog eksperimenta, koji također funkcioniraju poput zrcala koja reflektiraju i iskrivljuju značenje, ovisno o poziciji promatrača. Kako navodi Vinogradova, u umjetničkom svijetu *Psećeg srca* “u okviru epistemičkog modaliteta razlikuju se hipotetičnost (u uvjetima neprovjerljivosti uključene propozicije) i nesigurnost (u uvjetima potencijalne provjerljivosti propozicije), (...) razlika koja je i etički značajna”:

¹²³ Šarik (Loptica) je ime koje se često daje psima, ali je njegova etimologija višeslojna: deminutiv od ruskog *уап* – kugla, lopta, preko mogućeg poljskog *szary* – siv (opis dvorišnih pasa sivo-smeđe dlake), do francuskog *Chéri* – “dragi, mili”, kao mogućeg obraćanja plemića psima, koje je u ruskom seljačkom govoru preuzeto kao “Šarik”. U adaptaciji je korišteno ime Šarov (čest naziv za uličnog psa) i izvedenica za prezime Šarovljević (oblik prisvojnog pridjeva). Tim se, osim semantičkog, događa i suptilno kulturno pomjeranje: deminutivno intonirana konotacija izvornika zamijenjena je kolokvijalnim nazivom koji priziva sliku psa bez pedigree, “avlijanera”. U mreži ogledala, to znači da jedno od ogledala recepcije reflektira samo dio izvorne slojevitosti pa se gubi ironijski kontrast između imena i ponašanja lika.

(...) opasan je pokušaj širenja hipoteze, pa čak i fantazije pod maskom pouzdane informacije (usp. Bormental tačno ocrtava granice utvrđene činjenice i vlastite hipoteze zasnovane na njoj, dok na osnovu nepouzdanog, ničim nepotkrijepljenog novinskog članka u Moskvi već drže predavanja o Marsovcu); za osudu je i pokušaj da se netačne i neprovjerene informacije predstave kao tačne (dokumenti koji potvrđuju Šarikova kao ličnost).¹²⁴

Jedan od mogućih odgovora na postavljeno pitanje nudi i Petanova dramatizacija, kojeg je dramaturginja NPS Kreho sažeto iskazala na sljedeći način:

No očito je mnogo lakše poživinčiti humano biće nego humanizovati zvijer. Jednim pokretom njegovog (prof. Preobraženskog – A. I. Š.) hirurškog skalpela otvorila se drevna Pandorina kutija i iz nje su nagrnuli opaki vjetrovi i pogubni vihuri koji prijete integritetu čovjekove ličnosti, uništavajući svojim fijucima sve što je razumno.¹²⁵

Dramaturški ključ adaptacije otvara se u trenutku kada hirurški čin – “jednim pokretom skalpela” – postaje ekvivalent otvaranju Pandorine kutije. Na taj način dramatizacija ne samo da interpretira nego i aktivno modelira recepcijski horizont: gledatelji ne bi trebali promatrati eksperiment kao znanstveni poduhvat već kao groteskni promašaj u kojem se razotkriva dvosmislenost likova, gdje se Preobraženski, naprimjer, pojavljuje istodobno kao branitelj integriteta i kao tvorac vlastitog moralnog dvojnika.

U Bulgakovljevom narativu se “opaki i pogubni vjetrovi” prepoznaju na više razina, a prije svega na nivou kulturnih kodova: svijet visoke kulture što ga “predstavlja” Preobraženski (opera/opereta, klasična glazba) obrće se i reflektira u Šarikovljevoj svirci na balalajci – ne zbog instrumenta koji je u ruskoj tradiciji nositelj bogate muzičke baštine nego zbog trivijalnih melodija koje on na njoj izvodi, pretvarajući ih u zvučni pandan

¹²⁴ «В рамках эпистемической модальности различаются гипотетичность (в условиях неverifiedируемости включённой пропозиции) и неуверенность (при потенциальной верифицируемости пропозиции). В художественном мире повести *Собачье сердце* это различие этически значимо: опасна попытка распространения гипотезы и даже фантазии под видом достоверной информации (ср.: Борменталь точно очерчивает границы установленного факта и собственной гипотезы на его основе, тогда как на основе недостоверной, ничем не подтверждённой газетной заметки в Москве читают лекции о марсианине); предосудительна и попытка выдать неточную и непроверенную информацию за точную (документы, удостоверяющие Шарикова в качестве человека).» Citirano prema: Vinogradova, 2012, str. 884–885.

¹²⁵ Citirano prema: Zehra Kreho, afiša premijere, 22. 10. 1983, Arhiva NPS.

karikiranog kulturnog kapitala; profinjeni običaji i navike (od stolnih rituala do promišljenih gastronomskih izbora) kod Preobraženskog imaju ukorijenjeno značenje, odražavaju njegov kulturni habitus, obrazovanje i estetski ukus. U Šarikovljevoj verziji ti obrasci ili nestaju, zamijenjeni trivijalnim ekvivalentima, ili se pojavljuju lišeni dublje kulturne supstance, pretvoreni u grubu karikaturu (tako se stvara ironijski kontrast koji parodira kulturnu hijerarhiju i pokazuje kako se vrijednosni sustavi mogu iskriviti kada se simboli odvoje od svog izvornog konteksta); odijevanje i vanjski izgled (elegancija profesora naspram Šarikovljeve groteskne “modernizacije”) funkcioniraju kao vizualna metafora kulturnog raslojavanja: kod Šarikova odjeća postaje manifestacija karikiranog društvenog uspona, gdje se znakovi mode koriste bez razumijevanja njihovog kulturnog koda, proizvodeći efekt “čudovišnog” neukusa. Pa čak i imena, Filip Filipovič (ljubitelj, prijatelj) i Poligraf Poligrafovič (detektor laži, ali i mehanički zapisivač), predstavljaju semantičku ironiju kojom Bulgakov već u nominaciji dovodi pod sumnju vjeru u transparentnost istine.

Ovaj tip zrcaljenja u dramatizaciji funkcionira kao autoogledalo Bulgakovljevog narativa, ali u groteskno iskrivljenoj formi, pri čemu se složenost izvornika reducira na naglašavanje dominantne binarne opozicije. Metafora “Pandorine kutije” iz afiše, iako u sebi nosi potencijal da proširi scensko tumačenje izvan pukog kontrasta kulturnih kodova prema “metafizičkom rasponu” koji bi odgovarao predlošku, ostaje, kao i arhetipski sloj, na deklarativnoj razini, ne prelazeći u dosljedno razrađenu dramaturšku strukturu.

Na ovom mjestu važno je naglasiti, kako ustvrđuje Jablokov, da je “Bulgakovljevo umjetničko mišljenje (...) uvijek usmjereno ka demonstrativnom supostavljanju znakova različitih kulturnih epoha, spajanju kulturnih ‘kodova’”¹²⁶, pri čemu “igre moći” postaju posebno znakovite. Smještajući svoje protagoniste u vrijeme postojanja dviju suprotstavljenih kulturnih paradigmi i “(o)braćajući se temi haosa, Bulgakov gradi situaciju apsolutne etičke krize u kojoj ni jedan postupak i ni jedna životna pozicija ne mogu biti moralno neranjive: nepokolebljivost moralnih principa postaje nedopuštena raskoš”¹²⁷.

Visok stepen intertekstualnosti Bulgakovljevog teksta, kao principijelna odlika njegove poetike, amalgamira evandeoske reminiscencije, mitopoetske aluzije i reference na savremeni književni, kulturno-ideološki i

¹²⁶ Citirano prema: Jablokov, 2001, str. 14.

¹²⁷ Citirano prema: Jablokov, 2001, str. 16.

znanstveni kontekst. Pisca privlače najdramatičnije kolizije “međuvremena”, kada granice između starog i novog, poznatog i nepoznatog, sigurnog i prijetjećeg, postaju poljuljane i porozne. I upravo u tom prostoru međuvremena “normalnost” prestaje biti samorazumljiva kategorija, a groteska postaje instrument propitivanja društvenih koncepata, instrument “čudovišnog” subverzivnog naboja.

Naredni citat iz afiše ističe Bulgakovljevu sklonost “prizivanju onostranoga” i “mutnonedefinisanog u čovjekovoj egzistenciji”, sugerirajući da *Pseće srce* priziva sile “s druge strane života” kako bi “životnu stvarnost učinio jasnijom”: “A ona govori, kakve li groteske, jezikom životinje, noseći u sebi ‘pseće srce’ kada bismo od nje očekivali istinski humanizam.”¹²⁸ Završni obrat rečenice otvara važan interpretativni okvir u kojem se groteska čita kao subverzivna negacija očekivanog moralnog ideala.

Jer, ako su postulati na kojima svijet počiva “iščaćeni” od samog početka – zasnovani na vladavini jačeg, na strahu i ropskim odnosima koje strah reproducira – kakav je humanizam uopće moguć? Početna scena susreta čovjeka i životinje u pripovijesti formalno je građena kao humanistički gest jačeg prema slabijem, no prostorni kontrast bogate, osvijetljene trgovine iz koje izlazi Preobraženski i mračnog, hladnog kutka u kojem drhti pas Šarik već uspostavlja pukotinu u toj slici. Humani čin hranjenja i zbrinjavanja psa ovdje je instrumentaliziran: pas se njeguje kako bi bio spreman za eksperiment. “Kobasica” postaje valuta u transakciji u kojoj Šarik, metaforički, “prodaje dušu” za topli kutak.

Takva postavka sižea izravno vodi u ono što se može označiti kao “bulgakovljevska gogolijada sovjetskog doba” – svijet stalnih preobražaja i “kupoprodaja duša”, svijet u kojem se ljudi postepeno reduciraju na strogo kodirane uloge i pozicije, gubeći vlastiti humani lik. Humanoidni oblik Poligrafa Poligrafoviča označava krajnju tačku tog procesa: dehumanizaciju koja se više ne prepoznaje kao iznimka nego kao nova norma. I, kao kod Gogolja, “publika”, u najširem smislu, navikava se na poremećen poradak stvari koji se prezentira kao prirodan, koliko god fantastične ili devijantne oblike poprimio (oblik Šarikova iz *Psećeg srca* ili nosa iz Gogoljeve priče *Nos*).

U tom smislu, afiša ne samo da signalizira potencijalnu arhetipsku i metafizičku liniju adaptacije nego bilježi i kulturni trenutak u kojem groteska nosi težinu etičkog upozorenja: opasnost leži u normalizaciji deformiranih odnosa i u kolektivnom pristajanju na njih. Tim se potvrđuje

¹²⁸ Citirano prema: Zehra Kreho, afiša premijere, 22. 10. 1983, Arhiva NPS.

funkcija četvrtog ogledala kao dokumenta koji, i kada izvedba ne realizira u potpunosti potencijal predložka, čuva tragove njegove estetske i ideološke snage. Upravo u tom rasponu između potencijala predložka i onoga što je izvedba realizirala smještaju se i tadašnji kritički odzivi, koji kroz analizu sarajevske inscenacije otkrivaju i konkretne režijske strategije u pristupu Bulgakovljevom tekstu.

3.2.2.1.1. Pozorišne kritike – evaluacija i povratak slojevitosti hipotez

Kritički odzivi koji su pratili premijeru sarajevske inscenacije *Psećeg srca* otkrivaju da su tadašnji gledatelji i pozorišna javnost predstavu čitali kao dijalog Bulgakovljevog predložka s režijskim postupcima i glumačkim interpretacijama. Analizirajući ove zapise moguće je pratiti kako se složeni intertekstualni potencijal teksta transformirao u scenski jezik, koje su tematske linije naglašene a koje marginalizirane, te na koji je način groteska bila prepoznata, interpretirana ili, pak, sužena na prepoznatljive binarne opozicije.

U odzivima na sarajevsku inscenaciju posebno se isticalo “stilsko nijansiranje likova”¹²⁹ koje je kritika smatrala utemeljenim i opravdanim kako u samoj strukturi Bulgakovljeve pripovijesti, tako i u redateljskom konceptu predstave. Najviše pohvala pripalo je Bori Stjepanoviću (Šarov/Šarovljević), čija je interpretacija, prema riječima kritike, “stvorila opravdanje” za ovu sarajevsku inscenaciju.¹³⁰ Plakalo bilježi da je Petanovo nijansiranje “potpuno opravdano”, jer se “Bulgakovljevi junaci u tom smislu i nude”. Uroš Kravljaja je Preobraženskog gradio na pseudogrotesknoj liniji, svjesno reducirajući svoju uobičajenu glumačku žestinu do mjere koja se skladno uklapala u profil lika, dok je Stjepanović minuciozno oblikovao gestu i mimiku – često zanemarene glumačke resurse – izbjegavajući svaku direktnu aluziju na psa.¹³¹ Njegova izvedba u prizoru za stolom, kada Šaro-

¹²⁹ Vidjeti: Plakalo, *Večernje novine*, 24. 10. 1983.

¹³⁰ Vidjeti: Dževad Karahasan, “Teatralizirana novela. *Pseće srce* Mihaila Bulgakova u dramatisaciji i režiji Žarka Petana i izvođenju Narodnog pozorišta iz Sarajeva”, *Oslobođenje*, “Teatar i kritika”, Sarajevo, 15. 11. 1983, Arhiva NPS.

¹³¹ “(...) potpuno je opravdano Petanovo stilsko nijansiranje likova, jer se u tom smislu Bulgakovljevi ‘junaci’ i nude. Uroš Kravljaja je tako izgradio Preobraženskog na stanovitost pseudogrotesknoj liniji, reducirajući dosta uspješno svoju poslovično žestoku vokaciju do prijemčive saobraženosti s ovim likom za šta je često (ali ne stalno) imao i figuralno pokriće. Vrsni komik Boro Stjepanović (pas Šarov, odnosno građanin Šarovljević) uradio je svoj dio posla s posebnim nadahnućem vodeći minuciozno računa o svakoj gesti, posebno mimici, u nas često zapostavljenom (ili zaboravljenom) glumačkom sredstvu”. Drugi glumci bili su “ujednačeni i disciplinirani izvršavajući svoje šarolike glumačke zadaće”,

va prisiljavaju da se koristi priborom, spajala je dramsku napetost s obiljem komičkog materijala, stvarajući, kako primjećuje u svom odzivu Dževad Karahasan, “razlog” same predstave, koji bi bez njega ostao upitan.¹³²

Karahasan, međutim, ne ostaje na pohvali glumačkih ostvarenja. Njegov lucidni uvid zahvaća dublji raskorak između narativne arhitekture Bulgakovljeve pripovijesti i strukture sarajevske inscenacije. Iako prepoznaje “vjerno dramatiziranje svake epizode” i “duhovito, vješto dijalogiziranje svakog odnosa i prizora”, zaključuje da ti postupci nisu stvorili dramski siže nego su ostali na razini “teatralizirane novele”, niza scenskih prizora koji ne teže dramaturškom središtu.¹³³ Takva struktura, u Bahtinovim terminima, reducira polifonijski potencijal izvornika: uklanjanjem digresivnih slojeva i višeglasja, proza se svodi na linearnu dramaturšku logiku, čime se osiromašuje i prostor za groteskno prelamanje smisla.

Kritika bilježi i Petanov pokušaj da “tehničkim sredstvima” unese središnju napetost sučeljavanjem dviju pozorišnih poetika – psihološkog realizma (Stanislavski) i konstruktivizma (Mejerhol'd) – što bi, potencijalno, moglo proizvesti dijalektičko jedinstvo suprotnosti. Međutim, prema ocjeni i Karahasana i Plakala, ta linija ostaje disocirana: više duhovita aluzija na Bulgakovljevu epohu nego funkcionalni dio arhitektonike predstave, što će Plakalo nazvati “omaškom režijske dramaturgije”¹³⁴.

zabilježio je autor odziva, dodavši da se u sarajevskoj predstavi istakao i Aleksandar Đurverović kao Bormental. Citirano prema: Plakalo, *Večernje novine*, 24. 10. 1983.

¹³² Karahasan ističe: “Zanimljiv spoj elemenata psihološkog realizma i namjerno naglašene karikaturalnosti ostvario je u svojoj igri Boro Stjepanović (Šarov, odnosno građanin Šarov (sic! Šarovljević – A. I. Š.), koji je znao nizom detalja izgraditi ‘nadrealistički’ lik bivšeg psa i sadašnjeg čovjeka bez ijedne direktne aluzije (bez ‘oponašanja psa’), koji je mogao izvanredno odigranom etidom za trpezarijskim stolom (kad ga prisiljavaju da se pri jelu koristi priborom) stvoriti istinsku dramsku napetost sa velikim komičkim materijalom (i učinkom), koji je, najkraće rečeno, potpuno opravdao predstavu i stvorio joj razlog (koji, bez Stjepanovića, zaista ne bi imala, unatoč nesumnjivom znanju, kulturi i trudu koji stoje iza nje).” Citirano prema: Karahasan, *Oslobođenje*, 15. 11. 1983.

¹³³ “Naravno, bilo bi maliciozno pomisliti da je Žarko Petan, u trenutku odluke da se poduhvati dramatizacije te novele, vjerovao da može napraviti dramu od fabulativnog materijala od kojega je Bulgakov napravio prstenasto komponiranu novelu i ovdje se zaista i ne želi predložiti takvo tumačenje njegove namjere pošto je, uostalom, Bulgakov dovoljno značajan pisac da je i njegova proza teatru i te kako potrebna.” Citirano prema: Karahasan, *Oslobođenje*, 15. 11. 1983.

¹³⁴ Vrijedi zabilježiti ovaj dio Karahasanove analize u cijelosti: “(...) Petan je pokušao ‘tehničkim sredstvima’ u predstavi stvoriti nekakvu ‘središnju liniju napetosti’, time što će suprotstaviti dva oblika teatarskog mišljenja (uslovno bi se moglo reći Stanislavskog i Mejerholda, psihološki realizam i konstruktivizam), dva doživljaja teatra što

Bulgakovljeva pripovijest polazi od suprotstavljanja opozitnih parova – kaos/red, životinja/čovjek, revolucija/evolucija, socijum/individua – ali ih nikada ne razdvaja nepremostivom granicom. Njegova groteska otkriva dijalektičko jedinstvo suprotnosti, pokazujući kako se tvorac i stvorenje, visoka kultura i trivijalnost, humanizacija i dehumanizacija neprestano zrcale jedno u drugome, pa granice nisu samo porozne nego i duboko kompromitirane.

Sarajevska inscenacija *Psećeg srca* funkcioniра kao složeno, ali fragmentirano ogledalo Bulgakovljeve poetike. Glumačke interpretacije, osobito Bore Stjepanovića, pokazale su kako precizno i nijansirano oblikovan sceniski lik može zadržati dio izvornog grotesknog naboja (spoj psihološkog realizma i namjerno naglašene karikaturalnosti), čak i kada režijski koncept reducira polifonijsku složenost predloška. Na drugoj strani, Preobraženski (Uroš Kravljača) je oblikovan na “pseudogrotesknoj liniji”, što potvrđuje dominantno stilizacijski kod groteske u ovoj postavci.¹³⁵ Ali, upravo taj raskorak između potencijala izvornika i scenske realizacije otkriva koliko je Bulgakovljev groteskni svijet osjetljiv na dramaturške rezove: uklanjanjem

podrazumijeva i dva doživljaja svijeta. Naravno, nije slučajno da u ‘konstruktivističkim interludijima’ sudjeluju jedino ‘proleter’, kao što nije slučajno ni to što se Petan koristi ovim interludijima za pripovijedanje onih segmenata sižea koje nikako nije mogao dramaturgirati (to jest dijalogizirati); vjerojatno nije slučajno ni to što se jedan od ovih interludija koristi kao rješenje za teatarsku realizaciju ‘potkazivanja’ (Šarov, kao klaun, obavještava policajca, u kontekstu niza cirkuskih atrakcija, o djelima kojima Preobraženski ugrožava proleteru vlast), jer kontira (sic!) sudbinu agitpropovskih oblika konstruktivističkog teatra (i sudbinu njegovih pregalaca, uostalom), ali ostaje dojam da je ova ‘središnja linija napetosti’ zapravo linija razgraničenja koja jasno razdvaja dva disociirana i međusobno nespojiva plana predstave (...) Drugim riječima, čitav ‘konstruktivistički plan’ predstave ne može se shvatiti nikako drugačije nego kao duhovita aluzija na Bulgakovljeve vrijeme i sudbinu (kao i listovi, koje glumci na kraju bacaju u gledalište, sa rečenicama koje bi trebale biti Bulgakovljev credo, kao što je ‘Rukopisi ne gore’, ‘Ja sam literata a ne političar’ i sl.), pokušaj da se dramatika ostvari suprotstavljanjem novele i njenog autora epohi kojoj su suvremeni. Duhovit, kultiviran pokušaj i sigurno znalački realizirana aluzija, ali ništa više jer čitav taj plan u okviru predstave naprosto ne funkcioniра, jer se s njezinim konstituirajućim elementima povezuje tek posredno.” Citirano prema: Karahasan, *Oslobođenje*, 15. 11. 1983.

Safet Plakalo također ističe da je Petanovo režijsko rješenje bilo “više referenca na oprečne postupke Stanislavskog i Mejerholda i kao takvo eksperiment radi eksperimenta nego svrshodan rediteljski koncept”. Citirano prema: Plakalo, *Večernje novine*, 24. 10. 1983.

¹³⁵ O “pseudogrotesknoj liniji” Preobraženskog, te o Stjepanovićevoj mimikoj preciznosti vidjeti: Plakalo, *Večernje novine*, 24. 10. 1983.

unutarnjih lomova i protivrječja narativ se lako pretvara u linearnu ilustraciju, a ogledalo groteske gubi svoju subverzivnu oštrinu.

Predstava uvodi metateatarski plan¹³⁶ kroz tzv. “konstruktivističke interludije” (“drugi plan” s funkcijom prepričavanja segmenata sižea koje dramatizacija nije uspjela dijalogizirati; opozicija Stanislavski/Mejerhol’d), klaunski kadrirano “potkazivanje” i paratekstualne listove s “Bulgakovljevim credo-rečenicama”. Međutim, prema kritici, taj plan se nije organski vezao za nosivi psihološko-realistički tok. Prvo, interludiji preuzimaju sižejnu funkciju (prepričavanje segmenata), tako da umjesto refleksivnog okvira nastaje paralelni tok koji fragmentira scensku cjelinu. Drugo, rez između registara (cirkus/agit-konstruktivizam – intimna igra) ostaje nepomiren, jer ga glumački i mizanscenski sklop ne apsorbira u jedinstvenu stilsku logiku. Treće, paratekst (leci u gledalištu) kao “autorski komentar” stoji iznad radnje, ali je ne integrira. Zbog disocijacije kodova (realizam naspram konstruktivizma) meta-geste ostaju lucidne aluzije, ali ne proizvode kohezivni scenski smisao.¹³⁷

Ova spoznaja ključna je i kao komparativna putanja prema Bulgakovljevom najpoznatijem romanu *Majstor i Margarita* u kojem se tehnika grotesknog zrcaljenja ostvaruje u makroskopskoj, višeslojnoj konstrukciji. Tu “ogledala” više nisu samo kulturni kodovi jedne epohe nego paralelni svjetovi: moskovska svakodnevnica 30-ih godina XX stoljeća, jeršalaimska drama Poncija Pilata i fantastični svijet Volanda i njegove svite međusobno se preslikavaju i osporavaju bez konačnog suda. Ako *Pseće srce* u grotesknom iskrivljenju prikazuje mikroskopski presjek društvenog i moralnog poretka, *Majstor i Margarita* gradi polje paralelnih “ogledala”, gdje svaki odraz i svaka ravan nosi vlastitu verziju istine, a da nijedna nije konačna.

Sarajevska inscenacija *Majstora i Margarite* potvrđuje aktualnost teze Pétera Szondi (2001) o dramskoj krizi moderniteta i njenom prelasku u epizaciju. Adaptacija Bulgakovljevog romana, zamišljena kao “scenski polilog”, suočava se s istim napetostima koje Szondi opisuje – između

¹³⁶ U ovom poglavlju metateatrom se označavaju postupci koji refleksivno označavaju izvedbu (interludiji, probijanje četvrtog zida, paratekst u izvedbi), a intermedijalnošću (koja u sarajevskim primjerima do 80-ih godina XX stoljeća nije dokumentirana) – uvođenje drugog medija (projekcije, unaprijed pripremljen video, snimljeni glas kao zaseban sloj, medijski prenos uživo – *live feed*), ne samo stilizacijsko ili žanrovsko “kodiranje” unutar teatarskog medija.

¹³⁷ O interludijima kao prepričavanju sižea, klaunskom “potkazivanju”, te paratekstu / lecima vidjeti: Karahasan, *Oslobođenje*, 15. 11. 1983; također: Plakalo, *Večernje novine*, 24. 10. 1983.

narativne višeslojnosti i scenske koherencije. U toj napetosti groteska preuzima ulogu posrednika između realnog, fantastičnog i metafizičkog plana, istovremeno, međutim, postaje dominantni scenski princip, zaklanjajući sobom druge slojeve značenja.

3.3. *Majstor i Margarita* kao potencijalni scenski univerzum

U vremenu kad se čini da su sve priče već ispričane, a svi putevi mapirani, postoje tekstovi koji desetljećima, pa i stoljećima, osporavaju iluziju dovršenosti, nudeći svaki put izazov novog, drugačijeg čitanja. Kulturni roman *Majstor i Margarita* Mihaila Bulgakova još je jedan od tekstova koji su, kako ističe Skorohod (2010), *epohalno neadekvatni* i istovremeno neodoljivo privlačni za adaptacije. Između otpora književnog teksta i njegove privlačnosti za teatar i druge medije leži, između ostalog, njegova “moć djelovanja”. Svaka nova interpretacija i svaka nova inscenacija, ma koliko ih ograničavao medijski kod, otvaraju prostor za ponovno razmišljanje o granicama književnosti, pozorišta, uopće umjetnosti, kao i o prirodi egzistencije same.

U kulturnom prostoru bivše Jugoslavije, i Bosne i Hercegovine kao dijela nekadašnje zajedničke države, roman *Majstor i Margarita* zauzima prepoznatljivo i važno mjesto. Od prvih prevoda krajem šezdesetih godina prošlog stoljeća do recentnih izdanja, njegovo prisustvo u književnom i pozorišnom životu potvrđuje status djela koje nadilazi vlastite književne okvire i prerasta u kulturni mit.¹³⁸ Kontinuitet prevoda i reizdanja čini ovaj

¹³⁸ Roman *Majstor i Margarita* Mihaila Bulgakova prvi je put preveden na srpsko-hrvatski jezik 1968. (izdanje Prosveta, Beograd). Godinu dana kasnije uslijedio je prevod Vide Flaker za zagrebački “Naprijed” (1969), temeljen na skraćenoj verziji romana objavljenog u časopisu *Moskva* (1966). Taj prevod je kasnije dopunjen prema potpunom izdanju iz 1973. (*Hudožestvennaja literatura*, Moskva), što potvrđuje i napomena uz riječko izdanje “Andromede”. Na bosanskom jeziku, kako se eksplicitno navodi, roman je objavljen 2004. u ediciji Biblioteke *Dani* (Sarajevo), gdje je, zapravo, preuzet dopunjeni prevod Vide Flaker.

Bulgakovljev roman je bio stalno prisutan u kulturnom prostoru Jugoslavije i Bosne i Hercegovine od kasnih 60-ih godina XX stoljeća do danas, s pozicijom najpoznatijeg Bulgakovljevog djela. Status kulturnog mita u jugoslavenskom prostoru potvrđuje i njegova rana filmska kanonizacija. Jugoslavenska ekranizacija *Majstora i Margarite* (r. Aleksandar Petrović, 1972) osvojila je niz međunarodnih nagrada: Plaketu Svetog Marka i nagradu Cudalk u Veneciji (1972), Srebrnog Huga u Chicagu (1972), te Veliku zlatnu arenu za najbolji film na Festivalu u Puli (1972), uz nagrade za režiju, glavnu mušku ulogu i scenografiju. Nagrađivan, slavljen i međunarodno priznat, Petrovićev film je, međutim, “optužen” za antikomunističke stavove, zbog čega je redatelju onemogućen daljnji

Bulgakovljev roman kulturnim čvorištem, tekstom koji se stalno iznova reaktualizira i prirodno “traži” scensku artikulaciju. U tom smislu, *Majstor i Margarita* nije tek još jedan literarni predložak nego potencijalni scenski univerzum, polifoni prostor u kojem se prelamaju jezičke igre, mit i povijest, pitanje istine i moći, kao i stalno nadmetanje između pisanog teksta i “izvedbenog odraza”.

Ovdje vrijedi napraviti poređenje s Bulgakovljevim prethodnicima. Gogoljevi likovi nose obilježje *groteskne supstancijalnosti*: oni su istodobno “prezasićeni” materijalnim, komično-hipertrofirani i lišeni stabilne unutarnje osobnosti. Dostojevski, nasuprot tome, gradi likove kao “glasove”, kako to u teoriji polifonijskog romana tumači Mihail Bahtin (2020). Svaki glas nosi vlastitu perspektivu istine, a roman postaje polifoni dijalog bez konačne sinteze. Bulgakov stoji na križanju ovih dviju tradicija. On nasljeđuje grotesknu punoću Gogolja i polifonijsku višeglasnost Dostojevskog, prevodeći ih u praktično gotove scenske prizore. Bulgakovljevi likovi i situacije, zapravo, posjeduju plastičnost i “višak energije” koji spontano teže scenskom utjelovljenju, zbog čega roman već u svojoj narativnoj strukturi funkcionira kao potencijalni scenski univerzum.

Da bi se, pak, razumjeli specifični izazovi i značenje prve sarajevske inscenacije najpoznatijeg Bulgakovljevog djela, potrebno je sagledati njegove odraze u bosanskohercegovačkom književno-kritičkom horizontu. Naime, dok je u širem jugoslavenskom kontekstu *Majstor i Margarita* od kraja šezdesetih godina funkcionirao kao kulturni mit i stalna tačka referencije, u bosanskohercegovačkom prostoru njegov kritički odjek bio je sporadičan i fragmentaran. Upravo način na koji je Bulgakovljev roman bio prisutan u bosanskohercegovačkom književnokritičkom polju, objašnjava jednim dijelom zašto će tek 2016. godine ovaj kulturni tekst dobiti svoju prvu sarajevsku scensku verziju. Lokalna recepcija – sastavljena od

rad. Ovaj paradoksalni razvoj događaja gotovo na paradigmatičan način potvrđuje zbiljski performativni groteskni obrat sudbine, neraskidivo povezan s Bulgakovljevim poetičkim svjetonazorom. Recepcijski uspjesi, jednako kao i paradoksi, doprinijeli su da roman od svojih prvih jugoslavenskih prevoda krajem 60-ih godina XX stoljeća postane prepoznatljivo kulturno čvorište.

U bosanskohercegovačkom kontekstu ovaj status potvrđuje i kasniji lokalni intertekstualni odjek u domaćoj književnosti: drama Nedžada Ibrišimovića *Woland u Sarajevu* (Tešanj, 2000) svjedoči o tome da je Bulgakovljev roman poslužio kao inspiracija za lokalnu reinterpretaciju nakon ratnih razaranja ranih 90-ih godina XX stoljeća. Ovakvi književni eksperimenti pripadaju području intertekstualnih transformacija, tj. riječ je o novim tekstovima koji svjesno ulaze u dijalog s kanonskim djelom, potvrđujući njegovu poziciju kulturnog mita.

pojedinačnih snažnih glasova, esejističkih intervencija i književnih reinterpretacija – oblikuje okvir u kojem će kasnija pozorišna adaptacija biti primljena i protumačena.

3.3.1. ‘Majstor i Margarita’ u ogledalu bosanskohercegovačke književne kritike

U bosanskohercegovačkom književnokritičkom polju nema kontinuirane tradicije bavljenja Bulgakovom, što je posljedica specifičnog kulturnog i naučnog položaja Sarajeva u jugoslavenskom kontekstu. Iako je ovaj autor u čitateljskom i kulturnom pejzažu bio sveprisutan, stručne i filološke analize uglavnom su stizale iz većih centara – Beograda i Zagreba. Tek kasnije Sarajevo postaje prostor autonomne, iako fragmentarne, recepcije.

Značajan doprinos u ovom smislu dao je slavist i rusist Nazif Kusturica tekstom pod nazivom “*Majstor i Margarita* Mihaila Bulgakova kao ‘ruski *Faust*’”.¹³⁹ Kusturica postavlja roman u komparativni okvir Goetheovog *Fausta*, povlačeći paralele između Mefista i Volanda, Valpurgine noći i Volandovog bala s Margaritom kao kraljicom “u glavnoj ulozi”, između Faustove dileme i Majstorovog povlačenja, istovremeno naglašavajući i razlike. Dok Goetheov junak završava u aktivnom djelovanju i spoznaji, Bulgakovljev Majstor završava u “miru”, što Kusturica tumači kao etički problem pasivnog stoicizma u vremenu staljinizma. Posebno ističe da je “Majstor unekoliko prekršio etičku normu koju je sam postavio u svome romanu, da je kukavičluk najveći porok čovjekov”,¹⁴⁰ čime roman postaje svojevrsni etički zapis o odgovornosti i slobodi.

Pored Kusturice, u domaćem kontekstu Bulgakov se afirmira i kroz glasove književnika, profesora i intelektualaca. Tvrtko Kulenović, naprimjer, u intervjuima ističe da je *Majstor i Margarita* istovremeno humoriistički, metafizički, politički i ljubavni roman, čija čudesna kompozicija izmiče svakom poetskom šablonu.¹⁴¹ U romanu *Jesenja violina* ovaj stav

¹³⁹ Vidjeti: Nazif Kusturica, “*Majstor i Margarita* Mihaila Bulgakova kao ‘ruski *Faust*’”, u: *Doticaji i suočenja II*, 2. izd., priredila Jelena Bavrka, Slavistički komitet BiH / Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke, Sarajevo – Mostar, 2020, str. 106–112, [prvobitno objavljeno 1985].

¹⁴⁰ “Bulgakov je ustvari svojim romanom otišao u daleku prošlost da na Isusovom primjeru pokaže kako država, ovaploćena u činovništvu koje je oblikovala u apsolutnoj pokornosti sebi (Pilat), uništava izuzetnu ličnost (Isus), ali to je (izuzetna ličnost – A. I. Š.) i Pilat, koji je i dželat i žrtva, u savremenim uslovima pak to je Majstor.” Citirano prema: Kusturica, 2020, str. 109.

¹⁴¹ Vidjeti: Boro Kontić, Tvrtko Kulenović, “Ja sam vezilja, tkalja”, intervju sa Tvrtkom Kulenovićem, *Sarajevske sveske*, br. 23/24, 1. 6. 2009. (Sarajevske sveske br. 23/24 |

autor razvija u obliku literarnog fragmenta,¹⁴² pišući iz pozicije pisca koji osluškuje unutarnji ritam Bulgakovljevog teksta. Kada govori o cirkusu, opsjenarstvu, bizarnosti i melodramatičnosti, Kulenović, vođen estetskim senzibilitetom, opisuje zapravo grotesknu logiku romana; kada, pak, ističe “iskonsku tajnu ljudske riječi” i “nerazmrsivo organsku” strukturu, upisuje ovaj roman u registar egzistencijalne i melanholične neuhvatljivosti. Ovi estetski uvidi, izrečeni književnim i esejističkim jezikom, anticipiraju ono što će nekoliko godina kasnije u ruskom kontekstu bulgakolog Evgenij Jablov pojmovno precizirati, artikulirajući ih u teorijske kategorije relativnosti perspektiva, fragmentarno-simultanog hronotopa i groteske kao strukturnog principa.

U domaćem recepcijskom polju osobitu težinu ima i glas Dževada Karahasana. U njegovim esejima Bulgakov je pozicioniran u sam vrh svjetske literature. U tekstu “Carinik i Anuška” (2004), naprimjer, Karahasan eksplicitno povezuje *Majstora i Margaritu* s dvjema klasičnim paradigmama evropske književnosti – Goetheovim *Faustom* i Danteovom *Božanstvenom komedijom* – zaključujući da je Bulgakov “dokazao da je klasična književnost moguća i u 20. stoljeću”.¹⁴³ Ovaj sud nije tek usputna napomena već teorijski zaokružen stav: Bulgakovljev roman se u ovoj interpretaciji pokazuje kao djelo koje pripada kanonu evropske književnosti, ne samo ruskoj tradiciji. U domaćem kontekstu Karahasan učvršćuje recepciju Bulgakova kao univerzalnog klasika, čije se značenje proteže izvan nacionalnih i ideoloških okvira.

Tri glasa – akademsko-esejistički (Kusturica), književno-estetski (Kulenović) i univerzalno-književni (Karahasan) – čine osnovni recepcijski trokut Bulgakova u Bosni i Hercegovini. Zajedno, oni artikuliraju tri komplementarna horizonta: komparativno-filološki, estetsko-egzistencijalni i

Sarajevske sveske, stranica posjećena 23. 8. 2025). Preuzeto i objavljeno i na: *Media.ba*, 13. 4. 2019. (*media.ba*, stranica posjećena 23. 8. 2025).

¹⁴² Vidjeti: Tvrtko Kulenović, *Majstor i Margarita*, izvor: Tvrtko Kulenović, *Jesenja violina*, u: *Dunjalučar*, 4. 3. 2021. (*dunjalucar.wordpress.com*, stranica posjećena 23. 8. 2025).

¹⁴³ “Majstor i Margarita’ Mihaila Bulgakova sasvim razgovijetno se doziva s dva velika klasična djela evropske tradicije i tim dozivanjem brani klasični koncept književnosti to jest dokazuje kako je i u našem stoljeću, izrazito anti-klasičnom u svakome zamislivom smislu, klasična književnost moguća. (Klasičnim ovdje nazivam djelo koje, ne gubeći ništa od svoje jedinstvenosti, okuplja u sebi mnoga djela, utemeljujući to okupljanje na korespondenciji a ne na citiranju.) Ta dva djela s kojima ‘Majstor i Margarita’ korespondira sasvim očigledno su Danteova ‘Božanska komedija’ i Goetheov ‘Faust’.” Citirano prema: Dževad Karahasan, “Carinik i Anuška”, u: *Jukić*, 34–35, Franjevačka teologija, Sarajevo, str. 110–111.

kanonski. Ovi snažni glasovi oblikuju recepcijski horizont koji potvrđuje *Majstora i Margaritu* kao tekst koji u bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru živi na raskršću kritike, književnosti i filozofije, istovremeno ukorijenjen u lokalni kontekst i otvoren prema univerzalnom kanonu.

U novijoj recepciji Muharem Bazdulj u eseju "Mihail Bulgakov: Magični jezik i lična odvažnost" piše da je roman *Majstor i Margarita* "neodvojiv dio kulturne baštine cijelog čovječanstva",¹⁴⁴ čime u domaćem kulturnom diskursu potvrđuje kanonski status romana. Konačno, portal poput *Strane.ba* i *Nomad.ba* djeluju više kao recepcijski indikatori nego kao sustavna kritika. Tekst Saide Mustajbegović "Voland je danas u Sarajevu i(li) jučer u Moskvi"¹⁴⁵ primjer je kako se Bulgakov aktualizira kroz lokalni kulturni i scenski kontekst. U takvim oblicima čitanja, osobito u savremenom digitalnom trenutku, prepoznatljivi su fenomeni savremene kulturne recepcije: *platformizirana recepcija* i *površinsko/udaljeno čitanje*, pri čemu aktualizacija klasika kroz kratku formu i lokalni kontekst proizvodi brzu semantičku prepoznatljivost, ali nužno sužava prostor u kojem bi se mogao sagledati barem dio bogatih intertekstualnih i poetoloških slojeva koje ovaj tekst nudi (v. Predgovor). Premda ovi zapisi ne pružaju dubinsku analizu, oni potvrđuju prisutnost Bulgakovljeve imaginacije u bosanskohercegovačkom javnom prostoru, od akademskih zbornika do kulturnih portala. Književna recepcija Bulgakova u Bosni i Hercegovini pokazuje se kao fragmentarna i sporadična, ali živa i višeslojna.

Treba svakako istaći da poseban primjer mjesta Bulgakova u bosanskohercegovačkoj književnoj i pozorišnoj recepciji predstavlja drama Nedžad Ibrišimovića *Woland u Sarajevu*¹⁴⁶ koja je na sceni Kamernog teatra 55 premijerno izvedena 7. decembra 2002. godine. U ovom tekstu Bulgakovljevi Voland pojavljuje se u opsjednutom Sarajevu, gdje na simboličnom prostoru ratnog Tunela ulazi u dijalog s Asimom Bektašom, borcem Armije BiH. Ibrišimovićev Woland, kako pokazuje Almir Bašović u tekstu "Srednjovjekovni modeli, naši savremenici", postaje "princip" koji putuje kroz književnu i kulturnu povijest, od Lutherovog đavola i Goetheovog Mefista, preko Bulgakovljevog lika, pa sve do Sarajeva pod opsadom. Asim je, ističe Bašović, građen kao princip Dobra, dok Woland utjelovljuje Zlo,

¹⁴⁴ Citirano prema: Muharem Bazdulj, "Mihail Bulgakov: Magični jezik i lična odvažnost", *Oslobođenje*, KUN, Sarajevo, 10. 9. 2015.

¹⁴⁵ Vidjeti: Saida Mustajbegović, "Voland je danas u Sarajevu i(li) jučer u Moskvi", *Strane*, portal za književnost i kulturu, 2. 10. 2017. (*strane.ba*, stranica posjećena 23. 8. 2025).

¹⁴⁶ Vidjeti: Nedžad Ibrišimović, *Woland u Sarajevu*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj, 2000; premijera u Kamernom teatru 55 Sarajevo, 7. 12. 2002.

tako da Ibrišimovićev tekst spaja strukturalne modele srednjovjekovnog mirakula i moraliteta s modernom paraboličkom dramaturgijom, parodijski preoblikujući i faustovski i Bulgakovljev imaginarij. Sarajevo, zaključuje Bašović, u ovoj drami nije tek kulisa već aktivni princip otpora Wolandovoj djelatnoj energiji, mjesto u kojem se nadnaravno i realno susreću u znaku groteske, parabole i parodije.¹⁴⁷

Ovakav intertekstualni postupak pokazuje da Bulgakovljev roman nije samo predmet kritičkog i esejističkog interesa nego i kreativni katalizator lokalne književnosti i teatra, kao što je to i Gogolj. *Woland u Sarajevu* još jednom potvrđuje sveprisutnost Bulgakovljeve imaginacije u kulturnom pamćenju Sarajeva i Bosne i Hercegovine, ali i otvorenost njegovog teksta za lokalizaciju i transformaciju u kontekstu traumatičnog historijskog iskustva.

Uvid u bosanskohercegovačko recepcijsko polje Bulgakova, napose njegovog najpoznatijeg djela, otkriva višeslojnu mapu premda s očitim diskontinuitetima, u kojoj se susreću akademski utemeljena čitanja, esejistički zapisi, književne refleksije i originalna stvaralačka prerada. Od Kusturicinog faustovskog ključa, preko Kulenovića i Karahasana koji Bulgakova s pravom pozicioniraju u vrh svjetske literature, do Bazdulja i Mustajbegović koji ga aktualiziraju u savremenom kontekstu, jasno se vidi da je *Majstor i Margarita* stalna tačka kulturne i kritičke refleksije u Bosni i Hercegovini. Vrhunac tog procesa predstavlja Ibrišimovićeva drama *Woland u Sarajevu*, u kojoj Bulgakovljev demon ulazi u "opsjednuto" Sarajevo, potvrđujući da lokalna književnost nije samo recipijent nego i generator novih značenja Bulgakovljevog univerzuma.

Ova dinamika potvrđuje teorijsku pretpostavku Hansa Roberta Jaussa (1970) da recepcija nije pasivno ogledalo već aktivni proces oblikovanja horizonta očekivanja, dok koncept *inter-* i *parateksta* Gérarda Genettea (1997b) pokazuje kako Bulgakovljevi motivi ulaze u domaći književni i scenski diskurs kao produktivni "tragovi" koji traže reinterpetaciju. U tom smislu bosanskohercegovačka recepcija Bulgakova nadilazi puki odraz perifernog položaja Sarajeva u jugoslavenskom kontekstu i pokazuje kako "margina" može postati prostor kreativne transformacije. Upravo iz takvog polja – rasutog, esejističkog, fragmentarnog, ali i produktivnog – proizašla je ideja da je "došlo vrijeme" za lokalnu scensku adaptaciju *Majstora i Margarite*, čime

¹⁴⁷ Citirano prema: Almir Bašović, "Srednjovjekovni modeli, naši savremenici", *Sarajevske sveske*, br. 11/12, 2006. (sveske.ba, stranica posjećena 24. 8. 2025).

se zatvara jedan krug recepcije i otvara novi: onaj u kojem roman više nije samo predmet čitanja nego i *scenskog umijeća čitanja*.

3.3.1.1. 'Majstor i Margarita': Jedna zaboravljena bajka u Dječjem pozorištu

U slojevitoj recepciji Bulgakova u Bosni i Hercegovini postoji jedan gotovo prešućen ali znakovit događaj: inscenacija *Majstora i Margarite* u Dječjem pozorištu Republike Srpske u Banjoj Luci, 5. marta 2005. godine, u režiji bugarskog redatelja Slavča Malenova.¹⁴⁸ Ova predstava potvrđuje da bosanskohercegovački prostor nije bio sasvim bez scenskih dodira s Bulgakovom prije sarajevske inscenacije 2016. godine. Činjenica da je ovaj "teški i strašni" roman dospio na scenu institucije čija se poetika tradicionalno oblikuje na lutkarskoj i bajkovito-fantastičnoj matrici – iako je predstava bila namijenjena odrasloj publici – otvara poticajno pitanje: može li groteskno-fantastični univerzum Bulgakovljevog svijeta zaživjeti i u ključu bajke? Banjalučka inscenacija daje potvrđan odgovor.

Pozorišni i likovni kritičar Vojislav Vujanović (2005) bilježi da je redateljski postupak Malenova, koji je "postavkom ovog Bulgakovljevog romana svoju stvaralačku imaginaciju podigao do granice zamislivosti", bio radikalniji. Izostavljen je Majstorov roman, odnosno jeršalaimski ciklus, strukturiran u realističkoj tradiciji, jer je ta dionica – prema Malenovljevoj režijskoj zamisli – remetila bajkovito-fantazmagoričnu matricu predstave. U fokusu je ostala groteskna demonološka dionica koja se scenski oblikuje kao "ples noći punog mjeseca" i "bal vampira", gdje se Volland i njegova svita javljaju kao junaci mračne bajke čiji završetak donosi pobjedu ljubavi.

U ovom postupku bugarskog redatelja ne radi se o pedagoškom prilagođavanju dječijoj dobi već o svjesnom poetičkom izboru. Složeni romaneskni organizam ova adaptacija svodi na njegov bajkovito-fantastični sloj kako bi zadržala jasnoću i koherentnost scenske slike. Time se potvrđuje temeljna postavka teorije adaptacije koju formulira Linda Hutcheon (2013): svaka adaptacija djeluje kao palimpsest, nova verzija koja selekcionira i reorganizira slojeve izvornog teksta u skladu s vlastitim estetskim ciljevima i izvedbenim mogućnostima. Ovdje je upravo bajka prepoznata kao oblik sposoban da ponese groteskno-fantastični naboj Bulgakovljeve poetike.

Recepcijski značaj ove predstave ne treba potcijeniti. Iako je ostala izvan "velike karte" kulturnog pamćenja, banjalučka inscenacija potvrđuje da je bosanskohercegovačka recepcija Bulgakova polifona i heterogena i da

¹⁴⁸ Vidjeti: Vojislav Vujanović, "Mihail Bulgakov u Banjoj Luci", *Oslobođenje*, 17. 3. 2005. (infobiro.ba, stranica posjećena 26. 8. 2025).

uključuje i adaptacijske modele koji nastaju na margini centralnih teatarskih tokova. Njena posebnost leži upravo u spoju bajkovite forme i groteskne filozofije romana: karnevalski princip o kojem piše Bahtin preobražava se u poetičku igru u kojoj se demonološki i fantastični motivi rastvaraju u scensku metaforiku oslobođenu eksplicitnog realizma. Konkretni primjer mačka Behemota iz samog romana funkcionira kao figura koja povezuje grotesku s bajkovitim kodom, evocirajući i tradiciju lukavih bajkovitih likova poput Perraultova Mačka u čizmama.

“Jedna zaboravljena bajka”, kako se može označiti ovaj banjalučki scenski eksperiment, predstavlja paradigmatički primjer horizontalnog proširenja adaptacijskog horizonta – transverzalnog interteksta koji prekoračuje uobičajene podjele na “ozbiljnu” filozofsku prozu i “bajkovitu” imaginaciju. U mreži recepcijskih ogledala koju ova monografija rekonstruira, ta predstava pokazuje kako se veliki roman može prelamati kroz različite poetike i institucionalne kontekste, dosežući nove izražajne registre bez gubitka svog temeljnog grotesknog i subverzivnog naboja.

Na temelju ovako oblikovanog književno-kritičkog polja i recepcijskog horizonta u Bosni i Hercegovini postaje jasno da je recepcija Bulgakova dugo vremena bila indirektna, da se oslanjala na jugoslavenske centre i tek sporadično bila artikulirana lokalnim glasovima. Upravo zbog toga prvo **sarajevsko** scensko postavljanje *Majstora i Margarite* 2016. godine nije bilo tek teatarski događaj nego i simbolički čin ulaska pozorišnog Sarajeva u dijalog s kanonskim romanom.

Ali, da bi se razumjela dubina ovog sarajevskog i bosanskohercegovačkog dijaloga, potrebno je sarajevsku predstavu situirati i u širi teorijski okvir svjetske bulgakologije. U tom kontekstu posebno mjesto zauzima Evgenij Jablokov, čija studija *Umjetnički svijet Mihaila Bulgakova* (*Художественный мир Михаила Булгакова*, 2001) razotkriva nevjerovatan obuhvat Bulgakovljevog teksta i minuciozno mapira njegov estetski univerzum, dajući “instrumentarij” za razumijevanje estetske i filozofske logike romana, pa tako i izazova njegovog scenskog prevođenja. Iz znanstveno sistematično razloženog teorijskog horizonta Jablokovljeve studije postaje jasnije ne samo kako je roman moguće čitati u različitim registrima (od bajke do filozofsko-metafizičke proze) nego i kako njegove unutarnje “podvodne struje” generiraju pluralizam perspektiva, zbog čega banjalučka “zaboravljena bajka” i sarajevska adaptacija pripadaju istom prostoru otvorenosti Bulgakovljeve poetike.

3.3.2. Evgenij Jablokov: Estetsko-filozofski okvir Bulgakovljevo djela

U savremenoj bulgakologiji posebno mjesto zauzima Evgenij Jablokov čija spomenuta studija nudi jedno od najtemeljitijih čitanja Bulgakovljevo djelo kao jedinstvene cjeline, u kojoj se Bulgakov promatra kao autor kod kojeg fantastika, groteska, problem vremena i prostora, te filozofska pitanja dobra i zla tvore međusobno povezane registre jednog osobitog estetskog univerzuma. Jablokovljeve ključne teze mogu se sumirati u nekoliko linija koje su za scenski potencijal romana *Majstor i Margarita* posebno važne:

1. **Fantastika kao metod produbljivanja realnosti.** Kao jedno od ključnih čvorišta poetike ruskog klasika Jablokov izdvaja problematiku (su)odnosa realnog i metafizičkog. Fantastika se kod Bulgakova ne pojavljuje kao bijeg od realnosti već kao metod njenog produbljivanja, sredstvo koje razotkriva dublje istine o čovjeku i društvu. Fantastični likovi i prizori (Volland, mačak Behemot (rus. Беремот), Margaritina metamorfoza) ne "dokidaju" realistički okvir već ga preispituju, destabiliziraju i transformiraju, otkrivajući u svakodnevicu dublje metafizičke slojeve i metafizički smisao. Prema Jablokovu svijet ovog romana neprestano oscilira između materijalnog i metafizičkog plana, što čitatelja prisiljava na stalno prebacivanje iz jednog u drugi registar.¹⁴⁹
2. **Relativnost perspektiva.** Jablokov posebno naglašava relativnost perspektiva i stalnu promjenu tačaka gledišta. "Jedan od najvažnijih faktora Bulgakovljeve poetike, ali i fundamentalni problem njegovog narativa, jeste relativnost, nepouzdanost svih 'tačaka gledišta' pred licem Istine", bilježi Jablokov, dodajući da se ova epistemološka nestabilnost, praćena motivima dezorijentacije, "razdvajanja" i "ponovnog rođenja", otkriva kao znak gnoseološke krize, kada se "sva kosmologija dovodi u pitanje".¹⁵⁰ Nijedna tačka gledišta nema

¹⁴⁹ Vidjeti: Jablokov, 2001, str. 72–75.

¹⁵⁰ «Не только важнейшим фактором поэтики Булгакова, но и одной из фундаментальных проблем в его произведениях оказывается релятивность, недостоверность всех 'точек зрения' перед лицом Истины. (...) в 'закатном романе' (...) под вопрос ставится вся космология. Соответственно, в 'Мастере и Маргарите' с еще большей силой актуализированы моменты личностной дезориентации, разрушения системы координат, утраты идентификации – мотивы безумия, экстаза (выхода 'из себя'), 'раздвоения', 'перерождения' и т. п.: все эти состояния обретают символический смысл, становясь знаками гносеологического кризиса.»

[Ne samo jedan od najvažnijih faktora Bulgakovljeve poetike nego i jedan od temeljnih problema njegovih djela su relativnost i nepouzdanost svih 'tačaka gledišta' pred licem

prednost, a istina nastaje u preplitanju registara, što – u skladu i s Bahtinovim shvatanjem polifonije – proizvodi stalnu epistemološku napetost. Bulgakov ne nudi jedinstven pogled na svijet već prikazuje proces smjene perspektiva, u kojem se razotkriva relativnost svake ljudske istine pred licem apsolutnog.

U širem smislu ovaj postupak podsjeća na Barthesovu ideju teksta kao “mreže citata” (“Smrt autora”, 1999). Tekst ne govori “sam za sebe”, niti je izraz jedinstvene autorske svijesti: on se sastoji od već postojećih diskurzivnih fragmenata – kulturnih kodova, žanrovskih obrazaca, intertekstualnih referenci. Jablokov pritom pokazuje da kod Bulgakova takva intertekstualna višeglasnost nije tek posljedica recepcijskog čitanja već autorski svjesno oblikovana pozicija, zasnovana na “konfliktu kulturnih znakova i fabularne realnosti”.¹⁵¹ Kod Bulgakova se ta mreža ispoljava između ostalog i kroz stalno prebacivanje između registara: realističnog, fantastičnog, biblijskog, satiričnog. Njihovo preplitanje onemogućava linearno i jednoznačno čitanje, jer nijedan registar ne posjeduje privilegirano mjesto. Umjesto toga, nastaje dinamičan prostor u kojem se značenja stalno premještaju i zrcale jedna u drugima, što čitanje pretvara u proces beskrajne igre interpretacija.

3. **Fragmentarno-simultani hronotop.** I vrijeme i prostor su kod Bulgakova aktivne estetske kategorije: rascijepljeni, relativizirani, često višeslojni i nepouzdati. Kako primjećuje Jablokov, vremenska struktura romana ne razvija se linearno: moskovski i jeršalaimski ciklus odvijaju se simultano, oblikujući kompleksan model cikličnosti vremena – praznično-liturgijskog strukturiranja, kosmičkog vraćanja i zrcaljenja planova – u kojem se historijski i metafizički registri neprestano prelamaju.¹⁵² Ova formulacija upućuje na percepciju vremena kao ritualno obnavljajućeg – iskustvo vremena koje se ciklički vraća ponavljanjem arhetipskog događaja – što Jablokov dovodi u vezu s mitom o vječnom povratku, pozivajući se na

Istine. (...) u ‘romanu zalaska’ (...) u pitanje se dovodi sva kosmologija. Prema tome, u *Majstoru i Margariti* s još većom snagom aktualiziraju se momenti lične dezorijentacije, rušenja sistema koordinata, gubitka identifikacije – motivi ludila, ekstaze (biti ‘izvan sebe’), ‘razdvajanja’, ‘ponovnog rođenja’ i sl.: sva ta stanja zadobijaju simboličko značenje, postajući znakovima gnoseološke krize.] Citirano prema: Jablokov, 2001, 81–82.

¹⁵¹ Vidjeti: Jablokov, 2001, poglavlje I, “Sižei i metasižei”, str. 16–17.

¹⁵² Vidjeti: Jablokov, 2001, poglavlje II, “Vrijeme”, str. 78–137.

uvide Mircee Eliadea.¹⁵³ Stoga se historijsko vrijeme (hi/storija o Pilatu i Ješui) i savremeno vrijeme (Moskva 30-ih godina XX stoljeća) u romanu ne razdvajaju već se međusobno odražavaju, otvarajući prostor značenjske polivalentnosti i metafizičkog zrcaljenja.

Prostor funkcionira po istom principu, oscilirajući između empirijski prepoznatljive moskovske topografije (ulice, trgovi, parkovi, tramvajske trase), literarno modeliranih urbanih lokusa-hibrida poput Doma i restorana "Gribojedov" (gdje se okuplja "književna elita") i teatra "Varijete" te fantastičnih i onostranih prizora (djelovanje Vlandove svite u Moskvi, Margaritin let, Vlandov bal).

Neprestano narušavanje i pomicanje granica između realnog i fantastičnog dodatno pojačava iskustvo epistemološke nestabilnosti – gnoseološke krize u kojoj prijašnji orijentiri iščezavaju, a svijet se mora iznova tumačiti. Roman *Majstor i Margarita* na taj način prerasta u filozofsku dramu u kojoj se pitanja dobra i zla, slobode i odgovornosti stalno postavljaju, propituju i izmiču jednoznačnom odgovoru.

Konačno, Jablokov ističe figuru Majstora i njegov rukopis kao metapoetički ključ Bulgakovljevog stvaralaštva: "rukopisi ne gore" nije tek rečenica iz romana nego metafora umjetnosti koja se opire uništenju, vječno se nanovo obnavlja, čak i pod pritiskom cenzure i represivnih mehanizama.

Prostorno-vremenska polivalentnost kod Bulgakova neosporno ima scenski potencijal jer nužno proizvodi montažu slika, ritam naglih rezova i prelaza, koji prizivaju vizualnost pozornice. Međutim, na sceni se taj princip teško prenosi bez redukcije: fragmentarnost romana zahtijeva ili dramaturšku simplifikaciju ili *adaptivnu poetiku eksperimenta* kao svjesno građenje simultanih, paralelnih prizora, uz rizik koji rijetki teatri mogu izdržati.

4. **Groteska kao strukturni princip.** Groteska u *Majstoru i Margariti* ne ostaje na razini općeg estetskog principa već zahvata samu supstancu jezika i identiteta. Jablokov pokazuje da se kod Bulgakova semantička nestabilnost uvijek pretvara u egzistencijalnu: riječ gubi pouzdanost, razotkrivajući krhkost identiteta koji zavisi od vanjskog znaka, a ne od unutarnje suštine. Likovi u romanu stoga ne nastupaju kao stabilni karakteri već kroz maske i dvosmislenosti – kroz niz identiteskih pomjeranja: jedan lik nosi više imena

¹⁵³ Vidjeti: Mircea Eliade, *Aspekti mita*, Demetra, Zagreb, 2004.

(Korovjev/Fagot, Majstor/pisac), dok svako "razobličavanje" završava tek novim prerušavanjem, nikada definitivnim otkrivanjem istinskog lica. Tako, naprimjer, pored Margarite, nježne družice koja se preobražava u vješticu na metli i kraljicu Sataninog bala, Voland oscilira između uloga stranca poliglote, mađioničara, filozofa i demona; Azazello se razotkriva tek u prelazu iz grotesknog slugu u anđeoskog egzekutora; Behemot varira između klaunovskog mačka i zastrašujućeg demona; dok Ivan Bezdomni i Poncije Pilat, u dvije prostorno-vremenske ravni, prolaze kroz transformacije koje brišu granicu između dokumenta, legende i imaginacije.¹⁵⁴

Isto važi i za jezik: dosjetke i groteskne igre Volandove svite, posebno Behemotove verbalne travestije, pretvaraju riječi u događaje, a metafore u doslovne činove. Dinamika maski i jezičkih obrta prerašta u strukturalni princip cijelog romana: groteska oblikuje tok fabule, raspored scena i međusobni odnos likova. Jablokov ističe ovu dimenziju posebno u analizi moskovskih poglavlja, gdje karnevalska logika u Bahtinovom smislu postaje osnovni mehanizam naracije: farsa, groteska i verbalne travestije Volandove svite neprestano razgrađuju stabilnost značenja i društvenog poretka.¹⁵⁵

Ni u jeršalimskom ciklusu karnevalizacija ne nestaje, ali se transformira u implicitni, suptilniji postupak. Tu groteska više nije u znaku komične hipertrofije već subverzivne relativizacije autoriteta: Pilat, premda posjeduje formalnu moć, ostaje raspolučen i nemoćan pred Ješuinim tihim svjedočenjem. Karnevalizacija (ali ne i karneval) ovdje se ispoljava kao skriveni preokret vrijednosnih kodova – glas bez vlasti destabilizira hijerarhiju, a istina dolazi "odozdo". Jablokov u tom smislu dosljedno slijedi Bahtinovo shvatanje karnevalizacije kao dubinskog narativnog principa, pokazujući kako groteska kod Bulgakova djeluje u funkciji destabilizacije smisla, dezintegracije identiteta i subverzivnog učinka samog teksta.

Dvostruka logika karnevalizacije, zapravo, pokazuje zašto je Majstor jedan od ključnih interpretativnih centara romana. U moskovskoj dionici naslovni lik pozicioniran je na isti način kao Ješua u jeršalaimskoj – kao figura koja, mimo groteskne farse i političke moći, nosi mogućnost istine i otpora. Ta paralela objašnjava zašto je u širem kulturnom kontekstu Majstor na prvi pogled važniji od

¹⁵⁴ Vidjeti: Jablokov, 2001, str. 85–87.

¹⁵⁵ Vidjeti: Jablokov, 2001, str. 85–90.

Volanda, premda će sarajevska adaptacija naglasiti suprotnu liniju, pokazujući zašto je Volland jednako snažna i jednako potentna okosnica teksta.

Jablokov u studiji o Bulgakovljevom estetskom univerzumu nadalje pokazuje da Bulgakovljeva groteska ne samo da razara iluziju jednoznačnosti već proizvodi permanentno preoblikovanje smisla. Identitet i jezik tako ulaze u istu igru permutacija i maskiranja. Groteska se pritom pokazuje kao dinamičan proces transformacije – kao beskonačno ogledalo koje nikada ne vraća jedno lice već stalno proizvodi nove varijacije. Paralelni svjetovi se međusobno reflektiraju, stvarajući dinamičan prostor u kojem se komično i strašno, uzvišeno i trivijalno neprestano prepliću, proizvodeći trajnu napetost između karnevalske farse i ontološke jeze. Groteskna matrica Bulgakovljevog romana ne iscrpljuje se u estetskoj dimenziji nego prerasta u hermeneutički princip: proizvodi beskonačne varijacije i onemogućava zatvaranje interpretativnog procesa. Roman tako oblikuje horizont koji nadilazi njegovu narativnu strukturu i postaje okvir unutar kojeg se svaka adaptacija nužno suočava s njegovom polivalentnom i karnevaleskom logikom.

5. **Etika i metafizika.** Jablokov sagledava Bulgakovljev roman i kao etičko-metafizički tekst u kojem se pitanja slobode, odgovornosti i zla kontinuirano postavljaju i nikada ne zatvaraju jednoznačnim odgovorom. Ješuin lik i Pilatova dilema predstavljaju središte ovog sloja. Ješua nije tek religijska figura već i simbol mogućnosti moralne istine u svijetu relativiziranih perspektiva, dok Pilat utjelovljuje krizu slobode – njegov strah i neodlučnost da djeluje postaju paradigma čovjeka pod pritiskom moći i vlasti. Ova “gnoseološka nelagoda”¹⁵⁶ o kojoj govori Jablokov ogleda se u tome da istina postoji, ali je uvijek posredovana ograničenom ljudskom percepcijom i stoga nedostupna u svojoj punoći.¹⁵⁷ Zbog toga etika kod Bulgakova nije propisana unaprijed zadatom normom nego se stalno iznova iskušava kroz djelovanje likova i ispitivanje granica njihove slobode.

¹⁵⁶ Citirano prema: Jablokov, 2001, str. 114.

¹⁵⁷ «Это не означает, что Истины не существует (ее ‘гарантом’ в романе предстаёт Вolland), но свидетельствует о невозможности ‘овладеть’ ею в рамках исторического времени, в пределах ‘земного’ пространственно-временного континуума.»

[To ne znači da Istina ne postoji (u romanu se kao njen ‘garant’ pojavljuje Volland), ali svjedoči o nemogućnosti da se njom ‘ovlada’ u okviru historijskog vremena, unutar ‘zemaljskog’ prostorno-vremenskog kontinuumu.] Citirano prema: Jablokov, 2001, str. 85.

Sloboda je uvijek ugrožena, ali se u toj ugroženosti prepoznaje mogućnost odgovornosti. Roman zato ne nudi "rješenje" već postavlja otvoreni horizont etičkog promišljanja – između Ješuiine istine bez moći i Pilatove moći bez slobode, te između Majstorovog traganja za istinitom pričom o Isusu i represivnih direktiva vlasti koje priču nastoje kontrolirati. Ove paralelne dionice – jeršalajska i moskovska – jasno pokazuju da je roman strukturiran kao polje stalne etičke napetosti u kojem se likovi iskušavaju, ali ne dosežu konačnu istinu.

Za scensku adaptaciju to znači da se roman *Majstor i Margarita* ne može svesti na grotesku i satiru, ma koliko ti elementi dominirali narativom i ma koliko bili atraktivni za scensku izvedbu. Ono što ovaj roman čini "epohalnim" jeste istovremena prisutnost svih registara – grotesknog, metafizičkog, lirsko-melodramskog i realističkog – u njihovom stalnom preplitanju. Stoga je za pozornicu ključno pitanje ritma: samo pažljivo odmjerena smjena registara može očuvati polifonijsku otvorenost romana i omogućiti da on na sceni zadrži status univerzalnog etičkog i umjetničkog izazova.

Na temelju predstavljenih uvida moguće je razumjeti izazov s kojim su se suočili dramaturzi, redatelj i ansambl Sarajevskog ratnog tetara 2016. godine. Ova inscenacija više nije stajala pred zadatkom "prevođenja" proznog teksta na scenu već se susrela s paradoksom održavanja polifonije i ritma romana unutar ograničenih scenskih sredstava. Pritom svaki pokušaj scenske izvedbe istovremeno podrazumijeva redukciju i otvara mogućnost novog čitanja. U tom smislu Jablokovljeva studija pruža teorijski instrumentarij za razumijevanje Bulgakovljeve poetike, ali i analitički okvir unutar kojeg se scenska adaptacija može iznova sustavno promišljati i oblikovati.

Zanimljivo je da scenska recepcija SARTR-ove postavke *Majstora i Margarite* nije bila ograničena na samu predstavu: njen trag se može pratiti i u različitim paratekstualnim oblicima, kritikama, intervjuima i medijskim odjecima, koji su oblikovali horizont očekivanja publike.

3.3.3. Paratekstualni tragovi: Između dramatizacije i manifesta

Premijera u Sarajevskom ratnom teatru (SARTR), održana 26. oktobra 2016. godine, označila je prvu inscenaciju *Majstora i Margarite* na sarajevskoj sceni. Prije toga domaća publika ovaj naslov imala je priliku pratiti u festivalskom kontekstu, ponajprije na MESS-u, gdje je litvanski redatelj

Oskaras Koršunovas 2001. godine osvojio nagradu za najboljeg mladog redatelja upravo za predstavu rađenu po kulturnom Bulgakovljevom djelu. Ipak, riječ je bila o gostujućoj a ne lokalnoj produkciji, što dodatno naglašava simboličku težinu inscenacije Aleša Kurta u SARTR-u.

Kako je već istaknuto na početku potpoglavlja, roman *Majstor i Margarita* zauzima u jugoslovenskom i postjugoslovenskom kulturnom prostoru prepoznatljivo mjesto. U Sarajevu je, međutim, tek 2016. godine Bulgakovljev tekst doživio svoju prvu premijeru. Sama ova činjenica predstavlja kulturni signal: Sarajevo je čekalo gotovo pola stoljeća nakon prvih prevoda da se ovo djelo, koje se u drugim sredinama više puta vraćalo na scenu, nađe i na njegovim “daskama koje život znače”. SARTR kao institucija dodatno pojačava simboliku ovog događaja. Nastao tokom opsade Sarajeva, teatar je sebe definirao kao prostor otpora i umjetničkog svjedočenja, tako da postavljanje *Majstora i Margarite* upravo u ovom teatru znači suočavanje s temama koje nadilaze literarni okvir, odnosno suočavanje sa pitanjima istine, slobode i odgovornosti u kontekstu traumatičnih i posttraumatičnih iskustava grada.

Paratekst nije tek marginalni dodatak izvedbi već njen konstitutivni sloj. On ne prati predstavu spolja nego oblikuje način na koji će ona uopće biti viđena, shvaćena i upisana u kulturni horizont. Sarajevska scenska postavka Bulgakovljevog teksta rezultat je dvostrukog procesa: s jedne strane dramatizacije i dramaturgije Darija Bevande i Benjamina Hasića, koji su iz “barokne” kompleksnosti romana oblikovali predložak funkcionalan za “scensko istraživanje”; s druge strane inscenacije kao kolektivnog rada ansambla i redatelja, u kojem su oblikovani ritam, ton i scenska atmosfera. Od samog početka rada na adaptaciji bila je prisutna svijest da je jedan od ključnih izazova svake scenske verzije *Majstora i Margarite* pitanje redukcije. U afiši se nalazi redateljev tekst u kojem, između ostalog, stoji:

Majstor i Margarita je književno djelo naročitog značaja, koje je obilježilo 20. stoljeće. Gotovo je nemoguće kompletnu strukturu romana, bezbroj likova i nevjerovatnu količinu akcije i obrata prenijeti u jednu pozorišnu predstavu. (...) Od početka nam je bilo jasno da će ovo biti jedna od verzija romana. Dio onoga što on daje. Ili zapravo komad inspiriran romanom.¹⁵⁸

Redateljska izjava eksplicitno potvrđuje teorijske uvide Linde Hutcheon (2013): svaka adaptacija je reinterpretacija i verzija, palimpsest, a ne

¹⁵⁸ Citirano prema: Aleš Kurt, “Majstor i Margarita u Sarajevskom ratnom teatru”, afiša predstave, SARTR, Sarajevo, 2016, str. 2. (Dostupno u PDF formatu na: sartr.ba, stranica posjećena: 7. 8. 2025).

konačan i definitivan oblik teksta. Adaptacija je proces, a ne “vjerno prevođenje” književnog predloška.

Mladi dramaturzi Dario Bevanda i Benjamin Hasić u uvodnim napomenama u afiši predstave naglašavaju da im “nije bio cilj napisati dramatizaciju od literarne vrijednosti, već dobar predložak za scensko istraživanje”¹⁵⁹. Ova izjava pokazuje da dramatizacija nije shvaćena kao samostalno književno djelo već kao funkcionalna matrica, svojevrsni kostur koji omogućava scenski proces. Paratekstualna građa (afiša, bilješke, slogan) ovdje se ne promatra kao sporedni materijal nego – u smislu koji je opisao Gérard Genette (1997b) – kao “prag teksta”, okvir koji usmjerava recepciju publike i unaprijed oblikuje horizont očekivanja.

Kao centralna parola u afiši izdvojen je slogan *Svijetu je potrebna armija luđaka!*, što adaptaciju otvara prema etičko-političkom čitanju. Dramaturzi Bevanda i Hasić formulirali su polaznu ideju pitanjem: “Šta bi se desilo da se Bulgakovljev Vrag Woland i njegova ekipa demona pojave u našem gradu, sada?” Konceptcija adaptacije oblikovana ovim pitanjem pokazuje kako dramatizacija ne “prenosi” roman nego ga postavlja u dijalog s vremenom i prostorom same scene. Fokus je na aktualizaciji i grotesknom potencijalu Vlandove družine, dok se ljubavna fabula Majstora i Margarite povlači u drugi plan. Slogan pritom poprima gotovo manifestni karakter: ludost se prepoznaje kao oblik otpora, što korespondira s Bahtinovim shvatanjem karnevala u kojem se društveni poredak preokreće kroz logiku smijeha, maski i privremenog oslobođanja.

Redatelj Aleš Kurt u svojoj bilješci izričito naglašava da je riječ o jednoj od “verzija romana”, o “komadu inspiriranom romanom”. Njegov izbor, kako navodi, ide prema stvaranju “više metafizičkog ozračja nego realističnog”, sa svjesno reduciranim prostorom i “ogoljenim likovima”.¹⁶⁰ Takva strategija imala je dvostruku posljedicu: omogućila je izbjegavanje “ilustrativnog teatra”, ali je istovremeno nužno svela polifoniju romana na nekoliko dominantnih linija.

U redistribuciji scenskih naglasaka u sarajevskoj adaptaciji ljubavna priča Majstora i Margarite ne čini središnju okosnicu predstave. Dramaturzi ovu ljubavnu priču nazivaju “čudom – krajnje iracionalnim, pa i ludim činom”, čime se ljubav predstavlja kao kontrapunkt grotesknom i demoniziranom svijetu, ali ne i kao centralni princip. Fokus je premješten

¹⁵⁹ Citirano prema: Dario Bevanda i Benjamin Hasić, “Svijetu je potrebna armija luđaka!”, afiša predstave, SARTR, Sarajevo, 2016, str. 3. (Dostupno u PDF formatu na: sartr.ba, stranica posjećena: 7. 8. 2025).

¹⁶⁰ Citirano prema: Kurt, 2016, str. 2.

na Volanda i njegovu "armiju luđaka", što reflektira i širi kulturni kontekst Sarajeva nakon rata: groteskni karneval demona bliži je nervu stvarnosti od introspektivne priče o unutarnjem utočištu i ljubavi.

Ova adaptacijska strategija korespondira s Jablokovljevim tezama o Bulgakovljevom opusu. Jablokov pokazuje da fantastika kod Bulgakova ne dokida realno već ga produbljuje, dok groteska destabilizira značenja i otvara prostor relativnosti i polifoniji. Kurtova inscenacija upravo taj aspekt prepoznaje i izdvaja: groteska je postala scenski centar, dok su realistički i dokumentarni slojevi svjesno reducirani. Metafizička dimenzija romana prenesena je na scenu kroz ritam, atmosferu i vizualno ozračje, a ne kroz narativnu složenost.

Sarajevska inscenacija na taj način potvrđuje dvostruku prirodu Bulgakovljevog romana: bogatstvo se u pozorišnom mediju nužno reducira, ali groteska i metafizički naboj otvaraju mogućnost da teatar odgovori na njegove izazove. Predstava Aleša Kurta roman prelama kroz savremeni kontekst i u tom prelamanju Volanda smješta u središte predstave, uz ljubavnu priču Majstora i Margarite kao kontrapunkt. Jer, u svijetu "u kojemu je ukupan društveni život, cijela ljudska stvarnost, reduciran na politiku",¹⁶¹ među "armijom luđaka" (Voland i njegova svita) i marionetskim lutkama (kontekst Moskve 30-ih godina XX stoljeća / savremeni urbani kontekst), mogućnost ljubavi ipak opstaje, makar kao "krajnje iracionalan čin".

Ovakvo pomjeranje fokusa ima svoje opravdanje i teorijsko uporište i u Jablokovljevoj analizi, gdje je osobito relevantan "Bal kod Satane"¹⁶². Ovaj događaj iz romana Jablokov tumači kao scenu u kojoj se groteska preobražava u svojevrsnu "teatarsku predstavu istine": iluzija ne skriva već razotkriva licemjerne živote, a Volandova pravda ne počiva na milosti, već na "uprizorenju" posljedica ("niko nije oslobođen posljedica").¹⁶³ Voland nastupa kao redatelj "balske predstave", a svi učesnici – kao izvođači u teatru onostranog. Voland, međutim, kako ističe Jablokov, nije samo redatelj nego i glumac u vlastitom teatru u kojem se istina pojavljuje kao izvedba, a ne kao stabilna suština.¹⁶⁴ Iz ove perspektive Kurtova odluka da Volanda smjesti u središte scenske dinamike može se razumjeti kao rezultat promišljene redukcije, jer fokus nije samo na "satanskom spektaklu" nego i na teatarskoj logici samog romana, gdje je istina uvijek posredovana maskom i scenskim postupkom. Sagledana iz ove perspektive, groteskna scena

¹⁶¹ Citirano prema: Karahasan, 2004, str. 110.

¹⁶² Vidjeti: Jablokov, 2001, str. 161–171.

¹⁶³ Citirano prema: Jablokov, 2001, str. 161–163.

¹⁶⁴ Vidjeti: Jablokov, 2001, str. 166–171.

Volandove pravde postaje ogledalo savremenog iskustva, dok ljubavna linija Majstora i Margarite ostaje kao podsjetnik na mogućnost otpora kroz stvaralaštvo, ljubav i požrtvovanost.

Vizualni identitet predstave oblikovan je i kroz kostimografiju i scenografiju Adise Vatreš-Selimović,¹⁶⁵ koje naglašavaju grotesknu i karnevalsku dimenziju likova kao "armije luđaka". Takva rješenja evidentno ne funkcioniraju kao ilustracija literarnog predloška već kao samostalni scenski znakovi, što od početka signalizira usmjerenost predstave ka postdramskoj logici.

U afišu je uvršten i tekst novinarkе i pozorišne kritičarke Kim Cuculić "50 godina *Majstora i Margarite*",¹⁶⁶ čime se sarajevska inscenacija povezuje sa svjetskim jubilejom recepcije Bulgakova. Tim se SARTR pozicionira i kao lokalni teatar i kao učesnik globalnog kulturnog dijaloga. Uz obilježavanje 25. umjetničke sezone, dramatizacija Bulgakovljevog romana poprimila je i dimenziju kulturnog manifesta – spoja lokalnog iskustva i univerzalnog naslijeđa. Prva adaptacija *Majstora i Margarite* u domaćoj produkciji tako zadobija dvostruku simboliku: s jedne strane potvrđuje teatar kao mjesto kulturnog pamćenja, gdje umjetničko djelo postaje medij kroz koji zajednica promišlja i prenosi vlastito traumatsko iskustvo; s druge strane naglašava univerzalnu dimenziju susreta s kanonskim tekstom koji decenijama osporava svaku iluziju dovršenosti. Smisao se, dakle, ne može jednom zauvijek odrediti i "zatvoriti" – priča se opire konačnom zaključku, a svaka nova interpretacija poziv je na (po)nov(n)o čitanje.

Upravo ovdje postaje jasno koliko su dragocjeni Jablokovljevi uvidi: njegova monografija *Umjetnički svijet Mihaila Bulgakova* ne nudi samo tumačenje pojedinih motiva, već mapira čitav "univerzum" Bulgakovljevog opusa, u kojem groteska, metafizika, etika i teatarska logika funkcioniraju kao nerazdvojive dimenzije. Sarajevska inscenacija iz 2016. godine pokazala je da se kroz takav složeni okvir može promišljati i lokalno iskustvo i univerzalno naslijeđe.

¹⁶⁵ *Fashion.Beauty.Love*, "Zavirite u svijet kostima predstave *Majstor i Margarita*", 3. 11. 2016. (fbl.ba, stranica posjećena: 25. 7. 2025).

Adisa Vatreš-Selimović je na tradicionalnoj šestoaprilskoj izložbi "Collegium artisticum" dobila priznanje za scenografiju i kostimografiju predstave *Majstor i Margarita*. Vidjeti: S[enida] Alagić-Aletić, "Drugo dijete i nagrada stigli u isto vrijeme", *Dnevni avaz*, KultArt, 20. 4. 2017. (infobiro.ba, stranica posjećena: 27. 8. 2025).

¹⁶⁶ Vidjeti: Kim Cuculić, "50 godina *Majstora i Margarite*", afiša predstave, SARTR, Sarajevo, 2016, str. 6. (Dostupno u PDF formatu na: sartr.ba, stranica posjećena: 7. 8. 2025).

Proces čitanja i prečitavanja književnog djela tu se, naravno, ne završava – kao što se ni scensko čitanje ne zatvara izvedbom. U recepciji se nastavlja dijalog u kojem kritički i čitateljski glasovi postaju su-stvaralački, oblikujući buduća čitanja, i scenska i književna.

3.3.4. Ogledalo recepcije: Bulgakovljev roman i sarajevska inscenacija u kritičkom polju

3.3.4.1. Medijski glasovi: Najave i promocija

Prvi odzivi na sarajevsku inscenaciju *Majstora i Margarite* (2016) pripadaju žanru najava i medijskog praćenja čija je osnovna funkcija informiranje i animiranje publike. Ipak, u smislu koji opisuje Gérard Genette (1997b), ovi tekstovi također djeluju kao paratekst: oni oblikuju horizont očekivanja i usmjeravaju percepciju predstave čak prije nego što je izvedena. Iz perspektive recepcijske estetike Hansa Roberta Jaussa (1970) takvi diskursi ne odražavaju samo interes publike već aktivno stvaraju “kulturni događaj”, suinscenirajući atmosferu premijere. Recepcija u medijima stoga ne stoji izvan umjetničkog procesa nego ga konstituira, proizvodeći okvir u kojem će predstava biti doživljena, interpretirana i vrednovana.

Tekstovi na portalima i u dnevnim novinama, kao i promotivni trailer, dominantno se oslanjaju na paratekstove same predstave (afišu, redateljske i dramaturške bilješke, slogan *Svijetu je potrebna armija luđaka*), prenoseći ih u širi javni prostor. Njihov glas u recepcijskoj polifoniji stoga treba sagledati, prije svega, kao amplifikaciju kulturnog događaja i kao poziv na učešće publike u njemu. U tom smislu, najave jesu važan element recepcijskog lanca: one oblikuju horizont očekivanja i omogućavaju da se predstava uopće dogodi u svom punom smislu kao susret s publikom.

U medijima se sarajevska predstava *Majstor i Margarita* plasira kao “veliki umjetnički izazov” (*Klix.ba*, *Nezavisne novine*), uz dodatne komentare o njenoj funkciji otvaranja 25. umjetničke sezone SARTR-a. Sam roman u najavama služi kao legitimacijski okvir zbog njegovog književnog značenja u svjetskim okvirima. Ključni medijski slogan: *Svijet je poludio. Laž je zamijenila istinu*, kao parafraza programskog predstavljanja predstave, usmjerava percepciju prema metafizičko-etičkoj interpretaciji i aktualizaciji Bulgakovljevog teksta.¹⁶⁷ U ovom kontekstu i horizontu treba sagledati

¹⁶⁷ Tokom 2016. godine medijski odzivi na predstavu u Sarajevskom ratnom teatru nizali su se gotovo u ritmu kampanje, od najave početka proba do premijere. Prve vijesti pojavile su se sredinom juna (*Nezavisne novine*, 15. 6. 2016; *Klix.ba*, 15. 6. 2016),

i redateljske najave: Aleš Kurt je već u junu 2016. inscenaciju nazvao “avanturum nad avanturama”, naglašavajući da cilj nije bio reprezentacija romana nego stvaranje komada “inspiriranog, a ne vođenog” Bulgakovom.¹⁶⁸

U istu recepcijsku matricu upisuje se i glas ansambla. Sedmicu dana prije premijere prvakinja Drame SARTR-a Selma Alispahić u razgovoru za *Oslobođenje* naglašava da igrati Bulgakova danas znači ogledati se u stvarnosti u kojoj je “laž zamijenila istinu, gdje su istinske ljudske i moralne vrijednosti dovedene u pitanje, ljudi nose maske i sve je na prodaju, od domovine do duše...”. Pritom ističe da je prilikom adaptacije romana takve narativne složenosti “proces selekcije neminovno bolan i mukotrpan” jer nije moguće jednom predstavom sve obuhvatiti. Uprizorenje nekog proznog teksta, navodi Alispahić, zavisi od senzibiliteta redatelja i glumaca, također i od samog društvenog trenutka kojem se predstava obraća, zato igrati “Bulgakova danas u Rusiji ili u Bosni i Hercegovini sigurno nije isto”. Posebno upozorava na zabluđu dijela publike koja Bulgakovljev roman vidi kao “romantičnu limunadu”, podsjećajući da se iza ljubavne fabule krije duboko političko i filozofsko “crnilo”. Teatar, međutim, od svakog predloška stvara “svoj svijet” i “što je manje opterećenje da se bude vjeran nekim uobičajenim tumačenjima tog djela, utoliko su teatarski rezultati uzbudljiviji”, zaključuje SARTR-ova prvakinja.¹⁶⁹ Njen stav o odrazu u ogleda-

naglašavajući da je riječ o “velikom umjetničkom izazovu” i da SARTR započinje rad na adaptaciji “jednog od najvažnijih romana 20. stoljeća”. Slijedile su oktobarske najave (*Glas.ba*, 18. 10. 2016; *BiH-x.info*, 24. 10. 2016; *Klix.ba*, 20. 10. 2016) u kojima je predstava predstavljena kao događaj kojim se otvara 25. umjetnička sezona SARTR-a, uz naglašavanje njenog simboličkog značaja. U istom periodu objavljen je i promotivni trailer (*YouTube*, oktobar 2016), dodatno potičući interes javnosti. Ovi tekstovi i medijski prilozi zajedno svjedoče o recepcijskoj masovnosti i stvaraju atmosferu kulturnog događaja koji nadilazi okvir uobičajene premijere.

Vidjeti: *Klix.ba*, “U SARTR-u počele probe predstave *Majstor i Margarita*”, 15. 6. 2016. (*klix.ba*, stranica posjećena: 10. 8. 2025); *Nezavisne novine*, “U SARTR-u počele probe predstave *Majstor i Margarita*”, 15. 6. 2016. (*nezavisne.com*, stranica posjećena: 10. 8. 2025); *Glas.ba*, “*Majstor i Margarita* na sceni SARTR-a”, 18. 10. 2016. (*glas.ba*, stranica posjećena: 10. 8. 2025); *BiH-x.info*, “Premijerom predstave *Majstor i Margarita* počinje nova sezona u SARTR-u”, 24. 10. 2016. (*bih-x.info*, stranica posjećena: 10. 8. 2025); *Klix.ba*, “Premijerom predstave *Majstor i Margarita* počinje nova sezona u SARTR-u”, 20. 10. 2016. (*klix.ba*, stranica posjećena: 10. 8. 2025); *Majstor i Margarita* – trailer, *YouTube*, oktobar 2016. (*youtube.com*, stranica posjećena: 10. 8. 2025).

¹⁶⁸ Vesna Hlavaček, “*Majstor i Margarita* uskoro na sceni SARTR-a”, intervju: redatelj Aleš Kurt, *Dnevni list*, Mostar, 21. 6. 2016. (*infobiro.ba*, stranica posjećena: 20. 8. 2025).

¹⁶⁹ Edin Salčinović, “Odraz u ogledalu nikada nije samo crn i samo bijel”, *Oslobođenje*, Sarajevo, 20. 10. 2016. (*infobiro.ba*, stranica posjećena: 28. 8. 2025).

lu – koji nikada nije “samo crn ili samo bijel“, u okviru ovog pododjeljka, funkcionira kao najava interpretativnog prostora koji će predstava otvoriti publici.

S druge strane, Snežana Bogićević u intervjuu za *Dnevni avaz*¹⁷⁰ naglašava drugačiji aspekt – glumački izazov dvostruke uloge: “I scenski nastup je zahtjevan, ali na kraju sve to dobro realiziramo i nadam se da će rezultat biti dobar.” Uz to dodaje kako u predstavi “igra dva demona – mačku i Helu”. Bogićević naglašava simboličku težinu činjenice da je riječ o prvom postavljanju Bulgakovljevog romana na scenu u Bosni i Hercegovini, te ističe da je adaptacija smještena u “današnje doba”, mada mjesto radnje nije precizirano. Upravo ta nedorečenost, prema Bogićević, omogućava da se scenska verzija poveže s bosanskohercegovačkim kontekstom. Njen komentar da pretpostavlja “da će publika pokazati veliki interes s obzirom na adaptaciju teksta” na kojem radi SARTR-ov ansambl, anticipira očekivanje da će groteskna energija i romana i adaptacije biti prepoznata kao ogledalo lokalne stvarnosti.

Dva glumačka glasa se nadopunjuju: dok Alispahić naglašava etičko-politički horizont Bulgakovljeve literature (istina/laž, ogledalo ljudske prirode), Bogićević u prvi plan stavlja groteskno-erotski potencijal scenskih znakova (dva demona). Zajedno, oni već prije premijere artikuliraju raspon recepcije: od metafizičko-etičkih pitanja do grotesknog i tjelesnog spektakla, što će se u konačnici pokazati kao ključno polje napetosti sarajevske inscenacije.

Za razliku od medijskih, redateljski i glumački glasovi nisu tek promotivni fragmenti već oblikuju specifičan recepcijski horizont. Publika je pozvana da predstavu čita kao eksperiment i kao rizik, istovremeno i kao susret s univerzalnim pitanjima laži, istine i ljudske prirode. Na taj način medijski i ansamblovski glasovi zajedno stvaraju okvir u kojem će se oblikovati daljnja kritičarska i autorska sartrovska recepcija.

3.3.4.2. Unutarnja perspektiva ansambla i kritički glasovi

Ako su najave i promotivni diskurs oblikovali atmosferu kulturnog događaja i legitimirali predstavu preko Bulgakovljevog romana kao kanonskog teksta, onda kritički osvrt i redateljski intervju ulaze dublje u polje

¹⁷⁰ E[dina] Bakić, “Igram dva demona”, *Dnevni avaz*, *KultArt*, Sarajevo, 6. 10. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 28. 8. 2025).

receptije, nastojeći imenovati estetsku logiku izvedbe i artikulirati prostor interpretacije. Receptijska polifonija se tako širi od masovnih medijskih najava ka stručnom i autorskom glasu.

Prvi glas u tom nizu čini predstavljanje ansambla i redatelja uoči premijere u tekstu Mirnesa Sokolovića.¹⁷¹ Redatelj Aleš Kurt u svojoj izjavi naglašava da je teatar za njega "avantura" i da ga je roman zapravo "pronašao u pravom trenutku". *Majstora i Margaritu* vidi kao "avanturu nad avanturama" koju dramaturzi trebaju pisati kao svoju viziju "ovdje i sada", a ne kao reprezentaciju izvornika. "Naša predstava ne reprezentira roman, to nije bio ni cilj", ističe Kurt, dodajući da predstava može potaknuti publiku da roman iznova čita i otkriva. Alban Ukaj (Woland) odbacuje moralnu dihotomiju pozitivnog i negativnog lika i naglašava groteskno-etičku dimenziju: "Naš Woland pomaže da oholost i oportunizam isplivaju na površinu (...) on ne radi ništa mimo ljudske volje, samo im pomaže da ostvare sve ono što žele." Selma Alispahić (Margarita) potcrtava da je riječ o ansambl-predstavi: "Svi igraju sve i u kreiranju ove uloge doprinijele su sve kolege." "Igrati danas Bulgakova je igranje s vatrom", ističe prvakinja drame Sarajevskog ratnog teatra, obrazloživši to činjenicom da je ansambl na kraju procesa osvijestio:

da će oni koji će gledati predstavu dolaziti s najmanje tri stava. Jedan je stav onih koji znaju sve o romanu, drugi stav je onih koji unaprijed znaju kako bi trebalo uraditi predstavu, a treći da se radi o jednom divnom romanu, romantičnoj ljubavnoj priči, a da se pritom zaboravlja koliko se crnila krije iza tog romana.¹⁷²

Dramaturg Dario Bevanda svjedoči da je tekst nastajao kroz pet verzija, u tijesnom dijalogu s ansamblom, dok direktorica SARTR-a Dubravka Zrnčić-Kulenović naglašava simboliku otvaranja 25. umjetničke sezone u obnovljenom prostoru teatra.

Ova javna očitovanja, smještena između parateksta i kritike, potvrđuju ono što Genette (1997) naziva "pragom teksta": oni ne nude gotove estetske zaključke nego oblikuju prostor u kojem će predstava biti primljena. Kurtovo insistiranje na teatru kao "avanturi" i Ukajev naglasak na groteski već anticipiraju smjer u kojem će se scenski rezultat kretati, dok stav Alispahić o "tri vrste publike" otvara receptijski horizont koji će se u kasnijim kritikama potvrditi.

¹⁷¹ Mirnes Sokolović, "Zabavna predstava i roman pun crnila", *Oslobođenje*, Sarajevo, 26. 10. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 28. 8. 2025).

¹⁷² Sokolović, *Oslobođenje*, 26. 10. 2016.

Kratki osvrt Edine Papo¹⁷³ potvrđuje složenost ovog postupka. Ističući da je postavljanje Bulgakova na sarajevsku scenu "hrabar čin", jer je roman pun "tamnih mjesta", prizora i slika koje je na prvi pogled "teško materijalizirati" na pozornici, Papo piše da upravo simboli i znakovni sistemi teatru omogućavaju da pronađe vlastiti ekvivalent za takve narativne slojeve, jer predstava otvara asocijativna polja u kojima i publika participira u tumačenju.

Posmatrana kao samostalno umjetničko djelo, inscenacija Aleša Kurta pokazuje se kao svjesna redistribucija naglasaka, pri čemu groteska preuzima centralno mjesto. Pokušaji oblikovanja ili evociranja metafizičkog ozračja kroz scenske kodove (svjetlo, tijelo, kostim, boju, likovnost i koreografske geste, energiju i atmosferu) nisu odsutni, ali su u konačnici apsorbirani u groteskni ključ. Jedan od primjera takve kondenzacije fantastičnog može se prepoznati u liku Helle, žene-mačke (Snežana Bogićević). Spoj grotesknog demonskog mačka Behemota i erotske energije nage vještice Helle, likova iz Bulgakovljevog romana, stvara scenski znak u kojem i ono što je intencionalno zamišljeno kao metafizičko poprima obrise groteske. Samim tim i najavljeni metafizički sloj završava u grotesknoj matriци, proizvodeći osjećaj disonance koji publika jasno registrira.

Redateljski intervjui nakon premijere dodatno rasvjetljavaju naznačenu "pukotinu". Kurt u više navrata insistira da sarajevska predstava ne inscenira roman u tradicionalnom smislu, već se u dijalogu s Bulgakovljevim tekstom bavi pitanjem "šta se dešava danas, ovdje, pored nas".¹⁷⁴ U razgovoru za *Dnevni list* redatelj priznaje da ga fascinira ljudska vjera u "intervenciju više sile", te dodaje da vjeruje kako "ništa nije slučajno".

U intervjuu za *Oslobođenje* Kurt naglašava "nepomirljivost" književnosti i teatra: "Književnost i teatar su dvije različite umjetnosti (...) Mislim da se roman ne može inscenirati. Puno ga je bolje onda čitati kući u krevetu."¹⁷⁵ Ova izjava potvrđuje redateljevu dosljednu misao da predstava ne može biti "prenos" romana nego samostalni čin stvaranja, te naglašava da na tekst gleda "kao na nešto što potencijalno može da inicira predstavu". Kurt *Majstora i Margaritu* prepoznaje kao roman koji "u sebi ima i nešto teatralno", ali i kao priliku da se kreira djelo koje nije "ni Moskva ni Sarajevo" već "neki grad, negdje, na kraju svijeta". Premda u intervjuu

¹⁷³ Edina Papo, "Roman o romanu", *Dnevni avaz*, Sarajevo, 1. 12. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 20. 8. 2025).

¹⁷⁴ Hlavaček, *Dnevni list*, 21. 6. 2016.

¹⁷⁵ Đorđe Krajišnik, "Više nalikujemo Judeji, nego SSSR-u", intervju, *Oslobođenje*, Sarajevo, 16. 11. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 27. 8. 2025).

sugerira da ga savremeni trenutak podsjeća više na Judeju i Galileju nego na staljinistički SSSR,¹⁷⁶ scenski rezultat pokazuje da je groteska prevladala te da su i pokušaji metafizičkog ozračja ipak ostali podređeni toj matrici.

Redateljski glas iznutra potvrđuje ono što teorija adaptacije pojmovno razlaže, a što se u ovoj monografiji kontinuirano pokazuje u analiza studija slučaja. Drugim riječima, ovakav stav korespondira s onim što Linda Hutcheon u *A Theory of Adaptation* (2006) naziva palimpsestnom prirodom adaptacije: adaptacija nije ponavljanje niti vjerno prenošenje sadržaja već proces reinterpretacije i lokalizacije. Postdramsko pozorište – kako ga definira Hans-Thies Lehmann (*Postdramsko kazalište* 2004) – ne dramatizira tekst već ga preoblikuje u niz scenskih znakova i događaja, pri čemu književni izvornik funkcionira kao jedan od slojeva scenskog događaja (uz vizualne, auditivne, tjelesne i prostorne znakove), a ne kao njegov konačni model. Kurtova intencija naglašava sadašnjost i kolektivnu energiju ansambla, dok odbijanje doslovnosti otvara prostor za igru i aktualizaciju. U tom kontekstu nije naodmet podsjetiti da adaptacija nikada ne proizvodi savršeno podudaranje: uvijek se javljaju napetosti, “pukotine” između različitih slojeva, po pravilu između izvornika i scenskog rezultata, ponekad između redateljske intencije i kolektivnog procesa inscenacije. U monografiji ovaj proces je nazvan *adaptivnom poetikom eksperimenta*, poetikom koja proizlazi iz stalnog balansiranja između narativne kompleksnosti i razgranatosti proznog predloška te kondenzacijske logike i slobode scenskog istraživanja. Ona se ne zasniva na unaprijed zadanoj formuli, već se uspostavlja u procesu rada kao eksperiment koji podjednako oblikuju režijski postupci, dramaturške intervencije, kolektivna energija ansambla i zahtjevi samog izvornika. Primijenjeno na Kurtovu inscenaciju, upravo logika *adaptivne poetike eksperimenta* objašnjava zašto je groteska “zasjenila” najavljeni metafizički sloj. Iako je redateljska intencija deklarativno prizivala metafizičko ozračje, kolektivni proces rada i izvedbena dinamika utjecali su na to da groteska postane dominantni ključ. Adaptacija neizbježno ostavlja tragove svojih unutarnjih borbi (između intencionalnog i realiziranog, između želje za metafizičkim i prevlasti grotesknog), proizvodeći rascjep koji nisu nužno slabosti već znakovi eksperimentalne prirode procesa u kojem teatar preobražava roman u prostor napetosti, nesklada i novih značenja – što postaje polazište za kasnija kritička čitanja i interpretacije.

¹⁷⁶ “Meni ovo vrijeme više ima veze sa Judejom i Galilejom u Kristovo doba, nego, na primjer, sa Staljinovim SSSR-om. Ono što je u romanu bila analogija, ovdje je postalo pravo stanje čovječanstva.” Citirano prema: Krajišnik, *Oslobođenje*, 16. 11. 2016.

Zanimljivo je primijetiti kako se glas autorice osvrta na predstavu Edine Papo i glas redatelja Aleša Kurta međusobno nadopunjuju: Papo naglašava simboličku i asocijativnu dimenziju, dok Kurt odbacuje klasičnu dramaturšku interpretaciju i potvrđuje da je proces rada bio vođen idejom “događanja ovdje i sada”. Oboje, ipak, polaze od zajedničkog razumijevanja da se Bulgakovljeva višeslojnost ne može svesti na doslovnu dramatizaciju. Upravo zbog toga predstava u SARTR-u djeluje kao dijalog romana i sarajevskog konteksta: groteska, demonologija i metafizika nisu preneseni samo kao literarni motivi nego i kao scenski odgovori na lokalno iskustvo “nekog grada, negdje”, ali “ovdje i sada”.

Osim toga, kritički i redateljski glasovi potvrđuju uvide Evgenija Jablova: fantastika ne dokida realno, već ga produbljuje; groteska destabilizira značenja i otvara prostor relativnosti. Dramaturška koncepcija i paratekstualni okvir (afiša, slogan “armija luđaka”) naglašavaju Volanda i groteskni aspekt romana kao oblik scenskog odgovora na koncept karnevaleskne logike, o čemu piše Jablov. Papo pritom ističe simboličku moć predstave, koja je čini “ogledalom stvarnosti”. Kurt, međutim, u intervjuima insistira da se radi o pokušaju stvaranja metafizičkog ozračja i suvremenog/bez-vremenog pitanja “šta se dešava danas, ovdje, pored nas” – intencija koja je ostala u napetosti s grotesknom dominacijom scenskog rezultata.

Unutarnji glas ansambla dodatno je došao do izražaja neposredno nakon premijere. Glumica Maja Salkić, koja je u predstavi tumačila tri uloge (doktoricu na psihijatriji, inspektoricu i dramaturginju), u razgovoru za *Oslobođenje*¹⁷⁷ nakon premijere istaknula je da je rad na adaptaciji romana bio “odgovornost prema publici”, izazov koji je podrazumijevao svijest o očekivanjima različitih kategorija gledatelja, onih koji imaju predznanje o književnom predlošku i mlađih gledatelja koji “tek trebaju uzeti roman u ruke”. Salkić ističe fizički i kolektivni aspekt procesa: “Naš instrument je naše tijelo na sceni, tako da smo u potpunosti iskoristili ono što svako od nas individualno ima”, dok istovremeno ističe redateljski postupak kao onaj koji ostavlja prostor glumcima da oblikuju zajednički scenski jezik. Za nju je ključno da “velika književna djela imaju i danas ogroman značaj, jer su neke ljudske karakteristike ostale iste... svijet se uopće ne mijenja, ljudi ostaju isti”. Ova perspektiva ansambla potvrđuje univerzalnost Bulgakovljevog teksta i ukazuje na važnost kolektivne energije koja je u SARTR-ovoj

¹⁷⁷ T[ijana] Đević, “Naš instrument je naše tijelo”, *Dnevni avaz, KultArt*, 3. 11. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 28. 8. 2025).

inscenaciji oblikovala izvedbeni ton – između igre, tjelesne ekspresije i grotesknog koda.

Kritički glasovi, međutim, nisu bili jednoznačni. Fatima Bilčević u recenziji “Mračna i nejasna poruka”¹⁷⁸ iznijela je najkonkretniji prigovor ovoj inscenaciji. Autorica piše da je predstava ostavila “mračnu i nejasnu poruku” te da “scenski znaci nisu uspjeli uspostaviti jasan odnos prema Bulgakovljevom romanu”. Umjesto da se otvore slojevi univerzalne simbolicke, predstava je, prema Bilčević, ostala u “svojevrsnoj nedorečenosti”, jer se “groteskni ton nije uravnotežio s etičkim i metafizičkim slojevima romana”, ocjenjujući da se cjelina doimala više kao skup “atraktivnih scena” nego kao scenski ekvivalent kompleksnog literarnog univerzuma.

U tom smislu, Bilčević jasno artikulira ono što se moglo naslutiti i u drugim glasovima recepcije: nesklad između redateljske intencije i konačnog scenskog rezultata. S jedne strane redatelj se poziva na metafizičko ozračje, ansambl na univerzalnu poruku, a s druge strane kritika prepoznaje prevagu groteske, ali bez unutarnje ravnoteže i bez dubljeg oslonca u etičkom sloju Bulgakovljevog teksta.

U poređenju s ruskim teatarskim iskustvima, gdje je roman *Majstor i Margarita* tokom decenija podsticao na inventivne inscenacije koje su tražile ravnotežu između grotesknog i metafizičkog, sarajevska verzija doima se, gledano kroz prizmu uvida bulgakologâ poput Evgenija Jabloкова, kao “plod lakog čitanja”. Jablokov naime potencira da groteska kod Bulgakova ne anulira realno već ga produbljuje, kao i da je upravo u spoju groteske i metafizike moguće otkriti univerzalne slojeve teksta.¹⁷⁹ Ovi uvidi ne mogu biti jednostavno “primijenjeni” na sarajevsku inscenaciju, jer je redukcija romana u njoj proizvela disbalans i nije ostvarila polje relativnosti koje Jablokov ističe kao jedan od važnijih elemenata poetike ruskog klasika.

Navedeno je bitno i za kontekstualizaciju sarajevske predstave. Kao prva lokalna inscenacija Bulgakovljevog romana, nesumnjivo je imala simboličku težinu i kulturnu važnost. Međutim, istovremeno je pokazala da postdramski kod, iako primijenjen, nije mogao u potpunosti razriješiti napetosti u scenskoj izvedbi. Ono što ostaje jest rascjep: između namjere i realizacije, između promidžbenog okvira i kritičkog osvrta, između entuzijazma ansambla i suzdržanosti dijela publike i kritike. Taj rascjep, međutim, vrijedan je analize jer otvara prostor za buduća čitanja i adaptacije. On ukazuje na to da teatarska recepcija Bulgakova u Sarajevu započinje

¹⁷⁸ Fatima Bilčević, “Mračna i nejasna poruka”, *Oslobođenje*, KUN, 3. 11. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 28. 8. 2025).

¹⁷⁹ Vidjeti: Jablokov, 2001, str. 161–171.

SARTR-ovom adaptacijom – kroz pukotine i nesigurnosti, a ne dovršene odgovore – zbog čega predstava kao takva zaslužuje svoje mjesto u kulturnom pamćenju grada.

U mreži glasova – od redatelja i glumaca do kritičara – pokazuje se da adaptacija Bulgakova u SARTR-u nije bila jednoznačno čitanje već procesualni događaj otvoren za različite interpretacije. Ansambl i publika doživjeli su predstavu kao “avanturu nad avanturama”, dok je kritika problematizirala nejasnoće i nesklad izvedbe. Recepcijsko ogledalo 2016. godine potvrđuje osnovnu tezu *adaptivne poetike eksperimenta*: adaptacija ne nudi dovršen proizvod nego aktivira “dvostruku svijest” i otvara recepcijski horizont u kojem se umjetnički čin mjeri logikom pukotina i rascjepa kao znak svjesno preuzetog rizika.

I kao eho, na kraju ovog pododjeljka ostaje redateljeva rečenica:

Njegova djela treba pročitati. To je sve što mogu reći...¹⁸⁰

3.3.4.3. *Produžena recepcija i festivalski odjeci (2017)*

Nakon medijske kampanje, najava, premijere, intervju a i prvih kritičkih odziva iz 2016. godine, predstava *Majstor i Margarita* zaživjela je kroz reprizne izvedbe i festivalska gostovanja 2017, a njen odjek proširio se i kroz interpretativni sloj. Tokom januara 2017. predstava se vratila na repertoar SARTR-a (*Anadolu Agency (AA)*, *Radio Sarajevo*), čime je potvrđena njena pozicija scenskog i kulturnog događaja. Medijski izvještaji i najave naglašavali su nastavak interesovanja publike, a reprizni termini su dodatno učvrstili predstavu u kulturnom pejzažu Sarajeva.¹⁸¹

Radio Sarajevo 7. januara 2017. objavljuje tekst pod naslovom “Svijet je poludio: *Majstor i margarita* (sic!) u januaru na sceni SARTR-a” u kojem se opisuje da je predstava “rađena s željom da [se] saznaju i prepoznaju tragovi vremena Bulgakova u današnjem svijetu: Svijet je poludio. Laž je zamijenila istinu”.¹⁸² Ova izjava, iako sažeta u novinskom diskursu, zapravo odjekuje kao eho parateksta i slogana “Svijetu je potrebna armija luđaka”, te redateljskog teksta iz afiše u kojem se naglašavaju “svakodnevni

¹⁸⁰ Hlavaček, *Dnevni list*, 21. 6. 2016.

¹⁸¹ Vidjeti: *eFM internet radio*, “*Majstor i Margarita* 15. i 16. septembra u SARTR-u”, 15. 9. 2017. (efm.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025); *Klix.ba*, “*Majstor i Margarita* za kraj godine na sceni Sarajevskog ratnog teatra”, 21. 12. 2017. (klix.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025).

¹⁸² *Radio Sarajevo*, “Svijet je poludio: *Majstor i margarita* (sic!) u januaru na sceni SARTR-a”, 7. 1. 2017. (radiosarajevo.ba, stranica posjećena: 22. 8. 2025).

užasi, brutalnost, glupost, inertnost i pohlepa”¹⁸³. Tako se praktično potvrđuje Genetteova teza da paratekst ne ostaje zatvoren u okvir same predstave nego ulazi u širi komunikacijski prostor, gdje postaje dio polifonijskog recepcijskog čitanja. Zanimljivo je da već narednog dana istu formulaciju preuzima *Anadolu Agency*,¹⁸⁴ što potvrđuje da se paratekstualni slogan i redateljski okvir iz afiše nisu zadržali samo u lokalnom medijskom prostoru već su ušli u širu recepcijsku mrežu.

Iste godine uslijedila je nova afirmacija kroz festivalski kontekst. Predstava je igrana u okviru 36. Pozorišnih/Kazališnih igara BiH u Jajcu, a okrugli stol održan nakon izvedbe otkrio je još jednu dimenziju unutarnje perspektive samog ansambla. Insistiranje redatelja Aleša Kurta na slobodi dramaturga i glumaca (“on je bio samo koordinator”¹⁸⁵) potvrđuje kolektivni proces rada i još jednom naglašava postdramsku logiku “ansambla kao događaja” (Lehmann 2006) – predstava nije zatvorena u autoritarnu redateljsku viziju već se oblikuje u dijalogu različitih glasova.

Selma Alispahić (Margarita) je tom prilikom izjavila:

Svi kao imamo neki odnos prema ovom romanu. I na kraju čovjek mora da pristane na Alešovu viziju. Ne mora ali rado pristaje, jer treba cijeliti to što čovjek hoće da ispriča svoju priču. Mi smo zaista počeli raditi kad smo skinuli taj teret velikog romana za koji svi govore da imaju emotivan odnos i kao najdraži im je roman. A kad pitam što je najdraži niko ne zna objasniti.¹⁸⁶

Izjava da je “teret velikog romana” morao biti neutraliziran kako bi se stvorila scenska priča jasno pokazuje ono što naglašava Hutcheon: adaptacija je oslobađanje prostora za novu interpretaciju. U toj “rado prihvaćenoj” viziji “čovjeka koji želi ispričati svoju priču” prepoznaje se proces koji publici omogućava susret s još jednim scenskim zrcalom velikog teksta, umjesto pukog scenskog prepričavanja.

Dramaturginja Dubravka Zrnčić-Kulenović vrijednost predstave vidi u otvaranju prostora mladim umjetnicima, dok selektor Igara Almir Bašović ističe “žrtvovanje” glavnih likova u korist ansambla.¹⁸⁷ I SARTR-ova dramaturginja i selektor prepoznali su temeljnu redistribuciju fokusa koju je Kurt sprovodio: umjesto centralizacije na Majstoru i Margariti, predstava

¹⁸³ Kurt, 2016, str. 2.

¹⁸⁴ Kemal Zorlak, “‘Majstor i margarita (sic!)’ u januaru na sceni SARTR-a”, *Anadolu Agency* (AA), 8. 1. 2017. (aa.com.tr, stranica posjećena: 22. 8. 2025).

¹⁸⁵ *Fokus.ba*, “Pozorišne igre u Jajcu: SARTR se predstavio ‘Majstorom i Margaritom’”, 5. 7. 2017. (fokus.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025).

¹⁸⁶ *Fokus.ba*, 5. 7. 2017.

¹⁸⁷ *Fokus.ba*, 5. 7. 2017.

funkcionira kao “ansambl-događaj” u kojem groteska i kolektivna energija nadilaze pojedinačne “sudbine”. Takav pristup može se dovesti u vezu s Jablkovljevim čitanjem Bulgakova: karnevaleska logika destabilizira hijerarhiju i “izjednačava” glasove, a smisao se proizvodi u mreži odnosa.

Nakon Jajca, gdje je akcenat bio na kolektivnom stvaranju i ansambl-događaju, predstava je iste godine gostovala i na 57. Međunarodnom teatarskom festivalu MESS, gdje je ocijenjena kao jedno od zapaženih ostvarenja sezone. Kritički naglasci bili su na glumačkim ostvarenjima i vizualnom identitetu predstave (“maštoviti scenski elementi”, “razigrana likovnost”), dok je prisustvo Bulgakova u festivalskom programu pozicioniralo SARTR-ovu produkciju u širi regionalni i međunarodni okvir.¹⁸⁸

Recepcijski luk 2017. godine simbolički zatvara esej Saide Mustajbegović “Volland je danas u Sarajevu i(li) jučer u Moskvi”¹⁸⁹. Za razliku od promotivnih i festivalskih zapisa, ovaj tekst ide korak dalje: Bulgakova čita u ključu univerzalnosti i svestremenosti, povezujući moskovsko ozračje romana s realnošću savremenog Sarajeva. Mustajbegović potvrđuje ono što su već dramaturška koncepcija i redateljska izjava sugerirali – *Majstor i Margarita* nije tekst zatvoren u književni ili scenski okvir nego funkcionira kao ogledalo u kojem se Sarajevo (“neki grad negdje” – prema redatelju) prepoznaje u univerzalnom horizontu Bulgakovljeve proze. Upravo zato naslov njenog eseja postaje znakovit: “danas u Sarajevu” i “jučer u Moskvi” označavaju dva lica iste istine – neprolazne aktuelnosti Bulgakovljevog romana.

Međutim, u naznačenim “pukotinama” – između intencionalnog i realiziranog, između metafizičkog obećanja i groteskne prevage – o čemu je bilo riječi u prethodnom odjeljku, nastaje prostor za daljnju recepcijsku dinamiku. Publika i kritika reagiraju i na te nesklade koji postaju vodiči za čitanje predstave, jer uočena neravnoteža korigira prvobitni horizont očekivanja i otvara mogućnost njegovog ponovnog uspostavljanja. A upravo

¹⁸⁸ “*Majstor i Margarita* je živopisna tragikomedija u kojoj je redatelj Aleš Kurt još jednom pokazao svoju bogatu maštu i svoj originalan i prepoznatljiv rukopis. Slično njegovom prethodnom teatarskom hitu – predstavi *Koncert ptica* (koja je, također, u svoje vrijeme ušla u konkurenciju MESSA (sic!)), i ovaj put Aleš Kurt kroz primjese teatra apsurdna i maštovite scenske elemente, iz sarajevske glumačke ekipe izvlači maksimum. Upečatljiva redateljska rješenja, crni humor i razigrana likovnost predstave, ovo tumačenje Bulgakovljevog klasika čine jedinstvenim i nezaboravnim. Publika je ovo prepoznala i sjajne protagoniste nagradila dugotrajnim aplauzom.” Citirano prema: *Radio Sarajevo*, “Majstor i Margarita u režiji Aleša Kurta, oduševila publiku MESS-a”, 6. 10. 2017. (radiosarajevo.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025).

¹⁸⁹ Mustajbegović, *Strane*, 2. 10. 2017.

se tu, prema Jaussovom shvaćanju, pokazuje recepcijska produktivnost: horizont nije statičan nego se transformira kroz sudar intencije i scenskog ostvarenja. U nastavku recepcijskog lanca, kroz reprizne izvedbe i odzive, ovi će se tragovi multiplicirati i prenositi u nove kontekste, oblikujući produženi život predstave.

3.3.4.4. *Produženi život predstave (2018–2020)*

Nakon što je u 2016. i 2017. godini predstava *Majstor i Margarita* bila pozicionirana kao kulturni događaj i festivalski uspjeh, njen život se nastavio kroz reprizne izvedbe i nova medijska pojavljivanja. Tokom 2018. godine *Avaz* i *BHMag.net* bilježe povratak predstave na repertoar SARTR-a,¹⁹⁰ ponavljajući izjave o njenoj atraktivnosti i važnosti za sarajevsku scenu. Ovakvi zapisi, premda informativnog karaktera, potvrđuju da je interes publike ostao stabilan, te da je SARTR uspio osigurati kontinuitet jedne zahtjevne i scenski kompleksne produkcije. Tokom 2019. godine mediji poput *Klix.ba* i *Radio Kameleona* nastavljaju pratiti reprizne termine,¹⁹¹ a na samom početku 2020. godine (7. januara) predstava se ponovo našla na sceni ovog teatra, čime se simbolički zatvara prva recepcijska cjelina njenog scenskog života. Ovaj medijski okvir potvrđuje da se predstava etablirala kao stabilan dio sarajevskog kulturnog pejzaža, održavajući interesovanje publike i kritike kroz duži vremenski period.

Poseban značaj u predstavljenom recepcijskom luku ima kritički esej Anela Zubčevića “Zašto je predstava *Majstor i Margarita* takva kakva jeste”, objavljen 2018. na portalu *P.U.L.S.E.*¹⁹² Za razliku od promotivnih i festivalskih najava, ovaj tekst nudi dubinsku kritiku i otvara prostor za raspravu o estetskoj logici predstave. Zubčević prepoznaje upravo ono što je ranije u analizi navedeno kao strategija “premošćavanja” fantastičnih slojeva romana kroz lik žene-mačke. Dok se ovaj primjer u studiji slučaja razmatrao, prije svega, kao ilustracija scenskog znaka kondenzacije fantastičnog i metafizičkog, Zubčević naglašava njene limite:

¹⁹⁰ Vidjeti: *Dnevni avaz*, “*Majstor i Margarita* u četvrtak na sceni SARTR-a”, 24. 1. 2018. (avaz.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025); *MAGistral online* (2018): “*Majstor i Margarita* u četvrtak na sceni SARTR-a”, 24. 1. 2018. (bhmag.net, stranica posjećena: 23. 8. 2025).

¹⁹¹ Vidjeti: *Klix.ba*, “Predstava *Majstor i Margarita* 7. januara na sceni SARTR-a”, 27. 12. 2019. (klix.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025); *Radio Kameleon*, “Bogat sedmični repertoar SARTR-a donosi sjajna pozorišna ostvarenja”, 11. 2. 2019. (radiokameleon.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025).

¹⁹² Anel Zubčević, “Zašto je predstava ‘*Majstor i Margarita*’ takva kakva jeste”, *P.U.L.S.E.*, 28. 6. 2018. (pulse.rs, stranica posjećena: 23. 8. 2025).

Umjesto karakterističnog mačka sa ljudskim ponašanjem, Aleš Kurt uvodi ženu-mačku. Njen govor je dvoslojan: s jedne strane, često je u interakciji s drugim akterima, dok s druge, jedina ima sposobnost da se, u neku ruku, uzdigne iznad situacije, i da progovori sa nepristrasne pozicije pripovjedača. Upravo joj ta mogućnost oduzima nešto od njene autentičnosti, a posljedično tome, čitava predstava gubi na vjerodostojnosti.¹⁹³

Ovaj uvid još jednom potvrđuje Hutcheoninu tezu da adaptacija nužno proizvodi "pukotine", mjesta gdje "neprevodivost" izvornog teksta postaje vidljiva, bilo kao slabost, bilo kao znak samog procesa prevođenja.

Zubčevićeva kritika donosi neposredno svjedočenje i refleksiju o još jednom elementu sarajevske inscenacije te njegovom efektu u interakciji s publikom, koji potvrđuje ambivalentnost značenja što ih predstava proizvodi u okviru postdramskog koda. Riječ je o trenutku u kojem Woland prelazi granicu scene, ruši četvrti zid i direktno se obraća publici, tražeći da ponavlja rečenicu: "Ja želim sreću svima!"¹⁹⁴ "Sagledamo li Wolandovo obraćanje publici kao dio estetike performativne umjetnosti, tada gledaoci postaju ko-subjekti predstave",¹⁹⁵ navodi Zubčević, što odgovara Lehmannovoj teoriji postdramskog teatra: publika nije pasivni recipijent, već aktivni činilac izvedbe. U ambivalenciji između "pukotine" (žena-mačka) i rušenja četvrtog zida (Woland – publika) leži interpretativna vrijednost Zubčevićeve kritike. Njegov tekst pokazuje da predstava proizvodi nova značenja s obzirom na kontekst i publiku koja je prima, što se može sagledati i kroz logiku Jaussovog horizonta očekivanja: Wolandov apel pomjera horizont gledalaca, recepcija postaje dio same izvedbe, dok publika oscilira između pasivne šutnje i aktivnog sudjelovanja – nikad isto i uvijek nepredvidivo.

Recepcijski luk od 2016. do 2020. godine pokazuje zanimljivu dinamiku: od paratekstualnih najava i medijskih izvještaja, preko festivalskih afirmacija i unutarnjih glasova ansambla, do kritičkih eseja koji otvaraju

¹⁹³ Zubčević, *P.U.L.S.E.*, 28. 6. 2018.

¹⁹⁴ Zubčević, *P.U.L.S.E.*, 28. 6. 2018.

¹⁹⁵ "Wolandov zov za gledaocem kao aktivnim sudionikom radnje ne može biti neuspješan. Ne postoje nikakvi estetski parametri kojim bi se mogla odrediti vrijednost takvog postupka. Činjenica je da i kada gledaoci ostaju suzdržani i pasivni, kada se ne pokore Glasu sa *iluzorne* pozornice, oni i dalje odlučuju u svoje ime, sa svoga mjesta, svojom prisutnošću. U trenutku Wolandovog apela, publika postaje ko-akter koji se poziva na izvjesno djelovanje u okviru (izvođenja) predstave", zaključuje Zubčević. Citirano prema: Zubčević, *P.U.L.S.E.*, 28. 6. 2018.

refleksivni prostor interpretacije, gdje se u palimpsestnim recepcijskim slojevima prelamaju tekst, scena, grad (publika) i kritički glasovi.

U savremenom digitalnom prostoru recepcija SARTR-ove predstave pokazuje se kao paradigmatiski primjer *platformizirane recepcije*: estetsko iskustvo svodi se na informacijski događaj – najavu, naslov i link – koji zamjenjuju kritičko čitanje i interpretativni dijalog. U moru medijskog šuma predstava postaje prolazni signal bez trajanja i bez pamćenja...

Ostaje otvoreno pitanje koje kao sablast stoljeća odzvanja iz Gogoljeve proze:

Kuda juri ova naša trojka?!

3.3.4.5. *Od lokalne recepcije do evropskog horizonta*

Potpoglavlje o *Majstoru i Margariti* pokazalo je da Bulgakovljev roman u bosanskohercegovačkom kontekstu funkcionira kao polje višestrukih refleksija – od fragmentarne književne recepcije i esejističkih glasova (Kusturica, Kulenović, Karahasan) preko kreativnih prerada (Ibrišimovićev *Woland u Sarajevu*) do scenske artikulacije u SARTR-u 2016. godine. Ovi slojevi potvrđuju da roman nije samo predmet čitanja nego i generator novih značenja – kulturni mit koji neprestano traži nove oblike ispisivanja i izvođenja. Iako se recepcija u Bosni i Hercegovini dugo oblikovala kroz posredovanje jugoslavenskih centara, lokalni prostor pokazao se kao laboratorij kreativne transformacije.

Iz takvog iskustva lokalne kreativne transformacije otvara se potreba za komparativnim pogledom koji nadilazi pojedinačni kontekst recepcije i vraća Bulgakovljev roman u širi tok evropske književne tradicije. Usporedba klasičnih tekstova i književnih svjetova evropske kulture omogućava sagledavanje načina na koje su različite epohe umjetnički odgovarale na krize svog vremena, ulazeći u dijalog koji ne prestaje već se iznova obnavlja svakim čitanjem.

“Poput Danteova djela ‘Majstor i Margarita’ je obračun s ‘diktatom historije’”, bilježi Karahasan:

Kod Dantea je taj obračun utemeljen na metafizičkoj pravdi koja će sigurno doći i vječno trajati, kod Bulgakova na vjeri da ipak postoji onaj svijet i đavo koji te može odnijeti i tako te spasiti iz historije. Kod Dantea pravda dolazi na onom svijetu, kad ljudi koji su krivi za strahotu ovoga svijeta počnu vječnim patnjama okajavati grijeha počinjene u ovom svijetu (u historiji), a kod Bulgakova Pravda počinje već ovdje a sastoji se iz toga da je ovaj, historijski

svijet, izgubio premnogo od svoje istinitosti pa je mnogo manje stvaran od književnosti.¹⁹⁶

Opseg, intenzitet i otvorenost Bulgakovljevog romana, stalna igra ogledala i smjene perspektiva, omogućavaju da ovaj autor, koji stoji uz bok Gogolju i Dostojevskom, bude smješten u niz koji bi se uvjetno mogao nazvati "oblikovatelji kriza". Homer, Dante ili Cervantes artikuliraju kosmičke estetske univerzume: Homer – epski univerzum u kojem ljudska i božanska sfera tvore skladnu cjelinu, Dante – hijerarhijski kosmos u kojem se svaka duša nalazi na svom unaprijed određenom mjestu, a Cervantes, razbivši epsko jedinstvo – ironijski univerzum modernog romana gdje istina više nije jednoznačna već pluralna i relativna.

U naslijeđu književnih "kozmičkih arhitekata" Gogolj, Dostojevski i Bulgakov zauzimaju radikalno drugačije mjesto. Oni oblikuju pukotine i lomove – Gogolj groteskom i nedovršenošću, Dostojevski neslivenošću glasova, Bulgakov estetikom fragmenta i fantastike – daju formu onom (ne) imenovanom zbog čega ili u ime čega čovjek "gubi dušu". Njihova umjetnost u ovom smislu nije anti-kosmos već kosmos krize, estetska cjelina koja nastaje upravo iz prikaza disharmonije ljudske egzistencije i u tome se krije njihova veličina – u umijeću da monumentalno oblikuju sam rascjep, generirajući nove značenjske slojeve u nezavršivom dijalogu s čitateljem.

4. Zaključak. Groteska kao dijalog teksta i scene

Potpoglavlje o *Majstoru i Margariti* zatvara jedan krug i zaokružuje liniju groteske u ovoj monografiji: od Gogoljevog narativnog prevrata i groteskne supstancijalnosti, preko Bulgakovljeve karnevaleskne imaginacije, do sarajevske scene kao mjesta susreta književnog mita i kulturnog pamćenja.

Uvođenje groteske kao teorijsko-analitičke kategorije omogućilo je da se proces scenskog čitanja ruskih klasika sagleda izvan uskih granica pojma adaptacije. U Gogoljevoj i Bulgakovljevoj prozi, kao i u njihovim scenskim transformacijama, groteska nije tek stilski efekat već načelo mišljenja i percepcije: prostor u kojem se brišu granice između realnog i imaginarnog, ozbiljnog i smiješnog, svetog i profanog. Na sceni ona postaje mehanizam tumačenja, način na koji se književni višak smisla prevodi u izvedbeni događaj.

U sarajevskim inscenacijama groteska se pokazala kao most između teksta i vremena izvedbe – smijeh koji razara iluzije, karneval koji

¹⁹⁶ Citirano prema: Karahasan, 2004, str. 110.

demaskira vrijednosne hijerarhije i ironija koja ne oslobađa nego neprestano propituje – načelo koje ne funkcionira kao dekorativna oznaka nego kao dramaturško-etički princip i pokretačka snaga scenskog mišljenja.

Iz te dijalektike razaranja i ponovnog uspostavljanja smisla otvara se daljnje istraživačko polje – prema epici i polifoniji kao drugačijim načinima scenske artikulacije svijesti. Knjiga II monografije nastavlja započeti dijalog ne suprotstavljajući grotesku epici, već prateći prelaz iz fragmenta u dijalog, iz ironije u refleksiju, iz razgradnje u otpor monologizaciji i interpretativnom zatvaranju.

Sažetak

Monografija *Scensko umijeće čitanja: Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije – Načelo groteske* (Nikolaj Gogolj / Mihail Bulgakov) istražuje grotesku kao estetsko, semantičko i scensko načelo u adaptacijama Gogoljeve i Bulgakovljeve proze na sarajevskim pozornicama. U središtu analize nalaze se scenska čitanja *Mrtvih duša* Nikolaja Gogolja te *Psećeg srca* i *Majstora i Margarite* Mihaila Bulgakova – djela u kojima groteska djeluje kao kompozicijski i vrijednosni princip koji razara granice između realnog i fantastičnog, tragičnog i komičnog, individualnog i kolektivnog.

Groteska se u ovoj knjizi ne promatra tek kao stilska oznaka nego kao oblik mišljenja i tumačenja. Na sceni ona omogućava prevođenje književne vizije u vizualno-izvedbeni kod, pri čemu se *estetski ostatak* proznog predloška transformira u ključni izvor scenskog značenja. U dijalogu s teorijama Mihaila Bahtina, Jurija Manna, Natalije Skorohod, Linde Hutcheon i drugih, istražuje se kako groteska postaje sredstvo reinterpretacije književnog kanona i prostor otpora njegovoj normativnoj recepciji.

Ova knjiga uspostavlja konceptualni okvir za razumijevanje kulturne, historijske i estetske recepcije ruskih klasika u bosanskohercegovačkom kontekstu, predstavljajući recepcijsku, kulturnohistorijsku i adaptacijsku sintezu, te mapirajući stogodišnji dijalog jednog kulturnog prostora s kanonom ruske književnosti, s posebnim fokusom na sarajevski teatarski kontekst. Ujedno, monografija otvara put proučavanju *scenskog umijeća čitanja* načela epike i polifonije u adaptacijama romana i pripovijesti Lava Tolstoja i Fjodora Dostojevskog.

Summary

The monograph *The Art of Scenic Reading: Russian Classical Prose and Sarajevo Theatrical Improvisations – The Principle of the Grotesque* (Nikolai Gogol / Mikhail Bulgakov) examines the grotesque as an aesthetic, semantic, and theatrical principle in stage adaptations of Gogol's and Bulgakov's prose on Sarajevo stages. The central focus of the analysis lies on scenic readings of Gogol's *Dead Souls* and Bulgakov's *Heart of a Dog* and *The Master and Margarita*—works in which the grotesque functions as both a compositional and axiological principle, destabilising the boundaries between the real and the fantastic, the tragic and the comic, as well as the individual and the collective.

In this book, the grotesque is not approached merely as a stylistic feature, but as a mode of thinking and interpretation. On stage, it enables the translation of literary vision into a visual-performative code, whereby the *aesthetic remainder* of the prose source is transformed into a key generator of theatrical meaning. Engaging in dialogue with the theories of Mikhail Bakhtin, Yuri Mann, Natalya Skorokhod, Linda Hutcheon, and others, the study explores how the grotesque becomes a means of reinterpretation of the literary canon, as well as a space of resistance to its normative reception.

This book establishes a conceptual framework for understanding the cultural, historical, and aesthetic reception of Russian classics within the Bosnian-Herzegovinian context, presenting a reception-based, cultural-historical, and adaptation-oriented synthesis, and mapping a century-long dialogue between the local cultural space and the canon of Russian literature, with particular focus on the theatrical context in Sarajevo. At the same time, this monograph opens the path towards *the scenic art of reading* of the principles of epic and polyphony in adaptations of novels and short prose by Leo Tolstoy and Fyodor Dostoevsky.

Резюме

Монография *«Искусство театрального прочтения: Проза русских классиков и сараевские сценические импровизации — Гротескное начало (Николай Гоголь / Михаил Булгаков)»* посвящена исследованию гротеска как эстетического, семантического и сценического принципа в адаптациях прозы Гоголя и Булгакова на сараевской сцене. В центре анализа находятся сценические интерпретации *«Мёртвых душ»* Николая Гоголя, а также *«Собачьего сердца»* и *«Мастера и Маргариты»* Михаила Булгакова — произведений, в которых гротеск функционирует как композиционный и аксиологический принцип, разрушающий границы между реальным и фантастическим, трагическим и комическим, индивидуальным и коллективным.

В данной книге гротеск рассматривается не только как стилистическая категория, но и как форма мышления и интерпретации. В сценической перспективе он обеспечивает перевод литературного видения в визуально-исполнительский код, при котором *эстетический остаток* прозаического первоисточника трансформируется в ключевой источник сценического смысла. В диалоге с теориями Михаила Бахтина, Юрия Манна, Наталии Скорород, Линды Хатчен и других исследуется, каким образом гротеск становится средством переосмысления литературного канона и пространством сопротивления его нормативной рецепции.

Данная монография формирует концептуальные основания для осмысления культурной, исторической и эстетической рецепции русской классики в боснийско-герцеговинском контексте, представляя собой рецептивный, культурно-исторический и адаптационный синтез и картографируя столетний диалог одного культурного пространства с каноном русской литературы — с особым вниманием к сараевскому театральному контексту. Одновременно исследование открывает перспективы изучения *искусства театрального прочтения* прозаических произведений, воплощающих эпическое и полифоническое начала, в сценических адаптациях романов и повестей Льва Толстого и Фёдора Достоевского на сараевской сцене.

Bibliografija

Izborna književna djela

- Булгаков, Михаил Афанасьевич (1984): *Мастер и Маргарита* [*Majstor i Margarita*], Булгаковская энциклопедия, Москва. PDF izdanje dostupno na: bulgakov.ru
- Bulgakov, Mihail Afanasjevič (2008): *Majstor i Margarita*, prev. Vida Flaker, Europapress holding, Zagreb.
- Булгаков, Михаил Афанасьевич (2003): *Собачье сердце. Чудовищная история* [*Pseće srce. Čudovišan slučaj*], Im Werden Verlag, Москва – Augsburg (по изданию: М. Булгаков. *Собрание сочинений в 8 т*, т. 3, СПб, 2002). PDF izdanje dostupno na: imwerden.de
- Bulgakov, Mihail [Afanas'evič] (1985): “Pseće srce”, u: *Dela u osam knjiga*, knjiga 2, *Pripovetke II*, priredili Milivoje Jovanović i Milan Čolić, (ur.) Milorad Đurić i Tanja Kragujević, prev. Milivoje Jovanović, Srpska književna zadruga / Narodna knjiga, Beograd, str. 265–350.
- Булгаков, Михаил Афанасьевич (1922): *Похождения Чичикова. Поэма в двух пунктах с прологом и эпилогом* [*Čičikovljeve avanture. Poema u dvije tačke s prologom i epilogom*], Художественная литература, Москва, 2025. PDF izdanje dostupno na: azbyka.ru
- Bulgakov, Mihail [Afanas'evič] (1985): “Čičikovljevi doživljaji”, u: *Dela u osam knjiga*, knjiga 2, *Pripovetke II*, priredili Milivoje Jovanović i Milan Čolić, (ur.) Milorad Đurić i Tanja Kragujević, prev. Milivoje Jovanović, Milan Čolić, Srpska književna zadruga / Narodna knjiga, Beograd, str. 144–156.
- Гоголь, Николай Васильевич (2003): «Мёртвые души. Поэма», Im Werden Verlag, Москва – Augsburg (по изд.: *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 5, Русская книга, Москва, 1994). PDF izdanje dostupno na: imwerden.de
- Gogolj, Nikolaj Vasiljevič (1991): *Sabrana dela. Mrtve duše*, knjiga četvrta, prev. Milovan i Stanka Ć. Glišić, Jugoslavijapublik, Beograd.
- Ibrišimović, Nedžad (2000): *Woland u Sarajevu*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj; premijera: Kamerni teatar 55, Sarajevo, 7. 12. 2002.

Periodika i recepcija

- Alagić-Aletić, S[enida] (2017): “Drugo dijete i nagrada stigli u isto vrijeme”, *Dnevni avaz*, KultArt, 20. 4. 2017. (infobiro.ba, stranica posjećena: 27. 8. 2025).
- Arsić, Vladimir (1991): “Tumaranje za smislom”, *Vreme*, Beograd, 30. 9. 1991. Arhiva NPS.

- Bakić, E[dina] (2016): "Igram dva demona", *Dnevni avaz, KultArt*, 6. 10. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 28. 8. 2025).
- Bazdulj, Muharem (2015): "Mihail Bulgakov: Magični jezik i lična odvažnost", *Oslobođenje*, KUN, Sarajevo, 10. 9. 2015.
- BiH-x.info (2016): "Premijerom predstave *Majstor i Margarita* počinje nova sezona u SARTR-u", 24. 10. 2016. (bih-x.info, stranica posjećena: 10. 8. 2025).
- Bilčević, Fatima (2016): "Mračna i nejasna poruka", *Oslobođenje*, KUN, 3. 11. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 28. 8. 2025).
- "Bitef. Moć scenske iluzije", bez drugih podataka na isječku. Arhiva NPS.
- Bratić Čohadžić, Z. [Živana] (1990): "Saga o mrtvodušju", *Sarajevske novine*, "Kultura. Susretanja", 2. 11. 1990; isti tekst arhiviran je i pod naslovnikom *Večernje novine*, Sarajevo, 2. 10. 1990. Arhiva NPS.
- Buljan, Ivica (1991): "Pohvale 'Sudnjem danu'. O Gogoljevim *Mrtvim dušama* u režiji Dejana Mijača i izvođenju Narodnog pozorišta iz Sarajeva i o predstavi *Dies Irae* Žanine Mirčevske u režiji Slobodana Unkovskog i izvođenju Makedonskog narodnog teatra iz Skoplja", *Slobodna Dalmacija*, Split, 8. 4. 1991. Arhiva NPS.
- Dnevni avaz* (2018): "*Majstor i Margarita* u četvrtak na sceni SARTR-a", 24. 1. 2018. (avaz.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025).
- Đević, T[ijana] (2016): "Naš instrument je naše tijelo", *Dnevni avaz, KultArt*, 3. 11. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 28. 8. 2025).
- eFM radio (2017): "*Majstor i Margarita* 15. i 16. septembra u SARTR-u", 15. 9. 2017. (efm.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025).
- Fashion.Beauty.Love* (2016): "Zavirite u svijet kostima predstave *Majstor i Margarita*", Sarajevo, 3. 11. 2016. (fbl.ba, stranica posjećena: 25. 7. 2025).
- Fokus.ba* (2017): "Pozorišne igre u Jajcu: SARTR se predstavio 'Majstorom i Margaritom'", 5. 7. 2017. (fokus.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025).
- Glas.ba* (2016): "*Majstor i Margarita* na sceni SARTR-a", 18. 10. 2016. (glas.ba, stranica posjećena: 10. 8. 2025).
- Hlavaček, Vesna (2016): "'Majstor i Margarita' uskoro na sceni SARTR-a", intervju: redatelj Aleš Kurt, *Dnevni list*, Mostar, 21. 6. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 20. 8. 2025).
- Hrovat, Boris B. (1990): "Čičikov djeluje. Bulgakovljeve *Mrtve duše* u sarajevskom Narodnom pozorištu", *Večernji list*, Zagreb, 7. 11. 1990. Arhiva NPS.
- I. J. (1983): "Sarajevo. Tri premijere", *Večernje novosti*, Beograd, 22. 10. 1983. Arhiva NPS.
- Ilustrovana politika* (1991): "Ratni Bitef", Beograd, 11. 10. 1991. Arhiva NPS.
- Jedinstvo* (1991): "Moskva: Gostuje sarajevsko pozorište", Priština, 16. 11. 1991. Arhiva NPS.
- Karahasan, Dževad (1983): "Teatralizirana novela. *Pseće srce* Mihaila Bulgakova u dramtizaciji i režiji Žarka Petana i izvođenju Narodnog pozorišta iz Sarajeva", *Oslobođenje*, "Teatar i kritika", Sarajevo, 15. 11. 1983. Arhiva NPS.

- Kc., A. (1991): "Mrtve duše u A selekciji. Drama Narodnog pozorišta iz Sarajeva na 25. BITEF-u", *Oslobođenje*, Sarajevo, 19. 9. 1991. Arhiva NPS.
- Kc., A. (1991): "Nastup u MHAT i Voronježu sa *Mrtvim dušama*. Drama Narodnog pozorišta iz Sarajeva gostuje u SSSR-u", *Oslobođenje*, Sarajevo, 12. 11. 1991. Arhiva NPS.
- Klix.ba (2016): "U SARTR-u počele probe predstave *Majstor i Margarita*", 15. 6. 2016. (klix.ba, stranica posjećena: 10. 8. 2025).
- Klix.ba (2016): "Premijerom predstave *Majstor i Margarita* počinje nova sezona u SARTR-u", 20. 10. 2016. (klix.ba, stranica posjećena: 10. 8. 2025).
- Klix.ba (2017): "*Majstor i Margarita* za kraj godine na sceni Sarajevskog ratnog teatra", 21. 12. 2017. (klix.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025).
- Klix.ba (2019): "Predstava *Majstor i Margarita* 7. januara na sceni SARTR-a", 27. 12. 2019. (klix.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025).
- Knežević, Dubravka (1991): "Apel Vesne Mašić", *Politika ekspres*, Beograd, 8. 4. 1991. Arhiva NPS.
- Književne novine (1991): "Bitef između teatra i para...", Beograd, 15. 10. 1991. Arhiva NPS.
- Kopicl, Vladimir (1991): "Klasika i novine", *Dnevnik*, Novi Sad, 23. 9. 1991. Arhiva NPS.
- Krajišnik, Đorđe (2016): "Više nalikujemo Judeji, nego SSSR-u", intervju, *Oslobođenje*, Sarajevo, 16. 11. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 27. 8. 2025).
- L. K. (2019): "Predstava *Majstor i Margarita* 7. januara na sceni SARTR-a", *Klix.ba*, 27. 12. 2019.
- Lovrenović-Belonin, Vera (1991): "Dok vojska sije smrt...", otvoreno pismo, *Oslobođenje*, Sarajevo, 4. 10. 1991. Arhiva NPS.
- MAGistral online (2018): "*Majstor i Margarita* u četvrtak na sceni SARTR-a", 24. 1. 2018. (bhmag.net, stranica posjećena: 23. 8. 2025).
- M.H.A.T. (1991): "Uspeh Sarajlija", *Večernje novosti*, Beograd/Moskva, 16. 11. 1991. Arhiva NPS.
- Mišić, M[ilutin] (1991): "Majstorstvo reditelja", *Borba*, Beograd, 8. 4. 1991. Arhiva NPS.
- Mišić, Milutin (1991): "25. Bitef: Dejan Mijač, reditelj *Mrtvih duša*. U svetu zle bajke", *Borba*, Beograd, 24. 9. 1991. Arhiva NPS.
- Mujčinović, Avdo (1991): "Vreme protuva", *Politika ekspres*, Beograd, 23. 9. 1991. Arhiva NPS.
- Musafija, Mair (1991): "Bitef. Umjetnička legitimacija vremena", *Oslobođenje*, KUN, Sarajevo, 19. 10. 1991. Arhiva NPS.
- Musafija, M[air] (1991): "Uspješan nastup Drame NP iz Sarajeva", *Oslobođenje*, Sarajevo, 22. 9. 1991. Arhiva NPS.
- Musafija, Mair (1990): "Čudesna spontanost igre", *Oslobođenje*, "Kultura. Umjetnost. Nauka. Pozorišne premijere", Sarajevo, 6. 11. 1990. Arhiva NPS.

- Mustajbegović, Saida (2017): "Volland je danas u Sarajevu i(li) jučer u Moskvi", *Strane*, portal za književnost i kulturu, 2. 10. 2017. (strane.ba, stranica posjećena 23. 8. 2025).
- Nezavisne novine* (2016): "U SARTR-u počele probe predstave *Majstor i Margarita*", 15. 6. 2016. (nezavisne.com, stranica posjećena: 10. 8. 2025).
- Nikčević, S[anja] (1991): "Ogledalo sjete", *Večernji list*, Dani satire, Zagreb, 14. 6. 1991. Arhiva NPS.
- Novosti* (1991): "Mrtve duše umesto Slovenaca", Beograd, 1. 10. 1991. Arhiva NPS.
- Ostojić, Ljubica (1995): "Klasični problem", *Oslobođenje*, "Teatar", Sarajevo, 10. 2. 1995.
- Ovdje* (1991): "25. Bitef. Život i san", Titograd, septembar 1991. Arhiva NPS.
- Papo, Edina (2016): "Roman o romanu", osvrt, *Dnevni avaz*, 1. 12. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 20. 8. 2025).
- Pašić, Feliks (1991): "Drugo veče Bitef. Na pazaru beščašća", *Večernje novosti*, Beograd, 22. 9. 1991. Arhiva NPS.
- Penčić-Poljanski, Dejan (1991): "25. Bitef. Mrtve duše", "Putevima kulture", *Drugi program Radio Beograda* (transkript isječka), Beograd, 23. 9. 1991. Arhiva NPS.
- Plakalo, S. (1983): "Sluteći 'pasije vrijeme'", *Večernje novine*, "Perom kritike", Sarajevo, 24. 10. 1983. Arhiva NPS.
- Poljakova, Jelena Ivanov[n]a (1991): "To je savremeno pozorište...!", *Oslobođenje*, Sarajevo, 28. 11. 1991. Arhiva NPS.
- Putnik, Radomir (1991): "Žive i mrtve duše", *Hronika 25. Bitefa*, Beograd (bez dodatnih bibliografskih podataka na arhiviranom isječku). Arhiva NPS.
- Radio Kameleon* (2019): "Bogat sedmični repertoar SARTR-a donosi sjajna pozorišna ostvarenja", Tuzla, 11. 2. 2019. (radiokameleon.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025).
- Radio Sarajevo* (2017): "Svijet je poludio: *Majstor i margarita* (sic!) u januaru na sceni SARTR-a", 7. 1. 2017. (radiosarajevo.ba, stranica posjećena: 22. 8. 2025).
- Radio Sarajevo* (2017): "Majstor i Margarita u režiji Aleša Kurta, oduševila publiku MESS-a", 6. 10. 2017. (radiosarajevo.ba, stranica posjećena: 23. 8. 2025).
- Salčinović, Edin (2016): "Odras u ogledalu nikada nije samo crn i samo bijel", *Oslobođenje*, Sarajevo, 20. 10. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 28. 8. 2025).
- S. J. (1991): "Sarajevsko Narodno pozorište slavi 70. rođendan. Topovi govore, muze šute", AS, Sarajevo, 8. 11. 1991, Arhiva NPS.
- Sokolović, Mirnes (2016): "Zabavna predstava i roman pun crnila", *Oslobođenje*, 26. 10. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 28. 8. 2025).
- STAV (1991): "XXV antiksenofobični Bitef. Ratne laži i pozorišne iluzije", Novi Sad, 11. 10. 1991. Arhiva NPS.
- Тимофеев, Н. Н. (1991): «Тачанка Чичикова» [Čičikovljeva mitraljeska kola], *Культура*, 30 ноября 1991 г., Воронеж. Arhiva NPS.
- Večernje novine* (1991): "Gogolj iz Bosne. Moskva: Uspješan nastup sarajevskog Narodnog pozorišta", Sarajevo, 16. 11. 1991. Arhiva NPS.

- Vrgoč, Dubravka (1991): "Opasni ljudi", *Vjesnik*, Zagreb, 8. 4. 1991. Arhiva NPS.
- Vujanović, Vojislav (2005): "Mihail Bulgakov u Banjoj Luci", *Oslobođenje*, 17. 3. 2005. (dostupno u digitalnom arhivu: infobiro.ba, stranica posjećena 26. 8. 2025).
- Zorlak, Kemal (2017): "Majstor i margarita (sic!)" u januaru na sceni SARTR-a", *Anadolu Agency* (AA), 8. 1. 2017. (aa.com.tr, stranica posjećena: 22. 8. 2025).
- Z. P. (1991): "25. Bitef. Caričine i druge tužbalice", *TV Novosti*, "Teatroteka", Beograd, 20. 9. 1991. Arhiva NPS.
- Zubčević, Anel (2018): "Zašto je predstava 'Majstor i Margarita' takva kakva jeste", *P.U.L.S.E.*, 28. 6. 2018. (pulse.rs, stranica posjećena: 23. 8. 2025).
- Ž. B. (1983): "Čovjek i pas", *Večernje novine*, Sarajevo, 21. 10. 1983. Arhiva NPS.
- YouTube (2016): *Majstor i Margarita – trailer*, oktobar 2016. (youtube.com, stranica posjećena: 10. 8. 2025).

Literatura

- Bahtin, Mihail Mihajlovič (2020): *Problemi poetike Dostojevskoga*, prev. Zdenka Matek Šmit i Eugeniya Čuto, Sveučilište u Zadru, Zadar.
- Bahtin, Mihail Mihajlovič (2019): *Teorija romana*, prev. Ivo Alebić i Danijela Lugarić Vukas, Edicije Božičević, Zagreb.
- Bahtin, Mihail Mihajlovič (2019): "Roman kao književni žanr", u: *Teorija romana*, prev. Ivo Alebić i Danijela Lugarić Vukas, Edicije Božičević, Zagreb.
- Бахтин, Михаил Михайлович (2000): *Энос и роман [Ep i roman]*, Academia / Азбука, Санкт-Петербург. Digitalno izdanje dostupno na djvu.online (sken: P. Potjehin, 2013).
- Bahtin, Mihail Mihajlovič (1978): *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković, Nolit, Beograd.
- Бахтин, Михаил Михайлович (1975): *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Pitanja književnosti i estetike: Studije iz različitih godina]*, Художественная литература, Москва.
- Бахтин, Михаил Михайлович (1975): «Эпос и роман (О методологии исследования романа)» [Ep i roman (O metodologiji proučavanja romana)], в: *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Художественная литература, Москва.
- Бахтин, Михаил Михайлович (1975): «Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)» [Rabelais i Gogolj (Umjetnost riječi i narodna smehovna kultura)], в: *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Художественная литература, Москва, С. 484–495.
- Barthes, Roland (1999): "Smrt autora", u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 197–201.
- Bašović, Almir (2022): *Andrićev skriveni teatar*, University Press – Izdanja Magistrat, Sarajevo.

- Bašović, Almir (2012): "Smijeh kroz suze (Na primjerima iz ruske i bosanskohercegovačke drame)", *Bosanskohercegovački slavistički kongres I*, Zbornik radova, knj. 2, Slavistički komitet u BiH, Sarajevo, str. 173–187.
- Bašović, Almir (2006): "Srednjovjekovni modeli, naši savremenici", *Sarajevske sveske*, br. 11/12, Sarajevo. Dostupno online na: sveske.ba (stranica posjećena: 24. 8. 2025).
- Beker, Miroslav (ur.) (1999): *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Белинский, Виссарион Григорьевич (1842): «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова или мертвые души» [Nekoliko riječi o Gogoljevoj poeми: Čičikovljeve avanture ili mrtve duše], в 8-ю д. л., 19 стр., *Собрание сочинений в трех томах*. Т. II, *Статьи и рецензии 1841–1845 г.*, ОГИЗ, ГИХЛ, Москва, 1948.
- Best, Stephen – Marcus, Sharon (2009): "Surface Reading: An Introduction", *Representations* 108, 1–21.
- Chatman, Seymour (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 1st ed., Cornell University Press, Ithaca/London.
- Fischer-Lichte, Erika (2009): *Estetika performativne umjetnosti*, prev. Sulejman Bosto, Šahinpašić, Sarajevo.
- Gavella, Branko (1970): *Književnost i kazalište*, Nikola Batušić – Georgij Paro – Božidar Viočić (ur.), Kolo Matice hrvatske, Zagreb.
- Genette, Gérard (1997a): *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, Lincoln/London.
- Genette, Gérard (1997b): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge.
- Harpham, Geoffrey Galt (1982): *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton.
- Howell, Yvonne (2006), "Eugenics, Rejuvenation, and Bulgakov's Journey into the Heart of Dogness", *Slavic Review*, Vol. 65, No. 3, pp. 544–562.
- Hutcheon, Linda – O'Flynn, Siobhan (2013): *A Theory of Adaptation*, 2nd ed., Routledge, New York.
- Ibrišimović-Šabić, Adijata – Bavrka, Jelena (2024): "Sindrom Preobraženskog' kao razvijena metafora. *Pseće srce Mihaila Bulgakova*", *Zbornik ZFD 9*, Sveučilište u Zadru, Zadar, str. 29–48.
- Iser, Wolfgang (1978): *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore – London.
- Jauss, Hans Robert (1982): *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Jauss, Hans Robert – Benzinger, Elizabeth (1970): "Literary History as a Challenge to Literary Theory", *New Literary History*, 2(1), pp. 7–37.
- Karahasan, Dževad (2004): "Carinik i Anuška", u: *Jukić*, br. 34–35, Franjevačka teologija, Sarajevo, str. 110–111.

- Кедров, Константин Александрович (1973/1974): *Эпическая основа русского реалистического романа первой половины XIX века* [Epska osnova ruskog realističkog romana prve polovine XIX vijeka], диссертация, МГУ, Москва.
- Kontić, Boro – Kulenović, Tvrtko (2009): “Ja sam vezilja, tkalja”, intervju sa Tvrtkom Kulenovićem, *Sarajevske sveske*, br. 23/24, 1. 6. 2009. (Sarajevske sveske br. 23/24 | Sarajevske sveske, stranica posjećena 23. 8. 2025). Preuzeto i objavljeno i na: *Media.ba*, 13. 4. 2019. (media.ba/bs/magazin-novinarstvo/intervju-sa-tvrtkom-kulenovicem-ja-sam-vezilja-tkalja, stranica posjećena 23. 8. 2025).
- Кривонос, Владислав Шаевич (2011): «Читатель и авторская метарефлексия в ‘Мёртвых душах’ Гоголя» [Čitatelj i autorska metarefleksija u Gogoljevim *Mrtvim dušama*], *Новый филологический вестник*, № 4 (19), Москва, С. 111–119.
- Kulenović, Tvrtko (2021): *Majstor i Margarita*, izvor: Tvrtko Kulenović, *Jesenja violina*, u: *Dunjalučar*, 4. 3. 2021. (<https://dunjalučar.wordpress.com/2021/03/04/tvrtko-kulenovic-majstor-i-margarita/>, stranica posjećena 23. 8. 2025).
- Kusturica, Nazif (2020): “*Majstor i Margarita* Mihaila Bulgakova kao ‘ruski Faust’”, u: *Doticaji i suočenja II*, 2. izd., priredila Jelena Bavrka, Slavistički komitet BiH / Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke, Sarajevo – Mostar, 2020, str. 106–112, [prvobitno objavljeno 1985].
- Lehmann, Hans-Thies (2004): *Postdramsko kazalište*, prev. Kiril Miladinov, Centar za dramsku umjetnost (CDU) / Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti (TkH), Zagreb/Beograd.
- Lešić, Josip (1991): *Dramska književnost I*, Svjetlost, Sarajevo.
- Lešić, Josip (1986): *Istorija jugoslavenske moderne režije (1861–1941)*, Sterijino pozorje, Novi Sad.
- Lešić, Josip (1981): *Nušićeve smijeh*, Nolit, Beograd.
- Lešić, Josip (1973): *Pozorišni život Sarajeva (1878–1918)*, Svjetlost, Sarajevo.
- Lešić, Josip (1969): *Grad opsjednut pozorištem. Pozorišni život Mostara za vrijeme austro-ugarske uprave*, Svjetlost, Sarajevo.
- Липовецкий, Марк Наумович (1990): «Память жанра как теоретическая проблема (к истории вопроса)» [Pamćenje žanra kao teorijski problem (o historiji pitanja)], *Модификации художественных систем в историко-литературном процессе: Сборник научных трудов*, УрГУ, Свердловск, С. 5–18.
- Lotman, Jurij Mihajlovič (1976): *Struktura umetničkog teksta*, prev. Novica Petković, Nolit, Beograd.
- Манн, Юрий Владимирович (2007): *Творчество Гоголя: смысл и форма* [*Gogoljevo stvaralaštvo: smisao i forma*], Издательство Санкт-Петербургского университета, Санкт-Петербург.
- Манн, Юрий Владимирович (1996): *Поэтика Гоголя. Вариации к теме* [*Poetika Gogolja. Varijacije na temu*], “Coda”, Москва.

- Манн, Юрий Владимирович (1987): *В поисках живой души. «Мертвые души». Писатель – критика – читатель* [U potrazi za živom dušom. 'Mrtve duše'. Pisac – kritika – čitatelj], 2-е издание, Книга, Москва.
- Манн, Юрий Владимирович (1966): *О гротеске в литературе*, Советский писатель, Москва.
- Moranjak-Bamburać, Nirman (2003): *Retorika tekstualnosti*, Buybook, Sarajevo.
- Moretti, Franco (2013): *Distant Reading*, Verso, London/New York.
- Nieborg, David B. – Poell, Thomas (2018): "The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity", *New Media & Society*, Vol. 20 (11), pp. 4275–4292.
- Pavis, Patrice (2004): *Pojmovnik teatra*, prev. Jelena Rajak, Antibarbarus, Zagreb.
- Pavlović, Cvijeta (2013): "Književnost i kazalište", *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 39, br. 1, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Književni krug, Zagreb/Split, str. 29–48.
- Пинский, Леонид Ефимович (2015): *Реализм эпохи Возрождения* [Realizam epohe renesanse], Центр гуманитарных инициатив, Санкт-Петербург. Online digitalno izdanje bez paginacije: 4talka.ru.
- Poell, Thomas – Nieborg, David B. – Duffy, Brooke Erin (2022): *Platforms and Cultural Production*, Polity Press, Cambridge.
- Sanders, Julie (2016): *Adaptation and Appropriation*, 2nd ed., Routledge, London – New York.
- Selimović, Meša (1988): *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, članci, polemike, intervjui*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd.
- Скороход, Наталья Степановна (2020): *Русский роман и театр: формирование эпического состава действия* [Ruski roman i teatar: formiranje epske kompozicije (scenske) radnje], Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург.
- Скороход, Наталья Степановна (2017): «Театр 'Войны и мира': эпическая традиция» [Teatar Rata i mira: epska tradicija], в: *Вопросы театра. Театр и проза*, № 3–4, 2017, Государственный институт искусствознания, Москва, С. 289–301.
- Скороход, Наталья Степановна (2010): *Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика* [Kako inscenirati prozu. Proza na ruskoj sceni: historija, teorija, praksa], Петербургский театральный журнал, Санкт-Петербург.
- Szondi, Péter (2001): *Teorija moderne drame 1880–1950*, prev. Ivan Katić, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb.
- Виноградова, Елена Михайловна (2012): «'Я – враг необоснованных гипотез': эпистемическая модальность и эвиденциальность в повести М. А. Булгакова 'Собачье сердце'» [Ja sam neprijatelj neutemeljenih hipoteza: epistemološka modalnost i evidencijalnost u pripovijesti M. A. Bulgakova Pseće srce], в: *Михаил Булгаков, его время и мы, коллективная монография под редакцией*

Гжегожа Пшибинды и Януша Свежего, Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego Wydawnictwo "Scriptum", Краків, С. 871–885.

Яблоков, Евгений Александрович (2010): «Беспокойное 'Собачье сердце', или Горькие плоды легкого чтения» [Nemirno *Pseće srce*, ili Gorki plodovi lakog čitanja], журнал *Октябрь*, номер 3. (<https://magazines.gorky.media/october/2010/3/bespokojnoe-sobache-serdcze-ili-gorkie-plody-legkogo-chteniya.html>, stranica posjećena 8. 7. 2025).

Яблоков, Евгений Александрович (2006): *Подвал Мастера: поэтика и культурный контекст* [Majstorov podrum: poetika i kulturni kontekst], Водолей Publishers, Москва.

Яблоков, Евгений Александрович (2001): *Художественный мир Михаила Булгакова* [Umjetnički svijet Mihaila Bulgakova], ИМЛИ РАН, Москва.

Internetski izvori

Библиотека Максима Мошкова: lib.ru

Булгаковская энциклопедия: bulgakov.ru

Читалка – электронная библиотека: 4talka.ru

Digitalni arhiv *Infobiro*: infobiro.ba

Dunjalučar – Magazin za filozofiju, kulturu i umjetnost: dunjalucar.wordpress.com

eFM – edukativni internet radio: efm.ba

Fashion.Beauty.Love – lifestyle magazine: fbl.ba

«ImWerden» – Электронная библиотека Андрея Никитина-Перенского: imwerden.de

Informativni portal *Dnevni avaz*: avaz.ba

Informativni portal *Klix.ba* (rubrika Magazin/Kultura): klix.ba

Informativno-turistički portal Bosne i Hercegovine: bih-x.info

MAGistral online – edukativno-kulturni magazin: bhmag.net

Online magazin *Fokus.ba*: fokus.ba

Портал «Большая российская энциклопедия»: bigenc.ru

Portal *Nomad*: nomad.ba

Portal *Radiosarajevo.ba*: radiosarajevo.ba

Portal za književnost i kulturu *Strane*: strane.ba

P.U.L.S.E – Magazin za umetnost i kulturu: pulse.rs

Radio Kameleon Tuzla: radiokameleon.ba

Regionalna direkcija *Anadolu Agency* (AA) za Balkan: aa.com.tr

Sarajevske sveske: sveske.ba

Sarajevski ratni teatar (SARTR): sartr.ba

Slavistički komitet BiH: slavistickikomitet.ba

Video-platforma *YouTube*: youtube.com

«Вопросы театра. Proscaenium» – российский иллюстрированный журнал по вопросам театрального искусства, театроведения, эстетики, истории, социологии и экономики театра: theatre.sias.ru

«Журнальный зал» (ЖЗ) – литературный интернет-проект: magazines.gorky.media

Электронная библиотека «Азбука веры»: azbyka.ru

Scenski korpus

(Repertoarske jedinice, arhivski tragovi i paratekstualni materijali)

U ovom se korpusu navode scenske interpretacije djela Nikolaja Gogolja i Mihaila Bulgakova koje su relevantne za analitička poglavlja knjige. Evidentiraju se samo one predstave za koje postoje pisani, arhivirani ili paratekstualni tragovi. Objavljene kritike i drugi sekundarni izvori navedeni su u rubrici Izvori, dok se afiše, repertoarske bilješke i režijske bilježnice tretiraju kao paratekstualni dokumenti i izdvajaju u zasebnu cjelinu.

Arhivska recepcijska građa korištena u ovom korpusu potječe iz fonda Narodnog pozorišta Sarajevo i sastoji se od hronološki organiziranih registratora s novinskim isječcima za drugu polovinu XX stoljeća. Stariji svesci s lijepljenim novinskim izrescima za razdoblje prve polovine XX stoljeća pripadaju arhivi MKPUBiH. Značajan dio najstarije periodične građe danas je digitaliziran i dostupan putem servisa *Infobiro* – Digitalni arhiv.

Gogolj, Nikolaj Vasiljevič (1809–1852) – *Mrtve duše*

1934 – Narodno pozorište Sarajevo

Dramatizacija: Mihail Bulgakov

Režija: Lidija Mansvjetova

Arhivski tragovi: Nema sačuvanih scenskih, režijskih ni kritičkih materijala.

Afiša: Nije sačuvana.

[Repertoarska bilješka: *Mrtve duše*. Komedija u 4 čina. Scenski obradio M. Bulgakov. Premijera 5. 5. 1934. Režija: Lidija Mansvjetova]

1961 – Narodno pozorište Sarajevo

Dramatizacija: Arthur Adamov, prema poemi N. V. Gogolja

Režija: Boro Drašković

Prevod dramatizacija s francuskog jezika: Meša Selimović

Arhivski tragovi: Režijska bilježnica i drugi radni dokumenti produkcije. Kritike i novinski osvrti navedeni su u rubrici Izvori.

Abdičević, Amina (1998): "Iz dnevnika glumca", u: *Portret glumca Reihan Demirdžić. Katalog izložbe*, MKPUBiH, Sarajevo.

Izložba: Galerija Mak, Sarajevo, 30. XII 1997. – 7. II 1998.

Adamov, Arthur (1961): afiša premijere.

Drašković, Boro (1961): "Iz režijske bilježnice Bore Draškovića", afiša premijere.

Planchon, Roger (1961): "Iz režijske bilježnice R. Planšona", afiša premijere.

Afiša: Sačuvana u arhivi NPS.

[Repertoarska bilješka: *Mrtve duše*. Adamov Arthur. Drama prema poemi N. Gogolja. Režija Boro Drašković, preveo Meša Selimović. Premijera 2. 2. 1961]

1991 – Narodno pozorište Sarajevo

Dramatizacija: Mihail Bulgakov

Režija: Dejan Mijač

Arhivski tragovi: registratori s novinskim isječcima iz arhive Narodnog pozorišta Sarajeva; intervjui i drugi medijski osvrti (navedeni u rubrici Izvori).

Afiša: podatak nije sačuvan.

[Repertoarska bilješka: Mihail Bulgakov. *Mrtve duše*. Drama prema poemi N. Gogolja. Režija Dejan Mijač 3. 11. 1990]

Bulgakov, Mihail Afanasjevič (1891–1940) – *Pseće srce*

1983 – Narodno pozorište Sarajevo

Dramatizacija: Žarko Petan

Režija: Žarko Petan

Arhivski tragovi: isječci iz novina i bilješke iz arhive Narodnog pozorišta Sarajevo; dostupni medijski i kritički odzivi (navedeni u rubrici Izvori)

Kreho, Zehra (1983): afiša premijere, Arhiva NPS, premijera 22. 10. 1983; arhivski pečat 26. 3. 1984.

Afiša: programska knjižica sačuvana u arhivi NPS.

[Repertoarska bilješka: *Pseće srce*. Drama. Žarko Petan. 22. 10. 1983]

Bulgakov, Mihail Afanasjevič (1891–1940) – *Majstor i Margarita*

2005 – Dječje pozorište Republike Srpske, Banja Luka

Dramatizacija i inscenacija: prema romanu M. A. Bulgakova

Režija: Slavčo Malenov

Premijera: 5. 3. 2005.

Arhivski tragovi: kritički osvrt (naveden u rubrici Izvori).

Afiša: nije dostupna u arhivskoj građi.

2016 – SARTR (Sarajevski ratni teatar)

Dramatizacija i inscenacija: prema romanu M. A. Bulgakova

Režija: Aleš Kurt

Premijera: 26. 10. 2016.

Arhivski tragovi: afiša predstave, SARTR, Sarajevo; medijski osvrti (navedeni u rubrici Izvori).

Bevanda, Dario – Hasić, Benjamin (2016): "Svijetu je potrebna armija luđaka!", afiša predstave, SARTR, Sarajevo. (Dostupno u PDF formatu na: sartr.ba, stranica posjećena: 7. 8. 2025).

Cuculić, Kim (2016): "50 godina *Majstora i Margarite*", afiša predstave, SARTR, Sarajevo. (Dostupno u PDF formatu na: sartr.ba, stranica posjećena: 7. 8. 2025).

Kurt, Aleš (2016): "*Majstor i Margarita* u Sarajevskom ratnom teatru", afiša predstave, SARTR, Sarajevo. (Dostupno u PDF formatu na: sartr.ba, stranica posjećena: 7. 8. 2025).

Afiša: dostupna u PDF formatu u digitalnom arhivu SARTR-a.

Indeks važnijih imena i književnih naslova

A

Adamov, Arthur 34, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 67, 81

B

Bahtin, Mihail Mihajlovič [Михаил Михайлович Бахтин] 13, 14, 17, 18, 19, 21, 23, 25, 32, 34, 37, 38, 39, 40, 43, 46, 50, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 77, 80, 94, 100, 104, 110, 112, 114, 118, 137

Bašović, Almir 17, 21, 22, 25, 48, 50, 53, 107, 108, 130

Belinskij, Vissarion Grigor'evič [Виссарион Григорьевич Белинский] 40, 41, 47, 48, 79, 80

Best, Stephen 13

Bulgakov, Mihail Afanasjevič [Михаил Афанасьевич Булгаков] 15, 22, 24, 25, 29, 32, 34, 55, 59, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 131, 134, 135, 137, 138

D

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič [Фёдор Михайлович Достоевский] 14, 15, 19, 22, 23, 25, 29, 37, 45, 57, 66, 84, 104, 135, 137

Drašković, Boro 55, 57, 59, 60, 61, 62, 67

F

Fischer-Lichte, Erika 17, 21, 22, 25, 54

G

Genette, Gérard 13, 28, 62, 77, 108, 118, 121, 124, 130

Gogolj, Nikolaj Vasiljevič [Николай Васильевич Гоголь] 14, 15, 22, 23, 24, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 91, 98, 104, 108, 134, 135, 137, 138

H

Harpham, Geoffrey Galt 65, 66, 77, 80

Howell, Yvonne 84, 85, 86, 87

Hutcheon, Linda 17, 25, 26, 27, 28, 31, 55, 62, 69, 70, 76, 77, 78, 90, 91, 109, 117, 126, 130, 133, 137, 138

I

Iser, Wolfgang 12, 13, 30, 32

J

Jablokov, Evgenij Aleksandrovič [Евгений Александрович Яблоков] 17, 82, 83, 85, 87, 90, 91, 97, 106,

110, 111, 112, 113, 114, 115, 116,
119, 120, 127, 128, 131

Jauss, Hans Robert 12, 13, 30, 31,
32, 80, 108, 121, 132, 133

K

Karahasan, Dževad 17, 53, 99, 100,
101, 102, 106, 108, 119, 134, 135

Kedrov, Konstantin Aleksandrovič
[Константин Александрович Ке-
дров] 43, 49

Kurt, Aleš 83, 117, 118, 119, 122,
124, 125, 126, 127, 130, 131, 133

L

Lehmann, Hans-Thies 17, 21, 25,
126, 130, 133

Lešić, Josip 17, 52, 53, 56, 83

Lipoveckij, Mark Naumovič [Марк
Наумович Липовецкий] 37, 38

Lotman, Jurij Mihajlovič [Юрий
Михайлович Лотман] 36

M

Majstor i Margarita (Mihail
Bulgakov) [Мастер и Маргарита]
24, 29, 34, 59, 83, 102, 103,
104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 112, 113, 116, 117, 118, 119,
120, 121, 122, 124, 125, 128, 129,
130, 131, 132, 134, 135, 137

Mann, Jurij Vladimirovič [Юрий
Владимирович Манн] 17, 36, 37,
39, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 60,
61, 63, 65, 90, 137, 138

Mansvjetova, Lidija Vasiljevna [Ли-
дия Васильевна Мансветова]
55, 67, 150

Mijač, Dejan 67, 68, 69, 70, 71, 72,
73, 77, 79, 80, 151

Mrtve duše (Nikolaj Gogolj) [Мёрт-
вые души] 20, 23, 24, 34, 35, 36,
37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 48,
49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 67, 69, 70, 71, 73,
74, 77, 78, 80, 81, 83, 137

P

Pavis, Patrice 32, 33, 65, 77

Petan, Žarko 89, 94, 96, 99, 100,
101, 151

Poell, Thomas 13

Pseće srce (Mihail Bulgakov) [Со-
бачье сердце] 34, 66, 81, 82, 83,
84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93,
94, 95, 98, 99, 101, 102, 137

S

Sanders, Julie 28, 76

Skorohod, Natal'ja Stepanovna
[Наталья Степановна Скоро-
ход] 13, 14, 17, 25, 26, 27, 31, 32,
43, 44, 51, 62, 69, 84, 90, 103, 137

Szondi, Péter 17, 20, 25, 102

T

Tolstoj, Lav Nikolajevič [Лев Ни-
колаевич Толстой] 14, 15, 22, 24,
29, 56, 137

Predmetni indeks

A

adaptivna poetika eksperimenta 20, 54, 126, 129

autorefleksivna naracija / autorska metarefleksija 24, 41, 47

D

dijalogičnost 14, 100, 101, 102

dvostruka svijest 27, 28, 29, 77, 129

E

epizacija drame 19, 33, 102

estetika ekternalnosti 14

estetski ostatak 13, 14, 32, 33, 35, 91, 137

F

fantastika 23, 34, 42, 43, 44, 45, 72, 94, 102, 103, 109, 110, 111, 112, 113, 119, 125, 127, 132, 135, 137

fragmentacija 15, 17, 20, 34, 35, 37, 49, 76, 83, 87,

G

metafizička groteska 65, 66, 77, 91

groteskna supstancijalnost 40, 42, 44, 61, 104, 135

groteska kao rekvijem epohe – historijski i vrijednosni horizont 67, 76, 80

groteskni rekvijem – scenska artikulacija kolektivnog mrtvila 63, 67, 70

H

hermeneutika transformacije 11, 14, 20, 90, 115

horizont očekivanja 12, 14, 15, 30, 52, 89, 108, 115, 116, 118, 121, 123, 131, 133

I

ironija kao scenski mehanizam 15, 17, 24, 29, 34, 80, 94, 136

izvannalazivost 14, 32

L

lirska digresija 35, 36, 40

P

palimpsest 27, 40, 55, 62, 90, 109, 117, 126

palimpsestna recepcija 27, 28, 134

paratekst 102, 108, 121, 130, 133

paratekstualni tragovi 13, 92, 93, 94, 102, 116, 124, 127, 129, 130, 150

performativna hermeneutika 22

platformizirana recepcija 13, 107, 134

polifonijska recepcija 14, 79, 89, 91, 93, 110, 128, 134

površinsko / udaljeno čitanje 13, 107

pripovjedač kao scenska instanca 19, 20, 21, 22, 23, 24, 34, 133

pripovijedanje kao čin gledanja 16, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 101

R

receptijska estetika 12, 30, 31, 121
 recepcijski horizonti 28, 30, 31, 32,
 34, 38, 55, 62, 70, 75, 77, 78, 80,
 82, 89, 90, 91, 95, 96, 104, 106,
 107, 110, 117, 121, 123, 124, 129,
 132, 133, 134

S

scensko čitanje 11, 12, 15, 20, 22, 25,
 33, 34, 97, 121
 scensko mišljenje 16, 20, 22, 31, 32,
 54, 100, 136, 137

T

teatar groteske 23, 55, 65
 teatar svijesti / dijaloška pozornica
 unutarnjih glasova 21, 22, 23, 24,
 25, 136
 teatar svijeta 21, 22, 24, 25, 32, 65,
 70, 76, 101

V

vivisekcija duha 81, 82

Podaci o autorici



Adijata Ibrišimović-Šabić vanredna je profesorica na Odsjeku za slavenske jezike i književnosti Univerziteta u Sarajevu – Filozofskog fakulteta, gdje predaje predmete iz oblasti ruske književnosti i kulture. Članica je Vijeća doktorskog studija književnosti Univerziteta u Sarajevu – Filozofskog fakulteta i članica Upravnog odbora Slavističkog komiteta u Bosni i Hercegovini.

Bavi se ruskom književnošću i kulturom, historijom književnosti, književnim i kulturalnim teorijama, slavističkim i komparativnim studijama te prevođenjem.

Objavila je knjige *Čehov u Sarajevu. Djela Antona Pavloviča Čehova na sarajevskoj sceni u svjetlu bosanskohercegovačke književne i pozorišne kritike* (2019) i *Kameni spavač Maka Dizdara i ruska književna avangarda* (2010). Priredila je više knjiga te objavila niz naučnih radova, prijevoda i prikaza u domaćoj i stranoj periodici.

Adijata Ibrišimović-Šabić

SCENSKO UMIJEĆE ČITANJA

PROZA RUSKIH KLASIKA I SARAJEVSKE POZORIŠNE IMPROVIZACIJE

Knjiga I – Načelo groteske (Nikolaj Gogolj / Mihail Bulgakov)

Slavistički komitet, Biblioteka *Bosnistika*, Monografije, knjiga 30

Za izdavača

Mehmed Kardaš

Lektura

Elma Durmišević

Korektura

Elma Durmišević

Adijata Ibrišimović-Šabić

Prijevod rezimea

Ajla Hasanbašić (engleski)

Adijata Ibrišimović-Šabić (ruski)

Dizajn korica

Tarik Jesenković

Prijelom

TDP, Sarajevo

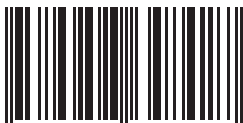
Štampa

Dobra knjiga, Sarajevo

BIBLIOTEKA BOSNISTIKA | **MONOGRAFIJE**



ISBN 978-9958-648-42-7



9 789958 648427 >