

Adijata Ibrišimović-Šabić



Scensko umijeće čitanja

Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije

BIBLIOTEKA BOSNISTIKA | MONOGRAFIJE

B

KNJIGA 31

ADIJATA IBRIŠIMOVIĆ-ŠABIĆ

Scensko umijeće čitanja
Proza ruskih klasika i sarajevske
pozorišne improvizacije

Knjiga II – Načelo epike i polifonije
(Lav Tolstoj / Fjodor Dostojevski)

ADIJATA IBRIŠIMOVIĆ-ŠABIĆ
SCENSKO UMIJEĆE ČITANJA
PROZA RUSKIH KLASIKA I SARAJEVSKE POZORIŠNE IMPROVIZACIJE
Knjiga II – Načelo epike i polifonije (Lav Tolstoj / Fjodor Dostojevski)

© 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@slavistickikomitet.ba
www.slavistickikomitet.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 ISBN 978-9958-648-44-1
CIP zapis dostupan u COBISS sistemu Nacionalne i univerzitetske biblioteke BiH
pod ID brojem 69325574

Adijata Ibrišimović-Šabić

Scensko umijeće čitanja

Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije

Knjiga II – Načelo epike i polifonije
(Lav Tolstoj / Fjodor Dostojevski)



Sarajevo, 2026.

B

KNJIGA 31

Sadržaj

1.	Uvod. Načelo epike i polifonije: Ruski klasični roman na sceni.	9
2.	Ruski roman na pozornici: Modeli i krize.	12
2.1.	Teorijski okviri i kritičke rasprave o insceniranju ruskog romana.	12
2.2.	Konceptualni izazovi adaptacije romana: Žanrovska i medijska transformacija	16
2.2.1.	Medijska transformacija: Pozorište koje "čita" prozu . . .	19
2.2.2.	Savremene scenske prakse: Otvoreni dijalog s romanom . .	21
3.	Tolstoj i Dostojevski u svjetlu teorije i poetike insceniranja proze . .	26
4.	Sarajevski scenski dijalog s ruskim klasicima. Načelo epike i polifonije: Lav Tolstoj i Fjodor Dostojevski.	31
4.1.	Lav Tolstoj: Receptijski horizonti i scenske adaptacije	32
4.1.1.	Receptijska prethistorija (1889–1948)	33
4.1.1.1.	Od moralnog učitelja do svjetskog klasika (1889–1899)	33
4.1.1.2.	Receptija do 1914: Između estetske fascinacije i ideološkog prisvajanja	38
4.1.1.3.	Tolstoj u međuratnom periodu: Između etike, estetike i metafizike	42
4.1.1.4.	Poslijeratni period (1945–1948)	44
4.1.2.	Studije slučaja scenskih adaptacija djela Lava Tolstoja na sarajevskoj sceni (1922–1959).	46
4.1.2.1.	'Ruske' domaće postavke i zapadnoevropski filteri: Rane adaptacije Tolstojeve proze (1922–1940)	48
4.1.2.1.1.	'Uskrснуće': Moralni traktat na sceni i 'estetski višak' (stotinu godina poslije)	49
4.1.2.1.2.	'Ljubavna barka o stvarnost se zdrobi': Rane adaptacije 'Ane Karenjine' (1927; 1940)	61
4.1.2.1.2.1.	Guiraudova scenska ekonomija (1927)	61
4.1.2.1.2.2.	Sarajevska dramatizacija Mansvjetove i Sibirjakova (1940)	64

4.1.2.2. Gostovanje MHAT-a (1956): Radikalan interpretativni zaokret	66
4.1.2.3. Jedna premijera, trajna pitanja: 'Rat i mir' 1959. kao granični slučaj	69
4.1.2.3.1. 'Rat i mir' kao antiroman: Problematika žanra	69
4.1.2.3.1.1. Začudnost i distanca	74
4.1.2.3.1.2. Strukturne odlike antiromana: Epska amplituda i narativna semantička polifonija	78
4.1.2.3.2. Od 'romanizacije teatra' ka epskoj kompoziciji scenske radnje (E2)	83
4.1.2.3.3. Bosanskohercegovačka recepcija 'Rata i mira' do 1990-ih: Fragmentarnost, trajna implicitna prisutnost i sporadični kritički dijalozi (okvir za scenu)	89
4.1.2.3.4. Sarajevska premijera 'Rata i mira' 1959: Granična scenska studija slučaja	93
4.1.3. Tolstojeva proza u savremenoj lokalnoj recepciji i scenskoj praksi.	97
4.1.3.1. Medijska recepcija (2002–2023)	97
4.1.3.2. Povratak scenskoj recepciji (2007; 2012)	108
4.1.3.2.1. Komorna 'Ana Karenjina' (SARTR 2007)	109
4.1.3.2.2. 'Kreutzerova sonata': Monodramska ispovijest ubice	113
4.2. Fjodor Dostojevski: Teatar svijesti i ideja	118
4.2.1. Recepcijski horizonti: Rani tragovi i modeli čitanja (1901–1946)	119
4.2.2. Lokalni književnokritički glasovi: Od fragmenta ka interpretaciji	122
4.2.3. Recepcija Dostojevskog u XXI stoljeću: Između diferencijacije, disperzije i kontinuiteta – ka refleksivnoj recepciji	127
4.2.3.1. Prvo desetljeće XXI stoljeća: Između diferencijacije recepcije i scenske dominacije	127
4.2.3.2. Druga dekada: Između teorijske kondenzacije i medijske disperzije	132
4.2.3.3. Treća dekada XXI stoljeća: Policentrična i refleksivna recepcija	136
4.2.4. Studije slučaja scenskih adaptacija djela Fjodora Dostojevskog na sarajevskoj sceni	139

4.2.4.1. Posredovani Dostojevski: Rane inscenacije između ruske škole i zapadnoevropskih filtera (1927–1940)	142
4.2.4.2. Kontinuiteti i varijacije scenskog čitanja polifonijskog romana (1950–2000)	147
4.2.4.3. Novo stoljeće, nova paradigma: Od scenskog čitanja ka fragmentaciji	156
5. Scensko umijeće čitanja: Poziv na dijalog	162
Sažetak	165
Summary	167
Резюме	169
Bibliografija	171
Izvorna djela	171
Periodika i recepcija	172
Literatura	181
Internetski izvori	185
Scenski korpus	186
Prilog: Arhivska građa (MKPU BiH i NPS)	193
Imenski indeks	197
Podaci o autorici	201

1. Uvod. Načelo epike i polifonije: Ruski klasični roman na sceni

Knjiga II monografije *Scensko umijeće čitanja: Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije* nastavlja analitičku liniju započetu u Knjizi I, pomjerajući fokus s načela groteske na problem scenskog čitanja ruskog romana kroz dva međusobno povezana, ali poetički različita principa: epiku i polifoniju. Dok je u prvoj knjizi naglasak bio na transformativnim potencijalima grotesknog načina mišljenja i njegovim scenskim artikulacijama, ova knjiga polazi od pitanja kako se romaneskne strukture velikog narativnog obuhvata i višeglasne organizacije svijesti mogu prevesti u pozorišni jezik bez gubitka njihove unutarnje logike.

Problem insceniranja, odnosno adaptacije romana, osobito ruskog klasičnog romana XIX stoljeća, nije samo tehničko ili dramaturško pitanje već, prije svega, pitanje medijskog i misaonog “prevođenja”, odnosno prenosa romaneskne logike mišljenja u scenski jezik. Roman, kao forma koja počiva na naraciji, unutrašnjoj perspektivi, digresiji i refleksiji, ne može se jednostavno dramaturgirati bez redukcije svojih temeljnih svojstava. Odnos romana i pozorišta pritom se pokazuje kao odnos dvaju suprotnih medijskih polova: dok roman i film dijele srodnu narativnu logiku, što njihov prelaz iz jednog medija u drugi čini relativno prirodnim, odnos romana i scene uvijek je obilježen napetošću, jer scena ne pripovijeda nego djeluje. Ta tenzija čini adaptaciju romana produktivnim koliko i rizičnim činom. Monografija, stoga, polazi od razumijevanja scenske adaptacije kao čina čitanja romana kroz pozorište – proces u kojem se romaneskni principi preoblikuju kroz dramaturške, glumačke i režijske strategije.

U tom kontekstu epika i polifonija ne tretiraju se samo kao formalne ili žanrovske oznake nego i kao načela organiziranja scenskog mišljenja. Epika, sa svojom narativnom širinom i monumentalnom formom, u ovoj knjizi označava i način strukturiranja scenske radnje u kojem narator, refleksija, digresija i kolektivna perspektiva imaju presudnu ulogu. Polifonija, pak, ne podrazumijeva samo mnoštvo likova ili glasova već i princip koegzistencije autonomnih svijesti koje na sceni stupaju u dijalog bez hijerarhijskog centra. Ova dva načela se ne isključuju već se u praksi često

prepliću, ali u djelima Lava Tolstoja i Fjodora Dostojevskog dobivaju različite poetičke konfiguracije i proizvode različite scenske izazove.

Tolstoj i Dostojevski u ovoj knjizi promatraju se i kao snažni individualni autorski glasovi i kao dva tipa romanesknog mišljenja koji zahtijevaju različite modele scenskog čitanja. Tolstojev roman karakteriziraju refleksivna epika, snažna naratorska instanca i digresivna filozofsko-historijska struktura, što scensku adaptaciju usmjerava ka pitanjima naratora, distance i *etičke imaginacije*.¹ Proza Dostojevskog, nasuprot tome, organizirana je kao višeglasna struktura konflikta svijesti u kojoj se pripovjedna funkcija raspoređuje na glasove likova, a scenski potencijal proizlazi iz dijalogizirane unutarnje drame. Ova razlika ne znači da je jedan autor “sceničniji” od drugog već da svaki od njih zahtijeva drugačiji dramaturški aparat.

Analitički okvir knjige primarno se oslanja na savremenu rusku teatrologiju i teoriju romana, uz selektivno uključivanje zapadnoevropskih teorijskih pristupa tamo gdje oni omogućavaju preciznije čitanje konkretnih scenskih praksi. Teorijske postavke, pritom, ne koriste se radi iscrpnog teorijskog pregleda već u mjeri u kojoj funkcioniraju kao analitički alat. Posebna pažnja posvećena je sarajevskom pozorišnom kontekstu, unutar kojeg se scenska čitanja ruskih klasika suočavaju s institucionalnim, produkcijskim, estetskim i recepcijskim ograničenjima. Studije slučaja ne služe kao ilustracije unaprijed postavljenih teza nego kao mjesta provjere – uključujući i analizu “praznina”, odnosno prekida i odsustva kontinuiteta u scenskoj prisutnosti određenih djela.

¹ Polazeći od koncepcije *epskog elementa* kao nositelja refleksivne i misaone dimenzije scenskog događaja, koju razvija ruska teatrologinja Natal’ja Skorohod, u ovoj knjizi uvodi se pojam “etičke imaginacije”, kojim se označava osobenost Tolstojevog romanesknog postupka da kroz naratorsku distancu, digresivnu strukturu i procesualnost savjesti proizvodi iskustvo moralne kompleksnosti bez zatvaranja konflikta u normativni sud. Pod tim se podrazumijeva sposobnost romana da generira prostor etičkog promišljanja kao otvorenog procesa, a ne kao unaprijed zadane po(r)uke. Scenska adaptacija takvog romana, stoga, zahtijeva dramaturški aparat koji ne reducira narativ na linearnu fabulu niti ga svodi na psihološku ilustraciju, nego čuva otvorenost procesa etičkog promišljanja. Vidjeti: Наталья Степановна Скороход, *Русский роман и театр: формирование эпического состава действия*, 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 strukture (scenske) radnje*), Rossijskij gosudarstvennyj institut sceničeskikh iskusstv, Sankt Peterburg, 2020].

Cilj Knjige II nije normativno vrednovanje pojedinih adaptacija niti uspostavljanje modela “ispravne” inscenacije romana. Naprotiv, knjiga nastoji pokazati da se u susretu romana i pozorišta ne proizvode gotova rješenja, već napetosti, krize i produktivne transformacije. Epika i polifonija u tom smislu predstavljaju izazov koji razotkriva granice i mogućnosti pozorišnog mišljenja.

2. Ruski roman na pozornici: Modeli i krize

2.1. Teorijski okviri i kritičke rasprave o insceniranju ruskog romana

U ruskom kontekstu problem inscenacije književne proze, osobito klasičnog romana, nije samo scensko-estetsko već i teorijsko, ideološko i kulturno pitanje. Od kraja XIX stoljeća do danas brojni ruski teoretičari, praktičari i historičari teatra pokušali su artikulirati modele, izazove i potencijal prenosa prozних struktura na scenu suočavajući se s fundamentalnim problemom: Kako učiniti roman izvedivim, a da se ne izgubi njegova unutarnja logika?

Najsistematičniji odgovor na ovo pitanje daje ruska teatrologinja Natal'ja Skorohod u monografiji *Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене. История. Теория. Практика* (Kako inscenirati prozu: proza na ruskoj sceni – historija, teorija, praksa, Sankt-Peterburg, 2010) i disertaciji pod nazivom *Русский роман и театр: формирование эпического состава действия* (Ruski roman i teatar: formiranje epske strukture (scenske) radnje, Sankt-Peterburg, 2020). U svojim istraživanjima Skorohod razmatra višedecenijsku praksu ruskog teatra – od tradicije Moskovskog umjetničkog teatra i režijskih koncepcija Nemirovič-Dančenka, preko sovjetskih i post-sovjetskih modela, do savremenih postdramskih pristupa – povezujući historijsku građu s teorijskom refleksijom insceniranja romana. Na temelju analiza autorica predlaže vlastiti model adaptacije koji podrazumijeva prisustvo naratora, fragmentaciju strukture, višeglasje i metateatralnost, te uvodi pojmove *romaneskne scenske forme* i *romaneskne predstave*.²

Monografija i disertacija ruske autorice predstavljaju ključne izvore za razumijevanje historije i teorije scenske adaptacije romana u ruskom teatru, s posebnim naglaskom na kanonskim djelima Fjodora Dostojevskog i Lava Tolstoja. Skorohodino istraživanje dosljedno pokazuje da su najplodnije scenske realizacije ovih tekstova nastajale upravo onda kada redatelji

² Pojam *romaneskna scenska forma* koristi se da označi specifičan tip inscenacije koji zadržava narativne i refleksivne strukture romana. U slučajevima kada se spominju konkretne realizacije, koristi se termin *romaneskna predstava* koji označava izvedbeni izraz date forme.

nisu pokušavali “pretvoriti roman u dramu”, već su razvijali nove oblike scenske naracije u dijalogu s romanesknim principima.

Skorohod izdvaja nekoliko ključnih elemenata adaptacije književne proze: utjelovljenje naratora kao posrednika između teksta i publike, epsku strukturu radnje koja zamjenjuje tradicionalnu dramsku kauzalnost te, kao osnovu scenske organizacije značenja, uvodi fragmentarnost, retrospektivu, digresiju, višeglasje i refleksivnost. Ovi elementi ne funkcioniraju kao formalni dodaci nego kao temeljni principi scenskog mišljenja koji zahtijevaju drugačiji odnos prema vremenu, prostoru, govoru i vizualnosti.³

Niz ruskih istraživača dodatno je razradio problem odnosa proze i pozorišta, insistirajući na tome da adaptacija romana ne podrazumijeva prenošenje fabule nego transformaciju načina mišljenja. Tako Sergej Cimbal u studiji *Проза как театральный жанр* (*Proza kao teatarski žanr*, 1977) polazi od teze da upravo prozna djela koja nisu izvorno namijenjena izvođenju na sceni omogućavaju teatru da prepozna nove oblike dramatismata i da obnovi vlastiti scenski jezik: “Upravo je književnost, koja nikako nije predviđena za scenu i koja je oblikovana prema vlastitim zakonima, teatru pružila mogućnost da shvati novu prirodu dramatismata, da ulovi njegove nove i izuzetno suptilne nijanse, da usavrši teatralnost.”⁴ Drugim riječima, adaptacija postaje moguća tek onda kada se scena shvati kao prostor razmjene ideja, a ne tek kao mjesto ilustracije narativnog sadržaja.

Teorijsko promišljanje odnosa epskog i dramskog dodatno je razvijeno u radovima Valentine Golovčiner, posebno u knjizi *Эпическая драма в русской литературе XX века* (*Epska drama u ruskoj književnosti XX stoljeća*, 2001), u kojoj se epska drama razmatra kao posredni oblik između kanonske dramske strukture i šire narativne svijesti. Iako Golovčiner ne polazi od pitanja adaptacije romana, njeno razumijevanje epske strukture – zasnovane na fragmentaciji, slikama i raspodjeli glasova – predstavlja

³ Vidjeti: Skorohod, 2020, str. 215–221.

⁴ «Именно литература, никак для сцены не предназначенная, созданная по своим законам, дала возможность театру понять новую природу драматизма, уловить его новые и чрезвычайно тонкие грани, усовершенствовать театральность.» Citirano prema: Сергей Львович Цимбал, «Проза как театральный жанр», в: *Театр. Театральность. Время, Искусство, Ленинград, 1977, с. 53–54.* [Sergej L'vovič Cimbal, «Proza kao teatral'nyj žanr» (*Proza kao teatarski žanr*), в: *Teatr. Teatral'nost'. Vremja* (*Teatar. Teatralnost. Vrijeme*), Iskusstvo, Leningrad, 1977, str. 53–54. (u dostupnom primjerku teksta bez paginacije)].

važan teorijski okvir za razmišljanje o scenskim transformacijama romanesknog mišljenja.⁵

Savremena teatrologija dodatno je skrenula pažnju na procese epizacije drame i širenja scenskog vremena. Elena Hajčenko u studiji «От драмы к эпосу. Внесценические персонажи» (Od drame ka epici. Izvanscenski likovi, 2020) pokazuje da povratak epskog u dramsku strukturu podrazumijeva aktiviranje odsutnih figura, narativnih slojeva i refleksivnih elemenata koji nisu neposredno prisutni u scenskoj radnji.⁶ Ovakvi pristupi potvrđuju da se epika na sceni pojavljuje upravo kao promjena samog principa scenskog mišljenja, odnosno kao pomak od linearno organizirane radnje prema višeslojnoj, fragmentarnoj i refleksivnoj strukturi scenskog događaja.

Posebno mjesto u ovom teorijskom okviru zauzimaju razmišljanja Pavla Gromova, koji problem scenskog prevođenja proze ne sagledava iz perspektive adaptacijskih modela nego iz unutarnje logike književnog mišljenja. U knjizi *Написанное и ненаписанное* (*Napisano i nenapisano*, 1994) Gromov insistira na tome da filozofska dubina proze ruskih klasika nije sadržana u fabularnoj naraciji, već u onome što on naziva “unutarnjom filozofijom karaktera” – sloju značenja koji nastaje u međudjelovanju stila, svijesti i etičke pozicije lika. U tom smislu prenijeti roman na scenu moguće je samo ukoliko se redatelj odrekne doslovnog prenošenja narativne logike i tekstu pristupi kao partneru u procesu scenskog mišljenja.⁷

Ovi istraživači se, iako dolaze iz različitih pravaca, slažu u jednom: proza jeste izazov za scenu i istovremeno predstavlja bogat potencijal obnavljanja teatra.

⁵ Vidjeti: Валентина Егоровна Головчинер, *Эпическая драма в русской литературе XX века*, Томский государственный педагогический университет (ТГПУ), Томск, 2001. [Valentina Egorovna Golovčiner, *Ėpičeskaja drama v ruskoj literature XX veka* (*Epska drama u ruskoj književnosti XX stoljeća*), Tomskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet (TGPU), Tomsk, 2001].

⁶ Vidjeti: Елена Григорьевна Хайченко, «От драмы к эпосу. Внесценические персонажи», *Вопросы театра. Prosaenium*, №1/2, электронное издание, Государственный институт искусствознания, Москва, 2020, с. 376–403.

[Elena Grigor'evna Hajčenko, «От драмы к эпосу. Vnesceničeskie personaži» (Od drame ka epici. Izvanscenski likovi), *Voprosy teatra. Prosaenium*, br. 1/2, èlektronnoe izdanie, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, Moskva, 2020, str. 376–403].

⁷ Vidjeti: Павел Петрович Громов, *Написанное и ненаписанное*, составление и предисловие Таршис, Надежда Александровна, Артист. Режиссер. Театр, Москва, 1994. [Pavel Petrovič Gromov, *Napisannoe i nenapisannoe* (*Napisano i nenapisano*), sostavlenie i predislovie Nadežda Aleksandrovna Taršis, Artist. Režissjor. Teatr, Moskva, 1994].

U ruskoj teatarskoj misli tokom XX i početkom XXI stoljeća poseban značaj imale su rasprave o pojmu sceničnosti (rus. *сценичность*) prozних tekstova. Ovaj pojam koristio se za označavanje izvedbenog potencijala proznog književnog djela, ali se njegovo značenje mijenjalo paralelno s razvojem režijskog teatra i promjenama u shvatanju odnosa teksta i scenske realizacije. U tom kontekstu Boris Ljubimov u disertaciji *Проблемы сценичности произведений Ф. М. Достоевского* (*Problemi sceničnosti djela F. M. Dostojevskog*, 1976), a potom i u kasnijim pedagoškim i teorijskim radovima, analizira kritičku recepciju romana Dostojevskog kroz prizmu (ne)mogućnosti njihovog izvođenja te pokazuje kako se pojam sceničnosti historijski transformira. Ljubimovljevo istraživanje ukazuje na pomak u percepciji Dostojevskog – od autora koji je dugo smatran “neizvodivim filozofom” do pisca čija proza postaje jedan od ključnih izazova modernoj režiji.⁸

Natal'ja Skorohod, uz druge autore poput M. E. Babičeve, V. I. Kozlova i O. B. Sokurova, ukazuje na važnost sovjetskog perioda u formiranju specifične poetike scenske “romanesknosti”, u kojem se ideološke, estetske i produkcijske tenzije snažno prepliću. Sovjetski eksperimenti s epskim elementima u teatru često su bili podložni cenzuri, ali su istovremeno otvorili prostor za razvoj kompleksnih adaptacijskih strategija koje integriraju naraciju, glumačke transformacije, ulogu komentatora, principe scenske montaže i ideološku refleksiju. Ova praksa pokazuje da je upravo u sovjetskom teatru razvijen niz postupaka koji će kasnije postati ključni za razumijevanje scenske adaptacije romana kao posebnog oblika pozorišnog mišljenja.⁹

Nezaobilazna su i komparativna istraživanja, osobito kod autora poput S. L. Cimbala, K. L. Rudnickog, V. F. Koljazina i drugih o odnosu između Brechtove teorije epskog teatra i ruske scenske prakse. Njihove analize ukazuju na to da ruski teatar nije tek preuzimao Brechtove principe nego ih je reinterpretirao u skladu s vlastitom književnom i pozorišnom tradicijom prilagođavajući ih specifičnim historijskim, estetskim i ideološkim okolnostima.¹⁰

⁸ Vidjeti: Борис Николаевич Любимов, *Проблемы сценичности произведений Ф. М. Достоевского*, диссертация, Москва, 1976, 195 с.

[Boris Nikolaevič Ljubimov, *Problemy sceničnosti proizvedenij F. M. Dostoevskogo* (*Problemi sceničnosti djela F. M. Dostojevskog*), dissertacija, Moskva, 1976, 195 str.]

⁹ Vidjeti: Skorohod, 2020.

¹⁰ Vidjeti: Сергей Львович Цимбал, «В поиске вместе с Брехтом», в: *Разные театральные времена*, Искусство, Ленинград, 1969, с. 314–347.

Navedeno pokazuje da su ruska teatarska teorija i kritika razvile specifičan model adaptacije romana koji ne pretpostavlja prelazak jednog žanra u drugi (romana u dramu) već prije “prevod” jednog jezika u drugi, jednog medija u drugi, prelazak iz pripovjednog diskursa u scensko mišljenje, uz insistiranje na dijalogu poetika, produktivnoj nekompatibilnosti, mogućnosti da se roman ne predstavlja nego izvodi kao novi čin scenske i misaone transformacije, postajući dramaturški princip koji oblikuje ne samo sadržaj već i strukturu, ritam, etiku i estetiku pozorišta. Iz toga proizlazi i novi zadatak režije: ne dramaturizirati roman već ga čitati kroz pozorište, ali i pozorište čitati kroz roman.

Dvostruka perspektiva na koju upućuju tekstovi ruskih istraživača – istovremeno teorijska i praktična – oblikuje i analitički okvir ove knjige.

2.2. Konceptualni izazovi adaptacije romana: Žanrovska i medijska transformacija

Za razliku od drame, roman kao žanr počiva na naraciji, unutrašnjoj perspektivi, slobodnoj indirektnoj govornoj formi, promjeni fokalizacije, temporalnim skokovima, refleksijama i digresijama. Na sceni ovakva struktura zahtijeva transformaciju kako jezika tako i medija mišljenja. Roman ima

[Sergej L'vovič Cimbal, «V poiske vmeste s Brehtom», v: *Raznye teatral'nye vremena* (U potrazi zajedno s Brehtom, u: *Razna teatarska vremena*), Iskusstvo, Leningrad, 1969, str. 314–347];

Константин Лазаревич Рудницкий, «Уроки Брехта», в: *Спектакли разных лет*, Искусство, Москва, 1974, с. 286–342.

[Konstantin Lazarevič Rudnickij, «Uroki Brehta», v: *Spektakli raznyh let* (Brehtove lekcije, u: *Predstave raznih godina*), Iskusstvo, Moskva, 1974, str. 286–342];

Владимир Фёдорович Колязин (ред.-сост.), *Брехт – классик XX века: Материалы Брехтовского диалога 1988–1990 гг.*, Министерство культуры СССР, Москва, 1990. [Vladimir Fjodorovič Koljazin (ur.), *Breht – klasik XX veka: Materialy Brehtovskogo dijaloga 1988–1990. gg.* (*Breht – klasik XX stoljeća: Materijali brehtovskog dijaloga 1988–1990. godine*), Ministerstvo kul'tury SSSR, Moskva, 1990];

Николай Андреевич Хренов, «Эстетика и теория искусства XX века: альтернативные типы дискурсивности в контексте трансформации культуры», в: *Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия*, Прогресс-Традиция, Москва, 2007, с. 7–84. [Nikolaj Andreevič Hrenov, «Ėstetika i teorija iskusstva XX veka: al'ternativnye tipy diskursivnosti v kontekste transformacii kul'tury», v: *Ėstetika i teorija iskusstva XX veka: Hrestomatija* (Estetika i teorija umjetnosti XX stoljeća: alternativni tipovi diskurzivnosti u kontekstu transformacije kulture, u: *Estetika i teorija umjetnosti XX stoljeća: Hrestomatija*), Progress-Tradicija, Moskva, 2007, str. 7–84].

sposobnost da sabere mnoštvo iskustava u koherentnu *semantičku mrežu*¹¹ u kojoj se značenja prepliću, reflektuju i međusobno usložnjavaju. Pozorište, pak, da bi sačuvalo ovu složenost, treba rekonceptualizirati vlastite izražajne oblike. Adaptacija romana za scenu ne podrazumijeva samo tehničku konverziju narativnog materijala u dijalog i mizanscenu već zahtijeva dubinsko razumijevanje kompleksnih žanrovskih, narativnih i ideoloških slojeva romana. U tom procesu “prevođenja” najdublje se ispituju osnovni elementi pozorišnog izraza poput statusa naratora, logike dramske radnje, funkcije jezika i pozicije publike kao aktivnog tumača.

U prozi narator može biti implicitno ili eksplicitno prisutan: od heterodijegetskog sveznajućeg posmatrača, preko homodijegetskog učesnika, do autodijegetskog protagonista koji pripovijeda vlastitu priču. Na sceni se, međutim, otvara problem transpozicije implicitnog pripovjedača, jer scenski kod traži ili njegovo utjelovljenje u posebnoj figuri, ili redistribuciju njegove funkcije kroz likove, scensku postavku ili koreografski jezik. Upravo tu se otvara prostor za eksperimentalne režijske postupke, od metateatra i direktnog obraćanja publici do vizualnih i koreografskih zamjena naratorske perspektive.¹² U sovjetskim i postsovjetskim scenskim rješenjima, kako navodi Skorohod (2010, 2020), ovaj pristup se često koristio kao sredstvo razbijanja iluzije i pozivanja publike na kritički angažman.

Polazeći od pretpostavke da – ne samo u slučaju Fjodora Dostojevskog ili Lava Tolstoja nego općenito u romanu kao formi – narator (uključujući implicitnu naratorsku instancu) ne može biti izostavljen a da se ne naruši temeljna struktura romana, ruska autorica predlaže inscenaciju pripovjedača/naratora kao figure koja ne bi imala tek funkciju medija prenošenja fabule nego i ideološkog i estetskog posrednika. U takvoj

¹¹ Ovdje se koristi izraz *koherentna semantička mreža* kako bi se ukazalo na sposobnost romana da istovremeno obuhvati višestruke perspektive, slojeve značenja i temporalne tokove u relativno stabilan narativni okvir. Ovaj pojam upućuje na koncept romaneskog teksta kao višeglasnog, u kojem se kroz heterogenost glasova uspostavlja semantička struktura koja posjeduje unutarnju logiku i koheziju.

Za detaljniju analizu narativne višeslojnosti i fokalizacije vidjeti: Bahtin, 2020; Genette, 1980; Chatman, 1978; Skorohod, 2020. U procesu adaptacije takva semantička mreža zahtijeva novu konfiguraciju scenskih znakova kako bi zadržala višedimenzionalnost izvornog medija.

¹² U Gogoljevim *Mrtvim dušama*, naprimjer, naraciju vodi ekstradijegetski heterodijegetski pripovjedač koji stoji izvan svijeta fabule i nije akter priče, ali se povremeno izravno obraća čitatelju i prelazi u lirske digresije. Osciliranje između eksplicitnog obraćanja i implicitnog pripovjednog prisustva otežava scensku transpoziciju, jer glas koji u romanu djeluje prirodno u teatru treba pronaći ekvivalentan izraz u scenskom jeziku.

konfiguraciji narator na sceni funkcionira kao “svjedok mišljenja” ili kao kritička svijest unutar predstave. Ključno pitanje koje Natal’ja Skorohod postavlja istražujući odnos ruskog romana i pozorišta glasi: “Šta se dešava s teatrom kada pokuša govoriti romanom?”¹³ Ovim pitanjem ruska teatrologinja usmjerava pažnju s reprezentacije sadržaja na performativnu i kognitivnu transformaciju forme. Autorica razvija koncept tzv. *epske strukture radnje* – narativnog organiziranja romaneskne građe u scensku cjelinu – koji ne počiva na linearnom uzročno-posljedičnom napredovanju prizora nego na montažnim, digresivnim i refleksivnim sklopovima, a koji autorica suštinski razlikuje od klasične dramske kauzalnosti.¹⁴ Umjesto progresivne napetosti i konflikta, roman na sceni zahtijeva fragmentaciju i digresiju, retrospektivu kao oblik dramaturške organizacije, metateatarske intervencije, naratora kao ključnog agensa scenske konstrukcije, višeglasje kao oblik etičke i estetske slojevitosti. Ovo je model koji je, kako se pokazalo, posebno relevantan za Dostojevskog, čija je višeglasna struktura oblik filozofskog konflikta bez hijerarhije među glasovima, dok je glas njegovih pripovjedača tijesno povezan s percepcijom likova i ideja. Pitanje glasova u romanu, odnosno pitanje kako prenijeti višeglasje na scenu a da se ne izgubi kompleksnost njihove interakcije, u biti, rješava teorija polifonije Mihaila Bahtina (2020). Naime, ruski teoretičar u studiji o Dostojevskom ukazuje na činjenicu da ovaj romanopisac i tvorac potpuno nove forme romana ne sintetizira ideje u jednu istinu, već pušta da ideje “su-postoje” kroz nezavisne glasove. Prema toj logici i scena treba postati prostor dijaloga, svojevrsni *heterotopijski prostor*¹⁵ u kojem različite pozicije koegzistiraju bez hijerarhije.

¹³ Citirano prema: Наталья Степановна Скороход, *Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика*, Петербургский театральный журнал, Санкт-Петербург, 2010, с. 24.

[Natal’ja Stepanovna Skorohod, *Kak inscenirovat’ prozu. Proza na ruskoj scene: istorija, teorija, praktika* (Kako inscenirati prozu. Proza na ruskoj sceni: historija, teorija, praksa), Peterburgskij teatral’nyj žurnal, Sankt-Peterburg, 2010, str. 24].

¹⁴ Vidjeti: Skorohod, 2010, str. 58–67, također i: Skorohod, 2020, str. 119–138.

¹⁵ Scena kao heterotopijski prostor ovdje se razumije u Foucaultovom smislu realnog mjesta koje istovremeno reflektira, prelama i dovodi u odnos različite, pa i međusobno suprotstavljene prostorne i vrijednosne poretke, u kojem različite pozicije koegzistiraju bez hijerarhije.

Vidjeti: Michel Foucault, “O drugim prostorima”, preveo Mario Kopic, prema izvorniku: “Des espaces autres” (*conférence au Cercle d’études architecturales*, 14 mars 1967), u: *Architecture, Mouvement, Continuité*, br. 5, 1984, str. 46–49.

2.2.1. Medijska transformacija: Pozorište koje “čita” prozu

Rečeno na prethodnim stranicama upućuje na zaključak da se roman doista ne može naprosto *dramatizirati*. Rješenje je roman *čitati kroz pozorište*. Takvo čitanje, kako formulira Skorohod (2010, 2020), predstavlja oblik transformativne prakse u kojoj teatar razvija vlastiti način organiziranja narativnog mišljenja. Glavna “opasnost” u lokalnim kontekstima, kako pokazuju analize sarajevskih predstava, leži u redukciji romana na “priču za glumce” ili “pripovijedanje na sceni”, često bez svijesti o tome da roman na pozornici traži drugu dramaturgiju, drugi tempo, drugi odnos prema jeziku, prostoru i liku te, u konačnici, prema publici. Redukcija romaneskne kompleksnosti na dramski kod bez izgrađenog teorijskog okvira često rezultira predstavama koje djeluju “plošno” i “nekompletno”, ili “zagušeno” i “opterećeno”, zavisno od toga da li se roman svodi na minimalni niz prizora ili ne uspijeva izvršiti funkcionalne rezove unutar polifonijske strukture, pa scenski materijal ostaje preopterećen i bez jasne scenske artikulacije. U studijama slučaja iz sarajevske prakse dramski minimalizam, kao redukcija romaneskne kompleksnosti na *tableau*-logiku i format “X slika / Y prizora”, najčešće se primjenjuje u adaptacijama Tolstojevih romana, i to preko zapadnoevropskih dramatizacija kao “filtera”. Nasuprot tome, “zagušenost” kao posljedica nemogućnosti dramaturškog strukturiranja polifonijske građe primjećuje se naprimjer u adaptaciji romana *Brača Karamazovi* Fjodora Dostojevskog u režiji Sulejmana Kupusovića, predstavi koju je kritika ocijenila kao pokušaj monologiziranja polifonijskog romana, odnosno slučaj u kojem je kompoziciona masa nadvladala scensku artikulaciju.

Ilustrativan primjer svakako predstavljaju adaptacije romana L. N. Tolstoja i F. M. Dostojevskog. U Tolstojevom slučaju svaka adaptacija suočava se s izazovom prenošenja moralno-filozofskog diskursa koji ne pokreće radnju već oblikuje unutarnji svijet likova, naratorovu kontemplaciju ili autorsku poziciju. Narativni stil Lava Nikolajeviča, obilježen ritmičkim usporavanjima, refleksivnim digresijama i emocionalnim amplitudama, stvara jedinstven prozni univerzum koji teško korespondira s logikom scenske izvedbe. Te digresije – misaoni zastoji u linearnom toku fabule – funkcioniraju kao prostori za autorsko promišljanje temeljnih idejnih pitanja: slobodne volje, dobra i zla, historije, religije, smrti. Njihova “nesцениčnost” ogleda se u odsustvu dramske radnje, dijaloga i vizualne metafore. Scenska adaptacija takvih pasaža stoga iziskuje alternativne strategije: figuru naratora, autoreferencijalne komentare, simboličku mizanscenu ili,

u krajnjem slučaju, njihovo izostavljanje – što značajno mijenja značenja i smislove koje tekst sadrži. Ukoliko želi ostati vjerna Tolstojevom duhovnom horizontu, adaptacija treba tragati za scenskim izrazom koji ulazi u dijalog s pišćevom poetikom kroz fragmentaciju, narativni kontrapunkt i metateatarski sloj.

Za razliku od Lava Tolstoja, čija naracija teži refleksivnom kontinuitetu i moralno-filozofskom monologu, proza Fjodora Dostojevskog konstituira se kao centrifugalna struktura: višeglasna, konfliktna, ritmički ubrzana, prepuna interijera i eksterijera svijesti. U njegovim romanima ne dominira linearna fabula nego diskurzivna drama svijesti: izliv unutarnjih monologa, kontradiktornih pozicija i simultanih tokova misli. Upravo ta “sceničnost ideja” (Ljubimov) otvara drugačije mogućnosti za scensko čitanje. Kod Dostojevskog digresija govori *kroz* lik, a ne *o* liku. Govor je tu uvijek sukob, stav, argument. Stoga nema nužne potrebe za figurom naratora kao tumača, jer se pripovjedna funkcija “preusmjerava” i “raspoređuje” na glasove likova. Nije slučajno što Dostojevski tako često koristi lik nepouzdanog pripovjedača, kao što nije slučajno ni to što su monolozi njegovih likova uvijek dijalogizirani, kako ustvrđuje Mihail Bahtin (2020). Ovakva struktura romana zapravo omogućava režiji korištenje dramaturške polifonije – umjesto jedne svijesti omogućava uprizorenje sudara svijesti i simultanosti pozicija. Međutim, upravo višeglasnost nosi sa sobom i rizik banalizacije ako se formalizira ili reducira na puki narativni kaos bez unutrašnje logike.

Natal'ja Skorohod u monografiji *Kako inscenirati prozu* (2010) i disertaciji *Ruski roman i teatar: Formiranje epske strukture (scenske) radnje* (2020) nudi teorijski okvir za razumijevanje ovih razlika. Polazeći od uvida ruske autorice o različitim modelima scenske artikulacije romana, može se uočiti da Tolstojev roman funkcionira kao tip refleksivno organizirane naracije, koji zahtijeva strategiju prevođenja moralno-filozofskog diskursa u scensku misao, bilo kroz figuru naratora, bilo kroz simboličke scenske kodove. Roman Dostojevskog, nasuprot tome, pripada tipu višeglasno strukturiranog teksta koji već nosi elemente dramskog potencijala, samo ne u klasičnoj dramskoj formi već kao dijalog glasova i ideja koji se susreću bez posredničkog autoriteta.

Skorohod upozorava da je ključ za uspješnu adaptaciju Dostojevskog u prihvatanju njegove strukturne nedovršenosti: radnja se ne zatvara, nego se stalno otvara, raste i grana. Režija, prema tome, ne prevodi fabulu u linearnu kauzalnost, nego gradi otvorenu scensku kompoziciju koja parafrazira roman jezikom scenskog mišljenja: montažom prizora, paralelnim

scenama, prekidima i preklapanjima fokalizacija, kontrapunktom glasa i ritma.¹⁶ To prirodno povlači “krizu žanra” i “tenziju medija”, što u praksi znači stalno odmjerenje između autorskog glasa teksta i režijske koncepcije, između narativnog komentara (moralno-filozofskog diskursa) i scenskog (izvedbenog) djelovanja, te između unutrašnjeg monologa i javno izgovorene replike. Drugim riječima, dok Dostojevski zahtijeva *scenski nerv* za kontroliranu eksploziju jezika, pokreta i psihološke tenzije, Tolstoj zahtijeva *etičku imaginaciju* u adaptaciji.¹⁷ U oba slučaja roman više ne može biti predložak već treba postati dramaturški princip. Redateljsko čitanje, da bi ostalo produktivno, treba se kretati unutar autorske poetike, što nipošto ne znači formalnu vjernost. Naprotiv, takvo čitanje poziv je na otvoreni dijalog.

2.2.2. Savremene scenske prakse: Otvoreni dijalog s romanom

Savremeni ruski teatar, posebno u radovima redatelja poput Jurija Ljubimova, Konstantina Bogomolova i Leva Dodina, potvrđuje Skorohodinu tezu o prelazu od adaptacije ka transformaciji romana u scenski događaj. Njihove produkcije pokazuju da je roman na sceni održiv jedino kao izvorna teatarska struktura mišljenja i organizacije radnje.

Jurij Petrovič Ljubimov u *Zločinu i kazni* (Teatr na Taganke, 1979) oblikuje scenu kao političko-filozofsku arenu oslanjajući se na brehtovski postupak *začudnosti*, direktno obraćanje publici, preciznu upotrebu svjetla i muzike te snažnu ritmizaciju jezika, čime roman Fjodora Dostojevskog postaje prostor idejne i etičke konfrontacije te društvene refleksije.¹⁸ Ovaj

¹⁶ Vidjeti: Skorohod, 2020, str. 168–175.

¹⁷ O ontološkoj razlici romana i drame te o principu “drugosti” između autora i junaka vidjeti: Михаил Бахтин, «Автор и герой в эстетической деятельности», в: *Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук*, Азбука, Санкт-Петербург, 2000, с. 9–227. [Mihail Bahtin, «Avtor i geroj v èstetičeskoj dejatel’nosti», u: *Avtor i geroj. K filozofskim osnovam gumanitarnyh nauk* (Autor i junak u estetskoj aktivnosti, u: *Autor i junak. Ka filozofskim osnovama humanističkih nauka*), Азбука, Санкт-Петербург, 2000, стр. 9–227]. Vidjeti također: Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, prev. Aleksandar Badnjarević, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1991. (termin *transgredientnost*).

O raspravi o Bahtinovoj koncepciji *внезаходимость* (u ovoj knjizi: *izvannalazivost / izvanprisutnost*) vidjeti: Skorohod, 2020, str. 99–100.

¹⁸ O poetici inscenacije *Zločina i kazne* Jurija Ljubimova i asketskim scenskim sredstvima svjedoči i Vladimir Vysockij (kod nas uobičajeno Visocki), koji je u predstavi tumačio lik Svidrigajlova. U razgovoru o predstavi Visocki naglašava brehtovski postupak *začudnosti*, direktno obraćanje publici i minimalizam scenskog izraza: «Нет никаких эффектов: голая, пустая сцена, свет – и всё» [Nema nikakvih efekata: gola, prazna

primjer svjedoči da su ključni eksperimentalni zahvati sovjetskog teatra upravo na nacionalnoj klasici bili iznimno plodni i da nova scenska čitanja ruskog romana započinju već u kasnom XX stoljeću, pri čemu scenska praksa već tada računa na *dvostruku svijest* gledatelja koji istovremeno prepoznaje izvorni tekst, prati njegovo novo scensko čitanje i razumije rekontekstualizaciju u konkretnom vremenu i prostoru.¹⁹

U XXI stoljeću ta se linija razvija u različitim pravcima, zadržavajući polazište u romanesknoj epici, ali mijenjajući strategije scenskog čitanja. Konstantin Jur'evič Bogomolov dekonstruira roman u postdramske fragmente (*Karamazovi*, 2013) premještajući romaneskni materijal u savremeni medijski i društveni kontekst, obilježen spektakularizacijom javnog prostora, fragmentacijom diskursa i krizom etičkih vrijednosti.²⁰ Nasuprot tome, Lev Abramovič Dodin u višestruko nagrađivanoj predstavi po motivima romana *Braća Karamazovi* (Malyj Dramatičeskij Teatr – Teatr Evropy, 2020) koristi minimalan scenski prostor, s naglaskom na redukciji, misaonoj koncentraciji i metafizičkoj napetosti.²¹

scena, svjetlo – i to je sve]. Pritom ističe da se predstava oslanja na glas, riječ i unutarnju napetost, a ne na scenske efekte ili vizualni spektakl.

Citirano prema: «Владимир Высоцкий о спектакле ‘Преступление и наказание’», *Вагант*, 1997.

[«Vladimir Vysockij o spektakle ‘Prestuplenie i nakazanie’» (Vladimir Visocki o predstavi *Zločin i kazna*), *Vagant*, 1997], posthumno objavljen zapis svjedočenja (fondlubimova.ru, stranica posjećena: 31. 1. 2026).

Svjedočenje Vladimira Visockog posebno je važno za razumijevanje recepcijskog efekta Ljubimovljeve predstave. U kontekstu kasnosovjetskog “perioda zastoja”, asketska scenska sredstva, brehtovski postupak začudnosti i rad na ruskoj klasici nisu predstavljali tek formalnu inovaciju već su funkcionirali kao oblik estetskog i etičkog otpora. Minimalizam, odsustvo spektakla i direktno obraćanje publici imali su snažan učinak upravo zato što su bili suprotstavljeni normativnom jeziku socijalističkog realizma. Ovaj historijski kontekst pokazuje da se značenje scenskih postupaka ne može odvojiti od društvenih i kulturnih okolnosti u kojima nastaju, niti se može automatski prenositi u drugačije historijske i recepcijske horizonte.

¹⁹ Vidjeti: Linda Hutcheon & Siobhan O’Flynn, *A Theory of Adaptation*, 2nd ed., Routledge, New York, 2013.

²⁰ Odluka Bogomolova da nakon više od deset godina izvođenja povuče *Karamazove* s repertoara MHT-a (april, 2025), bez obzira na trajno interesovanje publike, dodatno potvrđuje da se savremeni dijalog s romanom ne zasniva na stabilizaciji ili kanonizaciji jednog “uspješnog čitanja” nego na njegovoj stalnoj reviziji. U tom smislu savremeni teatar klasiku ne tretira kao iscrpljiv izvor, nego kao otvoreno polje koje zahtijeva nova pitanja i nove odgovore u skladu s promjenjivim historijskim i recepcijskim kontekstima.

²¹ Prikaz Aljone Karas’ dodatno osvjetljava recepcijski i estetski kontekst ove inscenacije, u kojem se Dodinova predstava *Braća Karamazovi* smješta u trenutak preloma epohe,

U savremenim inscenacijama Tolstojevih romana, posebno *Rata i mira*, primjetna je težnja reinterpretaciji idejno-misaonih pasusa kroz scensko “usporavanje”, narativne montaže i fokus na unutarnju perspektivu likova. U predstavi Jurija Grymova (“Teatar Modern”, 2019) roman *Rat i mir* se oblikuje kao monumentalna scenska misterija i tretira kao misaona i etička cjelina, dok sam naslov predstave (*Rat i mir. Ruski Pierre*) upućuje na pomak od epopeje ka personaliziranom čitanju romana, u kojem se historijska i etička pitanja filtriraju kroz unutarnju transformaciju jednog lika (od Pierrea do Pjotra Kirilloviča).²² U inscenaciji Rimasa Tuminasa (*Rat i mir*, Teatar Vahtangova, 2021), koja je ubrzo stekla status kanonskog događaja savremenog ruskog teatra, što potvrđuje izuzetno obimna i dugotrajna kritička i medijska recepcija u Rusiji i inostranstvu,²³ rat se također ne prikazuje kao spektakl nego kao iskustvo svijesti i unutarnjeg preživljavanja. Srodna tendencija prisutna je i u novijim adaptacijama Tolstojeve proze, poput *Uskrsnuća* Nikite Kobeljeva (Aleksandrinski teatar, 2024), predstave koja roman čita kroz unutarnji zaplet i proces moralne transformacije protagonista.

obilježnog početkom pandemije koronavirusa i iskustvom globalne krize. Autorica naglašava asketsku scensku formu, redukciju likova i prostora, simboliku svjetla te ulogu muzike kao zamjene za narativnu ekspanziju, pri čemu se roman kondenzira u metafizičko i etičko iskustvo zajedništva. Ovakav pristup omogućava da se likovi oslobode historijski nataloženih interpretativnih “maski” i da se klasični tekst čita kao savremena, “ritualno pročišćena” misterija o čovjeku.

Vidjeti: Алёна Карась [Елена Юрьевна], «Раскинулось небо широко. ‘Братья Карамазовы’ Льва Додина в МДТ – Театре Европы», *Colta*, 18. 12. 2020.

[Aljona Karas’ (Elena Jur’evna), «Raskinulos’ nebo široko. ‘Brat’ja Karamazovy’ L’va Dodina v MDT – Teatre Evropy» (Rasprostre se nebo široko. *Braća Karamazovi* Lava Dodina u MDT-u – Teatru Evrope), *Colta*, 18. 12. 2020] (colta.ru, stranica posjećena: 31. 1. 2026).

²² Recepcijski odzivi publike dodatno ukazuju na to da se predstava doživljava kao scenska misterija snažnog afektivnog učinka, u kojoj se osjećaj monumentalnosti ne proizvodi klasičnom scenografijom već sinergijom svjetla, muzike, kostima i masovnog izvođačkog prisustva, pri čemu se performativno vrijeme proteže i izvan striktnih granica čina, uključujući i pauze koje postaju sastavni dio scenskog iskustva.

²³ O recepciji Tuminasove inscenacije *Rata i mira* objavljen je veliki broj kritičkih osvrtata, intervjua i medijskih tekstova u periodu od 2021. godine do danas, uključujući vodeće ruske dnevne novine, specijalizirane teatarske časopise i međunarodne kulturne portale (npr. *Коммерсантъ*, *Российская газета*, *Московский комсомолец*, *Театрал*, *Экран и сцена*, *Новая газета*, *ТАСС* i dr.). Obim i kontinuitet recepcije upućuju na to da je ova predstava prepoznata kao referentna tačka u savremenim scenskim čitanjima Tolstojevog romana, zbog čega su za ovo potpoglavlje važnije poetičke i recepcijske implikacije same predstave nego detaljna analiza kritičkog korpusa.

U navedenim primjerima “vjernost” izvorniku predstavlja čin *scenskog umijeća kritičkog čitanja*. Savremene produkcije ne nude recept, ali potvrđuju postavku Natalije Skorohod da je adaptacija romana održiva ukoliko se režija odrekne mimetičkog refleksa i uđe u dijalektički odnos s poetikom izvornog teksta.

Jasno je da adaptacija romana postavlja mnoge izazove, ali danas nisu usamljeni primjeri kada insceniranje proznog teksta prerasta u istinsku kreaciju – autonomnu dramaturšku cjelinu. U tim uspješnim pokušajima da se “obuhvati” roman, on ne gubi svoj identitet već se, usudim se reći, prirodno preobražava, postajući metod scenske refleksije, mehanizam za preispitivanje forme i funkcije teatra, te podsticaj za redefiniranje odnosa između publike, teksta i izvedbe.

Adaptacija romana je ispit zrelosti režijske misli i institucionalne prakse. Da bi roman bio izvodiv, scena treba prestati biti ilustracija. Treba postati mjesto mišljenja, dijaloga i otpora. U tom smislu, ruska teatarska teorija, kako je oblikuju Skorohod, Cimbali, Gromov, Ljubimov i drugi, ne nudi recepte, već otvara prostor za alternativnu epistemologiju teatra u kojoj se žanrovski i medijski transfer više ne odvija u hijerarhijskoj već u dijaloškoj formi.

Savremeni teatar (pa i lokalna, sarajevska scena s promjenjivim intenzitetom) više ne traži model romana kao narativnog uzora, već kao misaoni izazov.²⁴ Uspješna adaptacija ne imitira njegovu strukturu, nego iz nje izdvaja operativne principe scenskog mišljenja – prelaze fokalizacije, polifonu distribuciju glasa, montažnu ritmiku i ironijski komentar – te od njih gradi vlastitu dramaturšku dinamiku. Međutim, kako će pokazati studije slučaja, adaptacije ruskih klasika na sceni sarajevskih pozorišta često se suočavaju s krizom strategije – između režijske intuicije i izostanka minimalnog analitičkog okvira: Ko je nositelj naracije? Šta je mogući scenski ekvivalent digresiji? Kojim ritmom organizirati prizor?

U regionalnom okviru Miloš Lazin, redatelj i dramaturg koji živi i radi u Parizu, može se navesti kao pozitivno mjerilo, odnosno paradigmatički primjer regionalnog eksperimenta u scenskoj adaptaciji proze, odnosno otvorenog dijaloga s romanom. Od osamdesetih godina XX stoljeća njegov rad dehijerarhizira prozni predložak i tretira ga kao scenski materijal: nedramski tekst se preoblikuje u element novog scenskog ustroja; aktiviraju se transformativne dramaturške tehnike (dramatizatorske procedure,

²⁴ Roman kao misaoni izazov u savremenom teatru nije maketa zapleta već rezervoar postupaka (fokalizacija, polifonija, montaža, ironijski komentar) iz kojih teatar oblikuje vlastitu scensku logiku.

semantika dekora, glumačke interpretacije), a fokus se pomjera s linearne fabule na kompoziciju glasa, ritma i prostora.²⁵ U Predgovoru Lazinovoј knjizi Svetislav Jovanov eksplicitno opisuje trostruku razinu ovog pristupa (kritičko-arheološku, poetsko-rekonstruktivnu i metapovijesnu) te naglašava decentriranje subjekta i otvorenu scensku čitljivost proze.²⁶ Recepcija 80-ih godina XX stoljeća je te postupke istovremeno prepoznavala i problematizirala, dok Lazinova vlastita refleksija o napuštanju “sakralizacije teksta” zapravo precizira historijski kontekst tadašnjeg pozorišta: postmodernizam je u jugoslovenskom teatru bio tek “u povoju”, uz dosta improvizacije i otpora prema rušenju kanonskog statusa književnog “originala”.²⁷ Ovakva poetika anticipira ono što će Hans-Thies Lehmann (2004) sistematizirati kao postdramske postupke – tekst je tek jedan element scenskog sklopa, ravnopravan tijelu, slici, zvuku i prostoru.²⁸ Upravo taj spoj rane inovacije, koherentne autorske poetike i provjerljivih recepcijskih polemika legitimizira Lazina kao jedan od pozitivnih primjera prema kojima se može mjeriti kasniji regionalni razvoj adaptacijskih praksi.

Prisutnost dijaloga ili njegovo odsustvo između teatra i proze bit će u središtu analize u narednim poglavljima u kojima se kroz konkretne sarajevske primjere pokazuje u kojoj je mjeri naš teatar, svjesno ili ne, prepoznao scensko-izvedbeni potencijal proze ruskih klasika.

²⁵ Vidjeti: Svetislav Jovanov, “Predgovor”, u: Miloš Lazin, *Pripovedači na sceni*, Prosvjeta, Sarajevo, 2019, str. 8–11.

²⁶ Vidjeti: Jovanov, 2019, str. 9–11, 14.

²⁷ Citirano prema: Lazin, 2019, str. 211.

²⁸ Vidjeti: Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, prev. Kiril Miladinov, CDU – Centar za dramsku umjetnost (Zagreb) & TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti (Beograd), 2004/2005. Za Lazinove postupke vidjeti: Lazin, 2019.

3. Tolstoj i Dostojevski u svjetlu teorije i poetike insceniranja proze

Teorijski okvir ove knjige, kao i Knjige I (*Scensko umijeće čitanja: Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije – Načelo groteske*), polazi od pretpostavke da je scenska adaptacija proznog teksta uvijek interpretativni čin i pregovarački prostor između književnog kanona i scenskog izraza.

Teorijski uvidi Natalije Skorohod i Patricea Pavis omogućavaju da se insceniranje romana razumije kao proces scenskog čitanja i pozorišnog prevođenja. U disertaciji *Ruski roman i teatar* (2020) Skorohod pokazuje da se u ruskom teatru XX stoljeća, kroz različite modele insceniranja romana, oblikuje *epska struktura scenske radnje* koja nastaje uvođenjem i kombiniranjem različitih epskih elemenata te razgradnjom linearne dramske progresije. Pojam *epskog elementa* autorica koristi kao analitičku kategoriju za opis teatarskih postupaka koji fragmentiraju, komentiraju i prekomponiraju dramsku radnju uspostavljajući višeslojnu i simultanu logiku scenskog događaja.²⁹

Pavis, s druge strane, u *Pojmovniku teatra* (2004) insceniranje proze opisuje pojmom *prevođenja za pozornicu*, ne kao puku adaptaciju teksta ili prenošenje sadržaja nego kao hermeneutički proces koji obuhvata čitanje, selekciju, transformaciju i konkretnu scensku realizaciju u odnosu na publiku i situaciju izvođenja. Prevođenje za pozornicu podrazumijeva višestepeni prenos značenja i formi (tekst – dramatizacija – izvedba), pri čemu se izvorni tekst ne reproducira, nego se iznova tumači i scenski konkretizira.³⁰

U okviru takvog pristupa Pavis razlikuje *horizontalno* i *vertikalno čitanje* predstave. Dok horizontalno čitanje prati fabularni tok i održava iluziju

²⁹ Skorohod u disertaciji za cilj istraživanja postavlja analizu procesa formiranja *epske strukture scenske radnje* u različitim modelima insceniranja ruskog romana XX stoljeća, ispitujući kako se kroz nove epske elemente razgrađuje linearna dramska progresija i uspostavlja specifična nova scenska logika mišljenja.

Vidjeti: Skorohod, 2020, str. 8–9.

³⁰ Vidjeti: Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, prev. Jelena Rajak, Antibarbarus, Zagreb, 2004, str. 289–292.

kontinuiteta, vertikalno (paradigmatsko) čitanje usmjereno je na organizaciju scenskih znakova, prekide, komentare i slojeve značenja, proizvodeći distancu i refleksivnost karakterističnu za epski teatar.³¹ U tom smislu *epska struktura scenske radnje*, o kojoj govori Skorohod, može se razumjeti kao rezultat upravo takvog vertikalnog čitanja romana na sceni: scenski događaj ne gradi se kao zatvorena fabularna cjelina nego kao otvoreni prostor *su-postojanja* u kojem se istovremeno artikuliraju autorova misaona perspektiva, kolektivni horizont i individualne sudbine likova.

Ovakav model scenskog čitanja pokazao se posebno produktivnim u inscenacijama romana Lava Tolstoja i Fjodora Dostojevskog, čija poetika već u izvorniku podrazumijeva višeglasje, etičku ambivalenciju i nadfabularni sloj značenja. Skorohod naglašava da roman, za razliku od dramskog teksta, u scenski prostor unosi elemente koji raslojavaju linearnu radnju: fragmentarnost, digresiju, retrospektivu, višeglasje i refleksivnost. Time se formira *epska struktura scenske radnje* u kojoj linearna kauzalnost biva zamijenjena višeslojnom i simultanom logikom scenskog mišljenja koje ne imitira roman nego s njim stupa u dijalog.³²

U ruskom kontekstu ovaj proces započinje već početkom XX stoljeća, s razvojem teorije tzv. *romano-drame*, u kojoj se scena prilagođava romanu, a ne obratno. Ruski teatar u tom periodu razvija principe simultane scenografije, montaže epizoda različite dužine i tempa te slobodne kompozicije, što potvrđuju inscenacije poput *Braće Karamazovih* u Moskovskom hudožestvenom teatru 1910. godine. Teorija insceniranja romana ubrzo dobija metodološko proširenje u formalističkim studijama 20-ih godina XX stoljeća, kao i u Bahtinovim i Engel'gardtovim istraživanjima, dok se paralelno u Njemačkoj formira koncept epskog teatra (Piscator, Brecht).³³

³¹ Vidjeti: Pavis, 2004, str. 45–46.

³² Vidjeti: Skorohod, 2020; гл. 1.2.2. «Эпические элементы в театре 1920–начала 30-х гг.», с. 101–122; гл. 1.3.5. «Стратегии чтения повествовательных текстов и их влияние на теорию и практики инсценирования», с. 226–268.

[Skorohod, 2020; гл. 1.2.2. «Эпические элементы в театре 1920–начала 30-х гг.» (Epski elementi u teatru 1920-ih – početka 1930-ih godina), str. 101–122; гл. 1.3.5. «Стратегии чтения повествовательных текстов и их влияние на теорию и практики инсценирования» (Strategije čitanja narativnih tekstova i njihov utjecaj na teoriju i prakse insceniranja), str. 226–268].

³³ Skorohod podsjeća na činjenicu da u ruskoj teoriji 20-ih godina XX stoljeća, naročito s pojavom ruske formalne škole, dolazi do promjene u razumijevanju žanra: forma se počinje shvatati kao historijski promjenjiva kategorija, a ne kao stabilna i normativna shema. Iako su ta istraživanja bila primarno filološka i rijetko direktno povezana s konkretnim teatarskim praksama, u spoju s eksperimentima sovjetskog teatarskog avangardizma,

Međutim, za razliku od njemačkog epskog teatra, čija se “intelektualnost” oblikuje prvenstveno u okviru ideološko-dokumentarne paradigme, ruska epska linija, kako pokazuje Skorohod, polazi od poetičko-estetske prirode scenskog mišljenja i autorove misaone perspektive. Upravo ta razlika ima presudno značenje za razumijevanje inscenacija romana Lava Tolstoja i Fjodora Dostojevskog, u kojima se epski elementi ne svode na dokumentarnost ili didaktiku nego funkcioniraju kao sredstva misaonog, etičkog i estetskog raslojavanja scenske radnje.

U “postbrehtovskoj” epohi, posebno tokom tzv. “odjuge” (rus. *отменель*, 1953–1964), dolazi do pomaka od pitanja opravdanosti insceniranja proze ka pitanju njene poetičke artikulacije i scenskog jezika. Na promjenu optike istovremeno utječu recepcija Brechtove teorije, obnovljeno čitanje Bahtina, djelomična rehabilitacija naslijeđa “Teatarskog Oktobra” (rus. *Театральный Октябрь*) te povratak Dostojevskog na scenu od sredine 1950-ih. Problem “romana na sceni” sve se manje razumijeva kao tehničko pitanje dramatizacije, a sve više kao pitanje režijskog mišljenja: insistira se na tome da je produktivna inscenacija moguća tek kad se

ona su snažno utjecala na formiranje idejnog korpusa koji će kasnije biti sistematiziran u Brechtovoj koncepciji epskog teatra. Vidjeti: Skorohod, 2020, str. 86–103.

Zanimljivo je također, kako navodi autorica, da su romani Fjodora Dostojevskog u to vrijeme u Petrogradu bili korišteni i kao materijal za tzv. “literarne sudove”, javne performativne događaje u kojima se tekst tretirao kao povod za ideološku i društvenu raspravu. Iako ova praksa nije bila specifična isključivo za Dostojevskog, ona pokazuje da je roman već tada izlazio iz striktno književnog okvira i funkcionirao kao javni, diskurzivni i scenski materijal.

Vidjeti: Rogačevskij, 2008, prema Skorohod, 2020, str. 88–89.

Skorohod podsjeća i na to da su već teoretičari proletkulta 20-ih godina XX stoljeća anticipirali niz postupaka koji će kasnije postati ključni za epski i postdramski teatar: aktivnu ulogu gledatelja, participaciju i uvođenje pripovjedača kao posrednika između scenskog događaja i publike, čime se dramska iluzija zamjenjuje komunikacijskim i refleksivnim modelom scenskog mišljenja. Autorica dodatno ukazuje na to da se razgradnja dramske iluzije u sovjetskom teatru 20-ih godina XX st. nije oslanjala isključivo na scenografske eksperimente, nego i na pojavu distance između izvođača i lika, čime se djelovanje na sceni postupno preusmjerava iz mimetičkog u refleksivno polje. Ovi rani koncepti nisu bili razvijeni u estetskom smislu, ali su otvorili prostor za kasnije modele epskog i narativnog teatra, uključujući Brechtovu teoriju epske dramaturgije i savremene prakse koje aktiviraju gledatelja kao saučesnika scenskog događaja.

Vidjeti: Skorohod, 2020, str. 103–105.

na scenski jezik “prevede” poetika romana, dok puka dramatizacija fabule nužno osiromašuje duh izvornika.³⁴

Od početka 70-ih godina XX stoljeća opravdanost i produktivnost postavljanja proze prestaju se mjeriti vjernošću fabuli, a sve više se vežu za obnovu teatarskog jezika. Simptomatično je i predlaganje termina *režijska kompozicija* kao oznake za postupak koji roman čita i prekomponira svim scenskim sredstvima, ne samo riječju. Skorohod pokazuje da se u tom periodu na ruskoj sceni epski vektor razvija u poetikama ključnih redatelja poput Georgija Tovstonogova i Jurija Ljubimova, te da je često srodan, ali ne i istovjetan Brechtovom: ruska epika gradi specifičnu distancu između glumca i lika te razvija posebnu vrstu “romanesknosti”, odnosno poseban način utjelovljenja i glumačke artikulacije romanesknog lika, uz oslanjanje na vlastitu tradiciju (Evgenij Vahtangov, Vsevolod Mejerhol'd, Vladimir Nemirovič-Dančenko).³⁵

Upravo ovaj historijski sloj objašnjava zašto će se kasnije, u 90-im godinama XX stoljeća, rasprava o prozi na sceni prirodno “preseliti” u polje scenarija čitanja i komunikacije s publikom. Klasični tekst u savremenoj režiji postaje prostor u koji se može i “učitati” ono što redatelj smatra nužnim, dok predstava računa na dvostruku svijest gledatelja/čitatelja, u kojoj se aktuelni scenski događaj prelama kroz recepcijski trag ranijih interpretacija.

Savremena inscenacija klasičnog romana, dakle, računa na palimpsestnu recepciju. Kako pokazuju Gérard Genette (1997) i Linda Hutcheon (2013), svaka nova interpretacija klasičnog teksta nužno se upisuje u mrežu prethodnih čitanja i prerada, pri čemu tekst funkcionira kao palimpsest, a ne kao zatvorena cjelina. U teatru to znači da scenski događaj ne briše ranije inscenacije, nego ih implicitno priziva kao recepcijski trag. U skladu s estetikom recepcije Wolfganga Isera (1978) i Hansa Roberta Jasssa (1982), značenje predstave nastaje u aktivnoj interakciji s gledateljem koji istovremeno percipira aktuelni scenski čin i pamti prethodne horizonte očekivanja.

U tom kontekstu pojmovi scenskog čitanja i pozorišnog prevođenja kod Patricea Pavisa, kao i Skorohodina koncepcija epske strukture scenske

³⁴ Vidjeti: Skorohod, 2020; гл. 1.3.1. «Брехт и Бахтин», с. 163–175 [Skorohod, 2020; gl. 1.3.1. «Brecht i Bahtin» (Brecht i Bahtin), str. 163–175].

³⁵ Vidjeti: Skorohod, 2020; гл. 1.3.3. «В чём новая сила сцены? дискуссии о постановках прозы 1970-х – 1980-х годов», с. 184–194 [Skorohod, 2020; gl. 1.3.3. «V čjom novaja sila sceny? diskussii o postanovkah prozy 1970-h – 1980-ih godina» (U čemu je nova snaga scene: diskusije o postavkama proze 1970-ih – 1980-ih godina), str. 184–194].

radnje, omogućavaju precizno teorijsko utemeljenje takvog recepcijskog modela: predstava se oblikuje kao proces interpretacije u kojem se roman ne reproducira nego čita, prevodi i prekomponira u odnosu na postojeće kulturno pamćenje i savremeni scenski jezik.

Zbog toga se Skorohodina analiza formiranja epske strukture scenske radnje ovdje neposredno povezuje s Pavisovim pojmom prevođenja za pozornicu: insceniranje romana jeste hermeneutički čin koji pretpostavlja vertikalno čitanje scenskih znakova, a ne linearno praćenje fabule. U tom okviru Tolstoj i Dostojevski zauzimaju posebno mjesto: njihovi romani postaju laboratorij scenskih inovacija, u kojem se epski element aktivira kao alat raslojavanja radnje, komentara, distance i polifone distribucije glasa. Kod Tolstoja scenski izazov nije "ispričati" epopeju nego prevesti etički maksimalizam i kolektivni horizont su-postojanja u epsku strukturu scenske radnje; kod Dostojevskog izazov je scenski artikulirati polifoniju i unutarnju dinamiku svijesti, odnosno pretvoriti "neslivenosti" glasova u jezik scene (ritam, tijelo, mizanscen, vizualni znak, zvuk).

Otuda inscenacije romana L. N. Tolstoja i F. M. Dostojevskog nisu puki transfer proznog teksta nego oblikovanje autonomne dramaturške cjeline: scenska logika parafrazira roman jezikom scenskog mišljenja i uvijek iznova pregovara između introspektivnog i javnog, narativnog i izvedbenog. Upravo iz tog razloga ovi romani ostaju referentna tačka i za savremene režijske poetike. Skorohodina teorija epske strukture scenske radnje, u spoju s Pavisovim pojmovima scenskog čitanja i pozorišnog prevođenja, pruža pouzdan teorijski aparat za analizu savremenih inscenacija ruskih klasika, ali i za razumijevanje načina na koji se roman na sceni preobražava u autonomnu dramaturšku cjelinu.

4. Sarajevski scenski dijalog s ruskim klasicima. Načelo epike i polifonije: Lav Tolstoj i Fjodor Dostojevski

Teorijski okvir izložen na prethodnim stranicama omogućava da se savremene inscenacije ruskih klasika ne promatraju kao ilustrativni primjeri adaptacije već kao autonomni oblici scenskog mišljenja. U tom smislu, sarajevske inscenacije romana Lava Tolstoja i Fjodora Dostojevskog ulaze u dijalog s tradicijom čitanja epske i polifonijske strukture romanesknog teksta, razvijanom u ruskom i evropskom teatru XX stoljeća, ali ga istovremeno prelamaju kroz vlastiti kulturni, historijski i recepcijski kontekst.

U središtu analize su načini na koje se roman "čita" na sceni: kako se oblikuje scenska struktura radnje, na koji se način raspodjeljuju glasovi i perspektive, te kako se individualno i kolektivno iskustvo prevode u scenski jezik. Sarajevske inscenacije proze L. N. Tolstoja i F. M. Dostojevskog pritom se razmatraju kao konkretni scenski odgovori na izazove epike i polifonije, u kojima se susreću teorijski modeli scenskog čitanja, lokalna pozorišna tradicija i savremeni režijski rukopisi.

Centralno poglavlje podijeljeno je u dvije cjeline. Prva je posvećena recepciji i inscenacijama romana Lava Tolstoja, s naglaskom na epski obuhvat, etički maksimalizam i scensko oblikovanje kolektivnog horizonta su-postojanja. Druga cjelina analizira recepciju i scenske interpretacije djela Fjodora Dostojevskog, usmjerene na polifoniju, raslojavanje svijesti i problematizaciju glasa, distance i unutarnje radnje. Recepcija se pritom razumije kao mjesto gdje scensko čitanje romana počinje i/ili se dovršava, jer se značenje konkretne predstave uspostavlja u odnosu između scenskog događaja i njegovog historijskog i kulturnog konteksta.

Konkretno studije slučaja služe kao provjera i konkretizacija teorijskih postavki razvijenih u prethodnim poglavljima, ali i metodološkog okvira uspostavljenog u Knjizi I (*Scensko umijeće čitanja: Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije – Načelo groteske*), koji se u ovoj knjizi dalje razrađuje u odnosu na probleme epike i polifonije.

4.1. Lav Tolstoj: Recepcijski horizonti i scenske adaptacije

Tolstoj je u bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru prisutan kroz višeslojnu recepciju koja obuhvata novinsku i publicističku građu s kraja XIX stoljeća, scenske adaptacije njegovih djela u Narodnom pozorištu Sarajevo i SARTR-u, te savremene interpretacije u akademskim i kulturnim kontekstima nakon raspada Jugoslavije. Ova cjelina strukturirana je u tri međusobno povezana segmenta:

1. Recepcijska prehistorija (1889–1948)

pokazuje kako se slika Tolstoja mijenjala od moralnog proroka i univerzalnog učitelja, preko političkog simbola slavenskog identiteta (Bosanski sabor, 1910), sve do figure oko koje se grade ideološki horizonti međuratnog i poslijeratnog društva. U ovom pododjeljku pokazuje se da je Tolstojevo ime, povremeno ali snažno, korišteno kao simbol u političko-kulturnim kontekstima, ipak bez institucionalnog utemeljenja koje će uslijediti nakon 1945. godine.

2. Scenske adaptacije (1922–2007)

razmatraju način na koji Tolstojeva proza ulazi u teatar: od ranih “ruskih” postavki koje donose emigranti u međuratnom periodu, preko poslijeratnih pokušaja da se adaptacija *Rata i mira* uklopi u socijalistički kulturni kontekst, sve do dugotrajnog odsustva Tolstojevog opusa s repertoara nakon 60-ih godina XX stoljeća i povratka *Ane Karenjine* na sarajevsku scenu 2007. godine. Ovo odsustvo iščitava se i kao simptom ključnog problema s kojim se suočio lokalni teatar: Kako epsku narativnu strukturu Tolstojevih romana uklopiti u dominantne scenske poetike tog perioda?

3. “Nova” čitanja 2000-ih

otvaraju prostor postsocijalističke recepcije u kojoj Tolstoj više nije isključivo ideološki uokviren klasik nego i moralni orijentir i kulturna referenca u širem savremenom diskursu.

Na ovaj način stvara se zaokružena slika recepcijskog puta jednog od najznačajnijih ruskih klasika u lokalnom i regionalnom kontekstu: od proroka i simbola, preko ideološki kanoniziranog klasika, do savremene referentne tačke kulturnih i moralnih rasprava. Ovakav recepcijski put, međutim, nije neutralna pozadina budućih scenskih adaptacija. On

aktivno određuje načine na koje se Tolstojeva proza uopće može misliti i prevesti u scenski jezik, posebno u odnosu na pitanja epike, narativne strukture i kolektivnog subjekta.

Prvi korak u ovom pregledu usmjeren je na recepcijsku prehistoriju Tolstojevog djela u Bosni i Hercegovini i regiji (1889–1948). Hronološka građa pokazuje kako se predodžba o ovom piscu formirala i mijenjala u skladu s kulturnim i političkim okolnostima, stvarajući temelje za kasnije scenske adaptacije i savremena čitanja. Recepcijska prehistorija zaokružuje se 1948. godine, u trenutku kada politički raskid sa Sovjetskim Savezom otvara novo poglavlje kulturne politike. U narednoj deceniji gotovo da nema tragova scenske prisutnosti Tolstoja, sve do repertoarskog iskoračka sarajevskog Narodnog pozorišta 1959. godine s inscenacijom *Rata i mira*. Upravo taj trenutak označen je kao “granični slučaj” u analizi scenskih adaptacija, čiji će počeci, kontinuitet i prekidi biti razmotreni u narednim pododjeljcima.

4.1.1. Recepcijska prehistorija (1889–1948)

Recepcijska prehistorija Tolstojevog djela u Bosni i Hercegovini i širem južnoslavenskom kontekstu (1889–1948) otvara put analizi scenskih adaptacija i promjenjivih recepcijskih procesa. Pregled građe pokazuje kako se predodžba o L. N. Tolstoju i njegovom djelu mijenjala u skladu s kulturnim i političkim horizontima. Metodološki okvir ovog pododjeljka čine teorija recepcije Hansa Roberta Jaussa (1982) i Wolfganga Isera (1978), koncept “političkog nesvjesnog” Fredrica Jamesona (1981) – koji pomaže da se razumije čitanje recepcije ruskog klasika kao simboličkog odgovora na šire društvene i ideološke napetosti datog perioda – te uvidi Aleide Assmann (2011) o kulturnoj memoriji, koji omogućuju da se ovi procesi sagledaju kao rani stadij pozicioniranja Lava Tolstoja u kontekstu lokalne kulturne memorije prije njegove pune kanonizacije. Navedeni teorijski koncepti omogućavaju da se recepcija Lava Tolstoja i njegovog djela u bosanskohercegovačkom prostoru sagleda kao dinamičan proces u kojem književnost stalno prelazi granice između estetskog, moralnog i političkog polja.

4.1.1.1. Od moralnog učitelja do svjetskog klasika (1889–1899)

Prvi tragovi recepcije Lava Tolstoja u bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru krajem XIX stoljeća vezani su za žurnalističke i publicističke izvore koji su oblikovali percepciju ruskog pisca u vrijeme kada u Bosni i Hercegovini još nije postojao institucionaliziran teatar. U tom periodu

Tolstoj se pojavljuje kao moralni učitelj i društveni kritičar, potom sve jasnije i kao svjetski klasik.

Najraniji dostupni tragovi nalaze se u *Sarajevskom listu* iz 1889. godine, u feljtonu “Jedan dan u pohodima kod grofa Lava Tolstoja” A. Goldberga.³⁶ Objavljen u dva nastavka (8. i 10. marta), tekst donosi intimistički portret pisca i domaćina Jasne Poljane, približavajući ga bosanskohercegovačkoj čitalačkoj publici zapisom o neposrednom susretu. Goldberg u ulozi reportera ne predstavlja Tolstoja samo kao velikog romanopisca već prvenstveno kao oličenje etičkog autoriteta i “filozofa rada”, naglašavajući njegovu moralnu strogost, jednostavnost i osobnu karizmu.

Prva faza recepcije Lava Tolstoja u Bosni i Hercegovini krajem XIX stoljeća oblikuje se gotovo isključivo kroz prizmu njegove ličnosti i ideološkog učenja. Goldbergov zapis potvrđuje da Tolstoj u lokalni kulturni prostor ulazi prije svega kao moralni učitelj koji nudi alternativu savremenom društvu. Tako se uspostavlja recepcijski obrazac koji će s različitim varijacijama dominirati i u kasnijim desetljećima, kada se ideološka i etička dimenzija Tolstojevog lika i djela nerijetko stavljala ispred estetske. U svjetlu Jaussovog pojma *horizonta očekivanja* može se utvrditi da domaća publika u prvim susretima s Tolstojem formira sliku univerzalnog mudraca, proroka budućih etičkih orijentacija – u horizontu u kojem književnost nije samo estetska praksa nego i moralno svjedočanstvo.

Početak 90-ih godina XIX stoljeća slijede kraći osvrti u štampi koji svjedoče o Tolstojevom statusu moralnog autoriteta. *Sarajevski list* 2. marta 1892. godine donosi anonimni tekst u kojem se podcrtava kontroverznost pisca u ruskom društvu: s jedne strane se nalaze njegovo moralno učenje i kritika društvene nepravde, a s druge stalni sukobi s državnim i crkvenim institucijama.³⁷ Još jasnije ovaj kontrapunkt dolazi do izražaja u tekstu “Ruska vlada i Tolstoj”, objavljenom u *Bošnjaku* 26. novembra 1896,

³⁶ Reportaža naglašava Tolstojevu kritiku moderne civilizacije i ideju povratka “jednostavnom životu”: “Civilizacija u takom vidu, u kakvom sada korača, nije drugo, do li tama. (...) Životu je zadaća: što je moguće više davati a što je moguće manje primati.” Citirano prema: A. Goldberg (puno ime autora nije utvrđeno), “Jedan dan u pohodima kod grofa Lava Tolstoja”, *Sarajevski list*, br. 28, rubrika “Listak”, str. 2 (str. 2 prema digitalnom primjerku; izvorno bez paginacije – A. I. Š.), Sarajevo, 8. 3. 1889; nastavak u *Sarajevski list*, br. 29, rubrika “Listak”, str. 2, Sarajevo, 10. 3. 1889. (infobiro.ba, stranica posjećena: 3. 9. 2025). U svim citatima iz arhivske građe zadržana je izvorna grafija.

³⁷ U rubrici “Nezvanično” prenosi se informacija iz Londona da je Tolstoj, nakon što je objavio otvoreno pismo o nevoljama ruskog naroda, postao meta progona vlasti i dobio nalog da napusti Moskvu i povuče se na svoje imanje. Vidjeti: Anonim, “Nezvanično”, *Sarajevski list*, br. 51, Sarajevo, 2. 3. 1892. (infobiro.ba, stranica posjećena: 3. 9. 2025).

u kojem stoji da “ruska vlada sa sumnjom gleda na učenja Tolstojeva” i da “njegove riječi nalaze više odjeka u svijetu nego u samoj Rusiji”.³⁸ Tako se učvršćuje slika L. N. Tolstoja kao progonjenog proroka i univerzalnog učitelja, dok estetska dimenzija njegovog književnog stvaralaštva u ovom periodu ostaje u pozadini.

Ovakvi tekstovi zapravo “modeliraju” domaću publiku koja treba “popuniti praznine” (Iser) nastale u prostoru između Tolstojevih ideja i zvanične represije. Tako se stvara predodžba o autoru koji se nalazi u trajnom sukobu s imperijalnim i crkvenim autoritetima, slika koja učvršćuje recepciju grofa Lava Nikolajeviča kao moralnog uzora i univerzalnog humaniste suprotstavljenog političkoj moći.

Jaussov *horizont očekivanja* i Iserov koncept “praznina” omogućavaju da se prati kako domaća publika krajem XIX vijeka Tolstoja prihvata prvenstveno kao moralni autoritet. Ovdje se također otvara prostor za uvođenje pojma *političkog nesvjesnog* američkog teoretičara Fredrica Jamesona (1981), koji označava pretpostavku da svako čitanje književnog teksta – pa i ono koje se na prvi pogled predstavlja kao estetsko ili etičko – u sebi nosi sediment društveno-ideoloških konflikata epohe u kojoj djelo nastaje i epohe u kojoj se ono čita. Time se otvara mogućnost da se recepcija Tolstoja u lokalnom kontekstu promatra ne samo kao niz moralnih ili estetskih sudova nego i kao odraz šire društvene dinamike kraja XIX stoljeća.

Najopsežniji i najznačajniji doprinos recepciji Tolstoja u ovom periodu predstavlja monumentalni serijal Jakše Čedomila,³⁹ koji označava i ključnu prekretnicu u recepciji kao, vjerovatno, prvu sistematičnu biografsku i kritičku sintezu u domaćoj periodici. Feljton “Književne radnje grofa Lava Tolstoja”, objavljivan u časopisu *Nada* tokom 1896. godine u deset nastavaka (od 15. marta do 15. oktobra),⁴⁰ prati Tolstojevo djetinjstvo i mladost, njegove vojničke dane, donosi prikaz *Sebastopoljskih (sic!) priča, Rata i mira* i *Ane Karenjine* te analizira njegov pedagoški rad u Jasnoj Poljani. Kao ambiciozan poduhvat, pisan popularno-naučnim stilom, ovaj feljton predstavlja gotovo enciklopedijsku sintezu Tolstojevog književnog opusa,

³⁸ Citirano prema: Anonim, “Ruska vlada i Tolstoj”, *Bošnjak*, br. 48, Sarajevo, 26. 11. 1896. (infobiro.ba, stranica posjećena: 3. 9. 2025).

³⁹ Jakša Čedomil (pravo ime Jakov Čuka, 1868–1928), književni kritičar i publicist, jedan od utemeljitelja moderne hrvatske književne kritike, koji je u svom kritičkom radu zagovarao evropska književnokritička mjerila i komparativni pristup te pisao i o ruskoj književnosti.

⁴⁰ Vidjeti: Jakša Čedomil, “Književne radnje grofa Lava Tolstoja”, feljton u deset nastavaka, *Nada*, Sarajevo, mart–oktobar 1896. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).

istovremeno otkrivajući i ideološke pretpostavke *fin-de-siècle* čitanja. Autor naglašava moralnu i religijsku dimenziju Tolstojevog djela, ali mu odati priznanje i za estetske vrijednosti, posebno za “veličinu epskog prikaza” i “psihološku istančanost”. Time se u bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru prvi put ozbiljnije valoriziraju estetske vrijednosti opusa ruskog klasika. Uz priznavanje moralno-religijske dimenzije, Čedomil Tolstoja sagledava i kao vrhunskog umjetnika epske sinteze, psihološke analize i hroničara epohe. Ovaj naglasak označava pomak u recepcijskom obrascu, od proroka i učitelja ka romanopiscu čija estetska snaga sama po sebi legitimizira njegovo mjesto u književnom kanonu. U jednom od nastavaka Čedomil naglašava: “Tolstoj nije samo pjesnik, on je prorok i učitelj, koji umjetnost podređuje etici.”⁴¹

U ovakvim čitanjima prepoznaje se upravo ono na što upozorava Jameson: u Čedomilovom naglašavanju moralne i religijske dimenzije Tolstojevog djela, njegova interpretacija ne odražava samo lični interes autora feljtona nego i širu kulturnu potragu za autoritetom u vremenu društvenih kriza i transformacija *fin-de-siècle*-a. Naglasak na etičkom, stoga, nije izolirana vrijednosna prosudba već i posredan izraz društveno-ideoloških napetosti koje oblikuju horizont recepcije.

Na serijal iz 1896. godine nadovezuje se novi niz iz 1897. godine pod naslovom “Vjerska, filofska i moralna djela Tolstojeva”, objavljen u *Nadi* u sedam nastavaka (od 1. juna do 15. septembra).⁴² U ovom ciklusu naglasak je na religijskim i filozofskim Tolstojevim djelima (*U što vjerujem?* [rus. *В чём моя вера?*], *Što nam je dakle činiti?* [rus. *Так что же нам делать?*]⁴³) te na njegovoj kritici Crkve i državnog aparata. Sveobuhvatni portret pisca autor feljtona dovršava naglašavanjem njegove ideološke i društvene misije: kritikom rata, aristokratskog života i “lažne civilizacije”, uz isticanje univerzalnog piščevog pacifizma i moralnog radikalizma, tako da ni ovdje književna recepcija nije odvojena od moralnog tumačenja. U drugom serijalu Čedomil još snažnije ističe Tolstojevu “borbu protiv zla” i evanđeosko geslo “Ne opiri se zlu zlom”. Treba, međutim, dodati i to da autor feljtona

⁴¹ Citirano prema: Čedomil, *Nada*, Sarajevo, 15. 4. 1896, str. 157.

⁴² Vidjeti: Jakša Čedomil, “Vjerska, filofska i moralna djela Tolstojeva”, feljton u sedam nastavaka, *Nada*, Sarajevo, juni–septembar 1897. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).

⁴³ Naslovi Tolstojevih djela navedeni su prema postojećim izdanjima prevoda Luke Malnara (VBZ, Zagreb: *U što vjerujem?*, 2012; *Što nam je dakle činiti?*, 2017); oblik naslova zadržan je u skladu s dostupnim izdanjem.

ruskog klasika vidi i kao ličnost dubokih unutrašnjih protivrječja, u kojoj se ogledaju i protivrječnosti modernog doba.

Feljton kao žanr ovdje nije tek u funkciji popularizacije već predstavlja ključni medij rane recepcije Tolstojevog opusa. Serijalna struktura omogućava postupno, narativno izlaganje biografije i djela, spajajući faktografiju, interpretaciju i vrijednosni sud u jedinstven diskurzivni tok. Upravo takva forma pogodna je za posredovanje epske širine Tolstojevog djela, jer dopušta razvijanje pripovjedne linije, uvođenje historijskog i društvenog konteksta te oblikovanje autora kao cjelovite figure, ne samo kao pisca pojedinačnih djela.

Da Tolstojev pacifizam, međutim, nije ostao samo tema književne kritike, svjedoči i tekst *Sarajevskog lista* iz 1898. godine, objavljen pod naslovom "Protiv rata" (11. septembra).⁴⁴ U njemu se, oslanjajući se na Tolstojeva stajališta, zagovara mir i osuđuje rat kao "najveća sramota ljudskoga roda". Ovaj tekst važan je kao dokaz da je ruski autor već krajem XIX vijeka postao simbol antiratne misli, a njegovo ime argument u širem društveno-političkom diskursu, tako da recepcija u Bosni i Hercegovini već u ovom periodu dobija i snažnu političkoideološku dimenziju, povezujući književnost s društvenim angažmanom.

Na samom prijelazu stoljeća dolazi i do prve sinteze Tolstojevog statusa kao svjetskog klasika. U tekstu Josipa Pasarića "Iz ruske književnosti", objavljenom u *Nadi* 1899. godine u četiri nastavka, Tolstoj se tumači u kontekstu razvoja ruske književnosti XIX stoljeća.⁴⁵ Pasarić ga stavlja uz bok Puškinu, Gogolju, Turgenjevu i Dostojevskom, naglašavajući univerzalnu vrijednost njegovog opusa. Posebna pažnja posvećena je romanu *Uskrsnuće*, koji je tada izazivao snažan odjek u evropskoj i svjetskoj javnosti. Kako piše Pasarić: "Može se reći, da dosad ni jedan roman u svjetskoj književnosti nije probudio takvo općenito i međunarodno zanimanje."⁴⁶ Ova rečenica jasno svjedoči da je u bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru Tolstoj na prijelazu stoljeća već bio prihvaćen i kao moralni učitelj i kao neupitni klasik svjetske književnosti.

Recepcija Tolstoja u Bosni i Hercegovini od 1889. do 1899. oblikuje luk koji ide od intimnih reportaža, preko serijskih kritičkih obrada i moralno-religijskih komentara, do prvih pokušaja estetske sinteze. Ruski klasik

⁴⁴ Vidjeti: Anonim, "Protiv rata", *Sarajevski list*, Sarajevo, 11. 9. 1898. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).

⁴⁵ Vidjeti: Josip Pasarić, "Iz ruske književnosti", *Nada*, Sarajevo, 15. 9. 1899; 15. 10. 1899; 1. 11. 1899; 15. 12. 1899. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

⁴⁶ Pasarić, *Nada*, br. 21, Sarajevo, 15. 9. 1899, str. 329.

se u ovom periodu etablira kao autoritet koji istovremeno opominje, poučava i nadahnjuje, ali i kao romanopisac čije djelo izaziva ozbiljnu estetsku pažnju. Treba, međutim, imati na umu da je riječ o recepciji unutar uskog i fragmentarnog čitateljskog sloja, koja je u velikoj mjeri ovisila o posredovanim feljtonima i prevodima. Ipak, taj ograničeni krug uspio je preneti Tolstojeve ideje prema širem društvenom horizontu, polažući temelje kulturne prisutnosti ruskog klasika u bosanskohercegovačkom kontekstu. Upravo ta dvostrukost – istodobna afirmacija moralnog i estetskog autoriteta, uz ograničenost i elitizam recepcijske baze – definira specifičan položaj Tolstoja na prijelazu stoljeća i otvara put budućim interpretacijama u XX vijeku.

4.1.1.2. *Recepcija do 1914: Između estetske fascinacije i ideološkog prisvajanja*

Recepcijska linija formirana krajem XIX stoljeća na samom prelazu u XX dobija novu potvrdu i proširenje u *Nadi*. Prije svega, nastavlja se nit koju je Josip Pasarić 1899. godine istaknuo u svojoj sintezi naglašavajući međunarodni odjek romana *Uskrsnuće*. U broju od 15. marta 1900. objavljen je tekst pod naslovom “Francuz o *Uskrsnuću*”, u kojem se prenosi evropski (francuski) kritički osvrt i naglašava međunarodni značaj ovog djela, spominju se prevodi na evropske jezike i široki odjek u kulturnoj javnosti. Tolstoj se potvrđuje kao svjetski klasik čije djelo nadilazi granice nacionalne književnosti.⁴⁷ Bosanskohercegovačka periodika Tolstoja sve jasnije prepoznaje ne samo kao ruskog pisca i moralnog proroka nego i kao univerzalnu kulturnu pojavu.

Već naredne godine, 15. januara 1901, također u *Nadi* izlazi članak “Humanitarna misao u ruskom romanu” koji Tolstoja smješta u širi kontekst ruske književnosti i njenog “humanog poslanstva”. Pisac se ovdje predstavlja kao nositelj univerzalne humanističke ideje, kritičar društvenih nepravdi i moralni autoritet čija djela odražavaju misiju ruske književnosti da govori u ime potlačenih i obespravljenih.⁴⁸ Time se recepcija dodatno preusmjerava ka globalnom i etičkom horizontu: Tolstoj postaje paradigma humanističke misli u književnosti, autor čiji opus pruža kulturnu legitimaciju moralne i društvene kritike.

⁴⁷ Vidjeti: Anonim, “Francuz o *Uskrsnuću*”, *Nada*, br. 6, Sarajevo, 15. 3. 1900. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

⁴⁸ Vidjeti: Anonim, “Humanitarna misao u ruskom romanu”, *Nada*, br. 2, Sarajevo, 15. 1. 1901. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

Navedeni tekstovi potvrđuju da je upravo *Nada*, Časopis za pouku, zabavu i umjetnost, na prelazu stoljeća bila glavno mjesto oblikovanja kulturnog horizonta u kojem je Tolstoj čitan i razumijevan. Od proroka i moralnog učitelja (1889–1896), preko romanopisca i religijskog mislioca (1896–1897), Tolstoj sada postaje i svjetski klasik i simbol univerzalnog humanističkog poslanstva književnosti. Takav prelaz otvara prostor za recepciju u prvim desetljećima XX stoljeća, kada će se njegovo djelo sve snažnije ideologizirati i koristiti kao argument u raspravama o religiji, društvu i politici.

Ako je kraj XIX stoljeća u bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru bio obilježen nastojanjem da se Tolstoj predstavi u svojoj širini, kao pisac, mislilac i moralni autoritet, onda se u prvom desetljeću XX vijeka recepcija postupno mijenja i usložnjava. Širina zahvata iz 1890-ih, koja je nastojala istovremeno obuhvatiti etičke i estetske vrijednosti njegovih djela, zamijenjena je diferenciranim linijama čitanja. U zavisnosti od pozicije autora ili prevoditelja, naglašava se ili psihološko-estetska dimenzija ili ideološko-moralna “upotreba” Tolstojevog imena.

Simbolički i politički naboj Tolstojevog imena kulminirao je 1910. godine, neposredno nakon njegove smrti. Na sjednici Bosanskog sabora 23. novembra 1910. tadašnji predsjednik Safvet-beg Bašagić dao je riječ poslaniku Kostu Majkiću, koji je u ime poslanika održao govor o Tolstoj istakavši ga kao “jednog od najvećih ljudi, koji pripada ne samo Rusiji i Slovenstvu, nego čitavom čovječanstvu”.⁴⁹ Nakon toga je jednoglasno usvojeno da se ruskoj Dumi uputi telegram saučešća povodom smrti Lava Tolstoja. Ovaj čin izazvao je “bijes austrougarskih vlasti”, koje su smatrale da je Sabor prekoračio svoje ustavne ovlasti.⁵⁰ Tolstojeva smrt tako u Bosni i Hercegovini poprima institucionalno-političku dimenziju: književnik i prorok nenasilja postaje uporište javne artikulacije slavenskog identiteta i kulturne solidarnosti. U tom smislu recepcija Tolstoja pokazuje kako književnost prelazi granice estetskog i etičkog postajući povod za simbolički politički čin te oblikovanje i afirmaciju kolektivnog identiteta.

Nakon institucionalnog odjeka Tolstojeve smrti recepcija se u periodici i kulturnoj kritici ubrzo preusmjerila u širi kulturni i kritički okvir. U *Bosanskoj vili* 1912. godine objavljen je opsežan izvještaj o predavanju ruskog književnog kritičara Grigorija Petrova pod naslovom “O današnjoj ruskoj

⁴⁹ Citirano prema: Nedim Hasić, “Kako je jedan telegram, koji je poslao Safvet-beg Bašagić povodom smrti Lava Tolstoja, izazvao bijes austrougarskih vlasti”, *Stav*, Sarajevo, 17. 11. 2023. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

⁵⁰ Citirano prema: Hasić, 2023.

literaturi”.⁵¹ Govoreći o krizi savremene ruske književnosti, Petrov razlikuje dvije struje: umjetnost s društvenom svrhom i umjetnost “čiste ljepote”. Kao reprezentativan niz navodi Dostojevskog, Tolstoja i Gorkog, pri čemu precizira da Dostojevski svojim djelom utvrđuje načelo lične smirenosti, Tolstoj princip nenasilja (“neprotivljenja zlu”), a Gorki ideal smjelosti i dje-latnog učešća čovjeka u životu. Ovim tekstom Tolstoj je postavljen u rang idejnih stubova modernog stvaralaštva, u kontinuitetu s najvećim imenima ruske književnosti. U Jaussovom smislu, horizont očekivanja publike oblikuje se kroz poređenje Tolstoja s Dostojevskim i Gorkim, pri čemu svaki autor preuzima funkciju nositelja posebne etičke ili estetske paradigme.

U istom kulturnom ozračju, obilježenom traganjem za novim legitimitetima književnosti i njenim idejnim osloncima, pojavljuju se i domaći prilozi koji Tolstojev lik nastoje smjestiti u širi evropski i filozofski kontekst. Najznačajniji među njima je obiman esej Pere Slijepčevića “Lav Tolstoj (1828–1911)”, objavljen iste, 1912. godine u *Prosvjetinom Kalendaru*.⁵² Slijepčević Tolstoja povezuje s evropskim filozofima modernosti, Kierkegaardom, Guyauom i Nietzscheom, naglašavajući da nije riječ samo o velikom piscu nego i o “vjerskom filozofu” i univerzalnom moralnom učitelju. Tolstoja autor eseja opisuje kao proroka jednostavne etike, ali i kao “čovjeka srca i strasti”, u kojem se ogleda unutarnja borba između religiozne smirenosti i strastvene prirode. Budući da je *Prosvjetin Kalendar* imao reprezentativnu ulogu u kulturnom životu, Slijepčevićev esej dobija dodatnu težinu kao najopsežniji domaći pokušaj sistematskog promišljanja Tolstojevog lika u periodici prije Prvog svjetskog rata. Prema Iserovoj teoriji recepcije, implicitni čitatelj uvijek je projekt samog književnog teksta, ali u konkretnim povijesnim interpretacijama on biva aktualiziran kroz vlastiti horizont znanja i iskustva. Slijepčevićev esej upravo je takav primjer povijesnog čitanja u kojem se Tolstojeva unutarnja protivječja i duhovne napetosti tumače i uokviruju evropskim filozofskim kontekstima, pri čemu autor nastupa ne samo kao književni znalac već i kao obrazovani član kulturne zajednice.

Recepcijski horizont dodatno se širi 1913. godine. U *Bosanskoj vili*, u prevodu Jovana Maksimovića, objavljen je članak Sergeja Durylina “Večna

⁵¹ Vidjeti: Anonim, “O današnjoj ruskoj literaturi” (izvještaj o predavanju Grigorija Petrova), *Bosanska vila*, Sarajevo, 30. 1. 1912. (infobiro.ba, stranica posjećena: 1. 9. 2025).

⁵² Vidjeti: Pero Slijepčević, “Lav Tolstoj (1828.–1911.)”, *Kalendar SPKD Prosvjeta*, Sarajevo, 1. 1. 1912. (infobiro.ba, stranica posjećena: 8. 9. 2025).

deca”,⁵³ čime Tolstojevo ime izlazi iz užeg književno-estetskog okvira i ulazi u pedagoško-moralne rasprave. Tolstojeva rana proza (*Djetinjstvo*) u Durylinovom tekstu služi kao polazište za pedagoško-filozofske refleksije o čistoći djetinjstva i vaspitanja u hrišćanskom duhu. Ovaj primjer pokazuje da je ime grofa Lava Nikolajeviča već bilo snažno ukorijenjeno u kulturnom imaginariju, tako da ovaj prevod, između ostalog, dobija i funkciju signala da recepcija iz komunikativne memorije (novinski tekstovi i prigodna publicistika) prelazi u kulturnu memoriju u kojoj ruski klasik postaje važan simbol i autoritet unutar pedagoškog i hrišćansko-moralnog diskursa. Tako se raspon recepcije u ovom periodu protezao od književno-estetskog i političko-ideološkog do etičko-humanističkog tumačenja.

U recepcijskim “glasovima” do 1914. godine, dakle, jasno se razlikuju četiri linije:

1. Političko-simbolička – institucionalna recepcija Tolstoja u Bosanskom saboru 1910. (Bašagić, Majkić);
2. Estetsko-psihološka – koja naglašava Tolstojevu ulogu u oblikovanju modernog romana i moralno-psihološke kompleksnosti (Petrov, Slijepčević);
3. Ideološko-moralna – prisvaja Tolstoja kao autoritet u društvenim i političkim raspravama, često bez dublje estetske elaboracije;
4. Pedagoško-hrišćanska – koristi Tolstojeve tekstove kao polazište za diskusije o djetinjstvu, odgoju i vjerskoj etici (Durylin, prev. Maksimović).

Recepcija Lava Tolstoja u Bosni i Hercegovini do 1914. godine, dakle, kretala se od moralnog učitelja i proroka krajem XIX stoljeća ka složenijoj i diferenciranoj slici na početku XX. Četiri prepoznate linije – političko-simbolička, estetsko-psihološka, ideološko-moralna i pedagoško-hrišćanska – svjedoče o tome da se Tolstojevo djelo više ne čita samo u panoramskoj cjelini već se fragmentira u različite diskurzivne kontekste u kojima njegov opus zadobija različite društvene, kulturne i obrazovne funkcije.

Prvi svjetski rat 1914. godine predstavljao je “(s)lom” u svakom smislu – kulturnom, političkom i društvenom. Rat ne samo da prekida kontinuitet recepcije nego otvara novo poglavlje u kojem će se Tolstojeva figura u bosanskohercegovačkom prostoru čitati kroz drugačije prizme: ideološke

⁵³ Vidjeti: S. Duriljin [Sergej Nikolaevič Durylin], “Večna deca”, s ruskog preveo Jovan Maksimović, *Bosanska vila*, br. 2, Sarajevo, 31. 1. 1913, str. 26–30. (infobiro.ba, stranica posjećena: 5. 9. 2025).

sukobe, ratne traume i potragu za novim modelima književnog i društvenog identiteta.

4.1.1.3. Tolstoj u međuratnom periodu: Između etike, estetike i metafizike

U međuratnom razdoblju recepcija Lava Tolstoja na južnoslavenskom prostoru razvijala se u složenom trokutu između etičkog, estetskog i metafizičkog čitanja. Tri značajna teksta – Vladimira Dvornikovića (1928), Evgenija Spektorskog (1932) i Borivoja Jevtića (1940) – pokazuju kako se Tolstojevo djelo u tom periodu promišljalo prvenstveno kroz usporedbu s Dostojevskim, pri čemu je u središtu interpretacija stajala napetost između književnosti i morala, estetike i etike.

Tekst Vladimira Dvornikovića pod naslovom “Tolstojevo hrišćanstvo i život”⁵⁴ oblikuje sliku Tolstoja kao “večitog tumača, luralice i nemirnog tragaoca istine”, ali i kao ličnosti koja je stalno u protivrječju sa samom sobom i svojim vremenom. Njegovo viđenje kreće se od kritike “abnormalne osjetljivosti” i “razornih unutarnjih procesa” do uočavanja moralnog i religijskog preokreta, kada Tolstoj prelazi u “hiperhrišćanstvo” i postaje simbol radikalnog odbacivanja svjetovnih autoriteta. Za Dvornikovića Tolstoj nije prvenstveno umjetnik, nego prorok i moralni revolucionar, čija formula “ne opiri se zlu” ostaje tragična dilema jer vodi u pasivnost i defetizam. Tekst oscilira između fascinacije moralnim autoritetom i duboke sumnje u piščev etički nauk. Ukoliko se ova interpretacija promatra u teorijskom okviru koji nudi Fredric Jameson (1981), može se zaključiti da se “političko nesvjesno” tu očituje kao tumačenje unutarnjih protivrječnosti ruskog pisca kroz prizmu kulturnih i društvenih napetosti južnoslavenskog međuratnog konteksta u kojem se tražila ravnoteža između modernizacijskih procesa i religijsko-etičke tradicije.

Evgenij Spektorski u studiji “Turgenjev, Tolstoj i Dostojevski”⁵⁵ smješta Tolstoja u širi horizont ruskog i evropskog romana, ali mu određuje mjesto između Turgenjeva i Dostojevskog. Turgenjev za Spektorskog ostaje u domenu estetike i lirske ljepote, Tolstoj se, kao moralni prorok, promatra kroz prizmu etičnosti i društvene dužnosti, dok Dostojevskog autor teksta veže za metafizičke dubine i proročka obzorja. U smislu Jaussovog

⁵⁴ Vidjeti: Vlad. [Vladimir] Dvorniković, “Tolstojevo hrišćanstvo i život”, *Kalendar SPKD Prosvjeta*, Sarajevo, 1. 1. 1928, str. 36–42. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

⁵⁵ Vidjeti: Evgenije Spektorski [Evgenij Vasil’evič Spektorski], “Turgenjev, Tolstoj i Dostojevski”, *Kalendar SPKD Prosvjeta*, Sarajevo, 1. 1. 1932, str. 100–103. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

horizonta očekivanja ovakvo čitanje pokazuje kako se u međuratnom razdoblju recepcijski okvir za ruske klasike sužava i diferencira: Spektorski ističe da Tolstoj nadmašuje Turgenjeva jer književnost podređuje “problematični moralne dužnosti čovjeka”, ali ne doseže razinu Dostojevskog koji, prema njegovom viđenju, objedinjuje umjetničko, etičko i metafizičko.

Borivoje Jevtić u članku “Dva književna shvatanja”⁵⁶ daje završnu riječ ovoj recepcijskoj liniji stavljajući Tolstoja u eksplicitni kontrast s Dostojevskim. Za Jevtića Tolstoj je realist i moralist, autor čija književnost stoji u službi društvenih i prosvjetiteljskih ciljeva. Nasuprot tome, Dostojevski je predstavljen kao metafizički prorok i vizionar, pisac koji zadire u “tajnu ljudskog poziva” i otvara horizonte smisla života. Jevtić jasno daje primat Dostojevskom, dok Tolstoja vidi kao figuru ograničenu društvenim i moralnim horizontom, nedovoljnu, kako piše, za nadolazeće “velike prelomne trenutke” evropske kulture. Ovakav “raspored” književnih autoriteta pokazuje kako se u međuratnoj kritici ruski klasici vrednuju prema različitim interpretativnim potrebama i kulturnim očekivanjima: Dostojevski se afirmira kao pisac metafizičke dubine i egzistencijalnog uvida, dok se Tolstoj reducira na moralno-društveni i realistički okvir, primjeren prije svega pedagoškim i prosvjetiteljskim funkcijama.

Međuratna recepcija Tolstoja pokazuje jasnu dinamiku: od Dvornikovičevog naglašavanja unutarnjih protivrječja i radikalnog moralizma, preko Spektorskog koji ga smješta u trojstvo ruskih klasika ali bez metafizičke dimenzije, do Jevtića koji ga svodi na figuru moralnog realiste u sjeni Dostojevskog. Ovaj niz otkriva proces u kojem se Tolstojevo djelo čita manje kao estetski fenomen, a više kao etičko-politički i kulturni simptom. Recepcijski horizont u međuratnom razdoblju se sužava: implicitni čitatelj nije više pozvan da balansira između etike i estetike već da bira jedno ili drugo, pri čemu Tolstoj završava u sferi moralnog realizma. Time Tolstoj u južnoslavenskoj kulturi međuratnog perioda postaje ogledalo u kojem se prelamaju rasprave o smislu književnosti, njenom odnosu prema moralu i njenoj (ne)sposobnosti da pruži vizionarski odgovor na društvene krize.

Prvi svjetski rat označio je nagli lom kulturnog kontinuiteta, a Drugi svjetski rat i poratne godine unijeli su još dublju promjenu: recepcija Tolstojevog djela u Bosni i Hercegovini više se nije mogla voditi estetskim ili filozofskim pitanjima, već je bila u potpunosti određena novim kulturno-političkim horizontom socijalističke Jugoslavije.

⁵⁶ Vidjeti: Borivoje Jevtić, “Dva književna shvatanja”, *Jugoslovenska pošta*, br. 3493, Beograd, 12. 11. 1940, str. 9–10. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

4.1.1.4. *Poslijeratni period (1945–1948)*

Neposredno nakon Drugog svjetskog rata recepcija Lava Tolstoja u Bosni i Hercegovini bila je u potpunosti obilježena novim kulturnopolitičkim horizontom u kojem je Sovjetski Savez predstavljao dominantni uzor i mjeru vrijednosti. U javnom diskursu Tolstoj se čitao prvenstveno kroz prizmu ideologije i revolucionarne tradicije, dok je estetska analiza njegovih djela ostajala u drugom planu.

Simptomatičan primjer takvog čitanja donosi *Sarajevski dnevnik* 14. decembra 1946, koji je objavio integralni tekst Lenjinovog eseja “Lav Tolstoj kao ogledalo ruske revolucije” iz 1908. godine.⁵⁷ Već sam izbor ovog teksta kao povoda za obilježavanje godišnjice Tolstojeve smrti svjedoči da je kanonizacija ruskog klasika u socijalističkoj Jugoslaviji bila uslovljena političkim kriterijima. Lenjin opisuje Tolstoja kao genijalnog umjetnika, ali i religioznog zanesenjaka čija protivrječja odražavaju slabosti ruske revolucije. Takvo čitanje ubrzo postaje obrazac i za domaće interpretacije: Tolstoj je istican kao pisac koji raskrinkava društvenu nepravdu, ali se njegova religiozna i moralna učenja u pravilu potiskuju ili reinterpretiraju u duhu marksističkih tumačenja.

Recepcijski okvir u ovom period oblikovale su i kulturne posjete. U ljeto iste godine (1946) u Sarajevo je stiglo Moskovsko državno pozorište Lenjinskog komsomola koje je u repertoar uključilo i Tolstojevu dramu *Živi leš*. Prateći izvještaji naglašavali su odgojnu funkciju pozorišta i realistički pravac u kojem je sadržaj važniji od forme. Na taj način i dramatisacije Tolstojevih djela bile su uključene u repertoar kao “korisna klasika”, čija je primarna svrha bila vaspitanje publike u duhu novih vrijednosti.⁵⁸

Sličan obrazac donose i novinski tekstovi iz jeseni 1946, u kojima su prenesena predavanja delegata sovjetskog VOKS-a (Svesavezno društvo za kulturne veze s inostranstvom).⁵⁹ U njima se insistiralo na tezi da je kultura vrijedna samo ako služi narodu, te da umjetnost mora prikazivati

⁵⁷ Vidjeti: V. I. Lenjin, “Lav Tolstoj kao ogledalo ruske revolucije”, *Sarajevski dnevnik*, Sarajevo, 14. 12. 1946, str. 6–7. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).

⁵⁸ Vidjeti: Anonim, “Moskovsko državno pozorište Lenjinskog Komsomola dolazi ovih dana u Sarajevo”, *Sarajevski dnevnik*, Sarajevo, 17. 10. 1946, str. 4. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

⁵⁹ Vidjeti: Anonim, “Dva predavanja delegata VOKS-a. Teme i likovi umjetnosti (predavanje Ivana Ivanovića (sic!) Anisimova, zamjenika pretsjednika Komiteta za kulturu i umjetnost pri vladi SSSR-a); Stvaralački rad likovnih umjetnika u otadžbinskom ratu (predavanje Vjere Ignjatijevne Muhine, vajarke, narodne umjetnice SSSR-a)”, *Sarajevski dnevnik*, Sarajevo, 12. 11. 1946, str. 3–4. (infobiro.ba, stranica posjećena: 5. 9. 2025).

“novog čovjeka”. Normativna poetika socijalističkog realizma tako je oblikovala recepcijski horizont u kojem je Tolstoj, kao autor “literature istine”, bio priznat prije svega zbog svoje moralne poruke, a manje zbog estetske složenosti romana ili filozofskih pitanja koja je postavljao u svojim djelima.

Širi kulturni kontekst poslijeratnih godina također svjedoči o sličnim obrascima čitanja. U izvještajima o jugoslavensko-sovjetskim kulturnim vezama naglašavala se popularnost savremene sovjetske književnosti, ali i trajna vrijednost ruskih klasika uopće, koji su predstavljani kao dio zajedničke slavenske kulturne baštine. U tom okviru ime Lava Tolstoja pojavljuje se zajedno s drugim kanonskim autorima ruske književnosti, kao dio šireg narativa o doprinosu slavenskih naroda svjetskoj kulturi i o kulturnohistorijskoj misiji nove Jugoslavije.⁶⁰

Recepcija u Bosni i Hercegovini neposredno nakon rata, dakle, nije bila u znaku književno-estetske debate, već u znaku ideološkog uokviravanja i institucionalne kanonizacije. Tolstoj je u štampi i na pozorišnim daskama bio prisutan kao “revolucionarni” moralista i klasik čije djelo potvrđuje ispravnost socijalističkog kulturnog projekta. U ovom periodu estetska i filozofska složenost njegovog opusa gotovo da nije dolazila do izražaja, jer je dominirala funkcija pisca simbola koji životom i djelom svjedoči o borbi protiv nepravde i o historijskoj misiji književnosti da služi narodu.

Takav okvir, međutim, trajao je kratko. Već 1948. Titovo povijesno “ne” Informbirou i raskid sa sovjetskim dogmatskim modelom otvorili su prostor za drugačija čitanja ruskih klasika. Tolstoj u narednim decenijama više nije bio samo autoritet u funkciji revolucionarne pedagogije već i univerzalni klasik čije se djelo moglo interpretirati izvan strogih ideoloških granica. Simptomatičan primjer tog zaokreta, koji je uslijedio nakon Staljinove smrti 1953. godine i početka normalizacije odnosa između SSSR-a i SFRJ, predstavljala je sarajevska premijera *Rata i mira* 22. februara 1959, u režiji Vlade Jablana i Meše Selimovića, prema dramatisaciji E. Piscatora, A. Neumanna i G. Prüfera. Bila je to prva i posljednja inscenacija ovog romana na sarajevskoj bosanskohercegovačkoj sceni. Ona je s jedne strane potvrdila promjenu recepcijskog horizonta – od politički kanoniziranog klasika prema umjetničkom izazovu čija se vrijednost mjerila estetskim i scenskim kriterijima – dok je s druge strane ukazala na teškoće i izazove koje je pred teatar postavila adaptacija monumentalnog narativa romana-epopeje.

⁶⁰ Vidjeti: Tanjug, “Doprinos jugoslovenskih naroda svjetskoj kulturi”, *Sarajevski dnevnik*, Sarajevo, 11. 12. 1946, str. 1–2. (infobiro.ba, stranica posjećena: 5. 9. 2025).

4.1.2. Studije slučaja scenskih adaptacija djela Lava Tolstoja na sarajevskoj sceni (1922–1959)

Recepcija Tolstojevih djela na bosanskohercegovačkoj sceni kretala se između snažnih početaka, ideološkog prisvajanja i dugotrajne tišine. Neposredno nakon 1945. godine njegovo ime bilo je prisutno kroz sovjetske kulturne misije i monumentalne projekte, a sarajevska inscenacija *Rata i mira* 1959. predstavljala je kulminaciju tog perioda. Međutim, već tokom 60-ih godina XX stoljeća nastupa duga pauza: u naredna četiri desetljeća Tolstoj gotovo potpuno nestaje sa sarajevskih pozornica. Recepcijska šutnja pokazuje proces koji se, u terminima Aleide Assmann (2011), može razumjeti kao kulturno arhiviranje – premještanje djela iz sfere komunikativnog u sferu pohranjenog, arhivskog (kulturnog) pamćenja: djelo nije zaboravljeno, ali je odsutno u aktivnoj teatarskoj praksi.⁶¹ Povratak *Ane Karenjine* 2007. godine stoga dobija posebnu težinu, jer označava ne samo scensku rehabilitaciju Tolstoja nego i novo promišljanje njegovog mjesta u kulturnoj i estetskoj tradiciji.

⁶¹ Kako ističe Aleida Assmann, riječ je o složenom procesu prelaska iz “živog”, komunikativnog, u institucionalno pohranjeno, arhivsko pamćenje:

“Living memory thus gives way to a cultural memory that is underpinned by media – by material carriers such as memorials, monuments, museums, and archives. While individual recollections spontaneously fade and die with their former owners, new forms of memory are reconstructed within a transgenerational framework, and on an institutional level, within a deliberate policy of remembering or forgetting. There is no self-organization and self-regulation of cultural memory – it always depends on personal decisions and selections, on institutions and media. The transposition of individual living to artificial cultural memory and thus from short-term to long-term memory is a highly complex process fraught with problems: it brings together temporal extension with the threat of distortion, reduction, and manipulation that can only be averted through continuous public criticism, reflection, and discussion.” [Živo pamćenje ustupa mjesto kulturnom pamćenju koje je utemeljeno u medijima – u materijalnim nositeljima kao što su spomenici, memorijali, muzeji i arhivi. Dok pojedinačna sjećanja spontano blijede i nestaju zajedno sa svojim nositeljima, novi oblici pamćenja rekonstruiraju se unutar transgeneracijskog okvira te na institucionalnom nivou, u okviru svjesne politike pamćenja ili zaborava. Kulturno pamćenje ne postoji kao samoregulirajući sistem – ono uvijek zavisi od ličnih odluka i izbora, od institucija i medija. Prelazak iz individualnog, živog u posredovano, kulturno pamćenje, odnosno iz kratkoročnog u dugoročno pamćenje, predstavlja izuzetno složen proces opterećen brojnim problemima: on povezuje trajanje u vremenu s opasnošću od izobličenja, redukcije i manipulacije, što se može spriječiti jedino stalnom javnom kritikom, refleksijom i raspravom.]

Citirano prema: Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives (Kulturno pamćenje i zapadna civilizacija: funkcije, mediji, arhivi)*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, str. 6.

U nastavku se daje tabelarni pregled repertoarske prisutnosti djela Lava Tolstoja na sarajevskoj sceni u periodu 1922–2007. godine, kako bi se pokazao kontinuitet i prekid između predratne, poslijeratne i savremene recepcije.

Tabela 1. Repertoar izvođenja djela Lava Tolstoja u sarajevskim pozorištima (1922–2007)

Djelo	Forma	Dramatizacija / adaptacija	Premijera	Režija	Napomena
<i>Živi leš</i>	Drama u 6 činova	–	29. 10. 1922.	Aleksandar Vereščagin	Autorski dramski tekst (prva inscenacija Tolstojevog djela u NPS)
<i>Vaskrsenje</i>	Komad u 5 činova	Anri Bataj	4. 1. 1925.	Viktor Bek	Adaptacija romana
<i>Ana Karenjina</i>	Drama u 5 činova	Edmon Garo (dramatizacija, prev. s francuskog)	15. 1. 1927.	Viktor Bek	Adaptacija romana
<i>Krojcerova sonata</i>	Komad u 4 čina	Ferdinand Nozier & Alfred Savoar (prev. Mihajlo Kovačević)	13. 10. 1927.	Borivoje Jevtić	Adaptacija pripovijesti
<i>Carstvo mraka</i>	Drama u 6 činova	–	8. 9. 1934.	Rade Pregarc	Autorski dramski tekst
<i>Ana Karenjina</i>	Drama u 10 slika	A. Sibirjakov i L. Mansvjetova	12. 12. 1940.	Vaso Kosić	Druga adaptacija romana
<i>Živi leš</i> (gostovanje)	Drama u 6 činova	Moskovsko državno pozorište Lenjinskog komsomola	1946.	–	Gostovanje iz SSSR-a
<i>Rat i mir</i>	Adaptacija za scenu	E. Piscator, A. Neumann, G. Prifer	22. 2. 1959.	Vlado Jablan i Meša Selimović	Adaptacija romana

Djelo	Forma	Dramatizacija / adaptacija	Premijera	Režija	Napomena
<i>Ana Karenjina</i>	Adaptacija	Aleksandr Skorik (prema romanu L. N. Tolstoja; uz referentnu adaptaciju Helen Edmundson)	6. 3. 2007.	Aleksandr Skorik	SARTR (savremena recepcija; novo pozicioniranje Tolstoja)

Hronološki pregled pokazuje kontinuitet kao i prekide u scenskom izvođenju Tolstojevih djela, gdje se uočavaju različite faze scenske recepcije: intenzivna prisutnost u periodu između dva rata (1922–1940), ideološki okvir poslijeratnog perioda i repertoarski iskorak kroz sarajevsku inscenaciju *Rata i mira* 1959, nakon čega je uslijedila duža pauza i “arhiviranje” tokom socijalističkih decenija (1960–2006), sve do konačnog povratka u savremenom kontekstu 2007. godine.

U nastavku knjige svaka od navedenih faza će biti detaljnije razmotrena, počevši od ranih emigrantskih dramatizacija 20-ih i 30-ih godina XX stoljeća, uz napomenu da, iako je Tolstoj i sam pisao drame, one će biti predmet zasebnog istraživanja. Ovdje je fokus isključivo na njegovim proznim djelima koja su u Sarajevu doživjela scensku adaptaciju.

4.1.2.1. ‘Ruske’ domaće postavke i zapadnoevropski filteri: Rane adaptacije Tolstojeve proze (1922–1940)

Pojava Tolstojevih djela na sceni Narodnog pozorišta Sarajevo u prvim decenijama nakon osnivanja ne može se razumjeti izvan dvostrukog utjecaja koji strukturira repertoar i poetiku. S jedne strane ruska emigracija – redatelji i glumci školovani u tradicijama Stanislavskog, Mejerhol’da i Nemirovič-Dančenka – donosi znanje, disciplinu ansambla i standarde psihološkog realizma, čineći da se djela ruskih klasika, pa tako i Tolstojeva proza, osjećaju kao “domaće” scensko iskustvo, ne samo kao strani tekst. Sarajevsko pozorište, iako osnovano tek 1921. godine, dobilo je neprocjenjivo umjetničko osnaženje. Zahvaljujući ruskim emigrantima moglo je odmah uspostaviti reputaciju pozorišta koje je sposobno izvoditi velika djela svjetske književnosti, a posebno ruske klasike. S druge strane djeluje zapadnoevropski filter: gotove dramatizacije i scenske matrice (mahom francuske), prijevodi i izdavački kanali te gostujuće trupe i repertoarske mode

koje preferiraju melodramsku ekonomiju i *tableau*-logiku nad romanesknom polifonijom. Iz ukrštanja ova dva vektora formira se prepoznatljiva pozorišna poetika sarajevske scene u tom periodu. Visoki glumački standard i scenska disciplina naslijeđeni su od ruske škole, dok su strukturalna kraćenja i linearnije pripovijedanje preuzeti iz zapadnih adaptacijskih obrazaca (kompaktni činovi, centralizacija “ljubavnog luka”, slabljenje naratorske funkcije). Tako zapravo *Uskrsnuće* (1925) postaje paradigmatički slučaj “ruske” domaće postavke izvedene kroz francusku dramaturšku matricu, kao estetski susret koji će obilježiti i neke kasnije postavke Tolstojeve proze na sarajevskoj sceni.

4.1.2.1.1. ‘Uskrsnuće’: Moralni traktat na sceni i ‘estetski višak’ (stotinu godina poslije)

Tolstojev roman *Uskrsnuće* (*Воскресение*, 1899) – kao pripovijest o mogućnosti preporoda “palog” čovjeka, kao raskrinkavanje laži i licemjerja što niču u udobnostima višeg sopstveničkog svijeta i kao pripovijest o ispreplitanju sudbine privilegiranog muškarca kneza Dmitrija Nehljudova i neprivilegirane žene Katjuše Maslove – nastao na osnovu istinitog događaja, po samom svom sižeju, neodoljivo je privlačio teatar, film, radio i televiziju.

U trenutku objavljivanja, *Uskrsnuće* je imalo savršen “medijski profil” za prelazak romana u javnu sferu: linearna narativna ekonomija (krivnja – pokajanje – odluka), etička jasnoća i stvarnosni skandal (motivi sučeljanja aristokracije, suda i kaznenog sistema) činili su ga pogodnim za popularne medijske i scenske oblike širokog doseg a i ubranu međunarodnu distribuciju. Tekst je u Rusiji izlazio u popularnom sedmičnom časopisu *Niva*, uz ilustracije Leonida Pasternaka, što mu je od početka dalo vizualni potpis i širok doseg. Paralelno se u anglofonoj sredini *Uskrsnuće* širilo u prijevodu: od ljeta 1899. u *The Cosmopolitan* (*The Awakening*), a 1900. je uslijedio niz jeftinih serijskih izdanja (Street & Smith; J. S. Ogilvie te jedno knjižarsko (*trade*) izdanje kod Dodd, Mead).⁶²

⁶² Vidjeti: *The Awakening*, illustrated by L. Pasternak, in: *The Cosmopolitan*, vol. 27, May–October 1899 (u nastavcima) i američka izdanja: *The Awakening* (*The Resurrection*), prev. William E. Smith, Street & Smith, New York, 1900; *Resurrection*, prev. Henry Britoff, J. S. Ogilvie, New York, 1900; *Resurrection*, prev. Louise Maude, Dodd, Mead, New York, 1900 (with illustrations by Pasternak). Dostupno u digitalnim zbirkama HathiTrust Digital Library i Internet Archive (stranice posjećene: 18. 9. 2025).

Pored toga, roman je u to vrijeme bio i “politička činjenica”: Sinodova objava izopćenja Tolstoja 1901. i autorov javni odgovor⁶³ dodatno su podigli vidljivost romana, dok je značajan dio autorskih prihoda od *Uskrsnuća* usmjeren u fond za emigraciju “duhoboraca”,⁶⁴ kvekersko-tolstojevsku humanitarnu akciju,⁶⁵ što je romanu dalo reputaciju društvenog čina, ne samo književnog događaja. Upravo ta konvergencija estetskog teksta i

⁶³ Vidjeti: Василий Михайлович Скворцов (сост. и изд.), «Определение Святейшего Синода от 20–22 февраля 1901 г. № 557, с посланием ‘верным чадам Православной Греко-российской Церкви о графе Льве Толстом’» // «По поводу отпадения от православной церкви графа Льва Николаевича Толстого», сборник статей *Миссионерского обозрения*, 2-е изд., доп., Санкт-Петербург: типо-лит. В. В. Комарова, 1904, электрон. репрод.: Азбука Веры.

[Vasilij Mihajlovič Skvorcov (sost. i izd.), «Opređenje Svjatejšegō Sinoda ot 20–22 fevralja 1901 g. № 557, s poslaniem ‘vernym čadam Pravoslavnoj Greko-rosijskoj Cerkvi o grafe L’ve Tolstom’» (Odluka Svetog Sinoda od 20–22. februara 1901. br. 557, s poslaniem ‘vjernoj djeci Pravoslavne Grčko-ruske Crkve o grofu Lavu Tolstoju’) // «Po povodu otpadenija ot pravoslavnoj cerkvi grafa L’va Nikolaeviča Tolstogo» (Povodom otpada od Pravoslavne crkve grofa Lava Nikolajeviča Tolstoja), sbornik statej *Missionerskogo obozrenija*, 2. izd., dop., Sankt-Peterburg: tipo-lit. V. V. Komarova, 1904, elektron. reprod.: Azbuka Very]. (azbyka.ru, stranica posjećena: 18. 9. 2025).

Tolstojev odgovor pod nazivom: «Ответ на постановление синода от 20–22 февраля и на полученные мною по этому поводу письма» [Otvēt na postanovlenie sinoda ot 20–22 fevralja i na polučennye mnoju po ètomu povodu piš’ma (Odgovor na odluku Sinoda 20–22. februara i na pisma koja sam tim povodom primio)] iz 1901. godine dostupan je na stranici tolstoy.ru (stranica posjećena: 18. 9. 2025).

⁶⁴ Duhoborci (rus. *духоборы*, *духоборцы*) su ruski “duhovni hrišćani”, pokret nastao krajem XVII, početkom XVIII st., koji odbacuje crkvenu obrednost i svešteničku hijerarhiju, naglašava “življenu vjeru”, zajednički život i nenasilje. Nakon više talasa progona i iseljavanja (1804. na Moločne Vode; 1841–1845. u Zakavkazje), 1898–1899. oko 7,5 hiljada duhoboraca emigriralo je u Kanadu. Emigraciju su podržali tolstojevci i kvekeri. Dio honorara od Tolstojevog romana *Uskrsnuće* usmjeren je u fond za njihovu emigraciju. Vidjeti: *Большая российская энциклопедия* (Velika ruska enciklopedija) 2004–2017. (old.bigenc.ru, stranica posjećena: 18. 9. 2025).

⁶⁵ Akademsko elektronsko izdanje u 90 tomova potvrđuje da je pravo prve objave u *Nivi* prodano “u korist duhoboraca”, kao i da je autorski honorar u cijelosti upotrijebljen za njihov fond. Navode se i ugovor s *Nivom* i datumi.

Vidjeti: Лев Николаевич Толстой, *Полное собрание сочинений в 90 томах. Том 72: Письма 1899–1900*, Государственное издательство художественной литературы, Москва – Ленинград, 1933.

[Lev Nikolaevič Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomah. Tom 72: Piš’ma 1899–1900 (Sabrana djela u 90 tomova. Tom 72: Pisma 1899–1900)*, Gosudarstvennoe izdatel’stvo hudožestvennoj literatury, Moskva – Leningrad, 1933].

Elektronsko izdanje Tolstojevih sabranih djela u 90 tomova dostupno je na stranici www.tolstoy.ru (stranica posjećena: 18. 9. 2025).

javnog moralno-političkog čina usmjerila je recepciju romana prema njegovoj “poruci”, a manje prema otvorenom procesu etičkog promišljanja, što će se u scenskim adaptacijama pokazati kao sklonost ka moralnom traktatu i dramaturškom pojednostavljivanju.

U teatru, prvi veliki posrednički kanal bio je francuski. Henry Bataille (Anri Bataj)⁶⁶ postavlja *Résurrection* u pariskom Théâtre national de l’Odéon (14. 11. 1902), a već 1903. slijedi broadwayska verzija (Victoria Theatre, prijevod Michael Morton). Gotovo sinhrono kreću i “konkretizacije” u drugim medijima: Franco Alfano “prevodi” roman u operu (*Risurrezione*, Torino, 30. 11. 1904),⁶⁷ a američka kinematografija ekranizira roman već 1909. godine u Griffithovom kratkometražnom nijemom filmu *Resurrection* (Biograph Company).⁶⁸ Tek 1930. ruski institucionalni teatar

Dodatni izvor predstavlja esej “Putovanja duhoboraca” u časopisu *Новый мир* (*Novyj mir*) u kojem se preciziraju iznosi i Tolstojeve javne akcije, kao što su apel preko dnevnog lista *Русские ведомости* (*Russkie Vedomosti*), ili prijedlog za Nobelovu nagradu za mir. Vidjeti: Лев Семенович Симкин, «Путешествия духоборов», *Новый мир*, №1, 2011. (nm.1925.ru, stranica posjećena: 18. 9. 2025).

⁶⁶ Zanimljivo je da se u štampi pojavljuje svojevrsna polemika oko toga je li Batailleva dramatizacija jedina koja je izvođena na sarajevskoj sceni. Tako će izvjesni P. u *Večernjoj pošti* istaći da je dramatizacija o kojoj je riječ “binski efektna i uspjeta”, za razliku od “druge”, ranije prikazivane – o kojoj u arhivama nisam našla nikakve podatke. U prilično oštećenom arhiviranom isječku iz novina, između ostalog, stoji: “Naše je mišljenje da je trebalo izvestiti publiku da je ovo druga dramatizacija, pa bi poseta bila mnogobrojnija. Ali i ovako, bila je prilična.”

Citirano prema: P., “Vaskrsenje”, *Večernja pošta*, Sarajevo, 5. 1. 1925. Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine u Sarajevu (MKPU BiH).

Međutim, tekst objavljen u *Jugoslavenskom listu* razriješiće ovu dilemu: “Izričito napominjemo, da je to jedina dramatizacija tog djela, a ne kako jedan mladi neiskusni recenzent spominje u jednom listu, da postoje dvije. Jer, ne može se valjda dramatizacijom *Uskrsnuća* zvati, što je jedan naš putujući glumac nadrljao (Dinulović) čiju su dramatizaciju kod nas prikazivale putujuće glumačke šmire. Ono je bio pravi atentat na Tolstoja.”

Citirano prema: “Tolstojevo *Uskrsnuće* (Dramatizacija Anri Bataja)”, rukom dopisana arhivska bilješka: “Jugosl list 6/I br. 4” [*Jugoslavenski list*, 6. 1. 1925, br. 4]; inicijali autora dvoslovni, identitet autora nije utvrđen. Arhiva MKPU BiH (fotodokumentacija autorice, 2007–2010).

⁶⁷ *Risurrezione* [*Uskrsnuće*], opera u 4 čina. Muzika: Franco Alfano; libreto: Cesare Hanau (uz saradnju Camilla Antona Traversija) prema Tolstoju. Premijera: Torino, Teatro Vittorio Emanuele, 30. 11. 1904, dirigent Tullio Serafin.

Vidjeti: Enciclopedia Treccani, “Alfano, Franco”; Casa Ricordi – katalog opere *Risurrezione* (treccani.it; ricordi.com, stranice posjećene: 18. 9. 2025).

⁶⁸ *Resurrection* (1909), kratkometražni film, režija D. W. Griffith; produkcija i distribucija Biograph Co., 20. 5. 1909. Vidjeti: American Film Institute (AFI) Catalog (catalog.afi.com, stranica posjećena: 18. 9. 2025).

MHAT⁶⁹ odgovara vlastitom “romanesknom” scenskom formom,⁷⁰ što potvrđuje da su prve velike pozornice izvan Rusije diktirale rane adaptacijske obrasce.⁷¹

Sarajevska inscenacija Tolstojevog zavjetnog romana, s prvom i posljednjom premijerom iz 1925. godine, nastaje na raskrsnici “ruskih” domaćih postavki (ansambl, psihološki realizam) i formiranog internacionalnog kulturnog toka u kojem je *Uskrsnuće* bilo i moralni slučaj i scensko-medijski “gotov format”. U već oblikovanom transnacionalnom okviru *Uskrsnuća* Narodno pozorište Sarajevo 4. januara 1925. godine, dakle, poseže za Batailleovom scenskom matricom u režiji Viktora Beka, koji je igrao i glavnu ulogu kneza Nehljudova. Time sarajevska scena ne preuzima izravno Tolstojevu romanesknu strukturu nego već “filtriranu”, adaptacijom

Film se može pogledati na *YouTube* videoplatformi: *Resurrection* (1909) D.W. Griffith. Drama Short Silent Film (youtube.com, stranica posjećena: 18. 9. 2025).

⁶⁹ U ovoj knjizi akronimi za Moskovski umjetnički teatar koriste se u skladu s historijskim razdobljima i institucionalnim promjenama:

MHT – Moskovski umjetnički teatar (1898–1919; rus. MXT),

MHAT – Moskovski umjetnički akademski teatar (1919–1987; rus. MXAT).

Nakon 1987. godine djeluju dvije zasebne ustanove: “MHT A. P. Čehov” (rus. MXT им. А. П. Чехова) i MHAT “M. Gorki” (rus. MXAT им. М. Горького).

U glavnom tekstu koriste se prevedeni oblici naziva (bez ruske skraćene *im.* – rus. *им.*, od *имени* – “nazvan po”), dok se u fusnotama navode službeni nazivi na ruskom jeziku.

⁷⁰ Московский художественный академический театр (MXAT), «Воскресение», premijera 30. 1. 1930; rukovoditelj postavke V. I. Nemirovič-Dančenko; režija Il’ja Sudakov; uloga “Lica od autora” – Vasilij Kačalov. Repertoarski arhiv danas dostupan na službenoj stranici Московский художественный театр им. А. П. Чехова (MXT) (mxat.ru, stranica posjećena: 18. 9. 2025).

⁷¹ Kanali rane scenske recepcije (1902–1930):

a) Henry Bataille, *Résurrection: épisode dramatique en cinq actes et un prologue, tiré du roman de L. Tolstoï*. Premijera: Théâtre national de l’Odéon, 14. 11. 1902; reprise: Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 25. 1. 1905; Odéon, 24. 2. 1923. Vidjeti: *Théâtre complet*, t. III, Paris: Ernest Flammarion, 1924; BMVR Nice (nicea-bmvr.nice.fr, stranica posjećena: 16. 9. 2025).

b) Broadway, *Resurrection* (Bataille/Morton). Otvorenje: Victoria Theatre, 17. 2. 1903; igranje februar–april 1903. (88 izvedbi). Vidjeti: Internet Broadway Database (ibdb.com) i NYPL Digital Collections (digitalcollections.nypl.org, stranice posjećene: 16. 9. 2025).

c) Moskva, MXAT, «Воскресение», premijera 30. 1. 1930. Ruski izvori ističu rješenje u tzv. romanesknoj scenskoj formi (rus. *романная сценическая форма*), koja podrazumijeva uvođenje lika naratora/komentatora, montažu epizoda i raslojavanje radnje. Vidjeti repertoarski arhiv MXT им. А. П. Чехова (mxat.ru, stranica posjećena: 16. 9. 2025). Ovo je najranija potvrđena profesionalna premijera, što ovdje označava oprez prema mogućim ranijim fragmentarnim ili amaterskim pokušajima u Rusiji.

normiranu i dramaturški pojednostavljenu verziju romana. Ova evropska “prethodnica”, uz već formiranu domaću recepcijsku prehistoriju (kontinuirano interesovanje publike za ruskog klasika, rani prijevodi, serijalna izdanja), pripremila je teren da Sarajevo vrlo rano uvrsti Tolstoja u reper-toar, čak prije nego što je roman dobio veliku institucionalnu inscenaciju u Rusiji (MHAT, 1930).

Sarajevska postavka Tolstojevog *Uskrsnuća* kao teatarski događaj razmatra se najprije prema scenskim mjerilima epohe (1925) – dramaturgij-ska jasnoća prelaza, funkcionalno korištenje dubine pozornice (sudnica / “zajednička spavaonica kažnjenica” kao stalni plan), disciplina ansambla i tempo/ritam – na temelju tadašnjih kritičkih odziva i arhivskih tragova; zatim slijedi komparativno čitanje iz današnje teorijske perspektive (Skorohod: epska struktura scenskog događaja, polifonija, naratorski režim; epizacija naspram *tableau*-logike⁷²) kako bi se izbjegao prezentizam, tj. vrednovanje prošlih scenskih praksi mjerama današnjih estetskih normi.

“Uvoz” preko francuske dramatizacije presudno preoblikuje estetsku ekonomiju scenskog čitanja, što je tipična posljedica zapadnoevropskog filtera u lokalnoj recepciji. Batailleova verzija (*Résurrection: épisode dramatique en cinq actes et un prologue*) nudi sarajevskoj sceni “tehničko rješenje”: kompaktnih pet činova umjesto labirinta narativnih dionica i refleksivnih pasaža. Dobitak u izvedbenoj ekonomiji svakako ima svoju cijenu, jer filozofsko-etički, idejno-argumentativni sloj romana⁷³ – od polemike o pravu, pravdi, kaznenom aparatu i državnoj crkvi do kulminacije u evanđeoskom načelu neprotivljenja zlu nasiljem – scenski se razrješava kao melodramska moralna drama, dok se Nehljudovljeva unutrašnja progresija linearizira u prepoznatljiv obrazac “krivnja – pokajanje – odluka”. Takva linearizacija potiskuje procesualnost savjesti te tako sužava prostor *etičke imaginacije* kao otvorenog moralnog promišljanja. Pored toga, socijalno-filozofska dimenzija romana (sudnica, kaznionica, etape transporta; kolektivni horizont zajedničke spavaonice kažnjenica) povlači se pred ljubavnom pričom koja je scenski zahvalnija, mada smisaono siromašnija, komprimirajući se u *tableau*-logiku već ugrađenu u francuski predložak,

⁷² *Tableau*-logika: režijska organizacija prizora kao niz statičnih ili polustatičnih “slika” sa zatvorenim prelazima (*blackout*, zastor), s naglaskom na vizualni efekt i kompoziciju kadra, a ne na kontinuirani tok radnje i polifoniju scenskih planova.

⁷³ Pod idejno-argumentativnim ili traktatnim slojem ovdje se podrazumijevaju naratorske i esejističke dionice u romanu (pravo, kazneni aparat, crkva, vlasništvo, načelo neprotivljenja zlu) koje na sceni zahtijevaju posebne dramaturške postupke, uz napomenu da “traktatni sloj” ne implicira žanrovsku promjenu romana.

pri čemu se izgubljeni pripovjedni glas tek povremeno nadomješta patosom ili “koloritom”.

To je rani, paradigmatički slučaj onoga što se u ovoj monografiji naziva “estetskim ostatkom”. Riječ je o romanesknim elementima koji nemaju adekvatan scenski ekvivalent, što neizbježno rezultira gubitkom značenjskih slojeva izvornika. Navedenim se može objasniti i recepcijski refleks lokalne kritike koja traži ruski kolorit i psihološki realizam, pokušavajući estetikom “sanirati” strukturni manjak (izostanak pripovjednog glasa i kolektivnog horizonta).

Tolstojevo *Uskrснуće* biografsko-moralni poticaj preobražava u socijalno-filozofsku dijagnozu poretka: autorska instanca razotkriva mehanizme “višeg sopstveničkog svijeta”, raskrinkava “komediju suda”, tematizira nasilje policijsko-kaznioničkog aparata i formalizirane crkve te konsekventno afirmira načelo neprotivljenja zlu nasiljem, istovremeno se solidarizirajući s robijašima-revolucionarima kroz njihov etički kodeks i kolektivnu perspektivu. U tom okviru Nehljudovljeva unutrašnja transformacija nije romantično iskupljenje već simptom šire etičke i društvene problematike.

Premda se ovo Tolstojevo djelo uglavnom tumači kao socijalno-psihološki roman o savjesti i moralnom preobražaju pojedinca, njegova struktura nadilazi individualnu psihologiju. Autor ne tematizira samo Nehljudovljev unutrašnji proces nego kroz sudnicu, kaznionicu, administrativni aparat i crkvenu instituciju konstruira cjelovitu filozofsku dijagnozu poretka. Roman ne razotkriva tek moralni pad pojedinca nego pokazuje sistemsku, institucionaliziranu nepravdu koja funkcionira kao normativni okvir društva. U tom smislu “komedija suda”, birokratski automatizam kaznenog aparata i formalizirana religijska struktura ne predstavljaju samo društvene kulise već elemente filozofske refleksije o odgovornosti, krivnji i mogućnosti etičkog djelovanja unutar nepravednog sistema. Upravo ta razina – razina analize poretka kao takvog – čini da se roman ne iscrpljuje u moralnoj drami pojedinca nego prerasta u kritiku same strukture modernog društva.

Dramatizacije, međutim, u prvi plan iznose ljubavnu liniju: gospodin – prevarena djevojka – pokajanje – ponuda braka, potiskujući u pozadinu socioetičku dijagnozu koju roman dosljedno razvija. Recepcijski refleks zbog toga insistira na tome da se bar stilskim slojem donekle kompenzira dramaturški gubitak.

U odzivima na sarajevsku inscenaciju 20-ih godina XX stoljeća kritika lucidno registrira paradoks adaptacije: “Kao i kod svake dramatizacije romana tako je i kod ove najviše izgubio prvi autor Tolstoj”, uz ocjenu da je

“verzija dramatski i scenski od dramaturga efektno izvedena”, ali da je “manjkav onaj klasični ruski milje, koga ni dramaturg nije dao, ali koje-ga moraju dati glumci i režija”.⁷⁴

Jugoslavenski list u povodu predstave donosi jednu od najpotpunijih recenzija u kojoj se jasno uočava svijest o razlici između romanesknog i scen-skog medija:

Nitko si nije mogao ni zamisliti, da je uopće moguće ovo veliko psihološko djelo prenijeti na pozornicu. Ipak je to (...) pokušao daroviti francuski dramatičar Anri Bataj. (...) Pošlo mu je za rukom, da taj ogromni psihološko-filozofski materijal u grubim crtama skalupi u pet činova. Da je pri tome veliki mislilac i reformator Tolstoj stradao, logična je posljedica (sic! – A. I. Š.). Ipak je Batajnu (sic! – A. I. Š.) uspjelo, da binskim efektima dade makar i slabu sjenu ovog velebnog Tolstojeva djela. (...)

Izvedba ove drame prošla je kod nas sa dosta lijepim uspjehom, a da nije veći, krivnja leži donekle na režiji, čija je dužnost, da ovoj *francuskoj* dramaturgiji dade čim više ruskoga života.⁷⁵

Ovaj rani kritički uvid potvrđuje da je već u trenutku prve sarajevske inscenacije bilo jasno kako dramaturgija podrazumijeva redukciju

⁷⁴ Citirano prema: Anonim, “Pozorište. Odlazak Gđe Žegalove (Danas: Oproštajno veče: Tolstojevo *Vaskrsenje*)”, *Narod*, januar 1925. Arhiva MKPU BiH (fotodokumentacija autorice, 2007–2010).

U glasilu *Narod* našle su se i dvije najave repriza: “Utorak, 3. *Vaskrsenje*, komad u pet činova, po romanu L. Tolstoja, napisao A. Bataj. Reditelj Bek.”

“(...) Do sada je ovaj komad uvek privlačio široku publiku, koliko radi raznolikosti sredine, šarenila slika i izrazitosti tipova koji se u komadu ocrtavaju, toliko i radi odlične režije (G. Bek) i skladnosti igre. U komadu su u glavnim ulogama zaposleni naši najbolji glumci. Inače, sudeluje u igri ceo glumački ansambl.”

Ovaj tekst štampan je ćirilničnim pismom, a isti tekst, pod nazivom *Uskrsnuće*, objavljen je na latinici, ijekavicom, uz promijenjen datum izvođenja reprize: “U utorak, 8. o. m., reprizuje se ponovno u narodnom kazalištu odličan komad Tolstojev *Uskrsnuće* u dramskoj obradi Anri Bataja.”

Citirano prema: “Repertoar narodnog pozorišta od 3. do 8. februara”, *Uskrsnuće*, *Narod*. Arhiva MKPU BiH (fotodokumentacija autorice, 2007–2010).

⁷⁵ Citirano prema: “Tolstojevo *Uskrsnuće* (Dramaturgija Anri Bataja)”, rukom dopisana arhivska bilješka: “Jugosl list 6/I br. 4” [*Jugoslavenski list*, 6. 1. 1925, br. 4]; inicijali autora dvoslovni (nečitko), identitet autora nije utvrđen; isticanja u citatu preuzeta. Arhiva MKPU BiH (fotodokumentacija autorice, 2007–2010).

Ovaj odziv donosi dragocjen podatak da se roman *Uskrsnuće* već u trenutku objavljivanja u Rusiji brzo prevodio na mnoge strane jezike, pa tako i na srpskohrvatski, “zaslugom tadašnje zagrebačke nakladne knjižare ‘Auer’, koja je to veliko djelo izdavala u svescima još dok je izlazilo u Rusiji”.

romanesknog sloja, što se u ovoj knjizi konceptualizira kao gubitak *etičke imaginacije*.

Treba svakako uzeti u obzir to da je riječ o periodu tzv. “klasičnog čitanja” i vrednovanja predstave u samjeravanju s proznim djelom i autor-skim intencijama. Međutim, kritičke formulacije iz odziva ne tiču se samo pitanja “kolorita” već upozoravaju i na strukturni nedostatak inscenacije. Ključni problem kritika prepoznaje u III činu, u izostavljanju prizora “zajedničke spavaonice kažnjenica” – scene koja u romanu uspostavlja kolektivni horizont i nosi socijalno-etičku perspektivu.

Na ovom je mjestu opravdano navesti duži citat, jer je riječ o jednom od najranijih i najpreciznijih lokalnih kritičkih uvida u problem dramatizacije *Uskrsnuća*. Odziv iz 1925. godine, naime, precizno locira scenski deficit osvrćući se i na razliku između filmske i pozorišne adaptacije:

Već I. čin nije scenski pogodan, pa izgleda sa onom posteljom i zavjesama, kao da smo došli u budoar koje pariske dame. Ova scenarija rabi se doduše u filmu ‘Uskrsnuće’, ali je poznato, da se filmski režiseri malo brinu, da stvore što vjernoga, već više za efekte, koji oku gledaoca ugađaju. (...) Scenarija u III. činu je promašena. Tu se mora u pozadini vidjeti zajednička spavaonica kažnjenica, koje leže u hrpama po slamnjačama. U noći čuju se razni uzdasi, prigušeni glasovi, koje prekida jecanje crvenokose. Efekat ovog čina, osobito zaključne scene bio bi veći. Tako se daje na svim svjetskim pozornicama, pa se moglo dati i kod nas (...)⁷⁶

Vrijednost ovog zapisa nije u njegovoj retoričkoj živosti, nego u preciznosti opažanja. Kritika ne insistira tek na “ruskom koloritu” nego zahtijeva dubinsku organizaciju prostora, kolektivni plan i zvučnu atmosferu koja nosi semantičku težinu prizora. Izostanak zajedničke spavaonice nije, dakle, pitanje dekora niti detalj scenografije, nego semantički rez: riječ je o sceni u kojoj se kolektiv, kao trajni plan romaneskne kompozicije, gubi i svodi na ornamentalnu pozadinu. Melodramski luk ostaje, ali romaneskni pripovjedni glas i polifoni pogled, koji nose idejni sloj romana, ostaju bez scenskog ekvivalenta.

Upravo u toj tački rani kritički uvid anticipira ono što savremena teorija precizira kao problem epske strukture scenske radnje. Kako ustvrđuje Natal’ja Skorohod, prozni tekst pruža otpor dramatizaciji ondje gdje smisao proizlazi iz raslojene kompozicije, kolektivne perspektive i pripovjedne refleksije. U slučaju Tolstojeva *Uskrsnuća* taj otpor se očituje u dva ključna

⁷⁶ Citirano prema: “Tolstojevo *Uskrsnuće* (Dramatizacija Anri Bataja)”, *Jugoslavenski list*, br. 4, 6. 1. 1925. Arhiva MKPU BiH.

sloja: prvo, u unutarnjem monologu i pripovjednoj refleksiji, pri čemu romaneskni “pokretač” smisla ostaje bez prirodnog scenskog ekvivalenta ukoliko se ne uvedu narator, prelomljeni glasovi ili simultana montaža planova; drugo, u idejno-argumentativnom (traktatnom) sloju – filozofsko-etičkom diskursu koji se na sceni lako pretvara u pamflet ili biva melodramatiziran kako bi uopće bio izvodiv.

U Batailleovoj verziji dominira melodramska ekonomija (jednolinijski moralni luk, centralizacija fokusa, emocionalna prohodnost). Nasuprot tome, ono što Skorohod opisuje kao romanesknu formu, odnosno kao epizaciju dramske radnje (niz samostalnih, raznoliko komponiranih prizora, preklapanje perspektiva, “uvezivanje” kroz lik pripovjedača), zahtijeva višepplansku, simultanu mizanscenu i polifonu dramaturgiju. Tamo gdje epska kompozicija traži simultanu logiku i višeglasje, melodramska ekonomija nudi jednolinijski moralitet i centralizirani fokus na Nehljudova i Maslovu. Upravo tu nastaje gubitak etičke imaginacije, odnosno “estetski višak”: ono što roman proizvodi – refleksivnu dubinu, polifoni horizont, kolektivnu perspektivu i socioetičku razuđenost – a što scena, u datoj adaptacijskoj ekonomiji, nije uspjela sačuvati niti scenski parafrazirati. Sarajevska kritika dvadesetih godina XX stoljeća taj gubitak u određenim formulacijama i naslućuje, osobito ondje gdje insistira na kolektivnoj sceni i dubinskoj organizaciji prostora, ali ga ne imenuje kao strukturni problem epske kompozicije. Prepoznaje simptom i ukazuje na njegov scenski učinak, no bez teorijskog aparata kojim bi ga konceptualizirala kao izostanak scenske parafraze pripovjedača i polja misli koje *Uskrsnuće* čine romanom, a ne moralitetom.

U ruskom institucionalnom okviru MHAT 1930. godine eksplicitno oblikuje ono što savremena teatrologija naziva “romanesknom scenskom formom”: scenski model koji integrira naratora/komentatora, montažu raznorodnih epizoda (komorne/masovne; igrane/naratorske; sekvencijalne/simultane) i višepplansku simultanu mizanscenu. Riječ je o poetičkoj “infrastrukturi” koja u pariskim (1902–1905) postavkama, kao i u njujorškoj (1903), nije bila artikulirana budući da su se zapadna rješenja oslanjala na linearizaciju narativa i melodramsku prohodnost. Kad je riječ o ruskom kontekstu, treba također imati u vidu dugu praksu stroge teatarske cenzure u carističkoj Rusiji i kasniju ideološku osjetljivost prema Tolstojevom kasnom proznom i publicističko-esejističkom opusu. Tek će spoj poetičke zrelosti MHAT-a i institucionalnih promjena omogućiti da *Uskrsnuće* 1930. dobije rusku inscenaciju koja priznaje roman kao scenski princip, a ne puki izvor sižea, zahtijevajući romanesknu (scensku) “formu”, što će

eksplicitno formulirati V. I. Nemirovič-Dančenko upravo prilikom adaptacije Tolstojevog *Uskrsnuća*.⁷⁷

U članku «Ф. Ф. Раскольников и Вл. И. Немирович-Данченко: два взгляда на роман Л. Н. Толстого 'Воскресение'» (F. F. Raskol'nikov i V. I. Nemirovič-Dančenko: dva pogleda na roman L. N. Tolstoja *Uskrsnuće*, 2021) Natal'ja Skorohod precizno razgraničava dva modela epike u ruskoj pozorišnoj tradiciji adaptacije romana *Uskrsnuće*: jedan koji epiku gradi kroz strukturalno raslojavanje i ideološku akcentuaciju (Raskol'nikov), i drugi koji je pronalazi u uvođenju "subjekta epske forme" (Nemirovič-Dančenko): "...Nemirovič-Dančenko epski element radnje nije vidio u posebnoj strukturi komada, nego u uvođenju u njegovu radnju subjekta epske forme..."⁷⁸

Kako pojašnjava autorica, *subjekt epske forme* označava instancu na sceni koja preuzima funkciju romanesknog pripovjedača: posreduje, komentira, interpretira, povezuje epizode i unosi autorovu perspektivu u tok radnje. Pritom, to nije lik unutar fabule već pozicija svijesti koja nadgleda i usmjerava značenje događaja. U МНАТ-ovoj inscenaciji *Uskrsnuća* taj subjekt je realiziran kao Lice od autora – figura koja prelazi između

⁷⁷ «Вл. Немирович-Данченко, задумавший с помощью И. Судакowa перенести на сцену роман Л. Толстого, поставил перед театром трудную задачу: работа должна приобрести особую 'романную' сценическую форму.» [V. I. Nemirovič-Dančenko, koji je uz pomoć I. Sudakowa želio prenijeti na scenu Tolstojev roman, postavio je pred teatar težak zadatak: rad treba zadobiti osobitu 'romanesknu' scensku formu.]

Citirano prema: Л. Н. Толстой. «Воскресение» (1930), МХТ им. А. П. Чехова – официальный репертуарный раздел (рук. пост. Вл. И. Немирович-Данченко; реж. И. Я. Судакow; «Лицо от автора» – В. И. Качалов; премьера 30. 1. 1930);

«Роль от автора в 'Воскресении' (по Л. Н. Толстому, 1930), где он выступил как чтец-актёр, стала одной из вершин его творчества.» [Uloga Lica od autora u 'Uskrsnuću' (po L. N. Tolstoju, 1930), u kojoj je nastupio kao čitač-glumac, postala je jedan od vrhunaca njegovog stvaralaštva.]

Prema: «Персоналии. Василий Качалов – роль 'Лицо от автора' в спектакле 'Воскресение' (1930)», МХТ им. А. П. Чехова (mxat.ru, stranica posjećena: 21. 9. 2025); Vidjeti također: Skorohod, 2020.

⁷⁸ «...эпический элемент действия Немирович-Данченко видел не в особом строении пьесы, а во введении в ее действие субъекта эпической формы...»

Citirano prema: Наталья Степановна Скороход, «Ф. Ф. Раскольников и Вл. И. Немирович-Данченко: два взгляда на роман Л. Н. Толстого 'Воскресение'», *Театр. Живопись. Кино. Музыка*, № 3, 2021, с. 28–41.

[Natal'ja Stepanovna Skorohod, «F. F. Raskol'nikov i V. I. Nemirovič-Dančenko: dva vzgljada na roman L. N. Tolstogo 'Voskresenie'» (F. F. Raskol'nikov i V. Nemirovič-Dančenko: dva pogleda na Tolstojev roman *Uskrsnuće*), *Tetar. Živopis'. Kino. Muzyka*, № 3, 2021, s. 28–41] (gitis.art, stranica posjećena: 21. 9. 2025).

pripovijedanja i igranja, između komentara i prisustva, čuvajući romaneskni duh i moralno-filozofski horizont djela.

Uvid MHAT-a (1930) o romanesknoj scenskoj formi ovdje služi kao orijentir koji vodi ka savremenoj teoriji adaptacije. Sarajevska predstava (1925), međutim, nastaje bez tog uvida i, kako je već istaknuto, pod zapadnoevropskim filterom linearizacije. U dvostrukom ključu čitanja (tadašnji kontekst – današnja teorija) razumljiv je fokus tadašnje recepcije na izvođačku razinu.

Ocjenjujući ulogu Maslove u interpretaciji Marije Žegalove, odzivi bilježe raspon od prigovora na pregrubo markiran “bludnički ton”⁷⁹ do pohvala kao jedne od najboljih uloga koje je ostvarila u sarajevskom Narodnom pozorištu⁸⁰ – raspon koji odražava *dvostruku svijest* publike, napetost između očekivane romaneskne dubine i melodramskih kraćenja.

⁷⁹ “Gđa Žegalova u glavnoj ulozi Maslove u cijelosti dobra. Previše je markirala ona grubi bludnički ton, a premalo onaj topli, ojađene, ali u suštini ipak nepokvarene duše prevarene djevojke.”

Citirano prema: “Tolstojevo *Uskrsnuće* (Dramatizacija Anri Bataja)”, *Jugoslavenski list*, br. 4, 6. 1. 1925. Arhiva MKPU BiH.

Pripovijest o Katjuši Maslovoj počiva na napetosti između pada i očuvane unutrašnje čistote, što je ključno za Tolstojev moralno-etički horizont. Kritičar je stoga s razlogom upozorio da je “grubi bludnički ton” pre naglašen, jer se time zatomi složenost lika i njegova duhovna dimenzija. Ova napetost u ruskom romanu XIX stoljeća nadilazi Tolstojev opus te u romanima Fjodora Dostojevskog postaje dio šireg poliloga ideja, u kojem se kroz likove “palih žena” propituje ideja propituje ideja “ljubavi na tržištu”, ali i ideja (samo)žrtvovanja, odnosno patnje kao slobodno prihvaćenog unutarnjeg podviga, bilo kao spontani unutarnji poriv (npr. Sonja Marmeladova, *Zločin i kazna*), bilo kao svjesni izbor (npr. Nastasja Filipovna, *Idiot*).

⁸⁰ “To je uloga u koju je ona (Žegalova – A. I. Š.) unela punu skalnu svojih umetničkih sposobnosti, savladala i poslednju zapreku potpunom uspehu: jezik, i stekla zasluženno priznanje. Katjuša gđe M. Žegalove je nežno, survano, ugaženo ljudsko biće, ona prolazi kroz sve etape teškog života: od nevinosti nežnog devojčeta do pada, u kome se gubi vera, ali ne gubi duša, i do vaskrsenja. Sve te faze podvukla je umetnica, isplela na osećajima i ozarila unutrašnjom vatrom”, zabilježio je anonimni autor u časopisu *Narod*.

Citirano prema: Anonim, “Pozorište. Odlazak Gđe Žegalove (Danis: Oproštajno veče: Tolstojevo *Vaskrsenje*)”, *Narod*, januar 1925. Arhiva MKPU BiH.

Autor potpisan inicijalom P. iz *Večernje pošte* bio je sličnog mišljenja:

“Gđa Žegalova može ovu ulogu, Maslovu, upisati u najuspjelije dane svoje glumačke karijere. Njezina Maslova je dobro proučena, razrađena, duboko proosećana i sjajno interpretovana uloga. Naročito je III. čin gđi Žegalovoj doneo srdačan, spontan i (oštećen dio teksta – A. I. Š.) aplauz publike.”

Citirano prema: P., “Vaskrsenje”, *Večernja pošta*, Sarajevo, 5. 1. 1925. Arhiva MKPU BiH.

O interpretaciji uloge Dmitrija Nehljudova kritika je bila ujednačena: Viktor Bek, "kolebljiv" u I činu, kasnije "sve sigurniji",⁸¹ sugerira pokušaj da se scensko tumačenje lika nadogradi prema Tolstojevom konceptu,⁸² ali unutar linearne moralitetne matrice koju je diktirala francuska dramaturgija.

Na koncu, može se zaključiti da na razini strukture u sarajevskoj izvedbi *Uskrsnuća* dominiraju četiri tipa skraćivanja: (1) vremenska kondenzacija i elipsa – dugi procesi (sud, transport, zatvorska rutina) kondenziraju se u slijed događaja, umjesto da se scenski artikulira ritam institucionalne svakodnevice kaznenog sistema (sud – kaznionica – transport – robija); (2) izostanak naratorske razine – Nehljudovljev obrat se pomjera iz spoznajne u sentimentalnu sferu; (3) tematska filtracija – idejni "traktat" reducira se na ljubavni luk, čime se gubi etičko-politički horizont koji roman ispisuje; (4) socijalni rez – kolektiv (kažnjenice, politički osuđenici) postaje pozadinska masa, a prostorna komprimacija učvršćuje *tableau*-logiku i ritam *tableaua* (niz statičnijih "slika" ujednačenog trajanja).

Ovi rezovi proizvode *estetski ostatak* jer reflektivna dubina, polifonija i kolektivni horizont nemaju adekvatan scenski ekvivalent. U širem recepcijskom okviru, taj strukturni pomak može se dovesti u vezu s medijskom genezom *Uskrsnuća* kao moralno-političkog događaja: roman koji je već u trenutku objavljivanja funkcionirao kao javna intervencija i idejni traktat, u scenskoj adaptaciji prirodno gravitira moralitetnoj osi i pojednostavljenoj dramaturškoj jasnoći. Iz te geneze proizlazi tendencija ka scenskom sužavanju – prema modelu u kojem *etička imaginacija* biva reducirana na jednolinijski moralni luk, a romanesknost na ilustrirani siže.

U tom smislu sarajevska inscenacija *Uskrsnuća* (1925) ne predstavlja tek pojedinačan adaptacijski izbor nego uspostavlja obrazac: melodramska linearna prohodnost prevladava nad romanesknim idejno-etičko-političkim slojem, a kolektivni horizont se povlači pred centraliziranim fokusom. Sljedeća studija slučaja – rane adaptacije *Ane Karenjine* (1927; 1940)

⁸¹ "Gosp. Bek u I. činu dosta bez života. To nije nikakav impulsivni mladi časnik. Kasnije mnogo bolji, ali je ipak onaj snažni prizor u sudnici imao premalo uvjerljivosti. Međutim i sam dramaturg je Nehljudova ocrtao prilično blijedim crtama", stoji u recenziji *Jugoslavenskog lista*, dok je u *Večernjoj pošti* ostalo zabilježeno da je "g. Bek, Nehljudov (sic! – A. I. Š.) bio kolebljiv u I. činu, ali je dalje, iz čina u čin, bivao sve sigurniji i ubedljiviji."

⁸² Lik kneza Nehljudova u romanu nosi proces duhovnog preobražaja, koji podrazumijeva kolebanje, unutrašnju borbu i moralnu introspekciju. Upravo ta slojevitost, reducirana u linearnoj dramaturgiji, mogla je utjecati na utisak "bez života" u prvom činu, dok kasnija odlučnost lika, dramaturški jasnije oblikovana, omogućava scenski uvjerljiviju artikulaciju.

– pokazat će kako se taj obrazac reproducira i učvršćuje: ljubavni siže ostaje scenski adut, ali istovremeno označava početak procesa sistematskog sužavanja romana na njegovu fabularnu jezgru, pri čemu idejni sloj – ono što djelo čini većim od njegove priče – postaje strukturalni višak.

4.1.2.1.2. *‘Ljubavna barka o stvarnost se zdrobi’: Rane adaptacije ‘Ane Karenjine’ (1927; 1940)*

Ana Karenjina (Анна Каренина, 1878), naslov koji se u globalnoj čitateljskoj imaginaciji spontano veže uz ime Lava Tolstoja, predstavlja paradigmatički “migrirajući” tekst: od početka XX stoljeća prelazi granice teatra, filma i drugih medija, potvrđujući izuzetnu adaptacijsku vitalnost romana. Nije iznenađujuće da se pri spomenu ovog romana automatski aktivira *dvostruka svijest* čitatelja/gledatelja: svijest o izvorniku i svijest o njegovim scenskim (ili audiovizualnim) transformacijama. Upravo ta stalna transformabilnost ovog Tolstojevog djela čini ga pogodnim za ispitivanje odnosa između romaneskne slojevitosti i scenske ekonomije.⁸³

U istom analitičkom ključu u kojem je razmotreno *Uskrснуće* moguće je sagledati i rane sarajevske adaptacije *Ane Karenjine*, počevši od Guiraudove dramatisacije iz 1927. godine.

4.1.2.1.2.1. *Guiraudova scenska ekonomija (1927)*

Prva konkretna provjera teorijskih pretpostavki u sarajevskom kontekstu vezana je uz dramatisaciju *Ane Karenjine* Edmonda Guirauda,⁸⁴ postavljenu na scenu Narodnog pozorišta 15. januara 1927. godine. Predstava je, kao drama u pet činova, izvedena u režiji Viktora Beka. Već sam naslov Guiraudove dramatisacije (*pièce en 5 actes et 7 tableaux*) signalizira scensku ekonomiju

⁸³ Među poznatijim savremenim preradama nalaze se drama *Анна Каренина II* Olega Šiškina, roman *Анна Каренина-2* Aleksandra Zolot’ka te “mashup” roman *Android Karenina* Bena H. Wintersa. “Mashup” roman označava hibridni žanr koji povijesne ličnosti ili likove iz klasičnih djela kombinira s elementima fantastike ili žanrovske fikcije.

⁸⁴ Edmond Guiraud (1879–1961), francuski glumac i dramaturg, autor je dramatisacije *Anna Karénine: d’après le roman de Tolstoi*. Puni naslov izdanja glasi: *Anna Karénine, pièce en 5 actes et 7 tableaux, d’après le roman de Tolstoi [Ana Karenjina, drama u 5 činova i 7 prizora, temeljena na Tolstojevom romanu]*, Paris, Théâtre Antoine, 30 janvier 1907. Riječ je o kanonskom francuskom predlošku čije su prevode i adaptacije koristila brojna evropska i američka pozorišta (usp. Thomas William Broadhurst, adaptacija na engleskom jeziku, 1907, SAD; Igino Robbiani, adaptacija na italijanskom jeziku, 1924). Široka cirkulacija ovog modela objašnjava njegovu upotrebu i u sarajevskoj postavci 1927. (bm-grenoble.fr, stranica posjećena: 23. 9. 2025).

segmentacije i *tableau*-logike – discipliniranje romaneskne građe u niz jasno omeđenih prizora, u skladu s modelom francuskog “dobro skrojenog komada” (*pièce bien faite*). Činjenica da se u Sarajevu igra francuska scenska verzija Tolstojevog romana govori o tadašnjoj repertoarskoj politici i kulturnoj orijentaciji: oslanjanje na frankofonu dramatičarsku tradiciju kao “posrednika” prema ruskom klasiku; prihvatanje ekonomije koja romaneskni višak disciplinira kroz segmentiranje u kratke, funkcionalne prizore; te pragmatični repertoarski izbor koji omogućava ubrzan produkcijski ritam – niz jasno omeđenih scena, prepoznatljive lokacije i pregledan tok radnje.

U ranim godinama Narodnog pozorišta takav transfer nije bio tek estetska sklonost nego i organizacijska racionalnost. Prevodive i već iskkušane evropske dramatičarske scenske strukture smanjuju rizik i ubrzavaju produkcijski ciklus, a istovremeno lokalnu publiku uvode u iskustvo adaptacije između Tolstojevog romana i francuske scenske sintakse – strukture u pet činova, ekonomije prizora i melodramske transparentnosti likova i konflikata.

Scenska logika Guiraudove verzije predstavlja pokušaj “discipliniranja” epskog raspona Tolstojevog romana reznim prijelazima i *epizacijom*.⁸⁵ Kratke, jasno profilirane scene stvaraju vizualnu semantiku koja nadilazi pripovjednu deskripciju. Ljubavna priča više nije izolirani melodramski luk već tačka sudara privatnog impulsa sa svakodnevicom i društvenom normom – onim što Vladimir Majakovski sažima stihom: “Ljubavna barka o stvarnost se zdrobi.”⁸⁶ Ovaj moto stoga nije prosto efekt doslovnog citata

⁸⁵ U teatrologiji se pod epizacijom podrazumijeva strukturalno razbijanje romaneskne građe na niz jasno omeđenih prizora ili slika, često uz montažne rezove umjesto kontinuiteta radnje. Guiraud svoju dramatičarsku naslovljuje *Anna Karénine, pièce en 5 actes et 7 tableaux*, čime već u samoj formuli signalizira epizacijsku logiku. Sličan princip uočava se i u ranim dramatičarskim *Uskrsnuća*, repertoarno označavanim kao “drame u deset slika” ili “u više prizora”, što pokazuje da je epizacija bila standardna strategija adaptacijskog discipliniranja romaneskne višeslojnosti i širine obuhvata.

U ovoj knjizi, međutim, razlikuju se dva pojma:

(E1) epizacijska segmentacija – dramaturško raspoređivanje građe u niz slika ili činova radi scenske izvedivosti (*tableau*-logika može, ali ne mora biti modalitet E1);

(E2) epizacija scenske radnje u smislu N. Skorohod – postupak koji uvodi *subjekta epske forme* (naratora), simultanu i višepplansku organizaciju zbivanja, čime se uspostavlja *epska struktura scenske radnje*.

U kontekstu sarajevskih postavki *Ane Karenjine* (1927; 1940) dokumentarno je potvrđena E1 (formule “u 5 činova”, “u 10 slika”), dok se o E2 može govoriti isključivo ondje gdje izvorni materijal (periodika, režijski zapisi) eksplicitno potvrđuje naratorska ili simultana rješenja.

⁸⁶ Vidjeti: Владимир Владимирович Маяковский, *Стихи из предсмертной записки* [*Stihovi iz predsmrtne bilješke*, 1930]: “Любовная лодка разбилась о быт...” – često

u predstavi nego hermeneutički ključ – podsjetnik da je adaptacija *Ane Karenjine* uvijek pregovor s društvenim poretkom (sa stvarnošću, odnosno sa svakodnevljem, svagdanom = rus. *быт*), ne samo s ljubavnom patetikom. Ljubav i svakodnevica zato nisu opozicioni par nego diskurzivna disonanca – dva koda koji se mimoilaze. Najjasnije se to uočava u odnosu supružnika Karenjinih: Aleksej govori jezikom birokratskog poretka i društvene norme, Ana jezikom emocije i strasti. Slična se disonanca prepoznaje i kod Oblonskih: Stiva ostaje zarobljenik društvenog konformizma i monden-skog uživanja, dok se njegova supruga Doli kreće unutar porodičnog i moralnog horizonta. Nasuprot tim neusklađenostima stoje Levin i Kiti kojima je dovoljan tek fragmentarni znak da se savršeno razumiju (usp. scenu u kojoj Levin kredom na stolu ispisuje početna slova svojih pitanja upućenih Kiti). Na primjeru Karenjinih i Oblonskih vidi se kako ljubav kao energija narativa “zapinje” o matricu navika i regulatora poretka.

U scenskoj praksi ova se intuicija prepoznaje u tretmanu željezničke ikonike (koja nije samo izraz događaja već predstavlja ritam sistema), u ko-reografiji pogleda (kada publika gleda kako društvo gleda Anu) i u rasporedu pauza, doziranju tišine – trenucima kada predstava odmjerava cijenu gesta prije nego što ga izrazi.

Ostalo je zabilježeno da je Lidija Mansvjetova, već etablirana glumica i redateljica u Sarajevu, tumačila naslovnu junakinju u sarajevskoj inscenaciji i, prema svjedočenju kritike, “porazila” publiku snagom interpretacije. Josip Lešić piše da je Mansvjetova, “od ranije već poznata i cijenjena u Sarajevu, gostovala (...) kao Ana Karenjina, sa ulogom koja joj je svojevremeno donijela izuzetnu popularnost (...)”. Time je recepcija dodatno potvrdila dominantnu poziciju naslovne junakinje kao nosivog fokusa inscenacije.⁸⁷

Dostupni izvori – fragmenti repertoarskih bilješki i kritičkih zapisa – ne dopuštaju potpunu rekonstrukciju scenske cjeline. Analiza se stoga kreće između arhivskog traga i hermeneutičke rekonstrukcije: oslanja se na ono što je sačuvano, ali istovremeno provjerava teorijske pretpostavke o adaptacijskoj ekonomiji prizora, melodramskoj liniji i društvenom kodu. U tom smislu, predstava iz 1927. ostaje paradigmatički slučaj ranog susreta sarajevske scene s Tolstojevim romanom – ne kao kanonska dramatizacija,

citirana formula koja kondenzira sudar intime i *byta* (društveno-svakodnevnne rutine). Tekst i varijante stiha dostupni su u pouzdanim digitalnim izdanjima ruske kulturne baštine (culture.ru, stranica posjećena: 22. 9. 2025).

⁸⁷ Citirano prema: Josip Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata (1929–1941)*, 1976, Svjetlost, Sarajevo, str. 64.

već kao ogledalo prilagođavanja francuske scenske discipline lokalnom repertoarskom horizontu.

Ova studija slučaja istovremeno je susret s Tolstojevom narativnom gustoćom i s prazninama scenskih tragova: između teorijskih okvira koji omogućuju čitanje adaptacijskih disonanci i arhivskih ostataka koji podsjećaju na granice svake rekonstrukcije.

4.1.2.1.2.2. Sarajevska dramatizacija *Mansvjetove i Sibirjakova* (1940)

Druga faza ranih sarajevskih adaptacija *Ane Karenjine* otvara se 12. decembra 1940. premijerom u Narodnom pozorištu Sarajevo. Riječ je o prvoj lokalnoj dramatizaciji Tolstojevog romana u deset slika, u prevodu i scen-skoj preradi Lidije Mansvjetove i Aleksandra Sibirjakova,⁸⁸ u režiji Vase Kosića. Tadašnja kritika u *Jugoslovenskoj pošti* ocjenjuje predstavu kao “uspjeo pothvat” i “vjeran dramski prenosnik” romana, naglašavajući da je adaptacija, izdvajajući “bitne elemente” iz opsežnog sižea, uz pomoć “neophodnog (iako u dramskom smislu nezgodnog) čitača”, uspjela “scenski potpuno objasniti životni lik i životnu tragediju *Ane Karenjine*”.⁸⁹

Najviše prostora posvećeno je izvanrednoj glumi Mansvjetove i tumačenju naslovne junakinje, pri čemu se ističe da Ana nije prikazana samo kao žrtva spoljašnjih okolnosti, nego kao ličnost čija tragedija “u prvom redu” izvire iz onoga “što nosi u sebi”.⁹⁰ Interpretacija Lidije Mansvjetove, opisana kao “raskošno bogatstvo izražajnih sredstava” i “snažan glumački temperament”, bila je ključna tačka recepcije i nositelj dramskog učinka.⁹¹

⁸⁸ U Lešićevoj monografiji ostalo je zabilježeno da je suprug jedne od najhvaljenijih glumica i redateljica ruske emigracije na našim prostorima Lidije Mansvjetove, Aleksandar D. Sibirjakov, za vrijeme svog angažmana u sarajevskom pozorištu režirao sedam predstava.

Vidjeti: Lešić, 1976, str. 361.

Sudeći prema tekstualnim tragovima, bavio se i prevodjenjem, dramatizacijama i adaptacijama ruske literature za potrebe pozorištâ u regionu, uglavnom u koautorstvu s drugima. Preminuo je u Sarajevu 1936. godine. Iako je prema izvorima preminuo 1936, Sibirjakovljevo ime se pojavljuje i u adaptaciji iz 1940. godine. Moguće je da se radi o koautorstvu u ranijoj fazi ili o posthumno korištenom prevodu/adaptaciji.

Za biografske podatke o Lidiji Mansvjetovoj vidjeti: Šime Jurišić, “Troje splitskih dramskih prvaka”, *Baština* 22/30 (1999), str. 377–383, osobito str. 378–380.

⁸⁹ Citirano prema: Anonim, “Narodno pozorište. Osvrt na dvije decembarske premijere (Dramatizacija romana *Ana Karenjina* od Tolstoja i komedija *Supruga* od Janoša Bokaja)”, *Jugoslovenska pošta*, br. 3329, 30. 12. 1940, str. 5. (infobiro.ba, stranica posjećena: 24. 9. 2025).

⁹⁰ Citirano prema: *Jugoslovenska pošta*, 30. 12. 1940, str. 5.

⁹¹ Citirano prema: *Jugoslovenska pošta*, 30. 12. 1940, str. 5.

Temeljna inovacija ove postavke bila je uvođenje figure naratora – “neophodnog (iako u dramskom smislu nezgodnog) čitača” – kako stoji u odzivu – što je vjerovatno jedan od prvih takvih pokušaja u sarajevskom pozorištu u okviru adaptacija ruske klasične proze.⁹² U dramaturškom smislu narator može djelovati kao estetski posrednik između romaneskne širine i scenskog sažimanja, s višestrukim funkcijama: prenošenje fabularnih prelaza; uspostavljanje idejnog okvira; metatekstualno povezivanje scenskog “sada” s romanesknom širinom.

Inszenacija iz 1940. činila je iskorak u odnosu na raniju sarajevsku postavku (Guiraud, 1927): dok je 1927. roman bio “discipliniran” montažom i epizacijom (E1), verzija iz 1940. dodala je posrednika u liku “čitača”, priznajući tako, makar u intenciji, “dvostruku svijest” adaptacije – kako je tumači Hutcheon (2013) – svijest o gubitku i dobitku. Međutim, prema dostupnoj građi, potencijal naratora nije bio u potpunosti iskorišten: njegova je funkcija ostala dijelom svedena na prepričavanje i fabularne poveznice, više kao tehnička poveznica nego kao istinska komentatorska instanca sposobna da proširi idejni horizont.

Recepcijski naglasak na psihološkoj tragici Ane Karenjine, podržan izuzetnom glumom Lidije Mansvjetove, zasjenio je mogući pomak prema slojevitijoj scenskoj artikulaciji Tolstojevog predloška. Umjesto ravnoteže između unutrašnjih lomova i socijalno-etičkih mehanizama – koju roman održava – predstava je djelovala kao melodramska koncentracija na unutrašnju krizu junakinje. Tome je doprinio i jubilej glumice: “srdačno raspoloženje publike naklonjene gđi Mansvjetovoj” bilo je povezano s obilježavanjem 25 godina njenog umjetničkog djelovanja kao redateljice i dramske prvakinja, što je recepciju dodatno usmjerilo ka slavlju glumice, a ne ka dramaturškom eksperimentu. Režija Vase Kosića, opisana kao “uobičajeno precizna” i sa “stilizovanim spoljnim dijelom”,⁹³ ostala je u sjeni performativne snage Mansvjetove.

⁹² Koliko dostupna građa dopušta, moguće je pretpostaviti da je riječ o prvoj planskoj upotrebi naratorske instance u adaptaciji ruskih klasika na sceni NPS-a. Ruski klasici su u Sarajevu 20-ih godina XX stoljeća uglavnom izvođeni preko zapadnoevropskih drammatizacija. Prilogodbu iz 1940. priredili su ruski emigranti.

Imajući u vidu činjenicu da je polemika o “romanu na sceni” u Rusiji živa od kraja XIX stoljeća, te da MHAT u drugoj polovini 30-ih godina XX stoljeća uvodi figure Pripovjedača/Lica od autora kao drugi sloj radnje, logično je pretpostaviti da su Mansvjetova i Sibirjakov poznavali ove tendencije, premda direktan dokument koji bi to izričito potvrdio nije pronađen.

⁹³ Citirano prema: *Jugoslovenska pošta*, 30. 12. 1940, str. 5.

Obje rane sarajevske adaptacije *Ane Karenjine* (1927; 1940) suočavaju se s istim pitanjem: kako prevesti romaneskni narativ u scensku sintaksu bez gubitka moralne analitike i diskurzivne širine, nalazeći se “u procjepu” između epske supstancionalnosti romana i scenskog imperativa sažimanja. Guiraudova verzija (1927) disciplinira roman montažom i epizacijom, dok sarajevska dramatizacija iz 1940. tom E1-kosturu pridružuje naratora kao posrednički mehanizam. Čak i kad je narator djelomično reduciran, sama gesta njegovog uvođenja priznaje da roman na sceni zahtijeva redistribuciju pripovjedačkog aparata. Rani sarajevski pokušaji u biti potvrđuju da “vjernost autoru” na sceni podrazumijeva reorganizaciju narativnog sistema: epizacija gradi ritam i vizualnu semantiku, narator osigurava viši idejni plan, dok višepplanska kompozicija scenske radnje i psihološka slojevitost zajedno ostaju uvjet očuvanja višedimenzionalnosti romana. Inscenacija iz 1940. se tako može čitati kao prag prema E2-modelu, ne još potpuno ostvaren, ali jasno usmjeren prema njemu. U tom smislu, najvažniji pomak koji je u ovom periodu napravio lokalni teatar jeste svijest o cijeni – estetskoj i etičkoj – koju scena mora platiti da bi roman na pozornici progovorio teatarskim jezikom u svoj svojoj punini.

4.1.2.2. *Gostovanje MHAT-a (1956): Radikalan interpretativni zaokret*

U Sarajevu je 20. maja 1956. godine gostovao MHAT Saveza SSR-a s dvije predstave: *Ana Karenjina* (u režiji Vladimira Nemirovič-Dančenka) i *Mrtvim dušama* (u režiji Konstantina Stanislavskog).⁹⁴ Sudeći prema popisu lica (Ana, Karenjin, Vronski, Anuška i kamerdiner Vronskog) riječ je o legendarnoj inscenaciji mhatovaca i Nemirovič-Dančenka iz 1937. godine, nastaloj na temelju dramatizacije Nikolaja Volkova. Kako precizira Natal'ja Skorohod, ova dramatizacija označila je radikalan otklon od tadašnje adaptacijske logike opovrgnuvši principe potpune lojalnosti romanu prilikom dramatizacija i inscenacija.⁹⁵ Za razliku od francuske verzije

⁹⁴ Vidjeti: *Ana Karenjina*, scene, napisao L. N. Tolstoj; režija: V. I. Nemirovič-Dančenko; redatelj: V. G. Sahnovski i I. V. Lesli; te *Mrtve duše*, scene, napisao N. V. Gogolj; režija: K. S. Stanislavski; redatelj: V. G. Sahnovski, E. S. Teleševa i V. O. Toporkov, plakat i programska najava, Narodno pozorište u Sarajevu, 20. 5. 1956. Popis lica za *Anu Karenjinu*: Ana, Karenjin, Vronski, Anuška i kamerdiner Vronskog. Arhiva Narodnog pozorišta Sarajevo (fotodokumentacija autorice, 2007–2010).

⁹⁵ «(...) – инсценировка ‘Анны Карениной’ являла собой пример жесткого интерпретационного чтения, безжалостно нарушающего структуру и архитектонику романа: линия Левина была полностью изъята из сценической версии, линия Анна – Каренин – Вронский существенно спрямлена и подавалась сквозь оптику

Edmonda Guirauda i drugih ranijih inscenacija koje su, uz varijacije, nastojale zadržati dvostruku sižeju arhitekturu Tolstojevog romana (linija Ana – Vronski – Karenjin i linija Levina), MHAT-ova postavka potpuno je eliminirala Levinovu liniju. Težište je preneseno na odnos Ane, Vronskog i Karenjina, ali ne više u melodramskom ključu “požara strasti” nego kroz optiku društvenih odnosa, odnosno težište počiva na suprotstavljanju “krhkosti” intimnog odnosa “krutosti drugog tipa odnosa koji vlada ju u društvu”.⁹⁶

Skorohod posebno naglašava Nemirovič-Dančenkovu intenciju: središte predstave nije više bila ljubavna problematika, jer su primat preuzeli epoha, sredina i licemjerni moral kao systemska sila. U takvoj kompoziciji masovne scene nisu puka ilustracija već naglašavaju dubinu i nerazrješivost konflikta, dok je intima junakinje povezana s “granitnim” poretkom društvenih konvencija.⁹⁷

социальных отношений. ‘Конфликт Анны с окружающим ее обществом приобрел социальное звучание. Массовые сцены, органично введенные в последовательно развивающееся единое действие, подчеркивали глубину и неразрешимость конфликта.’»

[...] – inscenacija *Ane Karenjine* predstavljala je primjer beskompromisnog interpretativnog čitanja koje je nemilosrdno narušavalo strukturu i arhitektoniku romana: Levinova linija bila je u potpunosti izuzeta iz scenske verzije, dok je linija Ana – Karenjin – Vronski znatno pojednostavljena i prikazana kroz optiku društvenih odnosa. ‘Anin sukob s društvom koje je okružuje zadobijao je socijalno značenje. Masovne scene, organski uvedene u dosljedno razvijanu jedinstvenu scensku radnju, naglašavale su dubinu i nerazrješivost konflikta.’]

Citirano prema: Skorohod, 2010, str. 105.

Skorohod dalje ističe da je upravo ova mhatovska verzija, koja je imala skoro poluvjekovni monopol na roman u sovjetskom pozorišnom prostoru, uspjela “sломити melodramsku tradiciju scenskog i filmskog čitanja romana”, pokazavši da se *Ana Karenjina* može interpretirati kao tragedija. U tom smislu sve daljnje prerade u ruskim pozorištima oslanjale su se i ugledale na mhatovsku postavku. Ovakvo čitanje Tolstojevog romana, bilježi autoricu, odgovaralo je povijesnom trenutku u kojem se osjećao strahovit pritisak na slobodu izbora pojedinca i prava ličnosti, odnosno osjećalo se prepoznavanje koje je bilo intuitivno, dubinsko, neosvijesteno te, stoga, još privlačnije. U sovjetskom scenskom prostoru tek od 1983. godine, pojavom nove dramatizacije u teatru “E. Vahtangova” (dramatizacija Mihaila Roščina i predstava Romana Viktjuka), Volkovljeva verzija izgubila je ovaj dominantni status.

Vidjeti: Skorohod, 2010, str. 104–106.

⁹⁶ Citirano prema: Skorohod, 2010, str. 105–106.

⁹⁷ «(...) Анне и Вронскому должны противостоять ‘цепи – общественные и семейные’. (...) ‘у зрителя должно возникнуть ощущение не только личной драмы, а и тех больших социальных предпосылок, которые окрашивали и предопределяли

Za MHAT-ovo scensko čitanje Tolstojevog romana (1937) karakteristična je usklađenost s vlastitom epohom: horizont očekivanja publike nije se zadovoljavao “vjernim” prenošenjem proznog predloška; gledatelje je privlačio duh vremena – njegov “stisak”. Skorohod bilježi da je taj ključni problem *Ane Karenjine* u MHAT-u bio prepoznat “intuitivno, dubinski, neosvijesteno”, kao scenski uvid u sukob ličnog i društvenog. Odatle i ključni pomak: radikalno interpretativno čitanje koje namjerno narušava romaneskni arhitektonski plan. Levinova sižejna linija je ukinuta, jer u novom, društveno fokusiranom kontekstu ne nosi dramaturški teret, dok je linija Ana – Karenjin – Vronski preorijentirana na optiku društvenih odnosa i mehanizme poretka. U tom okviru scene društvenog kolektiva postaju organizacijski nerv predstave, jer strukturiraju pritisak društvenog poretka na pojedinca. Drugim riječima, MHAT ne “pripovijeda roman”, on ga tumači epohom: umjesto dvostruke romaneskne arhitekture na sceni se uspostavlja društveno-epski horizont koji preoblikuje smisao Aninog loma.

Usporedba sarajevskih adaptacija iz 1927. i 1940. s MHAT-ovim rješenjem (1937, gostovanje 1956) pokazuje raspon strategija “prevođenja” romana na scenu, ali i različit status tih rješenja: prve su domaće postavke, a potonje je gostovanje ruskog ansambla. Sarajevske verzije oslanjaju se na scensku ekonomiju (montaža/epizacija – E1) i, u povoljnijem slučaju, na posredničkog naratora kao minimalni most prema romanesknoj širini. MHAT 1937. donosi radikalni interpretativni rez (ukidanje Levinove linije, preorijentacija trijadnog odnosa Ana – Karenjin – Vronski na

развитие личных моментов’. Такая оппозиция должна быть выстроена как на этическом, так и на эстетическом уровне: в будущем спектакле столкнутся ‘красота – живая, естественная... и красивость – искусственная, выдуманная, порабощающая и убивающая. Живая прекрасная правда и мертвая импозантная декорация. Натуральная свобода и торжественное рабство.’»

[...] Ani i Vronskom trebaju se suprotstaviti ‘okovi – društveni i porodični’. (...) ‘kod gledalaca se treba pojaviti osjećanje ne samo lične drame nego i onih velikih socijalnih pretpostavki koje su bojile i predodređivale razvoj ličnih momenata’. Takva opozicija treba biti izgrađena kako na etičkom tako i na estetskom nivou: u budućoj predstavi sudarit će se ‘ljepota – živa, prirodna... i privlačnost – vještačka, izmišljena, koja porobljava i ubija. Živa prekrasna istina i mrtva impozantna dekoracija. Prirodna sloboda i svečano robstvo.’]

Citirano prema: Skorohod, 2010, str. 106–107.

U takvoj režijskoj i interpretativnoj koncepciji autora dramatisacije, navodi Skorohod, Ana i Vronski “samo su živi ljudi koji su iskočili iz monolitnog i nepokolebljivog sistema odnosa, koji su pokušali podići zdanje privatnog postojanja sred ‘granitnog, čvrstog i blistavog’ socijuma, koji ih je, prirodno, zbog toga uništio”.

Citirano prema: Skorohod, 2010, str. 108.

socijalno-etički horizont, scene socijuma kao organizacijski nerv konflikta), a gostovanje 1956. u Sarajevu taj model pokazuje: dolazi iz druge epohe, u drugačiji kulturni kontekst, pa u lokalnoj recepciji funkcionira prije svega kao demonstracija radikalnog interpretativnog reza – bez naratorskih komentara i s jasnim društvenim fokusom. Zajednički cilj ostaje čitljivost Tolstoja, ali se “vjernost” mjeri drugačije: Sarajevo zadržava discipliniranje i psihološki fokus domaćih postavki, dok MHAT svjedoči da se vjernost duhu ponekad postiže “povredom slova”. Takav uzorak 1956. godine mogao je biti shvaćen, ali ne i neposredno asimiliran u lokalnu praksu.

Recepcijska praznina koja se ovdje otvara ponovo će biti zatvorena tek 2007. godine nakon dugog prekida, ali upravo su 1927. i 1940. postavile dvije radne matrice koje će kasnije inscenacije ili naslijediti ili svjesno narušiti: s jedne strane montažu prizora koja stvara “scenski roman” bez naratora, s druge strane uvođenje posredničke narativne instance kao pokušaj da se romaneskna širina prenese na scenu. Ni u jednom ni u drugom modelu naratorska razina nije iščezla, nego je redistribuirana kroz drugačiji raspored, ritam i vrijednosne naglaske.

Ove dvije strategije – disciplina montaže i posredovanje pripovjedača – čine temeljnu dihotomiju ranih sarajevskih pokušaja. Njihova važnost nije samo historijska, nego i tipološka: one određuju putanju daljih čitanja Tolstoja u Sarajevu, bilo kao oslonac, bilo kao polje za polemiku. Upravo će ta dijalektika između kontinuiteta i prekida, između poštovanja romana i njegove radikalne reinterpretacije, postati ključna u drugoj polovini stoljeća, gdje će *Rat i mir* (1959) otvoriti novu etapu odnosa između romana i scene.

4.1.2.3. Jedna premijera, trajna pitanja: ‘Rat i mir’ 1959. kao granični slučaj

4.1.2.3.1. ‘Rat i mir’ kao antiroman: Problematika žanra

Šta je *Rat i mir*? To nije roman, još manje poema ili historijska hronika. *Rat i mir* je ono što je htio i mogao izraziti autor u onoj formi u kojoj se to i iskazalo (...) Historija ruske književnosti još od vremena Puškina ne samo da daje primjere takvih odstupanja od evropske forme, već ne daje ni jedan obratan primjer. Počevši od Gogoljevih *Mrtvih duša* do *Mrtvog doma* Dostojevskog, u novom periodu ruske književnosti nema ni jednog umjetničkog proznog

djela, da malo izlazi iz okvira osrednjosti, koje bi se potpuno uklapalo u formu romana, poeme ili pripovijesti.⁹⁸

Tolstojev *Rat i mir* zauzima u povijesti ruske književnosti i teorije romana jednako paradoksalno mjesto kao i Gogoljeve *Mrtve duše*. Oba djela odavno su postala simboli hibridnih formi koje narušavaju granice tradicionalne poetike i otvaraju pitanje mogućnosti definiranja romana kao žanra. Gogolj je svoj tekst nazvao “poemom”, dok je Tolstoj s neskrivenim otporom odbijao *Rat i mir* svesti na pojam “roman”, ističući njegovu strukturalnu nepodudarnost sa zapadnoevropskim modelima. Oba djela su, svako na svoj način, oblikovala umjetnički tekst koji književna kritika uvjetno naziva “antiromanom” – tekstom koji destabilizira očekivanja i preobražava književni horizont. U tom smislu prijelaz s grotesknog načela Gogoljeve poetike na epsko načelo Tolstojevog univerzuma ne predstavlja samo smjenu stilskih registara nego i kontinuitet hibridnosti, odnosno trajno preispitivanje granica žanra i njegove scenske prenosivosti.

Nije slučajno niti iznenađujuće da je francuski romanopisac, dramatičar i muzikolog Romain Rolland zapisao da glas sličan Tolstojevom nikada nije dominirao evropskim prostorom.⁹⁹ Naglasak na “snazi glasa” važan je

⁹⁸ Citirano prema: Толстой, Л. Н. (1867), «Несколько слов по поводу книги *Война и мир*», в: Толстой, Лев Николаевич, *Полное собрание сочинений в 90 томах*, Академическое юбилейное издание, том 16, Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва, 1955, обновлено 2009.

[Tolstoj, L. N. “Neskol’ko slov po povodu knigi *Vojna i mir*” (Nekoliko riječi u povodu knjige *Rat i mir*), u: Tolstoj, Lev Nikolaevič, *Polnoe sobranie sočinienij v 90 tomah (Sabrana djela u 90 tomova)*, Akademičeskoe jubilejnoe izdanie, tom 16, Gosudarestvennoe Izdatel’stvo Hudežestvennoj Literatury, Moskva, 1955, obnovljeno 2009] (tolstoy.ru, stranica posjećena: 4. 10. 2025).

⁹⁹ «(...) никогда ещё в Европе не звучал голос, равный ему по силе.» [...] nikada još u Evropi nije odjekivao glas jednak njegovom po snazi.]

Citirano prema ruskom prevodu: Ромен Роллан, *Жизнь Толстого*, Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1954, с. 1.

[Romen Rollan, *Žizn’ Tolstogo (Tolstojev život)*, Gosudarstvennoe izdatel’stvo hudožestvennoj literatury, Moskva, 1954, str. 1] (royallib.com, stranica posjećena: 4. 10. 2025).

Romain Rolland rezimira rani evropski doživljaj Tolstoja kao jedinstven glas epohe: “jamais voix pareille à la sienne n’avait encore retenti en Europe.”

Vidjeti: Romain Rolland, *Vie de Tolstoï*, Paris: Librairie Hachette, 1928. (11^e éd. revue et augmentée à l’occasion du centenaire de la naissance de Tolstoï).

Prvo izdanje ove biografije objavljeno je 1911. godine, ubrzo nakon Tolstojevе smrti, i pripadalo je ediciji *Les grandes vies*. U 11. izdanju iz 1928. autor je tekst temeljito pre-radio i dopunio novim poglavljem o Tolstojevim vezama s misliocima iz različitih azijskih tradicija (Kina, Japan, Indija, islamski svijet) te objavio cjelovito pismo Gandhiju iz

za ovo potpoglavlje kao recepcijska premisa za razumijevanje epske amplitude *Rata i mira* i njegove žanrovske neodredivosti.

U ranijoj i široj savremenoj recepciji *Rata i mira* često se ponavlja usporedba s Homerovim epovima. Lev Sobolev (2007) podsjeća da, još od bilješke Maksima Gorkog o Tolstojevom samoiskazu u kojem Lav Nikolajevič poredi svoje djelo s *Ilijadom*, autora često nazivaju “modernim Homerom”.¹⁰⁰ Sobolev, međutim, takvo poistovjećivanje smatra historijski neodrživim: “Žanr je pogled na svijet; teško da je moguće u XIX stoljeću naše ere gledati na svijet onako kako su ga vidjeli u VIII stoljeću prije naše ere.”¹⁰¹ Time autor sugerira da epski obuhvat *Rata i mira* ne proizlazi iz nasljeđivanja Homerovog modela već iz transformacije same žanrovske svijesti. Uz to, kako navodi, i žanrovska klasifikacija “roman-epopeja” izazivala je i izaziva nesuglasice. Tako, recimo, Boris Ejhenbaum u Tolstojevom djelu prepoznaje osobine “drevne predaje ili ljetopisa”,¹⁰² ne u smislu povratka epu, već kao stilizaciju i širenje romanesknog izraza prema folklornoj epskoj tradiciji, osobito u završnim dijelovima romana.

Ovi i slični iskazi potvrđuju nadžanrovsku prirodu *Rata i mira*, djela koje istodobno obnavlja i transcendira epsku formu, u skladu s Tolstojevom tvrdnjom: “To nije roman... to je knjiga.”¹⁰³

1910. godine. Time Rollandova interpretacija prelazi iz književno-biografskog u univerzalno-humanistički okvir, čime se pokazuje raspon francuske recepcije Tolstoja od 10-ih godina XX stoljeća do međuratnog perioda. (Project Gutenberg, EBook #37951 (2011), stranica posjećena: 4. 10. 2025).

¹⁰⁰ «Известна горьковская запись признания Толстого о *Войне и мире*: ‘Без ложной скромности – это как *Илиада*.’ [Горький. Т. 16, с. 294]» [Poznata je gorkijevska bilješka Tolstojevog priznanja o *Ratu i miru*: ‘Bez lažne skromnosti – to je kao *Ilijada*.’]

Citirano prema: Лев Иосифович Соболев, «О жанре *Войны и мира*», *Литература*, журнал Издательского дома «Первое сентября», № 4, Москва, 2007.

[Lev Iosifovič Sobolev, «O žanre *Vojny i mira* (O žanru *Rata i mira*)», *Literatura*, žurnal Izdatel'skogo doma “Pervoe sentjabrja”, № 4, Moskva, 2007. (bez paginacije)] (lit.1sept.ru, stranica posjećena: 4. 10. 2025).

¹⁰¹ «Жанр – точка зрения на мир; едва ли возможно в XIX веке нашей эры смотреть на мир так, как его видели в VIII веке до нашей эры.»

Citirano prema: Sobolev, 2007.

¹⁰² Борис Михайлович Эйхенбаум, «Черты летописного стиля в литературе XIX века», в: Эйхенбаум Б. М., *О прозе*. Ленинград, 1969. [Boris Mihajlovič Ejhenbaum, «Čerty letopisnogo stilja v literature XIX veka» (Karakteristike ljetopisnog stila u književnosti XIX stoljeća), u: Ejhenbaum, B. M., *O proze (O prozi)*, Leningrad, 1969].

Citirano prema: Sobolev, 2007.

¹⁰³ «Это не роман... это книга.»

Citirano prema: Tolstoj, 1867, 1955, obnovljeno 2009.

U filološkoj literaturi veza Tolstoj – Homer tretira se prije svega tipološki i poetički. Donna Tussing Orwin, naprimjer, u tekstu “Tolstoy and Homer Revisited” (2015) pokazuje da je Homer Tolstoju stalna referenca (posebno nakon 1870, kada čita epove u izvorniku), ali da se srodnost očituje u načinu na koji Tolstoj i Homer vide i prikazuju rat i historijska zbivanja, a ne u imitaciji forme. “Homerovski” su epski obuhvat (hronotop, socijalni spektar, mikro/makroplan djelovanja, opći semantički smisao te društvenohistorijski značaj događaja) i fokus na djelovanju (rat kao kolektivni čin i proces, iskustvo običnih vojnika, fiziologija bitke), dok modernizacijski pomak Tolstojevog romana autorica prepoznaje u antiherojskom zaokretu ka etici kolektivnog činjenja i osporavanju teleoloških narativa. U *Ratu i miru* ishodi se objašnjavaju imanentnim sklopom radnji, navika i slučaja, a ne “voljom genija” i retroaktivnim pričama o svrsi. U analizi opisa Borodinske bitke Tussing Orwin (2010) precizira da autor u romanu spaja “umjetnički oblikovano i autentično” (rus. *сoтвoрѣннoе/пoдлиннoе*), tj. romanesknu kompoziciju i dokument kako bi postigao vjerodostojnost iskustva bitke i izbjegao mit o “geniju” koji bitki naknadno pripisuje svrhu i nužnost ishoda. Tussing Orwin, dakle, izvodi poetičko-etičku i tipološku paralelu Tolstojevog romana s Homerovim epom (epska amplituda, radnja kao iskustvo), koja ne predstavlja žanrovsko izjednačavanje niti Tolstojev izričiti autocitat o *Ilijadi*.¹⁰⁴

Sušтина starog epа sаstojі se u tome dа opće prevladаvа nаd іndіvіduаlnіm. Ep prіpovіjеdа о slаvnoj prošlostі, о dоgаđајіmа bіtnіm і značajnіm zа nаcіju і nаrod. Temeljne odlike epskog načela prisutne su u *Ratu i miru*, zbog čega se u kritici ustalila oznaka roman-epopeja – djelo epskog hronotopa, ali s modernom spoznajnom perspektivom romana. U ovom je okviru relevantna već klasična Hegelova formula da je roman savremeni građanski ep, dok Bahtin precizira da je temeljna razlika između starog epа i romana u vrsti spoznaje i vremensko-vrijednosnom odnosu (ep podrazumijeva distancu, dovršenost i apsolutnu prošlost, a roman – otvorenost sadašnjosti,

¹⁰⁴ Vidjeti: Donna Tussing Orwin, “Tolstoy and Homer Revisited” (Tolstoj i Homer: ponovno promišljanje), *Tolstoy Studies Journal* XXVII, The Tolstoy Society of North America, Rochester (NY), 2015, str. 3–16. (utoronto.scholaris.ca, stranica posjećena: 4. 10. 2025). Vidjeti od iste autorice i: «Сотворенное и подлинное в описании Бородинского сражения», *Русская литература*, № 4, Санкт-Петербург, 2010, с. 30–38.

[Sotvorennoe i podlinnoe v opisanii Borodinskogo sraženiја (Oblikovano i autentično u opisu Borodinske bitke), *Russkaja literatura*, № 4, Sankt-Peterburg, 2010, str. 30–38] (russliter.jes.su, stranica posjećena: 4. 10. 2025).

pluralnost stavova i glasova).¹⁰⁵ Umjesto mitološke spoznaje i predanja na kojima počiva ep, umjesto njegove distance i zatvorenosti u prošlosti, roman nudi savremenu historijsku spoznaju i savremenu humanističku misao – što i jesu odlike Tolstojevog filozofsko-historijskog romana-epopeje. Riječ je, dakle, o transformaciji starog žanra, a ne o njegovoj imitaciji.

Rat i mir nije roman u smislu devetnaestostoljetnog zapadnoevropskog kanona, još manje poema ili historijska hronika. Autorska definicija (*Rat i mir* je “knjiga”), stoga, u novijoj filologiji dobija preciznije konture. Naime, ovo djelo se čita u poližanrovskom ključu, na razmeđu eposa, mita i rituala, gdje nije samo riječ o estetskom nego i o religijsko-didaktičkom, ritualno-inicijacijskom (*epoptejskom*)¹⁰⁶ iskustvu viđenja/uvida. U tom smislu, kako naprimjer ustvrđuje Elena Poltavec, *Ratu i miru* su tipološki bliži *Biblija* i *Mahābhārata* nego Homerova *Ilijada*.¹⁰⁷

U poližanrovskom ključu Tolstojev roman neprestano uspostavlja liminalna stanja (prag inicijacije) i pretvara ih u narativne pokretače. Masonska inicijacija Pierrea Bezuhova predstavlja eksplicitan prag (obred – zavjet – program), ali u siže se “masonski program” provjerava u praksi, jer zavjet bez djelatne preobrazbe ostaje prazna forma. Platon Karatajev i njegova obredna ponavljanja (dijeljenje kruha, ritam dana, izreke) nije tek prag

¹⁰⁵ Vidjeti: Михаил Михайлович Бахтин, *Эпос и роман (О методологии исследования романа)*, Academia / Азбука, СПб., 2000, с. 202–204.

[Mihail Mihajlovič Bahtin, *Ėpos i roman (O metodologii issledovanija romana) (Ep i roman (O metodologiji istraživanja romana))*, Sankt-Peterburg: Academia / Azbuka, 2000, str. 202–204].

Vidjeti i: Miahil Mihajlovič Bahtin, *Teorija romana*, Edicije Božičević, prev. Ivo Alebić i Danijela Lugiarić Vukas, Zagreb, 2019; poglavlje “Roman kao književni žanr”, 571–607, str. 579–582.

¹⁰⁶ Epoptejski – od grč. ἐποπτεία (*epopteía*) – inicijacijsko uviđenje u misterije.

¹⁰⁷ «(...) жанровыми аналогами ‘Войны и мира’ являются Библия и ‘Махабхарата’ в большей степени, чем эпос Гомера» [Žanrovski ekvivalenti *Rata i mira* u većoj su mjeri *Biblija* i *Mahābhārata* nego Homerov ep.]

Citirano prema: Полтавец Е. Ю. [Елена Юрьевна], «Война и мир’ Л. Н. Толстого: полижанровый контекст, эпос, миф и ритуал», *Отечественная филология*, № 4, 2023, с. 21.

[Poltavec, E. Ju. [Elena Jur’jevna], «*Vojna i mir* L. N. Tolstogo: poližanrovij kontekst, epös, mif i ritual» (*Rat i mir* L. N. Tolstoj: poližanrovski kontekst, epos, mit i ritual), *Otečestvennaja filologija*, br. 4, 2023, str. 21].

Autorica u članku govori o religiozno-didaktičkom eposu i tipološkim analogijama s *Ratom i mirom*. Time upućuje na slojevitu žanrovsku prirodu Tolstojevog romana u kojem se epski, mitološki i ritualni aspekti isprepliću gradeći strukturu “knjige” kao procesa spoznaje, a ne zatvorene žanrovske forme.

već ritual stabilizacije koji omogućuje Pierreu novo učenje djelovanja, gdje se inicijacija događa kao postupno oblikovanje navike. Kod kneza Andreja Bolkonskog liminalnost je dvostruka (ranjavanje i vizija “neba” kod Austerlica, potom predsmrtno smirenje), što vodi ka praksi opraštanja, dok kod Nataše Rostove trodijelni proces (pad – ispovijed – pokora) funkcionira kao jedinstvena linija koja kulminira u služenju (briga za ranjene), gdje ishod nije emotivna katarza nego nova etička praksa.

Didaktika se u *Ratu i miru* javlja, dakle, u tri oblika koji se međusobno nadopunjuju: obred/ritual (kolektivne procesije, molitve, zavjeti) koji kodira zajednički smisao zbivanja; lik (Pierre Bezuhov, Platon Karatajev, Andrej Bolkonski, Nataša Rostova) kao primjer učenja kroz činjenje; autora “homiletika”¹⁰⁸ (historiosofske digresije) koja obrazlaže zašto ishodi ne objašnjavaju “genij” ili “plan” nego imanentni sklop mikročinova. Ta tri sloja stoje u suodnosu s homerovskim hronotopom i s poetičkom praksom spajanja *oblikovanog* i *autentičnog* (Tussing Orwin 2010), tako da inicijacijski pragovi i rituali ne predstavljaju dekor nego mehanizme koji pretvaraju etičke postavke u naviku činjenja – u skladu s antiherojskom etikom djelovanja koja demistificira retroaktivni teleološki narativ.

4.1.2.3.1.1. *Začudnost i distanca*

Na razini percepcije i narativne organizacije *Rat i mir* je tekst u kojem se dodatno razgrađuju konvencije realističkog pripovijedanja. Tolstoj teži objektivnosti u smislu stalnog pomjeranja tačke gledišta, što će Viktor Šklovski imenovati kao *ostranenie* (rus. *остранение* – *očuđenje/oneobičavanje*), tj. deautomatizaciju percepcije ili vraćanje stvari njihovoj vidljivosti.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Pojam “homiletika” ovdje se ne koristi u crkveno-propovjednom smislu već metaforički u značenju historiosofske-poučnog, sekularnog autorskog sloja (normativne teze, gnomske rečenice, argumentacijske digresije).

¹⁰⁹ Pojam *očuđenje/oneobičavanje* (рус. *остранение*) Viktor Šklovski je prvi put teorijski definirao 1917. u eseju «Искусство как приём»:

«Приём искусства состоит в остранении вещей и затруднении формы, в увеличении трудности и продолжительности восприятия...»

[Postupak umjetnosti sastoji se u očuđenju stvari i otežavanju forme, u povećanju poteškoće i trajanja opažanja...]

Citirano prema: Виктор Борисович Шкловский, «Искусство как приём», в: *Сборник статей «О теории прозы»*, ОПОЯЗ, Петроград, 1917; репринт: Советский писатель, Москва, 1990, 7–24, с. 13.

[Viktor Borisovič Šklovskij, «Iskusstvo kao prijem» (Umjetnost kao postupak), в: *Сборник статей «О теории прозы»* (Zbornik članaka ‘O teoriji proze’), ОПОЯЗ, Петроград, 1917; репринт: Советский писатель, Москва, 1990, стр. 13].

Ono što se u književnosti obično naziva realizmom kod Tolstoja postaje sistem perceptivnih pomaka kada se svijet doživljava i posmatra paralelno iz “centralnih” (uobičajenih) i rubnih (“nekompetentnih”) pozicija, što odgovara opoziciji prirodno ↔ neprirodno, u svim njenim antinomijskim nijansama. Kao primjeri mogu poslužiti prva posjeta Nataše Rostove teatru, Pierreov doživljaj “bitke triju imperatora” (Borodino) ili čuvena scena Savjetovanja u Filima u kojoj generali razlažu strategije, ali se cijeli prizor prikazuje iz perspektive djevojčice Malaše. Ovi i slični primjeri otkrivaju sasvim drugi poredak značenja prikazanih zbivanja.

Pomak perspektive, pomjeranje tačke gledišta (rus. *сдвиг точки зрения*) unutar Tolstojeve naracije, međutim, ne razara cjelinu svijeta, nego je čini višedimenzionalnom, jer “pogled sa strane” otvara spoznaju u samom središtu. Upravo prikaz “herojske epohe” koja se reflektira u naivnom ili nekompetentnom pogledu čini *Rat i mir* epskim u modernom smislu.

Natal’ja Skorohod u svojoj disertaciji *Ruski roman i teatar* (2020) navodi da su se u središtu brojnih intelektualnih i teatroloških rasprava dvadesetih godina XX stoljeća našli upravo Tolstojevi romani, te da su se na tom “tolstojevskom materijalu” formirala dva, za razumijevanje poetike ruskog modernizma, ključna pojma: *ostranenie* (rus. *остранение* – *očuđenje/oneobičavanje*) i *vnenahodimost’* (rus. *вненаходимость* – *izvannalazivost/transgredientnost*). Dok pojam *očuđenja* Viktora Šklovskog označava pomak u percepciji i deautomatizaciju pogleda na svijet,

Kasnije, u knjizi *Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»*, naročito u poglavlju VI – «Передача события через героя, как один из методов остранения», Šklovski konkretizira ovu teorijsku postavku pokazujući kako Tolstoj praktično ostvaruje *očuđenje* kroz perspektivu junaka koji “ne razumije” ono što se događa:

«...очень большое количество событий у Толстого ‘передаётся через героя’. Этот герой нужен Толстому для непонимания событий.»

[Vrlo velik broj zbivanja kod Tolstoja ‘prenosi se kroz junaka’. Taj junak Tolstoj je potreban upravo zato da bi pokazao nerazumijevanje zbivanja.]

Šklovski zaključuje:

«Толстовское остранение может быть оценено не как метод характеристики героя, а как метод характеристики события.»

[Tolstojevo očuđenje ne treba smatrati metodom karakterizacije lika, nego metodom karakterizacije zbivanja.]

Citirano prema: Виктор Борисович Шкловский, *Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»*, Федерация, Москва, 1928; репринт: Mouton, The Hague – Paris, 1970, с. 109–128.

[Viktor Borisovič Šklovskij, *Mater’jal i stil’ v romane L’va Tolstogo ‘Vojna i mir’ (Građa i stil u romanu Lava Tolstoja ‘Rat i mir’)*, Federacija, Moskva, 1928; reprint: Mouton, The Hague – Paris, 1970, s. 109–128].

Bahtinova *izvannalazivost*¹¹⁰ uvodi estetsku i spoznajnu distancu – poziciju izvan prikazanog svijeta s koje se uspostavlja dijalog između autora i junaka kao dviju autonomnih, neslivenih svijesti. Estetski čin, kako Bahtin naglašava, pretpostavlja “živ osjećaj druge svijesti” na koju je usmjerena stvaralačka aktivnost, pri čemu odnos estetske i moralne *izvannalazivosti/transgredientnosti* omogućava da taj dijalog poprimi oblik stvaralačke napetosti između pogleda koji oblikuje i onoga koji je oblikovan.¹¹¹

Ruska teatrologinja ističe da upravo ovi pojmovi u kasnijem razvoju ruskog i zapadnoevropskog mišljenja otvaraju put brehtovskom *efektu začudnosti*, čime se uspostavlja teorijski most između formalističke, dijaloške i epske tradicije.¹¹² Šklovski, dakle, u Tolstojevom romanu-epopeji prepoznaje model umjetničkog mišljenja koji “vraća stvari njihovoj vidljivosti” posmatranjem svijeta i zbivanja iz skrajnute tačke, pomaknute perspektive. Na tom teorijskom presjecištu Šklovskog, Bahtina i Brechta, kako pokazuje Skorohod, razvija se i pojmovni kontinuitet između termina *ostranenie* (*očiđenje/oneobičavanje*) i onih koji se javljaju u ruskim prijevodima Brechtove teorije epskog teatra 1950-ih godina. Premda, kako autorica ustvrđuje, neki istraživači govore o gotovo potpunoj istovjetnosti između termina *отстранение* (*očiđenje/oneobičavanje*) i pojmova *очуждение* (*očižđenje – začudnost*)¹¹³ / *отчуждение* (*otčižđenje – otuđenje*)¹¹⁴ / *отстранение* (*ot-*

¹¹⁰ Pojam *izvannalazivost* (u prevodima: *transgredientnost*) detaljnije je razrađen u Knjizi I, gdje je povezan s Bahtinovima konceptom “nadsizježne estetske materije” i pojmom “estetskog ostatka” kao mjerilom autorske distance i scenske vjerodostojnosti.

¹¹¹ “Autor se mora nalaziti na granici sveta koji stvara, kao njegov aktivni tvorac, jer prodor u njega razara njegovu estetsku postojanost.”

“(…) osim naše stvaralačke ili kostvaralačke svesti moramo živo osećati drugu svest, na koju je usmerena naša stvaralačka aktivnost baš kao na drugo; osećati to – znači osećati formu, njeno spasilaštvo, njeno vrednosno značenje – lepotu.”

Citirano prema: Mihail Mihajlovič Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, prev. Aleksandar Badnjarević, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1991, poglavlje “Problem autora”, str. 204, 213.

¹¹² Vidjeti: Skorohod, 2020, poglavlje 1.3.1 “Brecht i Bahtin” [Брехт и Бахтин], str. 163–176.

¹¹³ *Очуждение* (*očižđenje – očiđivanje, začudnost*) – termin kojim se u ruskoj estetičkoj terminologiji označava Brechtov “efekat začudnosti” (*Verfremdungseffekt*), pri čemu se u nekim rječničkim definicijama eksplicitno izjednačava s formalističkim pojmom *отстранение* (*ostranenie – očiđenje, oneobičavanje*).

Vidjeti: *Эстетика. Словарь* (под общ. ред. А. А. Беляева), Политиздат, Москва, 1989, одредница «Очуждение» (aesthetics.academic.ru, stranica posjećena: 4. 10. 2025).

¹¹⁴ *Отчуждение* (*otčižđenje*) – opći leksički pojam u značenju *otuđivanje/otuđenje*; ne predstavlja estetičku kategoriju u ruskoj teorijskoj tradiciji.

stranerie – udaljavanje, odstranjivanje),¹¹⁵ u ruskim prijevodima dolazi do pogrešnog poistovjećivanja Brechtovog efekta *začudnosti* (*Verfremdungseffekt*) s filozofskim pojmom *otuđenja* (*Entfremdung*), koji je u ruskoj recepciji standardno preveden kao *отчуждение* (*otuđenje*), čime se estetička kategorija *začudnosti* zamjenjuje filozofskom kategorijom *otuđenja*, što je izazvalo višedecenijsku pojmovno-teorijsku konfuziju.¹¹⁶

Ova “pojmovno-prevodilačka zbrka”, međutim, nije bila puka lingvistička slučajnost: nastala je u specifičnom ideološkom i prevodilačkom kontekstu zrcaleći onu tačku povijesti u kojoj su se estetski i ideološki diskursi Istoka i Zapada susreli oko iste ideje. Termini formalne škole preklapali su se s marksističkim pojmovnikom pedesetih godina XX stoljeća pa je, paradoksalno, upravo *efekat začudnosti* postao jedno od najživljih mjesta susreta ruske i zapadnoevropske teorijske tradicije.

Pomalo zbunjujući kontinuitet, kako pokazuje Skorohod, nije bio samo terminološki nego je upućivao i na dublje poetičke srodnosti: i formalisti, i Bahtin, i Brecht, polaze od istog uvjeta umjetničke spoznaje – pomicanja percepcije, gledanja svijeta “sa strane”, iz pozicije koja razotkriva mehanizam prikazivanja.

Ruska teatrologinja zato posebno naglašava da se “mehanizam začudnosti” u epskom teatru ne iscrpljuje u terminološkom naslijeđu već se pretvara u scenski princip refleksije – u kontrolirani prekid iluzije kao sredstvo koje otvara distancu i omogućava gledatelju da sagleda događaj u njegovoj povijesnoj i etičkoj složenosti.¹¹⁷ U tom smislu Brechtov pro-

отчуждѣнiе, -я s 1. otuđivanje, udaljavanje; (...) 2. pravn. otuđivanje, otuđenje, ekspropriacija ž.

Citirano prema: *Rusko-srpskohrvatski rečnik* (red. Bogoljub Stanković), Ruski jezik – Matica srpska, Moskva – Novi Sad, 1988, str. 511.

¹¹⁵ *Отстранение* (*otstranenie*) – opći leksički pojam u značenju *udaljavanje, odstranjivanje*; ne predstavlja estetičku kategoriju u ruskoj teorijskoj tradiciji.

отстраненiе, -я s 1. udaljavanje 2. otpuštanje, suspendovanje, suspendiranje.

Citirano prema: *Rusko-srpskohrvatski rečnik* (red. Bogoljub Stanković), Ruski jezik – Matica srpska, Moskva – Novi Sad, 1988, str. 506.

¹¹⁶ Vidjeti: Skorohod, 2020, poglavlje 1.2 «Теоретическая мысль о романе и эпические элементы в опытах советского театра 1920–30-х гг.: точки соприкосновения и взаимодействия», с. 86–162.

[Teoretičeskaja mysl’ o romane i epičeskije èlementy v opytah sovetskogo teatra 1920–30-h gg.: točki soprikosnovenija i vzaimovlijanija (Teorijska misao o romanu i epski elementi u eksperimentima sovjetskog teatra 1920-ih – 1930-ih godina: tačke doticaja i utjecaja)].

¹¹⁷ *Kontrolirani prekid iluzije* označava namjerni dramaturški postupak razbijanja scenske iluzije radi isticanja strukture prikazivanja (npr. projekcijom, komentarom,

jekicijski titl, komentar ili filmski insert, o kojima Skorohod piše u analizi tradicije epskog teatra, jesu naslijeđe teorije “umjetnosti kao postupka” i *ostranjenja* (*očuđenja/oneobičavanja*) kod Viktora Šklovskog, shvaćenog kao postupka inherentnog umjetnosti, ali i Bahtinovog koncepta *vnena-hodivosti* (*izvannalazivosti/transgredientnosti*). To označava kontinuitet i prelazak od “očuđenja kroz pripovjednu perspektivu” (Tolstoj), preko svijesti o mehanizmima oblikovanja/prikazivanja, prema “začudnosti kroz scenski aparat” (Brecht).¹¹⁸

Stoga ni u estetskom ni u teatarskom smislu pojmovi *očuđenje* (ruski formalisti), *izvannalazivost/transgredientnost* (Bahtin) i *efekat začudnosti* (Brecht) ne označavaju *otuđenje*¹¹⁹ nego upravo kontrolirano otvaranje distance – spoznaju kroz pomak (*sdvig*). Na toj se liniji uspostavlja most od Tolstoja do Brechta: od oneobičavanja putem pomicanja tačaka gledišta u *Ratu i miru* do projekcijskog i komentatorskog sloja epskog teatra XX stoljeća.

4.1.2.3.1.2. *Strukturne odlike antiromana: Epska amplituda i narativna semantička polifonija*

Rat i mir je neosporno hibridni tekst koji uspostavlja epsku amplitudu, a autorov otpor žanru romana (kako ga je poimala i definirala epoha u kojoj je Tolstoj stvarao) te njegova samoidentifikacija programatski usmjeravaju i recepciju i scenska čitanja. U tom smislu odrednica “antiroman” ovdje se koristi kao radna oznaka koja upozorava na četiri strukturne odlike koje *Rat i mir* čine otpornim na klasične dramatizacije i istovremeno

voice-overom, intertitlom, svjetlom ili tišinom).

Nasuprot tome, *kontrolirano otvaranje distance* označava rezultat takvih postupaka – fleksivni sloj scenskog čina koji omogućava misaoni odmak, historiosofsku perspektivu i održavanje dvoslojnog odnosa između prikazanog i promatranog. Prvi pojam se odnosi na **instrument scenske naracije**, drugi na **njen estetsko-semiotički učinak**.

¹¹⁸ «В теории эпического театра дистанция по отношению к персонажам рассказываемой истории является одним из необходимых условий осуществления действия на сцене, как и незавершенность персонажей и сюжета.»

[U teoriji epskog teatra distanca u odnosu na likove pripovijedane priče predstavlja jedan od nužnih uvjeta za ostvarenje scenske radnje, kao i za nezavršenost likova i sižea.] Citirano prema: Skorohod, 2020, str. 173–174.

¹¹⁹ *Otuđenje* – filozofski pojam koji označava stanje u kojem su proizvodi ljudskog rada, djelovanja ili mišljenja postali subjektu strani i nadređeni njegovoj volji; u modernoj filozofiji i sociologiji jedan od ključnih pojmova društvene teorije.

Vidjeti: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, natuknica “*Otuđenje*” (enciklopedija.hr, stranica posjećena: 18. 10. 2025).

“prizivaju” epsko pozorište u smislu scenskog aparata koji nadomješta naratora i upravlja disperzijom fokusa:

- suvereni “naratorski metadiskurs” – filozofija historije, kritika “genija”, problem kauzalnosti;
- polimorfna kompozicija – smjene prizora rata i mira, porodični ciklusi, premještanja fokusa, vremenske elipse i “hladni rezovi” (oštri prelazi s prizora na prizor bez tranzicije, kada težište prelazi sa psihologije lika na proces i kretanje);
- disperzija fokusa s junaka na procese – kolektivni/masovni prizori, historijsko-političko kao nositelj smisla;
- epska amplituda hronotopa – širok prostorno-vremenski obuhvat: mikroskopsko (gest, mikroradnja) ↔ teleskopsko (duga trajanja, velike prostorne širine); privatno (kućni rituali, salonske scene) ↔ javno (rat, zajednica, država); taktičko (mikroodluke i refleksi) ↔ strateško (kretanje jedinica). U epskoj amplitudi hronotopa roman prelama djelovanje preko skale taktičko-operativno ↔ strateško (vojno) i vojno ↔ političko (odluke), pri čemu impuls odozdo (pojedinač, mala jedinica) preusmjerava tok zadan odozgo, što subverzira teleološki narativ.

Pored navedenog, savremena semiotička čitanja revidiraju staru opreku “monološki Tolstoj vs. polifonijski Dostojevski”. Naime, narativna “polifonija semantike” u *Ratu i miru* ne počiva na mnoštvu neslivenih glasova, nego na kompozicijski organiziranoj koezistenciji antinomnih smislaonih linija koje ostaju otvorene bez prisilne sinteze. Kako navode A. G. Kovalenko i L. N. Lumpova u tekstu “Semiotički model polifonijskog teksta (roman-epopeja *Rat i mir*)”, polifonija u širem smislu je “polarizacija značenja (smislova) u semantičkoj strukturi jednog te istog objekta”, pri čemu je “ravnopravnost suprotstavljenih značenja neizostavan uvjet polifonije”.¹²⁰ Na tom tragu autori pokazuju kako u Tolstojevom tekstu “grupe

¹²⁰ «В широком смысле под полифонией понимается поляризация значений (смыслов), обнаруживаемых в семантической структуре какого-либо одного объекта. Подобная поляризация смыслов подразумевает под собой соотнесение с определённым объектом противоположных друг другу смыслов. Равноправие значений, соотносимых с данным объектом, становится неотъемлемым условием полифонии.»

[Pod polifonijom se u širokom smislu podrazumijeva polarizacija značenja (smislova) koja se otkriva u semantičkoj strukturi istog objekta. Takva polarizacija smislova podrazumijeva dovođenje u vezu s određenim objektom međusobno suprotstavljenih smislova. Ravnopravnost značenja koja se povezuju s tim objektom postaje neizostavan uvjet polifonije.]

slika formiraju antinomijske smisaone opozicije u semantičkom tkanju teksta”,¹²¹ što proizvodi polifoniju značenja koja bitno utječe i na mogućnosti scenskog prevođenja. Polazeći od pretpostavke da “polifonija svijesti” (dijalektika unutrašnjih stanja i stavova likova) djeluje na cjelokupnu kompoziciju djela, Kovalenko i Lumpova strukturu *Rata i mira* opisuju kroz rekonstrukciju semantičkih opozicija koje nose tekst, prateći stabilno vezivanje određenih smislova uz jednu skupinu likova i, nasuprot tome, vezivanje suprotnih smislova uz opozitnu skupinu,¹²² čime se gradi mreža antinomija koja upravlja oblikovanjem likova i prizora. Među temeljnim binarnim opozicijama autori izdvajaju neprirodnost ↔ prirodnost uz koju se raspoređuju i druge opozicije: statičnost ↔ dinamičnost, plan ↔ proces, govor ↔ tišina i slično.¹²³

Opozicija statičnost ↔ dinamičnost očituje se, naprimjer, u kontrastu kontemplativnog kneza Andreja Bolkonskog (statičnost kulminira u čuvenoj sceni pod “neбом kod Austerlica”, gdje lično iskustvo “zaustavlja” svijet i sve relativizira) i živahnih likova u stalnom pokretu, poput njegove supruge kneginjice Lize, kod koje je živahnost ponekad tek izraz dvorskog rituala (neprirodnost), ili u kontrastu Elen Bezuhove (neprirodna hladnoća) i Nataše Rostove (prirodna živost). Tako u opoziciji neprirodnost ↔ prirodnost dvorski/salonski ritual (poza, fraza, “tačna” forma) stoji nasuprot Natašinoj spontanoj “životnoj” kinetici (čuvena scena narodnog plesa) i povezuje se s parom neljepota ↔ ljepota. Tolstoj, naime, pomiče kriterij tako da “nesavršeni” likovi (Pierre, Nataša) postaju nositelji života, oživljenja i etičkog potencijala, dok “porcelanska” ljepota (Elen, njen brat Anatol Kuragin) ostaje semantički jalova, ali ne tvrdi da je statično dobro ili da je živost, odnosno dinamičnost, dobra. Umjesto toga drži ravnopravno suprotstavljene linije: nekad je mir istinska snaga (Andrej kad

Citirano prema: Александр Георгиевич Коваленко – Лидия Николаевна Лумпова, «Семиотическая модель полифоничного текста (роман-эпопея ‘Война и мир’)», *Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. Научный журнал*, 2023, том 9 (75), № 1, с. 142.

[Aleksandr Georgievič Kovalenko – Lidija Nikolaevna Lumpova, «Semiotičeskaja model’ polifoničnogo teksta (roman-èpopeja *Vojna i mir*)» (Semiotički model polifonijskog teksta (roman-èpopeja *Rat i mir*)), *Učenyje zapiski Krymskogo federal’nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Filologičeskie nauki. Naučnyj žurnal*, 2023, tom 9 (75), str. 142].

¹²¹ «Группы образов формируют антонимические смысловые оппозиции в семантической ткани текста.»

Citirano prema: Kovalenko – Lumpova, 2023, str. 140.

¹²² Citirano prema: Kovalenko – Lumpova, 2023, str. 144.

¹²³ Citirano prema: Kovalenko – Lumpova, 2023, str. 144–148.

spozna suvišnost slavljublja), a nekad je pokret/dinamičnost znak vitalnosti (Nataša). Na isti način “ljepota” u salonskim okvirima može biti savršena, ali mrtva, dok “neljepota” može biti ispunjena vitalitetom pa stoga i značenski snažnija, jer autor motivski uparuje prirodno i spontano s načelom kretanja “živog života”. Pierre Bezuhov je, naprimjer, trapav, “neugledan”, ali nositelj je unutrašnje promjene i rasta, kao i Nataša Rostova koja nije “idealna ljepotica”. Oni su nositelji i istinske emocije, jednom riječu – *tekučest’i* (rus. текучесть), “tečnosti”, odnosno fluidnosti – kako je Tolstoj govorio, razumijevajući pod tim promjenljivost kao jedinu konstantnu: nekad tihu i neprimjetnu, nekad burnu promjenljivost prirode (u najširem smislu riječi), kao najvišu vrijednost života samog. Fluidnost kod Tolstoja stoga “nije odsustvo karaktera nego poseban odnos između osobina tog karaktera, motiva postupaka i samih postupaka”.¹²⁴ čovjek je “kao rijeka” – voda je svuda ista, ali je tok čas uzak i brz, čas širok i tih.¹²⁵ Drugačije rečeno: iste dispozicije u različitim okolnostima se “preslažu” dajući

¹²⁴ «Текучесть толстовского персонажа – это не отсутствие характера, а особое отношение между свойствами этого характера, мотивами поступков и самими поступками. (...) Реализм XIX века, сего пристальным интересом к обусловленности поведения, показал, что аналогичные действия могут иметь разные мотивы, что одно и то же побуждение может в зависимости от обстоятельств привести к разным последствиям.»

[Fluidnost tolstojevskog lika nije odsustvo karaktera već poseban odnos između osobina tog karaktera, motiva postupaka i samih postupaka. (...) Realizam XIX stoljeća, sa svojim izraženim interesom za uvjetovanost ponašanja, pokazao je da slični postupci mogu imati različite motive, da ista motivacija može, u zavisnosti od okolnosti, dovesti do različitih posljedica.]

Citirano prema: Лидия Яковлевна Гинзбург, *О психологической прозе*, Советский писатель, Ленинградское отделение, 1971, с. 321.

[Lidija Jakovlevna Ginzburg, *О психологической прозе (О психолошкој прози)*, Sovetskij pisatel', Leningradskoe otdelenie, 1971, str. 321].

¹²⁵ «Люди, как реки: вода во всех одинакая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою.»

Citirano prema: Лев Николаевич Толстой, *Воскресение*, электронное издание, «100 лучших книг всех времен», с. 106. (100bestbooks.ru, stranica posjećena: 24. 2. 2026).

[Ljudi su kao reke: vode je u svima podjednako, i svud jedna te ista voda, ali svaka reka može biti čas uzana čas brza, čas široka čas tiha, čas čista čas hladna, čas mutna čas topla. Tako i ljudi. Svaki čovek nosi u sebi začetke svih ljudskih osobina, i pokatkad ispoljava jedne, pokatkad druge, a često uopšte i ne liči na sebe, a ipak vazda ostaje onakav kakav jeste.]

različite ishode. Zato se vrijednost lika ne mjeri njegovom vanjskom karakterizacijom, nego živim preljevima između unutrašnjih sklopova i situacije, dok ispreplitanje motivskih mreža u narativu onemogućuje jednoznačno definiranje njegovih postupaka.

Lidija Ginzburg u knjizi *O psihološkoj prozi* (1971) fluidnost navodi kao ključnu inovaciju Tolstojevog realizma: stabilnost i fluidnost nisu suprotnosti nego tvore dinamiku rekonfiguracije u kojoj se svojstva, pobude i postupci ne "slažu" mehanički već se uvijek iznova kombiniraju pod pritiskom okolnosti. Odatle i semantička snaga likova poput Pierrea i Nataše kao nositelja vidljive promjene, oživljenja koje se u Tolstojevom tekstu motivski veže za prirodnost i spontanost.

Jednako je važna antinomija plan ("genij i plan") ↔ proces: grandiozne strategije i retorika o nužnosti (Napoleon) kontrapunktirane su ishodima koji nastaju iz mnoštva mikročinova, navika i slučajeva (Borodino), kada se "plan" raspada u kontaktu s realnošću. Jednako je bitna i opozicija govor ↔ tišina, gdje autorove historiosofske digresije koegzistiraju s prizorima u kojima se uvid/spoznaja događa/doživljava bez riječi (Andrej Bolkonski; Pierre Bezuhov u zarobljeništvu uz Platona Karatajeva) i gdje diskurzivno i nediskurzivno ostaju paralelne linije koje proizvode smisao. U svim navedenim parovima suština nije u hijerarhiji i prevazi/pobjedi jedne strane, već u istodobnoj, kompozicijski održavanoj ravnopravnosti suprotnosti. Tekst ne zatvara opozicije, nego ih pušta da djeluju paralelno šireći njihovo semantičko polje.

Ovakva polifona organizacija smisla (polarizacija smislova unutar istog objekta – lika, scene ili motiva) bitno utječe i na mogućnosti scenskog prevođenja zahtijevajući rješenja koja mogu nositi koegzistentne semantičke vektore (privatno ↔ javno, mir ↔ rat, plan ↔ proces, govor ↔ tišina) bez njihovog niveliranja. Upravo epska amplituda i *polifona semantika*¹²⁶ objašnjavaju zašto se *Rat i mir* na sceni održava samo ukoliko dramaturška organizacija počiva na *epskoj kompoziciji (scenske) radnje* (Skorohod, u

Citirano prema: Lav Nikolajevič Tolstoj, *Vaskrsenje*, prev. Viktor Dimitrijevič, Prosveta – Rad, Beograd, 1983, str. 243–244.

¹²⁶ Pod polifonom semantikom ne podrazumijeva se prosta višeznačnost nego kompozicijski organizirana koegzistencija antinomnih smisaonih linija – kontrapunkt scena, motiva i glasova – koje ostaju otvorene, što bitno utječe i na mogućnosti scenskih adaptacija.

daljem tekstu E2), tj. na naratorsko-komentatorskim slojevima, montažno-simultanim sklopovima i kontroliranim prekidima iluzije.¹²⁷

Uvodni pododjeljak je pokazao da je *Rat i mir* tekst koji programatski destabilizira očekivanja kanonske poetike te zahtijeva drugačiji scenski aparat od onoga koji je dovoljan za standardnu dramsku linearnost – scensko prevođenje romana-epopeje nije pitanje “prenošenja fabule” već iskušavanje granica samog teatra. U nastavku se stoga detaljnije razmatraju kriteriji *epske kompozicije scenske radnje* (E2) kao preduvjet čitljivosti ovog teksta na sceni, a potom se ti kriteriji razrađuju na primjerima tri modelne mikrostudije.

4.1.2.3.2. *Od ‘romanizacije teatra’ ka epskoj kompoziciji scenske radnje (E2)*

Nasuprot redukciji romana na čistu fabulu, savremena teatrologija pokazuje da je romanizacija teatra – korištenje romanesknih načela u scenskoj organizaciji – nužan uvjet čitljivosti epske proze na sceni.

Pojam “romanizacija teatra” potječe iz Bahtinove teorije i označava širi estetski proces u kojem se scenska umjetnost preoblikuje pod utjecajem poetike romana. U tom procesu žanrovi postaju slobodniji i plastičniji, scenski jezik se širi, preispituje i obnavlja, a dramaturgija preuzima narativne strategije tipične za prozu – promjenljive fokuse, digresivnost, meta-komentar, montažno prelamanje radnje, višeglasje (heteroglosiju). Bahtin ovaj proces opisuje kao opće “kretanje” romanesknog diskursa kroz različite umjetnosti, koje mijenja ne samo pripovjednu formu nego i jezik i

¹²⁷ Vidjeti: Наталья Степановна Скороход, «Война и мир»: театральная биография романа. Ч. 1: «Война и мир» как сценический материал», *Вопросы театра. Театр и проза*, № 3–4, 2016, с. 249–266.

[Natal’ja Stepanovna Skorohod, «Vojna i mir’: teatral’naja biografija romana. Č. 1: ‘Vojna i mir’ kao sceničeskij material» (*Rat i mir: pozorišna biografija romana. Dio 1: Rat i mir kao scenski materijal*), *Voprosy teatra. Teatr i proza*, br. 3–4, 2016, s. 249–266];

– Ч. 2: «Театр ‘Войны и мира’ – драматическая традиция», *Вопросы театра*, № 1–2, 2017а, с. 182–197.

[Č. 2: «Театр ‘Войны и мира’ – драматическаја традиција» (Dio 2: Teatar *Rata i mira* – dramaturška tradicija), *Voprosy teatra*, br. 1–2, 2017а, str. 182–197];

– Ч. 3: «Театр ‘Войны и мира’: эпическая традиция», *Вопросы театра*, № 3–4, 2017б, с. 289–301.

[Č. 3: «Театр ‘Войны и мира’: епическаја традиција» (Dio 3: Teatar *Rata i mira* – epska tradicija), *Voprosy teatra*, br. 3–4, 2017б, str. 289–301];

– Ч. 4: «P.S.», *Вопросы театра*, № 1–2, 2018, с. 408–422.

[Č. 4: «P.S.» (Dio 4: P.S.), *Voprosy teatra*, br. 1–2, 2018, str. 408–422].

U daljem tekstu: Skorohod, 2016; 2017а; 2017б; 2018.

kompoziciju drugih rodova: “žanrovi postaju slobodniji i plastičniji, njihov jezik se obnavlja”.¹²⁸ U teatru se to vidi i posredno (preko dramskih reformi – naturalizam, Ibsen, Hauptmann), i neposredno – u praksama scenskog osvajanja ruskog romana, redateljskim metodama Nemirovič-Dančenka te modelnoj inscenaciji Piscatora, Neumanna, Prüfera,¹²⁹ gdje se narativne strategije proze ukrštaju s epskim principima scenskog mišljenja.¹³⁰

Opća “romanizacija” umjetnosti stvara teorijsku pretpostavku za proces koji u savremenoj teatrologiji Natal’ja Skorohod naziva *epskom kompozicijom scenske radnje* (E2). Ako “romanizacija teatra” objašnjava zašto roman može postati scenski čitljiv – jer teatar usvaja romaneskne postupke – tada E2 pokazuje kako se ta čitljivost ostvaruje u konkretnoj izvedbi. Skorohod eksplicitno vezuje savremenu teatarsku praksu za “rađanje romaneskne (epske) strukture scenske radnje”, tj. sistemsko uvođenje romaneskni načela u organizaciju scenskog čina.¹³¹

Polazeći od uvida ruske teatrologinje, pod E2 se ovdje podrazumijeva model scenske organizacije koji nadomješta prozno naratora i čuva “homeroovski obuhvat” Tolstojevog svijeta. Takav model uvodi naratorsko-komentatorske slojeve kao nositelje historiosofskog i poučnog (sekularno “homiletičkog”) glasa, organizira prizore montažno i simultano (paralelni

¹²⁸ Vidjeti: Bahtin, 2000, str. 231; također i: Bahtin, 2019, str. 575–576.

¹²⁹ Pojam *modelna inscenacija* (rus. *модельная инсценировка*) u teatrologiji označava predstavu koja ne predstavlja samo uspješan primjer inscenacije nego teorijski model – uzorak koji strukturira određeni tip scenske organizacije ili dramaturškog mišljenja. Takva predstava postaje referentna tačka u analitičkom i historijskom smislu jer demonstrira mehanizme novog scenskog jezika ili estetskog sistema. U tom kontekstu Piscatorova inscenacija *Rata i mira* (1942/1955), ostvarena u saradnji s A. Neumannom i G. Prüferom, u svjetskoj teatrologiji se tretira kao model epske kompozicije scenske radnje. Natal’ja Skorohod u više studija o scenskim adaptacijama ruskog romana, posebno u članku “Teatar *Rata i mira*: epska tradicija”, analizira formiranje epske scenske tradicije romana *Rat i mir* prateći luk od Nemirovič-Dančenka do Piscatorove adaptacije. Autorica ističe da se u evropskoj i američkoj teatarskoj praksi učvrstilo epsko čitanje Tolstojevog romana, dok u ruskoj tradiciji takva scenska linija još nije u potpunosti stabilizirana. Vidjeti: Skorohod, 2017b, str. 289–301.

¹³⁰ Vidjeti: Skorohod, 2020.

¹³¹ Vidjeti: Skorohod, 2016, str. 249–266 i Skorohod, 2017b, str. 289–301.

U trećem dijelu studije “*Rat i mir*: pozorišna biografija romana” Skorohod analizira najpoznatiju američku i evropsku inscenaciju Tolstojevog romana (Piscator, Neumann, Prüfer), uz analizu i kasnijih predstava u okviru iste scenske linije (Burgtheater, Beč, 2011, rež. M. Hartmann i BDT “G. Tovstonogov”, Sankt-Peterburg, 2015, rež. V. Ryžakov) zaključujući da se Tolstojev roman s lakoćom može adaptirati sredstvima epskog teatra.

tokovi, elipse i “hladni rezovi”), te planski koristi kontrolirane prekide iluzije (projekcije, intertitlove/projekcijske titlove,¹³² svjetlo, tišinu) kako bi usmjerio pažnju i održao suodnos između *oblikovanog* i *autentičnog* (dokumentarnog) sloja teksta, demistificirajući pritom retroaktivni teleološki narativ.¹³³ Drugim riječima, dok romanizacija teatra označava kulturni i estetski proces koji mijenja prirodu scenskog izraza, E2 označava funkcionalni dramaturški model koji taj proces dovodi do pune izvedbene forme.

Zbog toga E2 u ovom potpoglavlju služi kao normativna matrica scenske čitljivosti *Rata i mira* – ne kao estetska “nadgradnja” nego kao moguća dramaturška infrastruktura: niz principa koji nadomještaju naratora, drže montažno-simultanu logiku te kontroliranim prekidima iluzije vraćaju historiosofski sloj teksta. Bez takvog modela epska amplituda i semantička polifonija kolabiraju na niz ilustrativnih “lijepih slika” (E1 – segmentacijska logika bez stvarnog epiziranja radnje), kakve su bile karakteristične za rane adaptacije na sarajevskoj sceni.

Prekid iluzije koji omogućava refleksivni sloj unutar scenskog čina Skorohod vidi kao temeljnu strategiju epskog teatra. Govoreći o Piscatorovoj inscenaciji, između ostalog navodi: “Predstava je imala naratora (pripovjedača), ali nije samo on ‘oneobičavao’ zbivanje na sceni – u tu svrhu Piscator je, kao i uvijek, intenzivno koristio ekrane i projekciju (...) čime se osigurava kontinuitet radnje i stvara osjećaj romanesknog vremena.”¹³⁴

¹³² Filmski intertitl – scenski projiciran samostalni natpis koji intervenira u smisao prizora (kratka teza, datacija, mikrokomentar), preuzet iz kinematografije kao poetički postupak; projekcijski titl – tehnički naziv za projicirani natpis, uključujući i prevod.

¹³³ Vidjeti: Skorohod, 2016, 2017a, 2017b, 2018, 2020.

¹³⁴ «В пьесе присутствовал рассказчик, но не он один ‘очуждал’ происходящее, для этой цели Пискатор как всегда активно использовал экраны и проекцию. Уже в 1920-е гг. ‘кино у Пискатора стало выполнять драматургическую функцию’ – справедливо утверждает Владимир Колязин. Здесь же – и это было именно вплетено в ткань пьесы – за пределами сценической жизни героев, на экранах перечисляются события – жизненные и исторические, которые происходят параллельно, это обеспечивает непрерывность действия и даёт ощущение романного времени.»

[Predstava je imala naratora (pripovjedača), ali nije samo on ‘oneobičavao’ zbivanje na sceni – u tu svrhu Piscator je, kao i uvijek, intenzivno koristio ekrane i projekciju. Još dvadesetih godina ‘film je kod Piscatora počeo obavljati dramaturšku funkciju’, s pravom primjećuje Vladimir Koljazin. Ovdje – i to je bilo utkano u samo tkivo predstave – izvan scenskog života junaka na ekranima se prikazuje niz životnih i povijesnih događaja koji se odvijaju paralelno, čime se osigurava kontinuitet radnje i stvara osjećaj romanesknog vremena.]

Citirano prema: Skorohod, 2017b, str. 292–293.

Autorica jasno pokazuje da narušavanje iluzije nije tehnički efekt već strukturni princip scenske naracije. Piscator ne koristi projekciju i ekran kao dekorativni dodatak, nego kao drugi plan pripovijedanja, kao paralelni tok koji nadomješta romanesknog naratora. Time se na scenu uvodi metadijegetski sloj – sloj komentara i simultanih događaja – koji omogućuje scensko uprizorenje kontinuiteta radnje i epskog hronotopa Tolstojevog romana. Drugim riječima, opis Piscatorove prakse koji daje Skorohod potvrđuje da je E2-model scenske organizacije (s naratorskim slojem, montažom i paralelnim tokovima) nasljednik upravo ove konkretne inovacije – prevođenja epske naracije u scenski kod pomoću projekcije i komentara.

Navedeno ne znači da analiza u nastavku – oslonjena na teorijske postavke Skorohod, interpretaciju Tussing Orwin i semiotičko čitanje Kovalenka i Lumpove – pretendira biti uputstvo za insceniranje ruske proze. Naprotiv: ovdje se scenska dimenzija promatra kao semiotički model, kao način strukturiranja značenja i čitljivosti epske proze, konkretno *Rata i mira* na sceni.

Polazeći od dviju operativnih teza:

- (1) redukcija narativa na fabulu u slučaju *Rata i mira* predstavlja metodološku grešku jer Tolstojev metaglas zahtijeva scenski ekvivalent naratora, a ne skraćivanje romanesknog toka radnje¹³⁵ i
- (2) E2 namjerno uvodi komentar i filmski intertitl/projekcijski titl budući da kontrolirani prekid iluzije usmjerava fokus i vraća historiosofski sloj koji linearna drama ne (pod)nosi, tri mikrostudije (Borodino; Salon; Pierre/Karatajev) u nastavku demonstriraju kako E2 održava epski hronotop i suodnos oblikovano ↔ autentično (Tussing Orwin 2010) bez gubitka scenske čitljivosti.

¹³⁵ U ovom kontekstu izraz “skraćivanje radnje” ne odnosi se na kraćenje zapleta nego na redukciju romanesknog toka – na gubitak pripovjednog i refleksivnog sloja (metaglas, autorov komentar, misaone digresije) koji kod Tolstoja konstituira sam smisao radnje. Fabula prikazuje “šta se događa”, dok narativ obuhvata i način “kako” i “zašto” se to događa; upravo ta razlika čini *Rat i mir* epskim romanom, a ne nizom ilustrativnih scena. O kritici redukcije “tolstojevskog diskursa” na fabulu i serijalizacijske obrasce kod adaptacija vidjeti: Skorohod, 2016, str. 249–266.

Ovaj članak predstavlja prvi dio Skorohodinog istraživanja “pozorišne biografije” romana-epopeje Lava Tolstoja u kojem se analiziraju najpoznatije inscenacije u Rusiji i SSSR-u krajem XIX i u prvoj polovini XX stoljeća. Analiza se oslanja na studije o romanu ruskih filologa V. Šklovskog i M. Bahtina te na pozorišnu praksu Nemirovič-Dančenka.

A) *Borodino – bitka kao kolektivni proces*

Opis Borodinske bitke u romanu komponiran je u nekoliko paralelnih tokova (linija fronta, “štabni” nivo odlučivanja, civilni okvir i odjek u društvu) koji se montažno prelamaju i proizvode antinomije smisla (plan ↔ proces; strateško ↔ taktičko-operativno; diskurzivno ↔ nediskurzivno). Tekstualna dinamika pokazuje kako se ishod ne izvodi iz pojedinačne volje “genija”, nego iz mnoštva mikročinova, navika i slučajaja, tj. iz imanentne kauzalnosti koja potkopava teleološke narative o nužnosti i svrsi.¹³⁶ U toj kompoziciji *oblikovano* i *autentično* (kompozicija i dokumentarni slojevi – bilješke, zapisi, faktični podaci)¹³⁷ koegzistiraju upravo da bi se postigla vjerodostojnost iskustva i demistificirao *post festum* mit o planu. Takvo “montirano” antinomijsko čitanje Borodina objašnjava zašto E2 traži narratorsko-komentatorski metanivo (ne “glas autoriteta” već misaoni okvir), montažne simultane prelome i kontrolirana otvaranja distance: ne da bi se objasnio “pravi smisao”, nego da bi se očuvala koegzistencija suprotstavljenih semantičkih linija bez prisilne sinteze. Time se postiže jasna epska amplituda: mikroskopsko (gest, mikroodluka) ↔ teleskopsko (duga trajanja, velike širine), privatno ↔ javno, taktičko-operativno ↔ strateško.

B) *Salonska sekvenca – privatno ↔ javno*

Salonske prizore roman postavlja kao ritual društvene samoprezentacije (poza, fraza, poželjna forma) koji je u stalnom kontrapunktu s javnim/historijskim tokom. Kompozicijska logika nije “psihološki realizam interijera” već montažni kontrast: uglađeni govor i koreografija salona stoje “uz i nasuprot” vijestima/znakovima rata, političkim gestama i društvenim posljedicama, što rezultira antinomijom neprirodnost ↔ prirodnost (poza ↔ spontani život), kao i statičnost ↔ dinamičnost (formalna ukočenost ↔ oživljenje/haos života). Na tim presjecištima salonska uređenost i “ljepota” (Elen, odabrani krugovi u salonu Ane Šerer) često su semantički neutralni, dok nesavršenost spontanosti, “neljepota” (Pierre, Nataša) dobija značenjsku težinu jer je vezana za kinetiku života, kao i za prelaz iz privatnog/zatvorenog u javno/otvoreno. Ovakva kontrapunktska organizacija nije ornamentalna jer sistematski raspoređuje motivske grupe u opozicije i održava ih ravnopravnima – što polifonija značenja (polifona semantika) u

¹³⁶ O umjetnički oblikovanom/autentičnom (rus. *сoтвoрѣннoм/пoдлиннoм*) i odnosu kompozicija ↔ dokument u opisu Borodinske bitke radi postizanja “istine iskustva” vidjeti: Tussing Orwin, 2015, str. 3–16; također 2010, str. 30–38.

¹³⁷ Vidjeti: Tussing Orwin, 2010, str. 33–37.

ovom kontekstu podrazumijeva. Zato E2 ne “dramatizira” salon nego zadržava njegov ritualni karakter, dovodeći ga u kontrast s javnim tokom, demistificirajući tako “društveni sjaj” na način da istovremeno ostaju vidljivi privatni oblici ponašanja i njihov historijski odjek.¹³⁸

C) *Pierre/Karatajev – inicijacija, ritual, navika čina*

Sekvenca Pierreovog zarobljeništva i susreta s Karatajevom strukturirana je kao ritam ponavljanja (kruh, riječ, rad, san) u kojem se inicijacija ne zbiva u jednoj tački nego kao postupno oblikovanje (nove) navike. Ovdje je ključan Tolstojev pojam fluidnosti (текучесть): stabilne crte i pobude nisu negirane već se rekonfiguriraju pod pritiskom okolnosti: isti motivi i iste dispozicije daju različite ishode u različitim situacijama.¹³⁹ Napetost između unutrašnjih sklopova i situacije proizvodi unutarnju dinamiku i semantičku snagu likova; vrijednost se ne mjeri vanjskom ljepotom ili deklaracijom nego vidljivom promjenjivošću koja prelazi u praksu. U ovom kontekstu E2 čuva antiherojski etos i epoptejski uvid kroz učenje koje se ne saopćava tezom nego se pokazuje – kao čin u suglasju s kolektivnom etikom vremena i navika. To je ujedno i mjesto gdje oblikovano ↔ autentično (kompozicija ↔ izreka, poslovice, dokument) ostaje kontrapunkt, ne prelazeći u “spoj”, kako bi se postigla uvjerljivost istine proživljenog iskustva.¹⁴⁰

Nasuprot tome, E1 (segmentacija + linearna dramska logika) vraća “genija i plan” dok metaglas i historiosofski sloj nestaju. Kad se “ukloni” narativ (autorski diskurs) i ostavi čista fabula, *Rat i mir* se utapa u niz žanrovskih šablona (ljubavna priča, kostim-drama (*costume drama*) – s naglaskom na

¹³⁸ Skorohod analizira eksperimentalne postupke sovjetskog teatra 20–30-ih godina XX stoljeća, osobito mehanizam komentara/prekida iluzije koji definira kao *kino-efekat* – scenski ekvivalent filmskog intertitla, odnosno neutralno umetnuti verbalni komentar koji ne razara radnju već je reflektira i usmjerava (*усыновлённый кинотитр* – usvojeni filmski titl), po analogiji s intertitlovima iz nijemog filma koji u teatru funkcioniraju kao komentar ili distancirajući sloj.

Vidjeti: Skorohod, 2020, str. 139.

U istom kontekstu autorica razmatra i pojam *событие рассказа* (događaj pripovijedanja) kao transformaciju epskog principa u dramsku strukturu: narativna radnja postaje sama predmet prikazivanja – historijski, politički i ideološki okvir scenskog zbivanja funkcionira kao “događaj pripovijedanja” u terminima Bahtinove teorije. Ovi mehanizmi zajedno čine osnovu epske kompozicije scenske radnje (E2) u kojoj refleksivni sloj izvedbe postaje istodobno i sredstvo i struktura naracije.

¹³⁹ Vidjeti: Ginzburg, 1971, str. 321.

¹⁴⁰ Vidjeti: Skorohod, 2016, 2017b.

raskoši kostima, scenografiji i manirima epohe, ili porodični serijal), čime učinak Tolstojeve “knjige” biva neutraliziran.

Iz rečenog na prethodnim stranicama proizlazi analitička linija konkretne studije slučaja: E2 naime nije lokalno “rješenje”, već kriterij čitljivosti *Rata i mira* na sceni izveden iz transnacionalne prakse “epskog čitanja” Tolstoja (od Nemirovič-Dančenka do Piscatora i dalje) – kao svojevrsni preludij za lokalnu recepciju i sarajevsku premijeru 1959, označenu kao granični slučaj E1-logike.

No prije konkretne sarajevske studije slučaja, u narednom pododjeljku predstavlja se lokalni recepcijski horizont: kako je Tolstojev *Rat i mir* bio čitan i kanoniziran u bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru. Tek u tom okviru odsutnost kritičkih tragova iz 1959. poprima interpretativni smisao.

4.1.2.3.3. *Bosanskohercegovačka recepcija ‘Rata i mira’ do 1990-ih:*

Fragmentarnost, trajna implicitna prisutnost i sporadični kritički dijalozi (okvir za scenu)

U bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru Tolstoj je do kraja XX stoljeća ostao prisutan prije svega kao moralni i estetski autoritet, dok je njegova poetika, osobito u slučaju *Rata i mira*, rijetko postajala predmet sistematičnije analize. Do raspada Jugoslavije recepcija Tolstoja i njegovog djela razvijala se unutar šireg jugoslavenskog kritičkog polja koje se intenzivnije oblikovalo u većim kulturnim centrima poput Beograda i Zagreba, dok su bosanskohercegovački prilozi češće bili disperzni, esejistički i fragmentarni. Takva raspodjela proizlazila je iz institucionalne konstelacije centraliziranih platformi i periferne, premda ne nužno i marginalne, bosanskohercegovačke scene.

Ovakva recepcijska konfiguracija – trajna prisutnost autora bez stabilno uspostavljenog kritičkog niza – ne upućuje na odsustvo interesa već na specifičan način njegove prisutnosti unutar lokalne kulture. Tolstoj je uključen u lokalno kulturno pamćenje, ali ono ne proizvodi nužno kontinuiran i razvijen dijalog o pojedinim djelima. Recepcija *Rata i mira* pokazuje raskorak između kanonskog statusa autora i skromnijeg obima analitičkih i teorijskih čitanja njegovih romana.

Takav odnos moguće je razumjeti i u širem okviru teorije kulturne memorije prema kojoj prisutnost u kanonu ne podrazumijeva automatski i trajnu diskurzivnu aktivaciju. Naprotiv, pojedini autori ili djela mogu ostati stabilno prisutni u obrazovnim, simboličkim i općekulturnim praksama,

a da pritom ne postanu predmet kontinuiranog kritičkog preispitivanja. Upravo u razlici između kulturne prepoznatljivosti i interpretativne artikularnosti oblikuje se specifičnost bosanskohercegovačke recepcije Lava Tolstoja.

U takvim “perifernim zonama” formira se poseban tip recepcijskog kontinuiteta: trajno prisustvo bez otvorenog dijaloga, svojevrsna kanonska inercija koja potvrđuje simbolički status autora, uz ograničeno tumačenje njegovog opusa. Takav model prepoznatljiv je i u lokalnoj recepciji drugih ruskih klasika, naprimjer Mihaila Bulgakova, gdje se također uočava nesrazmjer između simboličke prisutnosti autora i intenziteta kritičko-teorijskog dijaloga o njegovom djelu. Razlika je u tome što je kod Bulgakova teatarska sfera češće postajala prostor reaktualizacije i interpretativnih esejističkih iskoraka.¹⁴¹ U slučaju Tolstoja, a naročito *Rata i mira*, prisutnost je duže ostajala vezana uz opću kulturnu legitimaciju autora nego uz razvijenu lokalnu analitičku recepciju. Međutim, recepciju Tolstojevog romana-epopeje u Bosni i Hercegovini ne treba interpretirati kao odsustvo zanimanja već kao kontinuiranu, premda implicitnu prisutnost u kulturnom pamćenju, u kojoj se ideja tolstojevskog univerzuma prenosi kroz simboličke i pedagoške oblike, manje kroz stabilan kritičko-teorijski diskurs.

Zato posebno mjesto zauzima esej Radomira Konstantinovića “Gde je Tolstoj?”, objavljen u Sarajevu iste godine kada je na sceni Narodnog pozorišta izvedena premijera *Rata i mira*. Iz pitanja “Zašto naše doba nema svoj *Rat i mir*?” Konstantinović razvija raspravu o epici i etici postavljajući Tolstoja kao mjerilo savremene umjetničke i moralne spoznaje.¹⁴² Ovaj tekst, za koji je autor 1962. nagrađen godišnjom nagradom časopisa *Izraz*,¹⁴³ u promatranom periodu predstavlja jedan od najranijih bosanskohercegovačkih teorijskih odgovora na Tolstoja i istovremeno jedan od rijetkih snažnijih trenutaka književno-kritičkog promišljanja o njegovom djelu.

U bosanskohercegovačkom recepcijskom horizontu povremeno dolazi do oživljavanja zaboravljenih ili zanemarenih pitanja u drugačijem povijesnom i poetičkom kontekstu. Takav povratak kritičko-teorijskog glasa

¹⁴¹ O lokalnoj recepciji i scenskoj dinamici opusa Mihaila Bulgakova vidjeti: Adijata Ibrišimović-Šabić, *Scensko umijeće čitanja: Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije. Knjiga I – Načelo groteske (Nikolaj Gogolj / Mihail Bulgakov)*, Slavistički komitet, Sarajevo, 2026.

¹⁴² Vidjeti: Radomir Konstantinović, “Gde je Tolstoj?”, *Izraz*, god. III, br. 7–8, 1959, str. 4–19.

¹⁴³ Vidjeti: Hanifa Kapidžić-Osmanagić, “Poetika sa margine Radomira Konstantinovića”, P. E. N. Centar BiH, 2013. (penbih.ba, stranica posjećena: 25. 2. 2026).

ostvaruje se i u eseju Nazifa Kusturice “O Tolstojevoj epopeji”, koji se pojavljuje upravo kao reaktiviranje onih slojeva kulturnog pamćenja koji su opstajali u implicitnom konsenzusu.¹⁴⁴ Iako objavljen u redigiranom izdanju *Doticaja i suočenja II* (2002/2020), tekst “O Tolstojevoj epopeji” nosi raspon godina 1978–2002, što svjedoči o njegovom dugom razvoju unutar jugoslavenskog kulturnog prostora i humanističko-estetskog horizonta. Stoga se ovaj esej, iako je objavljen kasnije, može čitati kao dio istog jugoslavenskog intelektualnog kontinuiteta. U njemu se ponovno otvara pitanje etičke i estetske sinteze – ono isto koje je održavalo trajnu prisutnost bosanskohercegovačkog glasa u zajedničkom dijalogu s Tolstojevim djelom.

Dok Konstantinovičev tekst otvara pitanje gdje je Tolstoj u modernom svijetu, Kusturica se pita kako danas čitati Tolstoja – iznutra, kroz iskustvo epohe koja je iskusila i kraj velikih ideologija i rasap moralnih centara. Time Kusturica Tolstoja vraća u žarište kulturne refleksije, insistirajući na povezanosti moralne svijesti i estetske forme, na jedinstvu između spoznaje i djelovanja, između života i umjetnosti – onome što je u ranijoj recepciji nerijetko ostajalo u pozadini. Njegov esej, pisan u dužem vremenskom luku, može se čitati kao postojana revalorizacija Tolstojevog univerzuma u lokalnom kontekstu: ne kroz akademski aparat nego kroz promišljanje smisla umjetnosti nakon epohe “velikih narativa”.

U središtu eseja “O Tolstojevoj epopeji” stoji dvojna tvrdnja: (1) žanr romana-epopeje (pa tako ni *Rat i mir*) nije teorijski razjašnjen s dosljednošću kojom je Bahtin razradio polifonijski roman; (2) fluidnost (rus. *текучесть* – “tečnost”) Tolstojevih likova – termin koji Kusturica preuzima pozivajući se na Šklovskog – objašnjava njihovu životnost i adaptabilnost u promjenjivim okolnostima. Tolstojeva naracija u potpunom je skladu s njegovim estetskim idealom – principom kretanja “kao univerzalnim principom života”. Kako ustvrđuje autor eseja: “To skladno funkcioniranje dviju estetski realizovanih veličina, toka naracije i toka svijesti, i čini osnovu njegove poetike”.¹⁴⁵

Tako se u bosanskohercegovačkom prostoru, između Konstantinovičevog “Gde je Tolstoj?” i Kusturicinog “Kako čitati Tolstoja danas?”, uspostavlja kontinuitet koji ne počiva na kvantitetu recepcije, nego na

¹⁴⁴ Vidjeti: Nazif Kusturica, “O Tolstojevoj epopeji”, u: *Doticaji i suočenja II*, Filozofski fakultet, Sarajevo, 2002. i prošireno izdanje: *Doticaji i suočenja II*, Slavistički komitet – Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke, Sarajevo – Mostar, 2020², str. 17–20. Esaj nosi raspon godina “1978–2002”, označavajući proces nastajanja i naknadne redakcije teksta.

¹⁴⁵ Citirano prema: Kusturica, 2020, str. 17.

intenzitetu povremenih, ali dubokih susreta. To su tačke u kojima “tišina” postaje unutrašnji prostor rezonancije u kojem se Tolstoj čita kao moralno-estetska konstanta, ali i kao ogledalo vremena koje ga iznova iščitava. Time se zatvara luk od implicitne prisutnosti i fragmentarnih tragova do autentične reaktualizacije epskog modela u bosanskohercegovačkom književno-kritičkom prostoru.

Recepcijski tragovi koji okružuju Kusturicin esej – udžbeničke i kurikularne reference,¹⁴⁶ sporadični prevodi,¹⁴⁷ fragmentarni prilozi – potvrđuju trajnu prisutnost Tolstoja u kulturnoj memoriji, bez fokusiranih studija o *Ratu i miru* u Bosni i Hercegovini prije 1990-ih. Zato se “tišina” oko sarajevske premijere 1959. ne tumači kao slučajna praznina u arhivu, nego kao simptom recepcijskog horizonta: kanon je prisutan, međutim, scenska poetika epopeje nije institucionalno “čitljiva”. Drugim riječima, bosanskohercegovačka recepcija do 1990-ih pruža simbolički kapital naslova,¹⁴⁸ pri čemu *Rat i mir* funkcionira kao svojevrstan simbolički totem¹⁴⁹ kanona – znak kulturnog prestiža i kolektivnog pamćenja, ali bez

¹⁴⁶ Tolstoj je u jugoslavenskim čitankama i nastavnim programima za srednje škole bio stabilno prisutan kroz izbor odlomaka iz *Rata i mira* i *Ane Karenjine*, čime se održavao njegov kanonski status. Programi studija ruskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Sarajevu od 60-ih do 90-ih godina XX stoljeća, u okviru predmeta *Ruska književnost XIX vijeka*, uključivali su Tolstoja i Dostojevskog kao obavezne autore. Nakon 90-ih taj se model postupno transformira, ali institucionalna prisutnost Tolstoja i Dostojevskog ostaje stabilna; obojica su i danas zastupljeni u kurikulumu studijskog programa *Ruski jezik i književnost* na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu.

¹⁴⁷ U južnoslavenskom prostoru do danas ne postoji prijevod *Rata i mira* na bosanski jezik. Najraniji integralni prevod na srpski jezik uradio je Milovan Đ. Glišić, objavljen u sveskama u izdanju *Srpske književne zadruge (Zabavnik)*, Državna štamparija, Beograd, 1900–1901; kasnije je više puta prešampavan, između ostalog u ediciji Prosveta – Rad, Beograd, 1983. (uz navođenje Stanke Glišić). U hrvatskoj kulturnoj sredini standardnim se smatra prevod Zlatka Crnkovića (*Rat i mir*, Matica hrvatska: Zora, Zagreb, 1968), dok je raniji prevod Stjepana Kranjčevića objavljen 1949. (Matica hrvatska, Zagreb). U jugoslavenskim i postsocijalističkim bibliografijama prevoditelji su nerijetko nevidljivi, a podaci o atribuciji prevoda ostaju nepotpuni ili kontradiktorni.

¹⁴⁸ Vidjeti: Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. and intr. Randal Johnson, Columbia University Press, New York, 1993; posebno poglavlja “The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods”, pp. 74–111. (o simboličkom kapitalu i vjerovanju u “vrijednost umjetnosti”) i “The Market of Symbolic Goods”, str. 112–145. (o načinima legitimiranja djela kroz institucije: kritika, izdavači, obrazovanje).

¹⁴⁹ Izraz “simbolički totem” koristi se u prenesenom, semiotičko-kulturnom smislu, kao oznaka za znak koji zadržava prestiž i identifikacijsku snagu unutar kulturne zajednice, ali gubi interpretativnu dinamiku. U savremenim studijama kulture i recepcije pojam

stvarnog kritičkog dijaloga. Iz te perspektive, premijera 1959. je logičan granični slučaj: repertoarska prisutnost bez kritičkog odjeka.

Ovakva postavka omogućuje i poveznicu s postsocijalističkim 2000-im, kada se “tih” režim mijenja: Tolstoj se vraća kao moralni i kulturni orijentir, a *Rat i mir* ulazi u nove kontekste čitanja, čime se bosanskohercegovačka recepcija iz fragmentarne i implicitne prebacuje u eksplicitnu i umreženu – o čemu će biti riječ u zaključnom segmentu poglavlja.

U bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru, dakle, Tolstoj je do sredine XX stoljeća stabiliziran kao moralni klasik i kulturna referenca, s naglaskom na etičkoj i pedagoškoj dimenziji opusa. Takav horizont očekivanja pogoduje repertoarskom uvrštavanju velikog naslova, ali ne jamči i estetsku čitljivost epske forme na sceni: publika i kritika sklonije su prepoznati “vrijednost autora” nego poetiku konkretnog scenskog rješenja.

U tom okviru *Rat i mir* funkcionira kao simbolički snažan naslov, ali operativno zahtjevan. Kako je pokazano u prethodnim potpoglavljima, Tolstojev roman-epopeja traži E2-aparaturu (naratorsko-komentatorske slojeve, montažu tokova, dokument i kontrolirane prekide iluzije) kako bi epska amplituda bila čitljiva. Kada se, međutim, pristupi E1-segmentaciji (linearizaciji fabule), rezultat je repertoarska prisutnost bez diskurzivne rezonancije. Zato se odsutnost recepcijskih tragova ne tumači kao slučajnost već kao znak nesinhronije između epskog teksta i tadašnjeg institucionalnog modela teatra. Odnos napetosti između epskog modela i scenske forme doživjet će svoj paradigmatički izraz upravo u sarajevskoj premijeri *Rata i mira* 1959. godine.

4.1.2.3.4. Sarajevska premijera ‘Rata i mira’ 1959: Granična scenska studija slučaja

Adaptacija Tolstojevih romana, posebno monumentalnog *Rata i mira*, i tehnički i estetski do danas predstavlja jedan od najvećih izazova za pozorište. Tolstojeva proza, duboko ukorijenjena u narativnom kontinuitetu i složenoj semantičkoj organizaciji, razvija se kroz izuzetno gustu mrežu likova i vremenskih slojeva. Epska forma ovog romana – sa stotinama likova i paralelnim tokovima pripovijesti – podrazumijeva neprekinuti tok zbivanja, povijesti i moralnog promišljanja koji gotovo izmiče mogućnosti dramskog prevođenja. Poznata osmosatna filmska epopeja Sergeja Bondarčuka iz šezdesetih godina XX stoljeća tek je jedno od rijetkih “integralnih”

totem služi za opis kanonskih simbola koji održavaju kontinuitet kolektivnog pamćenja više kroz ritualno ponavljanje nego kroz kritički dijalog.

čitanja koje je uspjelo zadržati amplitudu Tolstojevog univerzuma. Za scenu, međutim, ostaje otvoreno pitanje: Kako monumentalnu strukturu romana prevesti u dramski hronotop unutar vremenski ograničene izvedbe?

U ruskom kontekstu već Konstantin Stanislavski otvara scenski prostor Tolstojevog svijeta uspostavljajući mikroekvivalente Tolstojevim naratorskim uvidima fokusom na “unutarnjoj akciji” i sistemu nad-zadatka (rus. *система сверхзадачи*) kao središnjem impulsu koji ujedinjuje sve mikrociljeve u jednu moralnu i duhovnu cjelinu. Dok Tolstoj u književnosti traži sklad između života i istine, Stanislavski u pozorištu razvija sistem koji omogućuje da se taj sklad prevedu u scensku praksu. Iako se lično nije prihvatio adaptacije *Rata i mira*, njegovi principi – “unutarnja akcija”, organsko jedinstvo misli i osjećaja, te koncept nad-zadatka – nude model koji omogućava da se epska slojevitost prenese u izvedbenu dinamiku. Svaki lik, svaka radnja, svaka tišina u takvom okviru vodi prema unutarnjem smislu koji, po definiciji, treba biti veći od same izvedbe. Sistem Stanislavskog se može čitati kao psihološki pandan Tolstojevom moralnom poretku, ali ne i kao strukturni ekvivalent naratorske amplitude romana. Epski elementi u teatru ne znače jednostavno “prenošenje” množine događaja ili likova, naprotiv, oni pomažu stvaranju scenske poetike koja će biti u stanju da prevedu tok svijesti i tok naracije u tok izvedbe.

Ruska teatrologinja Natal’ja Skorohod zato povezuje Stanislavskog i Brechta kao antipodne, ali komplementarne figure epskog insceniranja proze. Stanislavski otkriva unutarnji impuls akcije, a Brecht uvodi narativni komentar, distancu i fragmentaciju, tako da njihovo kombiniranje stvara ono što Skorohod naziva “romanesknom dramaturgijom s epskim potencijalom”.¹⁵⁰ Taj proces, koji autorica opisuje kao epizaciju scenske radnje (u smislu fragmentacije i rekonstrukcije narativnog toka), podrazumijeva uspostavljanje scenske organizacije u kojoj se pripovjedni tok razlaže na niz samostalnih jedinica, naratorski sloj redistribuiru između likova, prostora i mizanscene, a cjelina oblikuje kao sistem uzajamnog sudonošenja različitih planova. U takvoj organizaciji povijest se ne prikazuje kao jedinstvena radnja nego kao dijalog između likova, naratorskog glasa i publike.¹⁵¹

¹⁵⁰ Vidjeti: Skorohod, 2020, str. 3, 45–47, 102–104, 167–169, 221–230.

U disertaciji autorica definira pojam epizacija scenske radnje (rus. *эпизация действия*) kao proces fragmentacije i rekonstrukcije romana u scenskoj kompoziciji koja zadržava naratorski sloj i reflektivni princip, čime se uspostavlja “romaneskna dramaturgija s epskim potencijalom”.

¹⁵¹ Vidjeti: Skorohod, 2020, str. 101–104, 263–266.

Epska tradicija scenskog čitanja Tolstojevog *Rata i mira* razvija se posebno u kontekstu Piscatorove i Neumannove adaptacije (New York, 1942; Berlin, 1955).¹⁵² Skorohod u serijalu «Война и мир»: театральная биография романа» [*Rat i mir*: teatarska biografija romana] prati niz ruskih/sovjetskih i zapadnih inscenacija, analizirajući ih i oblikujući cjelinu koju naziva teatarskom biografijom Tolstojevog romana-epopeje. U tom okviru autorica Piscatorovu adaptaciju označava kao početak autentične scenske sudbine romana i kao inscenaciju rađenu strogo po redateljevim “epskim propisima”.¹⁵³ Ključni elementi – naratorski sloj, montažna dramaturgija, paralelno prelamanje prizora i eksplicitna komentatorska funkcija – kasnije će u teatrologiji biti prepoznati kao obilježja epskog teatra. Piscatorova verzija, sa sačuvanim mizanscenskim mapama i muzičkim upisima (Hamburg: Rowohlt, 1955), ostaje paradigmatički dokaz da se Tolstojev roman može prevesti u scenski jezik bez gubitka povijesne i filozofske složenosti.

Sarajevska inscenacija *Rata i mira* iz 1959. godine, u naznačenom povijesnom i teorijskom kontekstu, može se razumjeti kao dio šireg procesa modernizacije repertoara i estetskih orijentacija Narodnog pozorišta u poslijeratnom periodu. Premijera je održana 22. februara 1959. godine u dramaturgiji Erwina Piscatora, Alfreda Neumanna i Guntrama Prüfera i u režiji Vlade Jablana i Meše Selimovića.¹⁵⁴ Odabir Piscatorove verzije svjedoči o pokušaju uvođenja nove scenske poetike – brehtovskog epskog teatra – u tadašnji institucionalni okvir. Ipak, o ovoj predstavi osim podatka o premijeri gotovo da nema drugih sačuvanih tragova: program, kritike i novinski osvrti nisu pronađeni. Ostaje tek repertoarski podatak i zabilježena kratka izjava Meše Selimovića: “Piscator je deset godina, uz pomoć drugih

¹⁵² «(...) в европейской и американской театральных традициях укоренилось именно эпическое прочтение романа.» [(...) u evropskoj i američkoj teatarskoj tradiciji ukorijenilo se upravo epsko čitanje romana].

Citirano prema: Skorohod, 2017b, str. 289.

¹⁵³ Citirano prema: Skorohod, 2018, str. 408.

¹⁵⁴ “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 rediteља analizirao do detalja.”

Citirano prema: Amina Abdičević (autorica izložbe i urednica kataloga), “Iz dnevnika glumca”, *Portret glumca Reihan Demirdžić*, katalog, str. 18; izložba 30. 12. 1997. – 7. 2. 1998. Galerija Mak, Sarajevo, MKPU BiH.

pozorišnih ljudi, radio adaptaciju Tolstojevog romana *Rat i mir*. Napravio je zanimljiv eksperiment, ali je od *Rata i mira* malo šta ostalo.”¹⁵⁵

“Tišina” koja okružuje sarajevsku inscenaciju Tolstojevog romana-epopeje nije tek arhivska praznina već signal da institucionalni okvir tadašnjeg pozorišta nije mogao održati epski (E2) sloj izvedbe. Repertoarske okolnosti i estetski profil redatelja Vlade Jablana, koji je, prema riječima Gradimira Gojera, bio “poklonik mhatovske škole, pod snažnim uticajem poetike Stanislavskog”,¹⁵⁶ upućuju na model psihološko-realističkog teatra. U takvom okviru epski naratorski aparat Piscatorove verzije teško je mogao biti očuvan. Vjerovatniji je bio model u kojem se roman kondenzira u linearni tok radnje i psihološke konflikte likova. Takva redukcija ne ukazuje na neuspjeh adaptacije već na granice tadašnjeg institucionalnog modela teatra u susretu s epskom formom, što samo potvrđuje da epski (E2) model, iako teorijski prepoznat i estetski poticajan, u tom trenutku nije bio institucionalno održiv.

Odnos napetosti između epskog modela (E2) i scenske forme u sarajevskom slučaju očituje se u izostanku potvrda o funkcionalnoj prisutnosti naratorske figure, koja je, prema Skorohod, u epskoj strukturi scenske radnje nositelj refleksivnog i višeslojnog sloja romana. Umjesto višeglasja nastaje jedinstveni moralni luk, umjesto montaže – linearni niz, umjesto naracije – psihološki realizam.

Na taj način, u naznačenom recepcijskom horizontu Tolstojevog teksta, sarajevska premijera *Rata i mira* predstavlja eksperiment i granicu – “granični slučaj”, odnosno pokušaj prenosa epskog romana u scensku formu koji pokazuje da E2 model u tom kontekstu nije mogao biti sistemski integriran u tadašnji teatarski aparat. Pozorišni sistem, iako otvoren prema modernizacijskim impulsima, nije imao estetske ni produkcijske

¹⁵⁵ Selimovićeva opservacija ne iščitava se kao vrijednosni sud o adaptaciji nego kao implicitno prepoznavanje strukturnog problema scenskog prevođenja Tolstojevog romana-epopeje. Iz Selimovićeve izjave naslućuje se da redukcija narativnog i refleksivnog sloja (metaglas, historiosofske digresije) na fabularnu liniju dovodi do gubitka epske amplitude i semantičke slojevitosti teksta.

Citirano prema: Meša Selimović, *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, članci, polemike, intervjui*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1988, str. 362–363.

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

¹⁵⁶ Gradimir Gojer, “Tiho, smjerno redateljstvo”, *Tačno.net*, 10. 1. 2015. (arhiva.tacno.net, stranica posjećena: 26. 10. 2025).

mehanizme za održanje epske poetike u praksi. U tom smislu ova predstava nije estetski neuspjeh nego simptom kulturno-poetičkih granica epohe.

Nakon gotovo pola stoljeća odsustva Tolstoja sa sarajevske pozornice, početak XXI stoljeća donosi nove pokušaje čitanja i prevođenja njegovih romana i pripovijesti na savremeni scenski jezik. Premda lišene monumentalnosti epske forme, adaptacije iz 2000-ih obnavljaju dijalog s Tolstojem kroz intimističke, postepske modele izvođenja. Umjesto epske amplitude, naglasak se premješta na kondenzirani emocionalni i moralni ritam, čime se "tihe zone" ranijih desetljeća pretvaraju u polje ponovne interpretativne rezonancije. Dvije predstave – *Ana Karenjina* (SARTR, 2007) i *Kreutzerova sonata* (Tuzla, 2012) – označavaju novi početak tog dijaloga, u kojem se epika vraća kao reflektivni, a ne reprezentativni princip scenskog mišljenja. U tom smislu sarajevska inscenacija *Rata i mira* iz 1959. godine ostaje kontrolna tačka – svjedočanstvo o granici institucionalne čitljivosti epskog modela u tadašnjem teatarskom sistemu.

4.1.3. Tolstojeva proza u savremenoj lokalnoj recepciji i scenskoj praksi

Period od početka XXI stoljeća do danas pokazuje obnovljenu, kontinuiranu prisutnost Lava Tolstoja kao ličnosti i simboličke figure, dok se u medijskom i scenskom prostoru tematiziraju ponajprije kanonizirani i najprepoznatljiviji segmenti njegovog opusa. Arhivska građa svjedoči o trajnom interesu za autora, vidljivom u novinskim i esejističkim tekstovima, jubilejskim osvrtima i drugim oblicima javnog diskursa u kojima se postupno oblikuju stabilni interpretativni obrasci. Istovremeno nastaju scenska čitanja pojedinih prozних djela, dok Tolstojev dramski opus u potpunosti izostaje – kako iz analitičkog interesa, tako i iz repertoarske prakse.

4.1.3.1. Medijska recepcija (2002–2023)

1. Formiranje savremenog medijskog horizonta (2002–2006)

Savremena medijska recepcija Tolstoja u Bosni i Hercegovini početkom XXI stoljeća otvara se tekstovima u kojima se autor prvenstveno pojavljuje kao simbolička i moralna figura. U članku Mirka Kovača "Kad umiru besmrtnici" (*Feral Tribune*, 15. 6. 2002) Tolstoj se tematizira kroz motiv odlaska iz Jasne Poljane i smrti u Astapovu, pri čemu je naglasak na

egzistencijalnoj gesti i simboliци napuštanja kao završnom činu jedne životne i duhovne putanje.¹⁵⁷

Godine 2004. recepcija dobija izrazitiji političko-etički ton. U tekstu Enesa Karića “Heroji i kukavice”, objavljenom u časopisu *Ljiljan*, pripovijest *Hadži Murat* tematizira se kroz opoziciju hrabrosti i izdaje, pri čemu se Tolstojev junak sagledava u kontekstu moralne odgovornosti i historijskog nasilja.¹⁵⁸ U kolumni Mile Stojića “Krvava bajka”, objavljenom u *Feral Tribuneu*, *Hadži Murat* se čita kroz izrazito tragično-lirsku optiku. Tolstojev tekst povezuje se s čečenskim ratom i savremenim iskustvom nasilja, a književni lik (Hadži Murat) postaje simbol otpora i stradanja. Stojić evocira trajnost historijskog nasilja i ponavljanje istih obrazaca kroz vrijeme obraćajući se Tolstoju kao svjedoku ubijanja “zlatnih naroda” i prizivajući legendu o junaku “što se dugo opirao smrtnoj ruci kosca na spepeljenoj i pustoj njivi”.¹⁵⁹ Kolumna tako poprima obilježja elegije nad umrlima i ubijenima, u kojoj književni lik postaje metafora kolektivne tragedije.

Tekst Muharema Bazdulja “Mudri grof iz Jasne Poljane”, objavljen iste godine u sedmičniku *Dani*, predstavlja širi interpretativni zahvat. Pored osvrta na polemike oko dodjele Nobelove nagrade i njene simboličke dimenzije, autor uključuje i djela koja u domaćem diskursu nisu uvijek u prvom planu, poput *Smrti Ivana Iljiča* i *Kreutzerove sonate*. U tekstu se ističe aktualnost Tolstojevog opusa u savremenom političkom i kulturnom kontekstu, uz upućivanje na internacionalnu recepciju i različite čitalačke perspektive. Bazduljev esej pokazuje da se u bosanskohercegovačkom medijskom prostoru Tolstoj ne pojavljuje isključivo kao memorijalna figura nego i kao autor čija djela ostaju otvorena za savremena politička, etička i rodna čitanja, kao “jedan od onih rijetkih pisaca koji obilježavaju cijele epohe”.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Vidjeti: Mirko Kovač, “Kad umiru besmrtnici”, *Feral Tribune*, 15. 6. 2002, str. 90–91. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

¹⁵⁸ Vidjeti: Enes Karić, “Heroji i kukavice”, *Ljiljan*, 15. 10. 2004, str. 41. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).

¹⁵⁹ Citirano prema: Mile Stojić, “Krvava bajka”, *Feral Tribune*, 17. 9. 2004, str. 36. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).

U tekstu se *Hadži Murat* označava kao “remek-djelo one umjetnosti koju profano nazivamo humanističkom”, uz zaključak da “[u] bešćutnim i strašnim ruševinama svijeta cvate tek još pokoji bodljikavi cvijet. On i dalje stoji uspravan i ne predaje se kosi čovjekovoj, koja je uništila svu njegovu braću oko njega.”

¹⁶⁰ Citirano prema: Muharem Bazdulj, “Mudri grof iz Jasne Poljane”, *Dani*, 20. 8. 2004. (infobiro.ba, stranica posjećena: 2. 9. 2025).

Autor navodi da je *Kreutzerova sonata*, uz pripovijest *Smrt Ivana Iljiča*, “najslavnije Tolstojevog kraće prozno djelo”, da je ova “kratkoća” relativna i da bi ove tekstove danas

U periodu 2005–2006. recepcija poprima izraženiji memorijalno-kulturni karakter. U članku Gorana Petrovića “Nobelovci” (*Nezavisne novine*) Tolstoj se navodi u kontekstu prve dodjele Nobelove nagrade za književnost 1901. godine, pri čemu se prenosi stav švedskih umjetnika prema kojem je “Lav Tolstoj izvan svih pojedinačnih nagrada” te da je njegova nagrada “u njegovoj besmrtnosti”.¹⁶¹ Tolstoj se tako afirmira kao autor čija veličina nadilazi institucionalna priznanja.

Paralelno s tim, u reportažnim priložima iz Jasne Poljane, objavljenim u *Oslobođenju* krajem novembra 2006. godine, s naglašenim motivima putovanja, hodočašća i sjećanja, učvršćuje se simbolička dimenzija autorove biografije. Jasna Poljana se označava kao “kultno mjesto”, opisano kroz motive tišine, uzvišenosti i stvaralačke inspiracije. U fokusu su biografski detalji, radni ambijent i porodični život, dok se kanonska djela navode u reprezentativnom nizu.¹⁶² U ovim reportažama Tolstoj se uspostavlja kao figura kulturnog sjećanja čija se veličina potvrđuje kroz simboliku mjesta i trajnost opusa.

Posmatran u cjelini, period 2002–2006. pokazuje stabilan interes za Tolstoja u bosanskohercegovačkom medijskom prostoru. Autor je prisutan kroz različite diskurzivne registre – od političko-etičkog i lirsko-elegijskog do memorijalno-kulturnog – pri čemu se njegova ličnost i simbolička težina nalaze u središtu pažnje. Takva recepcija potvrđuje kontinuitet relevantnosti ruskog klasika, ali istovremeno pokazuje da se javni diskurs pretežno usmjerava na najpoznatija djela i biografske motive.

2. Pojačana medijska recepcija (2008–2009)

Medijski diskurs 2008. godine pokazuje pojačanu prisutnost Tolstoja u javnom prostoru i diferencijaciju interpretativnih okvira. U tekstu Faruka Velea Tolstoj se interpretira kroz religijski i konfesionalni okvir, s naglaskom na njegovoj duhovnoj potrazi i bliskosti islamu. Fokus je na Tolstojevoj

“vjerovatno prozvali kratkim romanima”. O *Kreutzerovoj sonati* piše kao o djelu koje “o duhu vremena govori više negoli stotine historijskih studija i monografija”, pri čemu upućuje i na feminističko čitanje Andree Dworkin. Pored toga, u eseju se ističe i aktualnost *Hadži Murata* u kontekstu savremenih rusko-čečenskih sukoba, uz opasku da je “prava književnost uvijek aktualna”.

¹⁶¹ Citirano prema: Goran Petrović, “Nobelovci”, *Nezavisne novine*, 8. 9. 2006. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).

¹⁶² Vidjeti: “Dva zapisa iz Jasne Poljane (1): Kultno mjesto gdje je stvarao Lav Tolstoj”, *Oslobođenje*, 26. 11. 2006, str. 19. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025); “Dva zapisa iz Jasne Poljane (2): Plakao uz muziku”, *Oslobođenje*, 28. 11. 2006, str. 21. (preuzeto iz *Politikinog magazina*) (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

korespondenciji, religijskim stavovima i ključnim momentima duhovne biografije. U tom okviru on se pojavljuje prvenstveno kao duhovni tragalac i moralni autoritet.¹⁶³ Paralelno s religijsko-konfesionalnim tumačenjem u *Nezavisnim novinama* iste godine objavljen je biografsko-popularni prikaz pod naslovom “Udvarao se damama, spavao sa sobaricama”.¹⁶⁴ Tekst Blaženke Lejić fokusira se na Tolstojev intimni i porodični život, ljubavne veze, poroke i bračne sukobe, pri čemu je naglasak na emocionalnim i moralnim protivrječjima ličnosti. Književna djela spominju se tek informativno, u okviru općih podataka o opusu, dok interpretativni fokus ostaje na privatnoj biografiji. Medijska slika 2008. godine oscilira između sakralizacije i demitologizacije Tolstojeve figure, potvrđujući njegovu trajnu prisutnost u javnom diskursu kroz pretežno biografske i religijske registre.

Tokom 2009. godine intenzivira se religijsko-etički i simboličko-politički diskurs. U tekstu Nedžada Latića “Lav islama, grof Tolstoj” Tolstoj se prikazuje kao duhovni reformator i mislilac u sukobu s crkvenim institucijama, uz biografski prikaz i pregled najpoznatijih djela. Naglašavaju se etička dosljednost, univerzalnost moralne poruke i duhovna dimenzija životnog izbora.¹⁶⁵ U drugom tekstu istog autora, “Razbojničko gnijezdo velesila”, Tolstojev protest povodom aneksije Bosne i Hercegovine 1908. godine prenosi se u cjelini, uz kratko kontekstualno uvođenje, te se aktualizira kao moralni komentar savremenih političkih odnosa.¹⁶⁶ Fokus je na Tolstojevoj javnoj i političkoj gesti, pri čemu se njegov autoritet koristi kao historijski i etički referent u lokalnom kontekstu.

Sličan ton prisutan je i u magazinu *Global*, gdje se u više nastavaka objavljuje serijal Amela Suljovića pod naslovom “Lav N. Tolstoj, najveći pisac svih vremena”.¹⁶⁷ U tim tekstovima ruski klasik se monumentalizira

¹⁶³ Vidjeti: Faruk Vele, “Lav Tolstoj: Smatrajte me sljedbenikom Muhammeda, a. s.”, *Dnevni avaz*, 20. 12. 2008. (infobiro.ba, stranica posjećena: 2. 9. 2025).

¹⁶⁴ Vidjeti: Blaženka Lejić, “Udvarao se damama, spavao sa sobaricama”, *Nezavisne novine*, 17. 12. 2008, str. 4. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

¹⁶⁵ Vidjeti: Nedžad Latić, “Lav islama, grof Tolstoj. U osvit stogodišnjice smrti genijalnog ruskog pisca”, *Dnevni avaz*, 14. 3. 2009. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

¹⁶⁶ Vidjeti: Nedžad Latić, “Razbojničko gnijezdo velesila”, *Dnevni avaz*, 4. 4. 2009. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).

¹⁶⁷ Vidjeti: Amel Suljović, “Lav N. Tolstoj, najveći pisac svih vremena (II). Kockar iz Jasne Poljane”, *Global*, 20. 8. 2009, str. 78–79; “Lav N. Tolstoj, najveći pisac svih vremena (III). Potraga za Bogom”, *Global*, 27. 8. 2009, str. 76–77; “Lav N. Tolstoj, najveći pisac svih vremena (IV). Dugo skrivana knjiga”, *Global*, 3. 9. 2009, str. 76–77; “Lav N. Tolstoj, najveći pisac svih vremena (V). Voli što hoćeš, ali znaj da ćeš to napustiti”, *Global*, 10. 9. 2009, str. 78–79. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

ra kroz motive duhovne preobrazbe, asketskog životnog izbora, sukoba s institucijama i smrti u Astapovu. Tolstoj se označava kao prorok, moralni autoritet i simbol međuvjerskog dijaloga, dok književna djela služe kao ilustracija njegovog etičkog stava.¹⁶⁸

Istovremeno, u magazinu *Global* objavljena je reportaža “Čečenija: živa rana Rusije. Tolstoj kao prorok”, u kojoj se pripovijest *Hadži Murat* dovede u vezu sa savremenim čečenskim sukobom.¹⁶⁹ Tolstojevo djelo interpretira se kao anticipacija ruske imperijalne politike, a autor se označava kao “prorok” čija dijagnoza odnosa moći nadilazi historijski kontekst XIX stoljeća. Književni tekst pritom ne funkcionira kao predmet poetičke analize nego kao okvir savremenog političkog tumačenja.

U članku “Na mezaru proroka iz Jasne Poljane” naglasak je na simboli mjestu i duhovnom značenju autorove smrti, pri čemu se posjeta grobu interpretira gotovo kao čin hodočašća.¹⁷⁰

Drugačiji registar prisutan je u tekstu Marka Vešovića u kojem se Tolstoj promišlja iz perspektive duboko formiranog čitateljskog iskustva. Za razliku od dominantno religijsko-političkih interpretacija Vešovićev esej polazi od književnosti kao unutarnjeg iskustva i trajnog dijaloga s tekstom. Iako se jasno prepoznaje svijest o književnoj veličini i unutrašnjoj snazi Tolstojeve proze, ruski pisac i ovdje prije svega ostaje mjera moralne i egzistencijalne autentičnosti. Vešović eksplicitno piše: “po jednakom čitalačkom užitku kad god se Tolstoju vratim, znam da je sa mojom ljudskošću sve u redu.”¹⁷¹

¹⁶⁸ U zaglavlju serijala Tolstoj se definira kao “najveći mislilac dva prohujala stoljeća”. U nastavcima se govori o dolascima poklonika u Jasnu Poljanu “kao na hodočašće”, dok se *Hadži Murat* tumači kao piščev “dvojniki” u kojem je “secirao vlastiti udes, završen u Astapovu”. U IV dijelu “Dugo skrivana knjiga”, prema navodima autora serijala, Tolstoju se pripisuje izjava da je “u poređenju s hrišćanstvom islam uzvišeniji” te da mu je “islam puno pomogao”, čime se dodatno naglašava religijsko-moralni i monumentalni ton interpretacije.

Citirano prema: Suljović, *Global*, 20. 8; 27. 8; 3. 9. i 10. 9. 2009.

¹⁶⁹ Vidjeti: Zijah Gafić, “Čečenija: živa rana Rusije. Tolstoj kao prorok”, *Global*, 30. 4. 2009, str. 51–53. (infobiro.ba, stranica posjećena: 2. 9. 2025).

¹⁷⁰ Vidjeti: Nedžad Latić, “Na mezaru proroka iz Jasne Poljane”, *Dnevni avaz*, 23. 5. 2009. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).

U svom reportažnom zapisu autor opisuje Tolstoja kao pisca koji “nije prihvatao mitove, naučnu istinu, umjetničku istinu (...) osim suhe istine kao takve”, zbog čega je, kako bilježi, i nazivan “prorokom iz Jasne Poljane”.

¹⁷¹ “Kad je riječ o životu, u bilo kojem njegovom obliku, od svih velikih svjetskih pisaca Tolstoj je razumio najviše, jer ‘životinjskoj ošttrini njegovog pogleda’, o kojoj govori Thomas Mann, nije moglo ništa da umakne. (...) Povodom *Platnomjera*, priče o ostarjelom

U odnosu na ostale tekstove iz 2009. godine, Vešovićev esej se izdvaja po književnoj kompetenciji i intertekstualnoj gustoći, mada i u tom slučaju Tolstoj ostaje više etička mjera nego predmet poetičke analize. Recepcija Lava Tolstoja u analiziranom periodu pokazuje snažnu sklonost etičkom čitanju, što je dijelom u skladu s insistiranjem samog pisca na moralnoj dimenziji književnosti.

Period 2008–2009. godine obilježen je pojačanom medijskom prisutnošću Tolstoja, pri čemu dominiraju religijsko-etički, biografski i simboličko-politički obrasci recepcije. Autor se u javnom diskursu pojavljuje kao moralna i kulturna instanca, dok se njegova djela najčešće prizivaju kao potvrda već uspostavljenih vrijednosnih i ideoloških pozicija.

3. Stogodišnjica smrti (2010)

Godina 2010, obilježena stogodišnjicom smrti Lava Nikolajeviča Tolstoja (1828–1910), u analiziranoj arhivi donosi tekstove koji nastoje sažeto predstaviti značaj njegovog djela. Za razliku od prethodnih godina u kojima dominiraju biografski ili simboličko-politički okviri, dio tekstova iz 2010. pokazuje nastojanje da se Tolstoj promišlja u širem književnom i filozofskom kontekstu.

U tekstu Ilijasa Tanovića “Lav Nikolajevič Tolstoj. U traganju za srećom” Tolstoj je predstavljen kao jedna od ključnih figura evropske književnosti, pri čemu se naglasak stavlja na razvoj opusa i na ključne tematske i poetološke odrednice koje su u tumačenju Tolstojeve proze postale kantske: trilogiju *Djetinjstvo – Dječastvo – Mladost*, “dijalektiku duše”, roman-epopeju *Rat i mir*, univerzalnost *Ane Karenjine* i moralni horizont *Uskrsnuća*. Tekst je preglednog i afirmativnog karaktera te slijedi stabilizirani interpretativni okvir u kojem se Tolstoj predstavlja kao pisac snažne etičke orijentacije i moralnog autoriteta, uz nastojanje da se djelo predstavi kao koherentna estetska i idejna cjelina. U tom kontekstu citira se i piščev kredo: “Junak moje priče, onaj koga volim svom dušom, onaj koga sam pokušao prikazati u svoj njegovoj ljepoti – to je istina.” Time se književni

konju koji je nekad dobijao sve trke, neko mu je kazao: ‘Vi mora da ste, Lave Nikolajeviču, u jednom od prethodnih života bili konj’ – čovjek je jedino tako mogao objasniti moć Tolstojevog uživljavanja u junaka priče. Čemu (...) dodajem: mada znam da nije, Tolstoj je morao umrijeti od raka da bi napisao *Smrt Ivana Iljiča*, za mene najveću priču svjetske književnosti.”

Citirano prema: Marko Vešović, “O Tolstoju i Ciganima”, *Dani*, 11. 12. 2009. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

postupak izravno povezuje s etičkim kriterijem koji stoji u središtu pišćeve poetike.¹⁷²

Sličan interpretativni horizont prisutan je i u intervjuu objavljenom u *Oslobođenju* pod naslovom “Pisac kojeg su interesirale vječne istine”. U razgovoru koji je novinarka Angelina Šimić vodila s Adijatom Ibrišimović-Šabić Tolstoj se razmatra kao pisac koji je oblikovao novu formu romana i kao mislilac čije su etičke i filozofske ideje i dalje aktualne. Naglašava se da je riječ o autoru koji u romanu obuhvata široki historijski i društveni kontekst, kao i složenu dinamiku unutarnjeg života likova, pri čemu se podsjeća da je među prvim evropskim piscima umjetnički oblikovao ono što će kasnije biti označeno kao tok svijesti. Posebno se ističe univerzalnost romana *Rat i mir*, shvaćenog kao djelo koje nadilazi vlastiti historijski okvir i otvara pitanja o odnosu između historije i pojedinca, slobodne volje, vjere i moralne odgovornosti.¹⁷³

Za razliku od kraćih informativnih prikaza, intervju kao novinski žanr omogućava nešto širi refleksivni prostor, pa se Tolstoj razmatra ne samo kao biografska ili moralna figura nego i kao autor čije djelo otvara trajna književna i filozofska pitanja. Upravo zbog toga ova dva teksta (Tanović i Šimić – Ibrišimović-Šabić) mogu se smatrati kulminacijom medijske recepcije u analiziranom periodu jer u okviru ograničenog novinskog prostora nastoje sintetizirati Tolstojevu književnu i intelektualnu veličinu.

Drugačiji tip recepcije prisutan je u tekstu Adise Bašić “Kod Tolstoja je služio Bosanac Mustafa Krilaš” u kojem se Tolstoj predstavlja kroz biografsko-anegdotski narativ. Fokus je na epizodama iz privatnog života, na bračnom odnosu sa Sofijom Andrejevnom i na unutrašnjim protivrječnostima njegove ličnosti, dok se figura Mustafe Krilaša pojavljuje kao lokalna veza između Jasne Poljane i bosanskog prostora.¹⁷⁴ U ovom slučaju sto-

¹⁷² Citirano prema: Ilijas Tanović, “Lav Nikolajevič Tolstoj. U traganju za srećom”, *Oslobođenje*, KUN, 4. 3. 2010, str. 34. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

¹⁷³ Vidjeti: Angelina Šimić – Adijata Ibrišimović-Šabić, “Pisac kojeg su interesirale vječne istine”, intervju, *Oslobođenje*, KUN, 18. 3. 2010, str. 30–31. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

¹⁷⁴ Vidjeti: Adisa Bašić, “Kod Tolstoja je služio Bosanac Mustafa Krilaš”, *Slobodna Bosna*, 25. 11. 2010, str. 50–53. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

Autorica članka navodi da je “pjesnik Abdulah Sidran, inspirisan Mustafinim likom, napisao (...) pjesmu ‘Mustafa Krilaš daje izjavu o službi kod grofa Lava Nikolajeviča Tolstoja’, objavljenu u zbirci *Sarajevski tabut*”. Ovaj detalj može se čitati kao signal načina na koji se Tolstoj, posredstvom lokalne historijske epizode, intertekstualno upisuje u bosanski kulturni prostor i lokalnu kulturnu memoriju.

Citirano prema: Bašić, 2010, str. 51.

godišnjica Tolstojeve smrti ne vodi prema književnoj sintezi nego prema popularizaciji i personalizaciji biografije, što odgovara magazinskom karakteru medija u kojem je tekst objavljen.

Razlike među predstavljenim tekstovima pokazuju da recepcijski horizont 2010. godine nije jedinstven. Dok tekstovi u dnevnoj štampi nastoje reafirmirati Tolstoja kao velikog klasika evropske književnosti i moralnog mislioca, magazinski diskurs nastavlja već formirani biografsko-popularni model recepcije. Na taj način i godina obilježavanja stogodišnjice Tolstojeve smrti potvrđuje pluralnost medijskih registara u kojima se autor pojavljuje kao kanonizirani klasik i filozofski autoritet, ali i kao figura čija se biografija interpretira kroz popularne i lokalne okvire.

4. Stabilizacija i selektivna prisutnost (2011–2018)

Pregled medijske recepcije Tolstoja u Bosni i Hercegovini nakon 2010. godine pokazuje relativnu stabilnost interpretativnih obrazaca. Tolstoj je prisutan u javnom diskursu, ali se artikulira kroz nekoliko stabilnih interpretativnih modela.

Prvi i najčešći model predstavlja **biografsko-anegdotski diskurs** u kojem se Tolstoj prikazuje kroz epizode iz privatnog života, porodične odnose i psihološke kontradikcije njegove ličnosti. U takvom okviru književno djelo često ostaje u pozadini, dok biografski narativ postaje dominantni interpretativni okvir. Ovakav pristup prisutan je, naprimjer, u tekstovima objavljenim u *Nezavisnim novinama* (2011) i *Dnevnom listu* (2013), kao i u člancima koji tematiziraju epizodu o Mustafi Krilašu i Tolstojev život u Jasnoj Poljani.¹⁷⁵

Drugi model čini **moralno-religijska interpretacija** u kojoj se Tolstoj pojavljuje kao duhovni mislilac, etički reformator i simbol moralne hrabrosti. Naglasak je na njegovoj religijskoj transformaciji, odnosu prema crkvi i univerzalnim etičkim idejama. Ovaj tip recepcije prisutan je, naprimjer, u

¹⁷⁵ Vidjeti: Nevena Vržina – Blaženka Lejić, “Sakupljač ženskih srca i tvorac velikih riječi”, *Nezavisne novine*, 10–11. 9. 2011, str. 24–25;

Lidija Grgić, “Tolstoj je bio često nemaran prema supruzi pa i odbojan kao osoba”, *Dnevni list*, 12. 8. 2013;

Šaban Gadžo, “Mustafa Krilaš – bosanski duh nad Jasnom Poljanom”, *Stav*, 19. 3. 2015, str. 56–57. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

Motiv Mustafe Krilaša u savremenom medijskom diskursu pojavljuje se već u tekstu Adise Bašić iz 2010. godine, gdje se epizoda o bosanskom slugi u Jasnoj Poljani povezuje s pjesmom Abdulaha Sidrana, pokazujući kako lokalna historijska epizoda dobija i književni odjek. Kasniji tekstovi ovu epizodu preuzimaju i dodatno mitologiziraju, pretvarajući je u pustolovnu, gotovo legendarnu priču o “bosanskom duhu” u Jasnoj Poljani.

feljtonu objavljenom u časopisu *Stav* (2018), gdje se Tolstoj prikazuje kroz prizmu njegove unutarnje moralne borbe i religijske potrage.¹⁷⁶ Sličan interpretativni horizont prisutan je i u tekstovima koji tematiziraju Tolstojev religijski dijalog s drugim duhovnim tradicijama. Poseban primjer predstavlja članak Enesa Karića objavljen u *Oslobođenju* 2018. godine, posvećen korespondenciji između Lava Tolstoja i islamskog reformatora Muhammeda 'Abduhūa.¹⁷⁷ Riječ je o ozbiljnom kulturno-historijskom pristupu, zasnovanom na historijskim izvorima i dokumentarnoj građi, koji donosi uvid u intelektualni dijalog između ruskog pisca i islamskog svijeta, pri čemu je pažnja usmjerena na religijski i idejni horizont Tolstojeve misli.

Navedena dva primjera pokazuju da religijsko-etički model recepcije može poprimiti različite diskurzivne forme. Ridžalov feljton predstavlja popularno-esejistički pristup zasnovan na biografskoj interpretaciji Romaina Rollanda, u kojem se Tolstoj pojavljuje prije svega kao duhovni tragalac i moralni autoritet. Nasuprot tome, Karićev tekst ima dokumentarni i kulturnohistorijski karakter: oslanjajući se na historijske izvore i korespondenciju, on rekonstruira Tolstojev dijalog s islamskim reformizmom i širim religijskim idejama vremena. Uprkos razlici u diskurzivnoj formi, oba teksta potvrđuju isti interpretativni obrazac u kojem se Tolstoj primarno tumači kao religijski mislilac i moralna figura, dok književno djelo ostaje u drugom planu.

Treći model predstavlja **kulturno-esejistički pristup** u kojem se Tolstoj pojavljuje kao povod za širu refleksiju o književnosti, idejama i intelektualnoj historiji Evrope. U takvom diskursu naglasak nije na analizi strukture romana, nego na interpretativnim motivima, kulturnim paralelama i idejnim pitanjima koja Tolstojeva djela otvaraju. Ovaj tip recepcije prisutan je, naprimjer, u tekstu Muharema Bazdulja objavljenom u *Oslobođenju* 2016.

¹⁷⁶ Vidjeti: Hamza Ridžal, "Tolstoj (1). Kako sam na Kavkazu našao Boga", *Stav*, 8. 11. 2018, str. 78–79; "Tolstoj (2). Žrtva vlastitih proturječnosti", *Stav*, 15. 11. 2018, str. 74–75; "Tolstoj (3). Zvijezda utješiteljka za mladalačke duše", *Stav*, 22. 11. 2018, str. 80–81. – feljton o Tolstoju prema knjizi Romaina Rollanda *Tolstoj*, "Evoluta", Beograd, 2015. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

¹⁷⁷ Vidjeti: Enes Karić, "Dva slavna savremenika", *Oslobođenje*, 26. 5. 2018, str. 26–27. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025). Autor navodi Tolstojev odgovor muftiji Muhammedu 'Abduhūu, napisan na francuskom jeziku, u kojem je naglašena ideja univerzalne religije zasnovane na etičkom principu ljubavi prema bližnjemu, koja nadilazi konfesionalne razlike i predstavlja temelj moralnog zajedništva religija: "(...) vjerovanja su različita i ima ih mnogo, ali postoji samo jedna jedina religija, ona istinska (...) koja se sastoji od priznanja Boga i Njegova zakona – da se voli svoj bližnji i da se čini drugima ono što želite da se čini vama." Citirano prema: Karić, 2018, str. 27.

godine.¹⁷⁸ Autor eseja polazi od biografskog okvira, ali se potom zadržava na djelu, posebno na *Kreutzerovoj sonati*, ističući pitanja seksualnosti, braka i moralnih normi XIX stoljeća koja Tolstoj u ovoj pripovijesti problematizira. Iako se djelo tretira ozbiljnije nego u biografskim prikazima, riječ je prije svega o kulturnom eseju, a ne o književnoteorijskoj analizi. Sličan interpretativni ton prisutan je i u tekstovima objavljenim povodom obljetnica Tolstojevog života i djela, u kojima se pisac prikazuje prije svega kao kanonska figura ruske i svjetske književnosti.¹⁷⁹

Iako takvi tekstovi pokazuju visok stepen kulturne kompetencije i širok interpretativni horizont, oni ipak ostaju u okviru esejističkog diskursa. Tolstojeva djela pritom služe prije svega kao povod za refleksiju o idejama i kulturnim fenomenima, dok analiza njihove narativne strukture, kompozicije i poetike ostaje izvan fokusa.

Četvrti model predstavlja **simboličko-referentni** način medijskog pristupa Tolstoja u kojem se njegovo ime pojavljuje kao kulturna referenca ili mjerilo književne veličine. U takvim tekstovima Tolstoj nije predmet analize nego okvir unutar kojeg se artikulira širi književni ili estetski stav. Karakterističan primjer predstavlja intervju s Tvrtkom Kulenovićem, objavljen u *Slobodnoj Bosni* 2015. godine, gdje se Tolstoj spominje u kratkoj, polemički intoniranoj opasci o iskustvu čitanja klasika. Iako je riječ o usputnoj napomeni, ona pokazuje da Tolstoj i dalje funkcionira kao referentna tačka književnog kanona – čak i onda kada se priziva u formi kritičke distance.¹⁸⁰

Analiza medijskih tekstova objavljenih u periodu 2002–2018. godine pokazuje kontinuiranu prisutnost Lava Tolstoja u bosanskohercegovačkom javnom diskursu, ali se složena narativna struktura njegovih romana

¹⁷⁸ Vidjeti: Muharem Bazdulj, “Lav Tolstoj: Jedan pisac iz Tulske gubernije”, *Oslobođenje*, 12. 5. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025). Tekst predstavlja skraćenu i djelomično redigovanu republikaciju ranijeg eseja istog autora objavljenog u časopisu *Dani*, 20. 8. 2004, pod naslovom “Mudri grof iz Jasne Poljane”. U verziji objavljenog u *Oslobođenju* 2016. godine esej je objavljen pod novim naslovom i uz manje uredničke izmjene, bez napomene o prvobitnoj publikaciji.

¹⁷⁹ Vidjeti: Muharem Bazdulj, “L. N. Tolstoj: Prije 190 septembra”, *Oslobođenje*, KUN, 20. 9. 2018. (infobiro.ba, stranica posjećena: 2. 9. 2025).

¹⁸⁰ “Njega (Bulgakova – A. I. Š.) stalno čitam i nije mi nikad dosadan. Dostojevski mi zna biti dosadan. Tolstoj mi je nekad bio veoma drag, ali sad mi je jako dosadan. Posebno otako je ono Borges rekao ‘Pročitaoš o jednom porotniku i dok dođeš do četvrtog sve si zaboravio o prvom.’”

Citirano prema: Adisa Bašić – Tvrtko Kulenović, intervju, *Slobodna Bosna*, 9. 4. 2015, str. 42–45. (infobiro.ba, stranica posjećena: 5. 9. 2025).

rijetko tematizira kao estetski problem. Izostaje sistematsko razmatranje epske kompozicije romana, pitanja višeglasja i dinamike narativne perspektive ili problema intermedijalnog prenosa romana na scenu. Medijski prilozi najčešće funkcioniraju kao ilustracija biografije, moralni argument ili kao kulturni simbol, a znatno rjeđe kao formalni problem književnosti.

U analiziranom korpusu razlikuje se nekoliko dominantnih tipova tekstova: reflektivno-esejistički prilozi koji nastoje reafirmirati univerzalnost Tolstojeve misli; religijsko-političke interpretacije koje autora integriraju u savremene ideološke i identitetske narative; biografsko-komemorativni prikazi u kojima se kanonski status potvrđuje kroz monumentalizaciju i anegdotsku rekonstrukciju života. Iako postoje razlike u tonu i namjeri, zajedničko ovim tekstovima jeste odsustvo sistematskog interesa za formalnu složenost romana i njegove potencijalne scenske transformacije.

Ukoliko se ova recepcijska situacija sagleda iz perspektive teorije recepcije Hansa Roberta Jaussa, može se govoriti o stabiliziranom horizontu očekivanja. Tolstoj se u savremenom bosanskohercegovačkom medijskom prostoru dočekuje kao već potvrđena kanonska veličina: kao moralna instanca, "najveći pisac svih vremena", duhovni reformator ili simbol univerzalne etike. Recepcija pritom ne dovodi u pitanje postojeće interpretativne obrasce nego ih prije potvrđuje. Iz perspektive Jaussove teorije recepcije može se zaključiti da u savremenom kontekstu ne dolazi do značajne promjene distance između djela i čitatelja: Tolstoj se ne čita protiv očekivanja nego unutar već uspostavljenog kanonskog horizonta.

Sličan zaključak proizlazi i iz perspektive Wolfganga Isera. U njegovoj teoriji čina čitanja "praznine" u tekstu (engl. *gaps*) predstavljaju prostor interpretativne aktivnosti čitatelja. U medijskom diskursu, međutim, te praznine rijetko postaju mjesto estetske napetosti. Ambivalencije romana i višeglasje narativne strukture često se zatvaraju biografijom autora: bračni konflikt reducira se na Tolstojevu ličnost, religijska kriza na njegovu duhovnu potragu, a složena narativna struktura romana svodi se na moralnu poruku. Na taj način recepcija aktivno popunjava tekst autobiografskim okvirom, čitajući roman kao ilustraciju života pisca, a ne kao otvorenu estetsku strukturu.

Ako se u analizu uključi perspektiva Aleide Assmann, ova stabilnost interpretativnog obrasca može se objasniti funkcijom klasika u kulturnom pamćenju. Tolstoj u savremenom bosanskohercegovačkom diskursu djeluje prije svega kao memorijalna tačka kanona: simbol epohe i dio kulturnog repertoara zajednice. Kulturno pamćenje pritom teži stabilizaciji i ponavljanju prepoznatljivih obrazaca. Ono izdvaja reprezentativne slike – Jasnu

Poljanu, ekskomunikaciju iz Crkve, smrt u Astapovu – i pretvara ih u simboličke oznake autorove veličine. U takvom procesu kompleksnost djela često se reducira na nekoliko reprezentativnih motiva pa Tolstoj postaje prije svega memorijalizirani klasik kulturne tradicije.

U poređenju s recepcijom s kraja XIX stoljeća razlika je očita. Dok je ranija kritika često bila polemička i formalno-interpretativno nape- ta, savremeni medijski diskurs pokazuje stabiliziran, simbolički karakter. Tolstoj više nije prvenstveno predmet rasprave o formi romana nego referentna tačka kulturne legitimacije. Klasik u tom smislu ne nestaje iz javnog prostora, naprotiv, on ostaje trajno prisutan, ali njegova funkcija prelazi iz književne polemike u područje kulturnog pamćenja i simboličke reprezentacije.

4.1.3.2. Povratak scenskoj recepciji (2007; 2012)

Krajem 2006. godine u javnom prostoru pojavljuje se najava prve premijere SARTR-a u 2007. godini – *Ana Karenjina* u režiji Nikolaja Skorika, umjetničkog direktora moskovskog Hudožestvenog teatra.¹⁸¹ Time se recepcija Tolstoja, koja je u periodu 2002–2006. dominantno oblikovana kroz medijske i esejističke registre, premješta u institucionalni teatarski okvir. Najava ove predstave označila je povratak Tolstojevog romana na lokalnu scenu.

Tom povratku prethodio je i jedan festivalski signal: sarajevska publika je 2005. godine, u okviru 45. internacionalnog teatarskog festivala MESS, imala priliku gledati savremenu scensku interpretaciju Tolstojevog romana *Ana Karenjina* u izvođenju Zagrebačkog kazališta mladih, u režiji ruskog redatelja Vasilija Senina.¹⁸² Za ovu režiju Senin je na MESS-u dobio nagradu “Jurislav Korenić” za najboljeg mladog redatelja.¹⁸³

Pored toga, u okviru 47. internacionalnog teatarskog festivala MESS sarajevska publika imala je priliku gledati bugarsku predstavu *Exit: Stanica Astapovo* u režiji Ivana Dobčeva, posvećenu posljednjim danima Tolstojevog života.¹⁸⁴ Time se 2005. i 2007. godina izdvajaju kao period u kojem

¹⁸¹ Vidjeti: Ma. [Maja] Radević, “Prva premijera SARTR-a u 2007. godini: ‘Ana Karenjina’ sa rediteljem Nikolajem Skorikom”, *Oslobođenje*, 29/30. 12. 2006, str. 28. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

¹⁸² Vidjeti: Naida Lindov, “Dugo putovanje heroine u noć”, osvrt na predstavu *Ana Karenjina* Zagrebačkog kazališta mladih, *Nezavisne novine*, 19. 10. 2005, str. 25. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

¹⁸³ Vidjeti: “MESS 2005: Dodijeljene nagrade” (klix.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

¹⁸⁴ Vidjeti: “Posljednje stanice Tolstoja i Cvetajeve”, u susret MESS-u: *Stanica Astapovo*”, *Oslobođenje*, 16. 10. 2007, str. 39; također i: “47. internacionalni teatarski festival MESS

Tolstoj istovremeno ulazi u lokalni institucionalni repertoar i u međunarodni festivalski kontekst.

U tom kontekstu festivalskih gostovanja i međunarodnih produkcija premijera *Ane Karenjine* u Sarajevskom ratnom teatru 2007. godine označila je prelazak s festivalske prisutnosti Tolstoja na njegovu ponovnu integraciju u institucionalni teatarski repertoar. Nakon šezdeset i sedam godina Tolstojev roman ponovo se pojavio na sarajevskoj sceni u domaćoj produkciji.

4.1.3.2.1. Komorna 'Ana Karenjina' (SARTR 2007)

Nakon dužeg razdoblja bez novih scenskih adaptacija Tolstojevih djela u sarajevskom teatarskom prostoru, početkom XXI stoljeća ovaj se autor ponovo pojavljuje na lokalnoj pozornici u produkciji Sarajevskog ratnog teatra (SARTR). Posljednja premijera Tolstojevog romana na sarajevskoj sceni bila je inscenacija *Rata i mira* 1959. godine, dok je posljednja adaptacija romana *Ana Karenjina* izvedena još 1940. u Narodnom pozorištu u Sarajevu (ne računajući gostovanje MHAT-a 1956). U tom smislu SARTR-ova predstava *Ana Karenjina*, premijerno izvedena 6. marta 2007. godine, označava povratak Tolstojeve proze na sarajevsku pozornicu nakon gotovo pola stoljeća odsustva. Predstava je realizirana u dramatisaciji i režiji ruskog redatelja Nikolaja Skorika, prema prijevodu s ruskog jezika koji je za ovu predstavu priredio Ilijas Tanović.¹⁸⁵

Ova inscenacija nastala je u okviru obilježavanja petnaestogodišnjice djelovanja SARTR-a i predstavljala je prvi susret tog teatra s velikim romanom ruske književnosti. Kako navodi izvršni producent predstave Safet Plakalo, osnovna motivacija za postavljanje Tolstojevog romana proizlazila je iz "uvjerenja da je tragika Ane Karenjine, zapravo, drama najdublje ljudske intime i da ju je moguće pokazati i prikazati u potpuno komornoj dramskoj situaciji".¹⁸⁶ Programska odluka određuje ključnu interpretativnu liniju predstave: monumentalna epska struktura Tolstojevog romana

– Ni bogovi više ne pomažu", *Oslobođenje*, 25. 10. 2007, str. 41. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).

¹⁸⁵ Vidjeti: Adijata Ibrišimović-Šabić, "Skorikova adaptacija Tolstojeve Karenjine u Tanovićevom prijevodu (premijera 6. 3. 2007)", u: Amela Ljevo-Ovčina, Safet Kešo, Adijata Ibrišimović-Šabić (ur.), *U zrcalima sjećanja...*, Zbornik radova u spomen na profesora Ilijasa Tanovića, Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu, 2020.

¹⁸⁶ Citirano prema: Safet Plakalo, "Slovo izvršnog producenta. Otkuda Ana Karenjina?", afiša premijere predstave *Ana Karenjina (impresija)* u povodu 15 godina osnutka SARTR-a, SARTR, Sarajevo, 2007.

prevodi se u okvir komornog teatra, pri čemu se fokus pomjera s narativne širine romana na psihološku i etičku dimenziju odnosa među likovima.

U procesu oblikovanja sarajevske dramatizacije kao važan orijentir poslužila je adaptacija britanske redateljice Helen Edmundson, nastala u produkciji Royal Shakespeare Company, dok je sarajevska verzija konačni oblik dobila u samom procesu rada na predstavi.¹⁸⁷ U tom smislu ova inscenacija predstavlja reprezentativan primjer savremenog scenskog čitanja Tolstojevog romana u lokalnom kontekstu: s jedne strane oslanja se na evropsku tradiciju dramatizacija, a s druge donosi interpretaciju oblikovanu u prostoru komornog teatra kakav je SARTR. Redatelj Nikolaj Skorik naglašava da je osnovni cilj bio pronaći scensku formu koja neće ilustrirati roman nego prenijeti njegov unutarnji smisao i emocionalnu dinamiku, pri čemu je bilo nužno prihvatiti zakonitosti scenskog jezika.¹⁸⁸

Takav pristup otvara ključno pitanje svake dramatizacije velikog romana: odnos između vjernosti izvornom tekstu i autonomije scenskog čitanja. Upravo u toj napetosti između romana kao literarnog izvora i predstave kao samostalnog scenskog događaja oblikuje se dramaturška logika ove inscenacije.

Posebnu interpretativnu vrijednost sarajevske inscenacije moguće je uočiti ako se ona promatra u odnosu na dvije velike tradicije dramatizacije Tolstojevog romana. Zapadnoevropske dramatizacije, među kojima je najpoznatija verzija francuskog dramaturga Edmonda Guirauda, nastojale su očuvati osnovnu narativnu strukturu romana i obje njegove glavne sižejne linije: priču o Ani i Vronskom te Levinovu liniju. Takve dramatizacije često su naglašavale melodramski potencijal romana i njegov ljubavni zaplet. Ruska teatarska tradicija razvila je drugačiji pristup. Najutjecajnija inscenacija bila je predstava Nemirovič-Dančenka u Moskovskom hudožestvenom teatru, u kojoj je radikalno izmijenjena struktura romana: Levinova linija bila je potpuno izostavljena, a fokus je preusmjeren na društveni konflikt i odnos pojedinca i društvene norme. U toj interpretaciji roman se više nije čitao kao melodrama nego kao tragedija pojedinca u sukobu s društvenim poretom.

¹⁸⁷ Vidjeti: Plakalo, 2007, isto.

¹⁸⁸ Govoreći o procesu adaptacije, redatelj Nikolaj Skorik naglašava da romaneskna kompleksnost Tolstojevog teksta nužno prolazi kroz transformaciju u scenskom mediju, jer, kako ističe: “Kada čitate *Anu Karenjinu*, naiđete na toliko nijansi koje ne želite propustiti, ali književnost je jedno – literatura drugo. Scena diktira svoje zakone.” Citirano prema: Mirna Duhaček, “Mislim da je Tolstoj tako želio”, *Oslobođenje*, 21. 1. 2007, str. 23. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

U širem historijskom okviru SARTR-ova *Ana Karenjina* iz 2007. godine pojavljuje se kao specifičan primjer savremenog scenskog čitanja romana. Predstava ne pokušava rekonstruirati epsku arhitekturu Tolstojevog teksta niti monumentalnost njegovog narativnog svijeta, nego ga prevodi u prostor komorne psihološke drame. Time se otvara mogućnost koncentracije na unutarnje odnose među likovima, posebno na konflikt između individualne želje i društvenih normi koje tu želju ograničavaju. Ovaj konflikt predstavlja središnju tematsku liniju i romana i predstave, što je uočeno u kritičkim osvrtima nakon premijere.¹⁸⁹

Sarajevska inscenacija potvrđuje da dramatzacija romana ne znači njegovo jednostavno prenošenje na scenu, nego prije svega interpretativni čin – oblik scenskog čitanja u kojem se roman prevodi u novu, scensku strukturu značenja. U tom pomaku se prepoznaje osnovna dramaturška strategija ove adaptacije.

Redukcija epske strukture scenske radnje

Jedna od ključnih dramaturških odluka SARTR-ove inscenacije odnosi se na redukciju epske strukture romana. Monumentalna narativna arhitektura *Ane Karenjine*, izgrađena na paralelnom razvoju više sižejnih linija i širokom društvenom panoramskom okviru, u ovoj se predstavi svodi na koncentrirani scenski događaj oblikovan u prostoru komorne drame. Takva redukcija ne znači pojednostavljenje romana nego promjenu perspektive: epska širina romana prevodi se u gustu mrežu psiholoških odnosa među likovima koji u scenskom prostoru postaju nosioci osnovnog konflikta između individualne želje i društvene norme. Središte scenskog događaja postaje odnos između Ane, Karenjina i Vronskog, a naslovna junakinja određuje organizaciju scenske radnje: od Ane polaze osnovni emocionalni i moralni konflikti, prema njoj su usmjereni postupci ostalih likova, a njena sudbina postaje osovina oko koje se razvija cjelokupna dramaturgija predstave. Ova scenska verzija potvrđuje logiku prema kojoj se epska struktura teksta prevodi u koncentrirani dramski odnos među likovima, dok se paralelne sižejne linije nužno reduciraju.

U skladu s takvim dramaturškim fokusom predstava organizira scenski prostor tako da se odnos Ana – Karenjin – Vronski razvija u prvom planu, dok ostale sižejne linije ostaju u pozadini.¹⁹⁰ U raspodjeli scenskog

¹⁸⁹ Vidjeti: Mladen Bičanić, "Pravo na sreću", *Oslobođenje*, 8. 3. 2007, str. 24. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

¹⁹⁰ Analiza se zasniva na ličnom iskustvu autorice kao gledateljice konkretne predstave.

prostora posebno je zanimljiv položaj Levinovog lika. Iako prisutan na sceni, Levin se zadržava u dubini pozornice kao tihi promatrač zbivanja koja se odvijaju oko Ane. Njegovi kratki, nijemi susreti s Anom – susreti pogleda bez razmjene riječi – stvaraju diskretan, ali snažan scenski kontrapunkt centralnoj ljubavnoj priči. Levinova prisutnost djeluje kao svojevrsni “drugi glas” romana: dok se u prvom planu razvija tragični sukob Ane, Karenjina i Vronskog, Levinova figura u pozadini podsjeća na širi moralni i egzistencijalni horizont Tolstojevog svijeta. Sličnu dramaturšku sudbinu dijeli i linija Oblonskih: odnosi između Stive i Doli u početnim su scenama “ispripovijedani” u dijalogu između Ane i Doli, s naglaskom na poremećaju porodične ravnoteže koji pokreće radnju romana, odnosno predstave.

Scensko sažimanje epskih događaja vidljivo je i u rješenju jedne od najpoznatijih epizoda romana – scene konjskih utrka. Umjesto realistične rekonstrukcije događaja predstava koristi izrazito stilizirano rješenje: glumci stoje bočno na sceni i pogledima prate tok utrke, pokretima glave i očiju ocrtavajući krugove kretanja konja. Takva scenska organizacija pretvara spektakl utrke u kolektivni čin gledanja u kojem se pažnja publike postupno preusmjerava s događaja na reakcije centralnih likova, sve do kulminacionog trenutka u kojem Anin emocionalni slom razotkriva dubinu njenog odnosa prema Vronskom. U tom prizoru epski događaj romana – javni spektakl utrke – prevodi se u koncentrirani scenski znak koji istodobno otkriva unutarnju dramu likova.

U takvim dramaturškim rješenjima postaje vidljivo kako SARTR-ova inscenacija ne nastoji rekonstruirati epski svijet Tolstojevog romana nego ga prevesti u komorni scenski jezik u kojem su pogled, gesta i raspored tijela u prostoru nositelji značenja. U mreži odnosa koju gradi sarajevska inscenacija, ljubavni trokut Ana – Karenjin – Vronski iz melodramskog zapleta prerasta u tragični konflikt između lične želje i društvene norme. Na napetosti između intime i društvenog poretka izgrađena je dramaturška osovina sarajevske inscenacije u kojoj se epska struktura romana prevodi u koncentrirani prostor komorne psihološke drame.

Iako SARTR-ova inscenacija radikalno reducira epsku strukturu Tolstojevog romana, tematska linija predstave ostaje vjerna osnovnoj moralnoj problematici djela. U središtu scenskog događaja nalazi se pitanje individualne slobode i prava na vlastiti život, odnosno sukob između lične želje za srećom i društvenih normi koje tu želju ograničavaju. Kako primjećuje Mladen Bičanić, gotovo svi likovi u Tolstojevom svijetu nastoje ostvariti vlastiti, samostalni život: Vronski želi biti s Anom, Karenjin smatra da njegova žena pripada njemu, Kiti traži ljubav s Vronskim, dok Ana

prije svega nastoji ostvariti svoje pravo da bude sretna.¹⁹¹ U tom smislu sarajevska inscenacija ne čita roman kao melodramatsku priču o zabranjenoj ljubavi nego kao tragičnu priču o sudaru lične želje i društvenog poretka, a ova interpretativna linija približava predstavu Tolstojevom moralnom horizontu. Govoreći o procesu rada na predstavi, redatelj Nikolaj Skorik ističe da cilj dramatizacije nije bio ilustrirati roman nego pronaći scensku formu koja će ostati vjerna njegovom unutarnjem smislu, napominjući u jednom intervjuu: “Mislim da je Tolstoj tako želio.”¹⁹²

SARTR-ova *Ana Karenjina* predstavlja primjer interpretativnog scen-skog čitanja romana. Predstava ne nastoji rekonstruirati epsku arhitekturu Tolstojevog teksta nego izdvaja njegove temeljne emocionalne i etičke linije i prevodi ih u koncentrirani prostor komorne drame. U procesu transformacije romaneskne strukture u scenski događaj postaje vidljivo ono što se u ovoj knjizi označava kao *scensko umijeće čitanja*: sposobnost teatra da književni tekst ne samo prenese na scenu nego da ga kroz vlastiti medij ponovo čita, interpretira i preoblikuje u novi estetski događaj.

Premda nakon SARTR-ove produkcije iz 2007. godine nije nastala nova sarajevska inscenacija Tolstojeve *Ane Karenjine*, roman nastavlja scenski život kroz festivalska gostovanja i međunarodne koprodukcije. Tako je na 62. internacionalnom teatarskom festivalu MESS 2022. godine izvedena predstava *Ana Karenjina* u produkciji Dramskog studija Prazan prostor i Kraljevskog pozorišta Zetski dom iz Crne Gore (režija Mirko Radonjić), kojoj je dodijeljen Grand Prix festivala.

Novija festivalska gostovanja potvrđuju da Tolstojev roman ni u savremenom teatarskom kontekstu ne gubi svoju scensku, odnosno transmedijalnu relevantnost: nakon dugog i raznolikog luka scenskih čitanja – od “dobro skrojenih komada” XX stoljeća, preko savremenih komornih psiholoških dramatizacija i radikalno komprimiranih monodramskih formi iz XXI stoljeća – savremene adaptacije sve češće pristupaju romanu kao otvorenom polju angažiranog dijaloga o pitanjima identiteta, ljubavi i slo-bode u današnjem vremenu.

4.1.3.2.2. ‘Kreutzerova sonata’: Monodramska ispovijest ubice

Tolstojeva pripovijest *Kreutzerova sonata* (*Крејцерово соната*, 1889) – naslovljena prema Beethovenovoj violinskoj sonati br. 9 u A-duru (*Kreutzer-Sonate*, 1803) – jedan je od najkontroverznijih i najprovokativnijih

¹⁹¹ Vidjeti: Bićanić, 2007.

¹⁹² Vidjeti: Duhaček, 2007.

proznih tekstova u autorovom opusu, koji je već u vrijeme nastanka izazvao snažne polemike, zabrane i cenzuru, ali je istodobno neprestano privlačio pažnju čitatelja i poticao scenska čitanja. Na sarajevskoj sceni ovo djelo prvi put je izvedeno 13. oktobra 1927. godine u Narodnom pozorištu, u dramatisaciji francuskih autora Fernanda Nozièrea i Alfreda Savoara, u režiji Borivoja Jevtića i prevodu s francuskog jezika Mihajla Kovačevića.¹⁹³

Iako je *Kreutzerova sonata* već 1927. godine bila prisutna na sarajevskoj sceni, ta inscenacija ne donosi novi scenski model u odnosu na ranije u ovoj knjizi opisane francuske dramatisacijske modele kroz koje su Tolstojeva prozna djela ulazila u evropski teatar međuratnog perioda. Zbog nedostatka arhivskih tragova i činjenice da je riječ o tipičnom primjeru zapadnoevropskog, odnosno francuskog modela, ovdje se navodi prije svega kao repertoarski podatak.

Značajan je podatak da je ova predstava obnovljena 1935. godine povodom obilježavanja dvadeset pete godišnjice Tolstojeve smrti. U okviru komemorativnog programa sarajevska pozorišna publika imala je priliku prisustvovati prigodnom predavanju o duševnim krizama ruskog pisca koje je održao ruski književnik i univerzitetski lektor Petar Mitropan.¹⁹⁴

Tek u savremenim scenskim praksama XXI stoljeća Tolstojeva proza počinje se čitati drugačije: ne kao materijal za dramatisaciju, nego kao polazište za eksperimentalne forme scenskog mišljenja.

Kreutzerova sonata strukturirana je kao ispovijest ubice Pozdniševa, koji tokom putovanja vozom pripovijeda priču o ljubomori, strasti i moralnom rasulu koje ga je dovelo do zločina – ubistva supruge. Kompozicija pripovijesti počiva na kontrapunktu između klaustrofobične atmosfere kupea i retrospektivnog pripovijedanja o događajima koji su prethodili zločinu. U toj kompoziciji odlučujuću ulogu ima muzika (što je već naslovom sugerirano), koja u Tolstojevoj pripovijesti ne djeluje samo kao motiv nego kao aktivni dramaturški faktor. Beethovenova kompozicija, čije izvođenje u pripovijesti pokreće Pozdniševljevu ljubomoru i predodžbe o

¹⁹³ Vidjeti: Repertoar Narodnog pozorišta Sarajevo: *Krajcerova sonata*, komad u 4 čina, dramatisacija Ferdinand Nozière i Alfred Savoar, s francuskog preveo Mihajlo Kovačević, premijera 13. 10. 1927, režija Borivoje Jevtić.

¹⁹⁴ Vidjeti: "Tolstojevo veče u pozorištu", *Srpska misao*, 11. 12. 1935: "U subotu, 14 o. mj. proslaviće pozorište uspomenu na velikog ruskog pisca Lava Nikolajevića Tolstoja (...) Prilikom ove proslave davaće Pozorište Tolstojevu *Krajcerovu sonatu* u dramskoj obradi francuskih pisaca Noziea i Savoara..." (autor nije naveden).

Vidjeti također: "Pozorišne vijesti. Obnova *Kreuzerove* (sic!) *konate* (sic!)", *Jugoslavenski list*, 12. 12. 1935; "Pozorišne vijesti. Tolstojeva proslava u pozorištu", *Jugoslavenski list*, 14. 12. 1935. Arhiva MKPU (fotodokumentacija autorice, 2007–2010).

preljubu supruge, funkcionira kao svojevrsno “djelatno lice”: ona pokreće radnju, oblikuje emocionalni horizont junaka i određuje dinamiku njegovog sjećanja.

Nasuprot zatvorenom prostoru željezničkog kupea i monotonom ritmu voza – realnom, ponavljajućem zvučnom okviru u kojem se odvija isprijava – muzika otvara slobodni, nadvremenski prostor strasti, žudnje i nerazrješivih emocionalnih nemira. Kontrapunkt između mehaničkog ritma putovanja i eruptivne emocionalnosti Beethovenove sonate oblikuje unutarnju dramaturgiju Tolstojeve pripovijesti koja u svojoj dinamici podsjeća na sonatnu dramaturgiju: izlaganje teme, postupno narastanje emocionalne napetosti i konačnu katastrofu. U naponskom polju između dva ritma – egzistencijalnog, monotonog ritma putovanja i uzburkanog ritma strasti koji pokreće muzika – oblikuje se i lik Pozdniševa, razapet između dviju temeljnih “vibracija” života.

U kritičkoj recepciji, međutim, Tolstojeva pripovijest najčešće je tumačena u biografsko-psihološkom i moralno-društvenom ključu, kao tekst koji razotkriva licemjerje građanskog društva, moralnu krizu savremenog čovjeka i krizu institucije braka. Takvo čitanje često zanemaruje estetsku strukturu pripovijesti u kojoj muzika ne djeluje samo kao motiv radnje nego kao jedan od temeljnih organizacijskih principa teksta.¹⁹⁵

Nakon dugog odsustva s domaćih scena Tolstojeva pripovijest ponovo je dobila scensku interpretaciju u Bosni i Hercegovini 2012. godine u produkciji Teatra Kabare Tuzla, u režiji Nebojše Bradića i izvođenju Vlade Keroševića. Riječ je o monodramskoj adaptaciji nastaloj prema dramatisaciji Nancy Harris za londonsko pozorište Gate (2009). U toj scenskoj verziji priča o Pozdniševu dobila je oblik intenzivne monološke ispovijesti u kojoj se publika postepeno uvodi u psihološki i moralni konflikt junaka

¹⁹⁵ «По нашим представлениям музыка является одним из важнейших текстообразующих и смыслопорождающих мотивов повести.» [Prema našem shvatanju muzika je jedan od najvažnijih motiva koji oblikuje tekst i smisao u pripovijesti.]

Citirano prema: Денди Терен, «Мотив музыки в ‘Крейцеровой сонате’ Л. Н. Толстого», *Slavica tergestina*, 6, 1998, с. 101 [Dendi Teren, «Motiv muzike u ‘Kreutzerovoj sonati’ L. N. Tolstoga» (Motiv muzike u *Kreutzerovoj sonati* L. N. Tolstoja), *Slavica tergestina*, 6, 1998, str. 101].

O ulozi muzike i konkretno Beethovenove kompozicije u strukturi Tolstojeve pripovijesti vidjeti također: Елена Исаева, «Как граф Толстой слышал Бетховена или почему всё-таки ‘Крейцера Соната’», Израиль XXI, *Музыкальный журнал*, № 32 (электронный ресурс) [Elena Isaeva, «Kak graf Tolstoj slyšal Bethovena ili počemu vsjo-taki ‘Kreycerova Sonata’» (Kako je grof Tolstoj slušao Beethovena ili zašto ipak *Kreutzerova sonata*), Izrail’ XXI, *Muzikal’nyj žurnal*, br. 32, 2012, èlektronnyj resurs].

opsjednutog ljubomorom i strašću posjedovanja. Dok SARTR-ova *Ana Karenjina* (2007) pokazuje kako se epski roman može prevesti u komornu psihološku dramu ansambla, scenske adaptacije *Kreutzerove sonate* otvaraju drugi, radikalniji put scenskog čitanja Tolstojeve proze: redukciju narativnog svijeta na koncentriranu monološku ispovijest pojedinca.

Kritika je ovu interpretaciju prepoznala kao snažnu studiju bolesti pojedinca i društva naglašavajući univerzalnost konflikta koji Tolstoj razvija u liku Pozdniševa. Goran Cvetković u tekstu “Bolest društva i pojedinca” ističe da je Pozdnišev prikazan kao čovjek obilježen patološkom ljubomorom i destruktivnim impulsom dominacije i posjedovanja, čija bolest istodobno razotkriva širi obrazac društvenih odnosa u kojima dominacija muškarca nad ženom proizvodi razorne posljedice.¹⁹⁶ Vojislav Vujanović, međutim, prepoznaje i dublju tragičku dimenziju lika: njegova unutarnja kriza proizlazi iz nesposobnosti da pronađe stabilnu moralnu tačku iz koje bi mogao razumjeti vlastiti život. Zbog toga, naglašava Vujanović, Pozdnišev prerasta u “tragični lik antičkih razmjera, zarobljen u splet prenaplašenih strasti protiv kojih se um nije u stanju boriti. Poput Medeje”.¹⁹⁷

U glumačkoj interpretaciji Vlade Keroševića ova monodrama postaje složena studija tragičkog lika u kojoj se psihološka analiza strasti postupno pretvara u scensko istraživanje krivice i samospoznaje. Pozdnišev se pojavljuje kao figura tragičkog rasapa ličnosti čija svijest o vlastitoj krivici dolazi tek nakon počinjenog zločina. Naknadna, zakasnjela spoznaja otvara i širu etičku dimenziju Tolstojeve pripovijesti koja u scenskoj redukciji otkriva svoju unutarnju dramaturgiju: ispovijest jednog čovjeka postaje prostor u kojem se razotkrivaju tragički rascjep savjesti i moralno-emocionalni lomovi modernog subjekta.

Kreutzerova sonata pokazuje kako se unutarnja dramaturška struktura teksta oblikuje u naponskom polju između različitih ritmova koji određuju tok pripovijesti. S jedne strane stoji monotoni, neumoljivi ritam putovanja – ritam egzistencije koji se materijalizira u zvuku voza i zatvorenom prostoru kupea. Nasuprot njemu otvara se uzburkani ritam Beethovenove kompozicije, koji u svijesti junaka pokreće strast, ljubomoru i razornu sliku zločina. Između ta dva ritma razvija se i treći – sporiji, reflektivni ritam

¹⁹⁶ Vidjeti: Goran Cvetković, “Bolest društva i pojedinca”, Radio Beograd 2 – petak, 12. oktobar 2012. (tuzlanski.ba, stranica posjećena: 11. 3. 2026).

¹⁹⁷ Citirano prema: Vojislav Vujanović, “Nova baklja u glumačkom kosmosu Keroševića. Kritika predstave *Krojcerova sonata*”, Sarajevo, 2. 12. 2012. i Tuzlarije – Vijesti, 6. 4. 2013. (arhiva.tacno.net; bhstring.net, stranice posjećene: 11. 3. 2026).

ispovijesti u kojem Pozdnišev, tek nakon počinjenog zločina, nastoji razumjeti vlastiti život i vlastitu krivicu tražeći smiraj u kretanju bez cilja.

Pregled sarajevske scenske recepcije Tolstojevih djela pokazuje da se odnos teatra prema njegovoj prozi tokom vremena mijenjao zajedno s promjenama u razumijevanju scenskog jezika. Rane inscenacije nastajale su u okviru evropske tradicije dramatizacija, koje su nastojale romaneskni materijal prenijeti na scenu u obliku dramskog zapleta, dok je gostovanje Moskovskog hudožestvenog teatra (NPS, 1956) otvorilo mogućnost drugačijeg čitanja Tolstojevog romana kroz snažne interpretativne koncepcije ruske režijske škole. Poseban slučaj u tom kontekstu predstavlja sarajevska inscenacija *Rata i mira* (NPS, 1959), koja je pokušala obuhvatiti epsku cjelinu Tolstojevog romana te pokazala granice takvog pristupa. Savremene adaptacije, naprotiv, napuštaju ambiciju rekonstrukcije epskog svijeta i usmjeravaju se na koncentrirana scenska čitanja pojedinih tematskih i psiholoških linija Tolstojeve proze. U tom smislu komorna *Ana Karenjina* (SARTR, 2007) i monodramska *Kreutzerova sonata* (Teatar Kabare Tuzla, 2012) pokazuju dva različita, ali komplementarna modela.

Ako se sarajevska scenska recepcija Lava Nikolajeviča Tolstoja promatra u dugom vremenskom luku – od ranih dramatizacija dvadesetih godina XX stoljeća, preko pokušaja scenskog obuhvatanja epske cjeline romana sredinom stoljeća, do savremenih komornih adaptacija početkom XXI stoljeća – postaje prepoznatljiva stabilnost u prepoznavanju temeljnih problema scenskog prevođenja njegove proze. Već u ranim kritičkim zapisima uočava se svijest o nesrazmjeru između epske širine romana i njegove scenske kondenzacije, a gubici se tumače kao nužna posljedica same strukture teksta. Tokom XX stoljeća različiti modeli adaptacije – od psihološke redukcije do postupaka epskog teatra – nastoje prevladati taj nesrazmjer, potvrđujući njegovu trajnu prisutnost.

Pozorišna recepcija Tolstojevog djela uspostavlja kontinuitet u kojem se problem adaptacije neprestano prepoznaje, reinterpreтира i djelomično razrješava, ali nikada u potpunosti ne ukida. U XXI stoljeću adaptacije se najčešće usmjeravaju prema komornom istraživanju etičkih konflikata među likovima: epska struktura romana prevodi se u koncentrirane odnose i psihološke situacije, čime se jasno pokazuje kako se mijenjaju načini na koje teatar “čita Tolstoja” – od dramatizacije djela prema interpretativnom scenskom umijeću čitanja.

U tački u kojoj se u odzivima na konkretne predstave granice scenskog prevođenja klasičnog proznog teksta jasno imenuju, otvara se prostor za drugačiji tip romaneskne strukture – onaj koji će kod Fjodora Mihajloviča

Dostojevskog dovesti do još radikalnijeg preispitivanja odnosa između romana i scene. Romanesknji svijet ovog autora ne otvara samo drugačiji nego i strukturno složeniji scenski potencijal: prostor dijaloškog sukoba svijesti u kojem se drama ne gradi iz radnje, nego iz sudara glasova i nepomirljivih unutarnjih pozicija, čime se sama mogućnost scenskog objedinjavanja dovodi u pitanje.

4.2. Fjodor Dostojevski: Teatar svijesti i ideja

Iako romani Fjodora Mihajloviča Dostojevskog obiluju naglim i dramatičnim preokretima radnje, njihov scenski potencijal ne proizlazi iz fabule kao samostalnog sloja, nego iz sukoba svijesti i ideja koji se u fabuli manifestira. Kontrapunkt između eksplozivne dinamike vanjskih događaja i dugih, unutarnjih, dijalogiziranih tokova svijesti čini njegovu prozu istovremeno izuzetno privlačnom i izrazito zahtjevnom za scensku interpretaciju. Scensko čitanje Dostojevskog nužno se suočava s problemom prevođenja unutarnje radnje – raslojene, višeglasne i idejno napete – u vidljive i djelatne oblike scenskog izraza, što otvara pitanje njenog strukturnog otpora scenskoj artikulaciji.

Polazeći od takvog unutarnjeg ustrojstva proze F. M. Dostojevskog, jasno je da se pitanje njenog scenskog prevođenja ne svodi na problem dramatizacije nego na problem odnosa između romaneskne i scenske logike kao dvaju različitih principa organizacije značenja. Već u najranijim tragovima lokalne recepcije naglašava se sceničnost kao temeljna karakteristika polifonijskog romana Dostojevskog, dok pokušaji njegove dramatizacije potvrđuju snažnu težnju da se tekst izrazi scenskim jezikom i istovremeno razotkrivaju granice takvih prenosa. Ovu ambivalentnost, prepoznatu u teatarskoj praksi prije nego u teoriji, bilježi i Boris Ljubimov (1976) ukazujući na “zagonetnu sceničnost” Dostojevskog i na činjenicu da se problem njegovog scenskog prevođenja dugo razrješava u radu redatelja i glumaca.

Recepcija Dostojevskog u bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru zbog toga se ne može promatrati odvojeno od pitanja scenske artikulacije njegove proze. Već u prvim novinskim i kritičkim zapisima uspostavlja se paralelna linija čitanja, koja ovog ruskog klasika razumijeva ne samo kao književnog autora nego i kao pisca čija djela otvaraju mogućnost interpretativno plodnog, ali strukturno problematičnog scenskog iskustva.

Dostojevski dramatizira roman iznutra, ali upravo time onemogućava njegovu dramatizaciju izvana.

4.2.1. Receptijski horizonti: Rani tragovi i modeli čitanja (1901–1946)

Najraniji tragovi recepcije Fjodora Mihajloviča Dostojevskog u bosansko-hercegovačkom kulturnom prostoru pokazuju izrazitu raznolikost pristupa, ali i određenu stabilnost u načinima čitanja njegovih tekstova. Već početkom XX stoljeća Dostojevski se ne pojavljuje kao jedinstvena književna figura već kao autor čije se djelo čita kroz različite diskurzivne okvire – od popularno-stručnih i književnokritičkih do idejno-filozofskih.

Jedan od najranijih zapisa iz 1901. godine predstavlja Dostojevskog kao svojevrsnog “kriminologa”, odnosno analitičara zločina i kriminalne psihologije.¹⁹⁸ Predavač V. J. Čiž ne zadržava se na moralnom ili estetskom vrednovanju književnog djela, već pažnju usmjerava na sposobnost pisca da prodre u unutarne mehanizme zločina, čime se Dostojevski u ranoj recepciji oblikuje kao autor psihološke dubine i analitičke preciznosti.

Istovremeno, već početkom stoljeća pojavljuje se i druga, za ovu knjigu posebno važna linija recepcije – ona koja se odnosi na pokušaje scenskog prevođenja romana ruskog klasika. Kritički osvrt na dramatizaciju romana *Zločin i kazna* iz 1903. godine jasno registrira temeljni problem takvog poduhvata: gubitak psihološke složenosti i unutarne dinamike, odnosno redukciju unutarne radnje u procesu scenske kondenzacije,¹⁹⁹ pri čemu ovaj uvid dodatno dobija na značenju ako se ima u vidu to da se navedeni

¹⁹⁸ U tekstu je zabilježeno da je predavanje održao profesor Jurjevske univerze V. J. Čiž, koji je ukazao na to da je “Dostojevski (...) istražio razne zločinačke tipove (...) – zločince po karakteru, iz strasti, zločince po prilikama i duševno bolesne. (...) Slijede li se ovi tipovi znanstvenim posmatranjem, to se vidi, sa kako dubokim poznavanjem ljudske duše u njezinim abnormalnim ekscesima radio je genijalni umjetnik.”

Citirano prema: “O Dostojevskom kao kriminologu”, *Nada*, Smotra, 1. 9. 1901, str. 268, autor nije naveden (infobiro.ba, stranica posjećena: 13. 3. 2026).

¹⁹⁹ “Da nije lako stvoriti od dobra romana isto tako dobru dramu – to se dosta lako uviđa, nu da se od dobra romana može načiniti vrlo loša drama, sjajno su dokazali Zabel i Koppel preradbom Dostojevskogovog remek-djela ‘Zločin i kazna’ u dramu ‘Raskoljnikov’.” Citirano prema: A. M., “‘Zločin i kazna’ na pozornici”, *Nada*, Bilješke, 15. 5. 1903, str. 140. (infobiro.ba, stranica posjećena: 13. 3. 2026).

Riječ je o dramatizaciji romana *Zločin i kazna* (*Raskoljnikov*) njemačkih autora Eugena Zabela i Ernsta Koppela, premijerno izvedenoj 1890. godine u Leipzigu i potom postavljanoj u Berlinu, Beču i Hamburgu. Adaptacija pripada ranom talasu evropskih scenskih prerada Dostojevskog, obilježenih izraženom melodramatizacijom i značajnim izmjenama idejne i psihološke strukture romana. U ovoj verziji, kako pokazuje G. F. Kogan, zločin gubi svoj filozofski temelj i svodi se na čin lične osvete, dok se složeni idejni konflikt zamjenjuje patetičnim i socijalno naglašenim motivacijama. Savremena njemačka kritika pritom je ovu dramatizaciju ocijenila kao površnu i dramaturški neadekvatnu preradu izvornika.

pokušaji javljaju prije institucionalnog formiranja profesionalnog teatarskog života u Sarajevu, odnosno prije osnivanja Narodnog pozorišta 1921. godine. Najraniji recepcijski sloj ne samo da potvrđuje interes za scensku artikulaciju Dostojevskog nego ukazuje i na granice tog procesa otvarajući pitanje odnosa između romaneskne strukture i dramske forme, koje će se u kasnijoj recepciji pokazati kao jedno od ključnih.

U narednim desetljećima recepcija se širi prema književnokritičkom i kanonskom okviru. U pregledima ruske književnosti s početka XX stoljeća Dostojevski se pojavljuje kao jedna od ključnih figura ruske i evropske književne tradicije, najčešće u zajedničkom okviru s Turgenjevom i Tolstojem.²⁰⁰ U takvom recepcijskom modelu Dostojevski se izdvaja kao autor kojem se pripisuje sposobnost objedinjavanja estetske, etičke i metafizičke dimenzije književnosti, zbog čega u ovom periodu često zauzima poziciju vrhunca unutar kanona ruskog romana. Ovakvi tekstovi učvršćuju njegov status klasika, pri čemu se opus najčešće interpretira kroz prepoznatljive tematske i idejne okvire, s naglaskom na pojedinim aspektima poetike.

Paralelno s tim, u međuratnom periodu razvija se i izraženija idejno-filozofska linija recepcije. U tekstovima koji Dostojevskog povezuju s problemom nihilizma, religije i moralne krize njegovo djelo se tumači kao prostor dubokih egzistencijalnih kriza i društvenih procesa. U jednom od reprezentativnih priloga iz ovog perioda ističe se da je “nihilizam najglavnija Dostojevskova stanica na njegovom mučnom i krvavom putu do hrišćanstva, Hrista, Boga i opšte i vaseljenski božjeg”, čime se njegova poetika interpretira kao duhovni i filozofski put od krize ka vjeri.²⁰¹ Au-

Vidjeti: Галина Фридмановна Коган, «Разыскания о Достоевском», в: Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования, Наука, Москва, 1973. [Galina Fridmanovna Kogan, «Razyskanija o Dostoevskom», v: F. M. Dostoevskij. Novye materialy i issledovanija (Istraživanja o Dostojevskom, u: F. M. Dostojevski. Novi materijali i istraživanja), Nauka, Moskva, 1973].

²⁰⁰ Vidjeti: “O današnjoj ruskoj literaturi (izvještaj o predavanju Grigorija Petrova)”, *Bosanska vila*, 30. 1. 1912, str. 26–27, prev. J. Maksimović (infobiro.ba, stranica posjećena: 1. 9. 2025); također i: Spektorski, Evgenije [Evgenij Vasil’evič Spektorskij], “Turgenjev, Tolstoj i Dostojevski”, *Kalendar SPKD Prosvjeta*, 1. 1. 1932, str. 100–103. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

²⁰¹ Citirano prema: Branko Lazarević, “Dostojevski i nihilizam”, *Kalendar SPKD Prosvjeta*, 1. 1. 1932, str. 94. (infobiro.ba, stranica posjećena: 12. 3. 2026).

Autor u istom tekstu iznosi i tezu o idejnom kontinuitetu između ruskog nihilizma i evropske filozofije dovodeći Dostojevskog u vezu s Nietzscheom, što svjedoči o nastojanju da se njegov opus interpretira u širem kontekstu duhovne krize modernog doba. Simptomatična je i autorova formulacija prema kojoj je revolucija “postala religija koja, kao i ona, ima svoje apostole i mučenike”, što ukazuje na rano prepoznavanje ideoloških

tor priloga Branko Lazarević pritom svoje teze potkrepljuje primjerima iz romana *Braća Karamazovi*, posebno kroz lik Ivana Karamazova, čime se idejno-filozofska interpretacija neposredno veže za konkretnu romanesknu građu. U takvim interpretacijama Dostojevski se ne čita primarno kao pripovjedač fabule nego kao mislilac čije djelo otvara pitanja odnosa između pojedinca, društva i ideologije. Osim toga, ovakvo čitanje, u kojem se književnost tumači kao prostor duhovne krize i njenog mogućeg prevladavanja, ukazuje i na širi recepcijski obrazac međuratnog perioda: ruski klasici – prije svega Tolstoj i Dostojevski – izdvajaju se kao nositelji ključnih etičkih i metafizičkih pitanja, dok se druga imena ruske književnosti spominju sporadično, što upućuje na snažnu uvjetovanost recepcijskih praksi društveno-političkim i kulturnim horizontom očekivanja.

Važno je primijetiti da se, uz ove dominantne linije, u recepciji povremeno pojavljuju i konkretni tragovi scenskog interesa. Najave i osvrti na pozorišni repertoar uoči Drugog svjetskog rata svjedoče o prisutnosti Dostojevskog na sceni, što potvrđuje da njegova proza nije ostajala isključivo u domeni čitalačkog iskustva nego je ulazila i u prostor teatarskih interpretacija.²⁰²

Do sredine XX stoljeća, dakle, moguće je izdvojiti nekoliko relativno stabilnih modela čitanja Dostojevskog: psihološko-analitički, književno-kanonizacijski i idejno-filozofski, uz istovremenu, ali još uvijek fragmentarnu prisutnost scenskih pokušaja dramatizacije, odnosno inscenacije romana. Rani recepcijski horizonti ne uspostavljaju jedinstvenu interpretativnu liniju, ali jasno pokazuju da se Dostojevski od samog početka čita kao autor čije djelo prelazi granice strogo književne funkcije, krećući se između analize svijesti, idejnih sukoba i potencijalne scenske artikulacije.

U prelomnom kontekstu ranih 1940-ih godina moguće je uočiti i specifičan oblik recepcije koji se razvija na razmeđu estetskog i ideološkog diskursa. Repertoarski zapisi svjedoče o kontinuiranoj prisutnosti

struktura koje će kasnije biti teorijski artikulirane u okviru savremenih pristupa ideologiji. Vidjeti: Lazarević, 1932, str. 92.

²⁰² Vidjeti: "Početak nove sezone", *Jevrejski glas*, 2. 9. 1938. (infobiro.ba, stranica posjećena: 12. 3. 2026).

U najavi repertoara, uz domaće autore, navodi se i dramatizacija romana *Zločin i kazna* Fjodora M. Dostojevskog, čime se potvrđuje prisutnost njegovog opusa na sceni uoči Drugog svjetskog rata. U istom kontekstu najavljen je i dolazak ruskih umjetnika Vere Greč i Polikarpa Pavlova, predstavnika ruske emigrantske pozorišne tradicije, čiji angažman svjedoči o prenošenju naslijeđa "ruske pozorišne škole" u lokalni teatarski prostor u međuratnom periodu: "Osim toga početkom oktobra dolaze na duži rad u naše pozorište čuveni hudožestvenici gđa Greč i g. Pavlov."

Dostojevskog na sceni, što potvrđuje da se ruski klasik i dalje percipira kao relevantan izvor dramske građe,²⁰³ dok se u publicističkim i novinskim tekstovima iz istog perioda njegovo djelo uključuje u širi ideološki okvir, pri čemu se ruska književna tradicija reinterpreтира kroz prizmu savremenih političkih sukoba.²⁰⁴ Takva dvostruka perspektiva – istovremena scenska aktualnost i ideološka instrumentalizacija – najavljuje promjenu recepcijskog horizonta koja će u poratnom periodu rezultirati smanjenom prisutnošću Dostojevskog u lokalnom kulturnom prostoru.

U drugoj polovini XX stoljeća recepcija Dostojevskog u bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru pokazuje izražen diskontinuitet i fragmentarnost. Za razliku od međuratnog perioda u kojem se mogu pratiti raznovrsni i relativno stabilni modeli čitanja, u socijalističkom kontekstu interes za Dostojevskog ostaje slabo artikuliran i bez jasnije lokalne kritičke tradicije. Takvo stanje može se objasniti dvostrukom uvjetovanošću: s jedne strane ideološki ambivalentan status ovog autora u okviru sovjetske kulturne politike, a s druge činjenica da se recepcija ruske književnosti u jugoslavenskom prostoru u velikoj mjeri oblikuje kroz velike kulturne centre poput Beograda i Zagreba, pri čemu bosanskohercegovački kontekst ostaje prije svega prostor posredovane recepcije. Uprkos tome, sporadični, ali metodološki relevantni prilozi, poput eseja o romanu *Bijedni ljudi* te komparativne studije o Fjodoru Dostojevskom i Meši Selimoviću Nazi-fa Kusturice, svjedoče o kontinuitetu interesa koji punu artikulaciju dobija tek u savremenom periodu.

4.2.2. Lokalni književnokritički glasovi: Od fragmenta ka interpretaciji

U drugoj polovini XX stoljeća recepcija Dostojevskog u bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru postupno se pomjera od sporadičnih, fragmentarnih osvrta prema složenijim i teorijski utemeljenijim

²⁰³ Vidjeti: “Osnova dramskog repertoara Hrvatskog državnog kazališta u Sarajevu za godište 1941.–42.”, *Sarajevski novi list*, 10. 9. 1941, str. 5. (infobiro.ba, stranica posjećena: 13. 3. 2026). U okviru repertoara predviđena je i dramatizacija romana *Poniženi i uvrijeđeni* Fjodora M. Dostojevskog, što potvrđuje prisutnost njegovog opusa na sceni u ratnom periodu.

²⁰⁴ Vidjeti: L. von Baumgarten, “Boljševici su uništili uljudbu i dušu ruskog seljaka”, *Sarajevski novi list*, 14. 8. 1941, str. 8. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026). Tekst donosi ideološki intoniranu interpretaciju ruske kulture u kojoj se Dostojevski navodi kao dio šire tradicije, pri čemu se njegova recepcija uklapa u antiboljševički propagandni diskurs.

interpretacijama. Iako i dalje bez kontinuiteta jedinstvene kritičke tradicije, pojedini autorski glasovi uspijevaju uspostaviti dublji analitički odnos prema poetici Dostojevskog uvodeći u lokalni kontekst relevantne teorijske okvire i komparativne perspektive.

U tom procesu posebno mjesto zauzima rad Nazifa Kusturice, čiji tekstovi predstavljaju jedan od najkonzistentnijih pokušaja da se Dostojevski čita izvan ideološki reduciranih ili isključivo tematskih pristupa. Za Kusturicu, Dostojevski nije samo pisac psihološke dubine ili moralnih dilema nego autor čija se poetika mora razumjeti kroz složene odnose dijaloga, svijesti i strukture romana.

Važno je pritom razlikovati vrijeme nastanka njegovih tekstova od vremena njihovog kasnijeg objavljivanja u knjigama sabranih eseja. U monografiji *Doticaji i suočenja II* nalaze se esej “Rehabilitacija sentimentalnog principa u romanu *Jadnici* F. M. Dostojevskog” (izvorno datiran 1982) i komparativna studija “Meša Selimović i F. M. Dostojevski (u svjetlu nekih stavova iz Bahtinove teorije polifonog romana)” (izvorno datirana 1977). Ovi rani radovi svjedoče o dvostrukoj orijentaciji: prema unutarnjoj etičko-emosivnoj dinamici romana ruskog autora, te prema komparativnom promišljanju njegove poetike u odnosu na prozu Meše Selimovića.²⁰⁵

U eseju o romanu *Bijedni ljudi* (*Jadnici* – kako se još sreće u prevodima) Kusturica posebno naglašava značaj sentimentalnog principa kao temeljne odrednice ranog Dostojevskog, ukazujući na njegovu kasniju transformaciju u složenije likove: “Dostojevski je očigledno cijenio taj tip junaka utemeljen prevashodno na sentimentalnom principu, inače ostaje nejasno zašto bi njegovu tipološku supstancu uporno ponavljao u svojim najboljim junacima kao što su knez Miškin i Aljoša Karamazov.”²⁰⁶ Time se već u prvom romanu uspostavlja kontinuitet prema kasnijim, kanonskim likovima, pri čemu sentimentalno ne označava slabost, nego specifičan etički i antropološki model.

U tom smislu, junak poput Makara Djevuškina ne može se svesti na “malog čovjeka” u socijalnom smislu, nego se otvara prema složenijim

²⁰⁵ Početkom 2000-ih godina Nazif Kusturica je na Doktorskom studiju književnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu držao izborni predmet *Meša Selimović i Fjodor Dostojevski u svjetlu Bahtinove teorije polifonijskog romana*, što upućuje na kontinuitet između njegovog istraživačkog interesa i pedagoške artikulacije te se može dovesti u vezu s kasnijom sistematizacijom studije iz 2006. godine.

²⁰⁶ Citirano prema: Nazif Kusturica, “Rehabilitacija sentimentalnog principa u romanu *Jadnici* F. M. Dostojevskog”, u: *Doticaji i suočenja II*, drugo izdanje, Slavistički komitet – Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke, Sarajevo – Mostar, 2020, str. 28.

estetskim kategorijama. Kusturica stoga problematizira i tradicionalno tumačenje njegove “ograničenosti” pokazujući da ona ne isključuje tragiku, nego je, naprotiv, uvodi u specifičan oblik: “Djevuškin je karakterno sudbinski čovjek, dok tragični junak prekoračuje te granice po cijenu vlastitog života.”²⁰⁷ U tom ograničenom okviru javlja se spremnost na žrtvu “do mučeništva”, čime se sentimentalni princip uzdiže do sfere tragičkog.

Posebno je važan Kusturicin uvid da Dostojevski “sentimentalni princip (...) razvija u smjeru jednog istinskog patosa, sposobnog da izdrži težinu dramskog pa i tragičkog estetskog načela”,²⁰⁸ čime se ovaj roman smješta u širi razvoj poetike Dostojevskog. Roman *Bijedni ljudi* u tom smislu ne predstavlja samo početak nego i mjesto gdje se formira osnovna linija njegove kasnije umjetničke misli.

Istovremeno, Kusturica pokazuje da epistolarna forma zadobija posebnu funkciju: ona nije samo narativni okvir nego način konstituiranja svijesti kroz odnos prema drugome: “Dostojevski je (...) upotrijebio epistolarni postupak samoispovijesti srca i duše dižući ga na nivo socijalnog i psihološkog realizma i, rečeno bahtinski, principa suprotstavljenih svijesti, u jednom, tako reći, totalno dijaloškom romanu.”²⁰⁹ Time se već u prvom romanu nazire ono što će kasnije biti prepoznato kao temeljno strukturalno obilježje poetike ruskog klasika.

Ako esej o *Bijednim ljudima* otvara uvid u početke poetike Dostojevskog, komparativna studija o Meši Selimoviću i Fjodoru Dostojevskom predstavlja njenu teorijsku artikulaciju u bahtinovskom ključu. Polazeći od odnosa između autora i junaka kao jednog od temeljnih pitanja književne umjetnosti, Kusturica uspostavlja jasnu paralelu između dvojice autora: “U junakovoj slobodi ispoljavanja, u neovisnosti njegove svijesti od autorove, Bahtin je pronašao mogućnost teorije polifonog romana”,²¹⁰ čime se srodnost između Dostojevskog i Selimovića ne zasniva na tematskim podudarnostima, nego na strukturi svijesti i njenoj dijaloškoj otvorenosti.

U tom okviru, karakter junaka ne funkcionira kao stabilna psihološka kategorija nego kao prostor unutarnje nedosljednosti i protivrječnosti: “Nedosljednost junakova koja se u Dostojevskog iskazuje u onom da dobar

²⁰⁷ Citirano prema: Kusturica, 2020, str. 29.

²⁰⁸ Citirano prema: Kusturica, 2020, str. 31.

²⁰⁹ Citirano prema: Kusturica, 2020, str. 32.

²¹⁰ Citirano prema: Nazif Kusturica, “Meša Selimović i F. M. Dostojevski (u svjetlu nekih stavova iz Bahtinove teorije polifonog romana)”, u: *Doticaji i suočenja II*, drugo izdanje, Slavistički komitet – Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke, Sarajevo – Mostar, 2020, str. 143.

čovjek može učiniti gadost, izražena je u Selimovića kao *vrludanje*, kao dvojnost koja važi za sve.”²¹¹ Takva karakterologija povezana je s pojavom društvene laži, ali i s dubljim uvjerenjem o relativnosti ljudske spoznaje i slaboj promjenjivosti ljudske prirode, što ima dalekosežne posljedice u umjetničkoj konstrukciji njihovih romana.

Posebno mjesto u analizi tipoloških srodnosti kod dvojice autora zauzima dijalogičnost kao temeljni princip romaneskne strukture. Kusturica ustvrđuje da je “dijalog i dijalogičnost, posebno mikro-dijalog, ili dijalog sa samim sobom, temeljna forma i postupak u teksturi Selimovićevih romana”, što ga dovodi u neposrednu vezu s Bahtinovim razumijevanjem Dostojevskog, kod kojeg dijalog “nije sredstvo već cilj samom sebi, nije riječ, već život, postojanje”.²¹² Time se potvrđuje da je dijalogičnost ne samo formalno nego i ontološko načelo ovih romana.

U konačnici, Kusturica zaključuje da se odnos između Dostojevskog i Selimovića može dalje istraživati posredstvom Bahtinove teorije polifonijskog romana te da su “Selimovićevi romani, romani tipa Dostojevskog”,²¹³ pri čemu preuzeti umjetnički postupci bivaju originalno razrađeni u vlastitom kontekstu. Ovakav pristup predstavlja rijedak primjer teorijski utemeljenog i komparativno preciznog čitanja u okviru lokalnog recepcijskog konteksta.

Istraživačka linija iz 1977. godine kasnije je sistematizirana i proširena u studiji *Meša Selimović i Fjodor Dostojevski u svjetlu teorije polifonijskog romana Mihaila Bahtina* (2006), koja je u knjizi *Doticaji i suočenja III* objavljena kao cjelovit teorijsko-interpretativni blok,²¹⁴ čime se potvrđuje kontinuitet i produbljivanje ovog interpretativnog pravca.

Kusturicin rad, unutar inače fragmentarne recepcijske slike, označava pomak prema interpretaciji u punom smislu riječi: prema čitanju koje ne ostaje na nivou pojedinačnih opažanja nego uspostavlja teorijski okvir i omogućava sistematično razumijevanje književnog djela. U tom prelazu od fragmenta ka interpretaciji prepoznaje se njegova posebna važnost za lokalni književnokritički kontekst.

Za razliku od Kusturicinog teorijski artikuliranog pristupa, drugi lokalni književnokritički i esejistički glasovi ne razvijaju sistematsku recepciju

²¹¹ Citirano prema: Kusturica, 2020, str. 144.

²¹² Citirano prema: Kusturica, 2020, str. 149.

²¹³ Citirano prema: Kusturica, 2020, str. 150.

²¹⁴ Vidjeti: Nazif Kusturica, “Meša Selimović i Fjodor Dostojevski u svjetlu teorije polifonijskog romana Mihaila Bahtina”, u: *Doticaji i suočenja III*, Slavistički komitet, Sarajevo, 2011, str. 69–156.

Dostojevskog, nego ga prije prepoznaju kao implicitni misaoni horizont. U tom smislu, u esejističkom i teorijskom radu autora poput Tvrтка Kule-novića, kao i u književno-esejističkim tekstovima Dževada Karahasana i Marka Vešovića, tematska i etička pitanja karakteristična za Dostojevskog – pitanje zla, odgovornosti i unutarne dramatike svijesti – ne pojavljuju se kao predmet izdvojene analize već kao dio šireg refleksivnog i književnog promišljanja. Takav oblik prisutnosti upućuje na specifičnost lokalnog recepcijskog konteksta u kojem Dostojevski češće djeluje kao podtekst nego kao eksplicitno interpretirani autor. Može se zaključiti da u ovom periodu izostaje “veliki tekst” o Dostojevskom – onaj koji bi uspostavio prepoznatljiv bosanskohercegovački interpretativni okvir čitanja, kao i širi kontinuitet naučnih, prevodilačkih i kritičkih praksi (studija, udžbenika, antologija i prevoda) koji u drugim južnoslavenskim sredinama omogućava stabilno i dugotrajno oblikovanje recepcije jednog svjetskog klasika. Odsustvo takvog kontinuiteta ne znači odsustvo interesa za Dostojevskog, nego upućuje na specifičan oblik njegove prisutnosti: fragmentaran, raspršen i najčešće posredovan, bez stabilnog institucionalnog i interpretativnog uporišta.

Kraj XX stoljeća ne donosi nastavak ove istraživačke linije u stabilnom teorijskom ili književnokritičkom obliku. U kontekstu ratnih i poratnih društvenih promjena recepcija Dostojevskog pojavljuje se fragmentarno i najčešće u okviru novinskih i esejističkih tekstova u kojima se njegovo djelo interpretira kroz prizmu savremenih ideoloških, političkih i identitetskih pitanja. Takvi tekstovi, iako indikativni kao historijski simptom promjene diskursa, ostaju bez šire teorijske artikulacije i kontinuiteta koji bi omogućio formiranje stabilnijeg recepcijskog okvira.²¹⁵

Istovremeno, najrelevantniji odjek Dostojevskog u ovom periodu ne nalazi se u književnokritičkom diskursu, nego u scenskoj praksi, gdje njegova djela postaju predmet teatarskih interpretacija u specifičnim ratnim i poratnim okolnostima, što će u okviru ove knjige biti predmet posebne analize.²¹⁶ I dok su u javnom diskursu reference na Dostojevskog pretež-

²¹⁵ Vidjeti: Marko S. Marković, “Zli dusi protiv Srba”, *Srpska vojska*, 20. 5. 1993; Alija A. Ramnjak, “Individualna ili kolektivna odgovornost”, *BiH Ekskluziv*, 17. 3. 1995. Za širi postjugoslavenski kontekst vidjeti i: Dalibor Foretić, “Pandur u bunaru”, *Feral Tribune*, 17. 10. 1994; Robert Perišić, “Policijci su vječni”, *Feral Tribune*, 28. 11. 1994. (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).

²¹⁶ Vidjeti: N. [Nada] Salom, “Pozišta kao košnice”, *Oslobođenje*, 6. 2. 1995; Ljubica Ostojić, “Klasični problem”, *Oslobođenje*, 10. 2. 1995. (infobiro.ba, stranica posjećena: 17. 3. 2026).

no politizirane i ideologizirane, scenska praksa afirmira njegovo djelo kao estetsko i interpretativno mjerilo vrijednosti.

Recepcija Dostojevskog u 90-im godinama XX stoljeća može se odrediti kao prelazni period između fragmentarne i nedovoljno artikulirane kritičke prakse s jedne strane i, s druge strane, kasnijeg, teorijski osvještenijeg i interpretativno stabilnijeg pristupa. Početak novog stoljeća otvara prostor za obnovu interesa za Dostojevskog, ali i za postupno uspostavljanje kontinuiteta u čitanju njegovih romana unutar savremenog bosanskohercegovačkog književnokritičkog i kulturnog prostora.

4.2.3. Recepcija Dostojevskog u XXI stoljeću: Između diferencijacije, disperzije i kontinuiteta – ka reflektivnoj recepciji

4.2.3.1. Prvo desetljeće XXI stoljeća: Između diferencijacije recepcije i scenske dominacije

Recepcija Dostojevskog u bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru početkom XXI stoljeća ulazi u novu fazu koju obilježava istovremeno obnavljanje interesa i diferencijacija recepcijskih tokova. Za razliku od fragmentarne i ideološki obojene recepcije iz 90-ih godina XX stoljeća, u ovom periodu moguće je pratiti postupno uspostavljanje stabilnijih oblika čitanja, pri čemu se Dostojevski afirmira u više paralelnih diskursa: teatarskom, književnokritičkom i širem kulturnom diskursu. Posebno mjesto u tom procesu zauzima scenska praksa koja se pokazuje kao najdinamičniji i najproduktivniji prostor reinterpretacije njegovog djela.

U prvim godinama nakon 2000. Dostojevski se u javnom diskursu još uvijek pojavljuje sporadično i često u funkciji retoričke reference, pri čemu takvi primjeri u velikoj mjeri nastavljaju obrazac reduktivnog, politiziranog prizivanja autora karakterističan za 90-e godine XX stoljeća.²¹⁷ Takva prisutnost, iako svjedoči o trajnoj aktualnosti autora, ostaje na nivou opće kulturne prisutnosti i ne dovodi do formiranja stabilnijeg interpretativnog okvira. Početak XXI stoljeća ne predstavlja nagli teorijski zaokret nego postupni prelaz iz fragmentarne recepcije ka njenoj diferencijaciji.

Jasnije oblikovanje tog procesa postaje vidljivo u teatarskom prostoru, gdje Dostojevski već sredinom prvog desetljeća XXI stoljeća postaje jedan

²¹⁷ "Priča je toliko dobra da nas u prvi tren podsjeća na onu maksimum Fjodora Dostojevskog po kojoj istini treba dodati malo laži da bi bila uvjerljiva." Citirano prema: M. [Milan] Gavrović, "Dostojevski u Banskim Dvorima", *Feral Tribune*, 21. 4. 2001, str. 14. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

od ključnih repertoarskih i festivalskih autora. Njegova djela ne prenose se na scenu u formi linearne dramatizacije nego se reinterpretiraju kroz savremene režijske postupke koji naglašavaju fragmentarnost, simultanost i unutrašnju dinamiku svijesti, čime se implicitno potvrđuje nesvodivost romaneskne strukture na jedinstvenu scensku liniju.²¹⁸ Ovakav pristup odgovara onome što Patrice Pavis definira kao “prevođenje za pozornicu” – intersemiotički proces u kojem se izvorni tekst transformira kroz niz medijacijskih faza, pri čemu scenska realizacija ne reproducira nego interpretira strukturu djela u skladu s logikom scenskog čitanja.²¹⁹

U okviru međunarodnih teatarskih susreta, naročito festivala MESS, Dostojevski se pojavljuje kao autor čije djelo omogućava različite scenske jezike i estetske registre. Produkcije poput *Braće Karamazovih* (2004) Tomaža Pandura, kao i kasnije adaptacije *Zločina i kazne*, svjedoče o tendenciji da se roman Dostojevskog prevodi u vizualnoidejni teatar u kojem dominiraju psihološka napetost, fragmentacija narativa i intenzivna tjelesna i vizualna ekspresija. U istom festivalskom kontekstu javljaju se i drugačije režijske poetike, poput inscenacije romana *Zločin i kazna* Egona Savina (2007), koje potvrđuju kontinuitet interesa za Dostojevskog, ali i njegovu sposobnost da se čita kao “vanvremenski” tekst u neposrednom dijalogu sa savremenim društvenim i moralnim dilemama.²²⁰

Nasuprot tome, inscenacije poput Brookove predstave *Veliki inkvizitor* razvijaju radikalno suprotan, redukcijski pristup u kojem se scenski izraz svodi na minimum, a fokus premješta na etičku i misaonu dimenziju

²¹⁸ Vidjeti programske tekstove i kritike u okviru 44. i 45. festivala MESS, naročito o adaptacijama romana *Braća Karamazovi* (2004; 2005).

O gostujućoj predstavi *100 minuta* u režiji slovenskog redatelja Tomaža Pandura zabilježeno je: “Ovo nije ni adaptirani ni dajdžest Dostojevski, ovo je Dostojevski iz vizure XXI stoljeća sa svim izvornim, a sada drugačije raspoređenim i gotovo aforistički impostiranim raspravama i monolozima o filozofskoj, teološkoj i sociološkoj dimenziji čovjeka i čovječanstva, o Bogu i besmrtnosti, zapravo o divljoj nepristojnoj žudnji za životom. I u tom kolopletu Pandur pocrtava ili čak nameće bolnu misao da smo svi mi Karamazovi, izgubljeni u svijetu zla, duhovne bijede i bestijalnih instinkta. Na trenutke teško gledljiva predstava, strukturirana je kao niz malih otoka-slika ili prizora čija je funkcija da provociraju do gotovo fizičke neizdrživosti (...)”

Citirano prema: Marko Kovačević, “Dostojevski iz vizure XXI vijeka”, *Nezavisne novine*, 2. 11. 2004, str. 25. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

²¹⁹ Vidjeti: Pavis, 2004, str. 45–46; 289–292.

²²⁰ Vidjeti: Mirsada Lingo, “Vanvremenski Dostojevski”, *Nezavisne novine*, 27. 10. 2007, str. 25; također i: Marko Kovačević, “Dodir simbolizma i naturalizma”, *Nezavisne novine*, 27. 10. 2007, str. 25. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

teksta, odnosno na unutarnji dijalog i solilokvijsku strukturu karakterističnu za Dostojevskog, ostvarenu kroz koncentrirani glumački čin.²²¹

U takvim inscenacijama romaneskna struktura ne funkcionira kao završena fabularna cjelina već kao otvoreni sistem scena i ideja, što odgovara modelu scenskog raslojavanja i simultanosti, kako ga opisuje Natal'ja Skorohod, odnosno pokušaju da se romaneskna polifonija prevede u sceniski događaj.²²²

U pojedinim režijskim poetikama dolazi do dodatne unutarnje koncentracije scenskog izraza, pri čemu se naglasak premješta s vizualne spektakularnosti na riječ, govor i etičku dimenziju teksta. U tom kontekstu posebno je indikativan pristup Gradimira Gojera, koji u radu na *Zločinu i kazni* eksplicitno ističe primat riječi Dostojevskog kao temeljnog scenskog uporišta.²²³ Takva redukcija scenskih sredstava vodi ka onome što se može označiti kao unutarnja scenska radnja, u kojoj se dramaturgija premješta iz vanjskog događaja u tok svijesti i moralne dileme likova, čime se scenska radnja uspostavlja kao unutarnji proces, a ne kao niz vanjskih događaja. Kritički osvrt Vojislava Vujanovića na ovu predstavu naglašava hristološki okvir scenske artikulacije, pri čemu se pitanje zločina i kazne uokviruje kao pitanje duhovnog razrješenja i egzistencijalnog izbora.²²⁴ I drugi medijski odzivi na predstavu naglašavaju etičku dimenziju Gojerove

²²¹ U oktobru 2005. godine mediji izvještavaju o gostovanju Theatre des Bouffes du Nord iz Francuske na festivalu MESS s predstavom *Veliki inkvizitor* u režiji Petera Brooka.

Vidjeti: *Oslobođenje*, 16. 10. 2005, str. 22. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

“Brookova etida kao da želi uticati na savjest gledaoca (i slušaoca), ponajviše samim redateljskim konceptom totalne redukcije pozorišnog čina na njegovu suštinu – glumca. Brook dosljedno izbjegava čudo, tajanstvenost i autoritet, pokušavajući ostvariti etički ideal, prognan iz naše civilizacije: askezu i pasivnost. On ne želi, pompeznošću, publici nametnuti očiglednu važnost teme.”

Citirano prema: Segor Hadžagić, “Diskretna moć šutnje”, *Oslobođenje*, 19. 10. 2005, str. 22. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

²²² Vidjeti: Skorohod, 2020.

²²³ “Naime, pošto vjerujem u riječ Dostojevskog i da je ta riječ najmoćnije naše scensko sredstvo, oslobodiću pozornicu od mnogih suvišnih stvari. Mene toliko ne zanima u ovoj predstavi ni scenografija ni kostim, nego ću se, kao režiser, bazirati na to da tu produbimo elementarno značenje riječi. To znači da govorna radnja bude u prvom planu, a ne ono što je scenski pokret ili pomak na sceni. To je najveći izazov, to oslobađanje scene od sve te silne scenografske i kostimografske protetike.”

Citirano prema: Snežana Tasić – Gradimir Gojer, “Vjerujem u riječ Dostojevskog”, intervju, *Nezavisne novine*, 29. 8. 2008, str. 24–25. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

²²⁴ Scenski prostor, naročito tlocrt razriješen u vidu krsta, određivao je kontekstualnu potku prijedorske predstave *Zločin i kazna*: “bilo je to rješenje koje nije davalo samo

interpretacije, posebno ističući pomak od klasičnog čitanja ka scenskoj artikulaciji “ljudske samilosti”.²²⁵

Scenska recepcija Dostojevskog u bosanskohercegovačkom kontekstu u prvoj deceniji XXI stoljeća ne oblikuje se kao jedinstveni interpretativni model, nego kao raspon različitih režijskih poetika koje se kreću između vizualno-ekspresivne, polifonijske strukture scenskog događaja kakvu razvija Tomaž Pandur, i radikalno reducirane, etički fokusirane scenske forme karakteristične za pristup Petera Brooka. U tom rasponu svoje mjesto zauzimaju i inscenacije poput Gojerove, koje teže unutarnjoj koncentraciji scenskog izraza i artikulaciji dramske radnje kao toka svijesti i moralnih dilema.

Raznolikost scenskih pristupa upućuje na to da Dostojevski na savremenoj pozornici ne funkcionira kao stabilan dramski predložak nego kao otvoreno polje interpretacije, potvrđeno i u transnacionalnim teatarskim praksama laboratorijskog tipa.²²⁶ U tom smislu, Bahtinova koncepcija polifonije može se razumjeti u proširenom, metapoetičkom značenju – kao odnos između različitih scenskih čitanja, odnosno režijskih poetika koje uspostavljaju međusobni dijalog na razini interpretacije.

Struktura polifonijskog romana implicitno je prisutna u scenskim adaptacijama: likovi se na pozornici ne pojavljuju kao nositelji jedinstvene autorske istine nego kao autonomne svijesti koje ulaze u međusobni dijalog. Takva struktura dodatno je naglašena u režijskim rješenjima koja uvode elemente unutarnjeg dijaloga, poput personifikacije savjesti, što je vidljivo, naprimjer, u uvođenju lika Sjene u prijedorskoj predstavi *Zločin i kazna* Gradimira Gojera (2008), ili u postupku vizualizacije unutarnjih glasova, čime se romaneskna dijalogičnost prevodi u scenski čin.

mogućnost za razvijanje mizanscena već ga je usaglašavalo sa unutarnjim značenjima, osnovnim misaonim protokom čitave predstave, kontekstualnim sažimanjem poruke predstave.”

Citirano prema: Vojislav Vujanović, “Zločin i njegovo razrješenje”, *Oslobođenje*, 6. 11. 2008, str. 33. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

²²⁵ “Želio sam da ispričam jednu veliku poemu o ljudskoj samilosti, o traganju za ljudskošću u svima nama. Zbog toga sam u ovu adaptaciju ubacio i neke dijelove teksta *Starog zavjeta*”, izjavio je redatelj Gojer.

Citirano prema: Ma. R., “Velika poema o ljudskoj samilosti”, *Oslobođenje*, 14. 10. 2008, str. 37. Vidjeti i: Agencije, “Gojer režira u Pozorištu Prijedor”, *Nezavisne novine*, 22. 8. 2008, str. 25; također i: Tanja Šikanić, “Predstava za sve narode i sva vremena”, *Nezavisne novine*, 10. 10. 2008, str. 11. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

²²⁶ Vidjeti: Marko Kovačević, “Teatar ‘Sfumato’”, *Nezavisne novine*, 24. 6. 2007, str. 31. (infobiro.ba, stranica posjećena: 16. 3. 2026).

Scenska praksa ostaje dinamičan i važan segment recepcije, ali ne i njen jedini nositelj. Paralelno s razvojem teatarske recepcije u ovom periodu prisutni su i različiti oblici esejističkog, publicističkog i popularno-biografskog pristupa Dostojevskom, koji svjedoče o obnovljenom interesu za autora, ali ne dovode do formiranja stabilnog književnokritičkog diskursa. U dijelu esejističke produkcije Dostojevski se pojavljuje kao referentna tačka za promišljanje savremenih etičkih i društvenih pitanja, pri čemu njegovo djelo često biva uključeno u šire filozofske i teološke narative bez izdvojene analitičke razrade.²²⁷ Istovremeno, u publicističkom diskursu prisutna je tendencija ideološke instrumentalizacije, gdje se motivi i likovi iz romana koriste kao retorički okvir za interpretaciju savremenih političkih i društvenih konflikata, čime se nastavlja obrazac politiziranog čitanja karakterističan za 90-e godine XX stoljeća.²²⁸ Nasuprot tome, popularno-biografski tekstovi i kulturne manifestacije doprinose održavanju kontinuiteta prisutnosti u javnom prostoru afirmirajući Dostojevskog kao kanonskog autora svjetske književnosti, ali bez dublje teorijske ili interpretativne artikulacije.²²⁹

Raznolikost pristupa ne rezultira uspostavljanjem jedinstvenog recepcijskog modela nego potvrđuje da se u bosanskohercegovačkom kontekstu početkom XXI stoljeća recepcija Dostojevskog razvija kao skup paralelnih, međusobno nedovoljno povezanih diskursa.

Period 2000–2010. godine može se odrediti kao faza obnove i diferencijacije recepcije Dostojevskog u bosanskohercegovačkom kontekstu. U odnosu na devedesete godine XX stoljeća, kada je recepcija bila dominantno ideologizirana i fragmentarna, u ovom periodu dolazi do jasnijeg razdvajanja recepcijskih tokova, pri čemu se teatar afirmira kao centralni medij interpretacije. Upravo kroz scensku praksu Dostojevski se u ovom periodu najintenzivnije čita, prevodi i reinterpreтира, pri čemu se njegov romaneskni svijet oblikuje kao otvoreno polje scenskog umijeća čitanja. Istovremeno, esejistički, publicistički i popularno-biografski diskursi

²²⁷ Vidjeti: Željko Ivanković, "Isus Krist u književnosti XX. stoljeća. Junak, simbol, metafora – etička i estetska dimenzija", *Oslobođenje*, 24. 12. 2009, str. 30. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

²²⁸ Vidjeti: Željko Ivanković, "Zločin i kazna", *Nezavisne novine*, 2. 6. 2009, str. 15. (infobiro.ba, stranica posjećena: 17. 3. 2026).

²²⁹ Vidjeti: K. R., "F. M. Dostojevski – jedan život", *Oslobođenje*, 1. 8. 2006, str. 25; Blaženka Lejić, "Pisac ispred svog vremena", *Magazin*, 5. 8. 2009, str. 4. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

ostaju fragmentarni, često ideološki obojeni ili usmjereni na opću kulturnu afirmaciju autora, bez uspostavljanja stabilnog književnokritičkog okvira.

Takva struktura recepcije uspostavlja temelj za daljnju diferencijaciju i postupnu stabilizaciju interpretativnih praksi u narednoj deceniji.

4.2.3.2. *Druga dekada: Između teorijske kondenzacije i medijske disperzije*

Recepcija Dostojevskog u bosanskohercegovačkom kulturnom prostoru u drugoj deceniji XXI stoljeća nastavlja se razvijati na već diferenciranom, ali i dalje nestabilnom recepcijskom polju uspostavljenom u prethodnom periodu. U odnosu na prvo desetljeće, u kojem je dominirala scenska praksa kao centralni medij interpretacije, sada dolazi do daljnje pluralizacije diskursa i njihovog unutarnjeg raslojavanja. Dostojevski se pojavljuje u različitim interpretativnim horizontima – od esejističko-filozofskih i auto-poetičkih čitanja, preko teatarske i performativne aproprijacije, do kulturno-publicističkih i medijski posredovanih reprezentacija – pri čemu se ovi tokovi razvijaju paralelno, bez jasne institucionalne ili teorijske integracije.

U okviru medijski posredovane i kulturno-publicističke recepcije Dostojevski se u drugoj deceniji XXI stoljeća pojavljuje u više paralelnih diskurzivnih funkcija koje se međusobno ne isključuju, ali ni ne konvergiraju u jedinstven interpretativni model. S jedne strane, ruski klasik afirmira se kao moralni autor čije se djelo čita kroz prizmu patnje, etičkog iskušenja i unutarnjeg preobražaja,²³⁰ dok se istovremeno uspostavlja i kao religijski autor čija se književnost interpretira u horizontu duhovnosti, vjere i metafizičkog iskustva.²³¹ Paralelno s tim, Dostojevski opstaje kao kanonski genij, potvrđen kroz biografsko-jubilejske i afirmativne prikaze koji naglašavaju njegovu “veličinu” i historijski značaj.²³²

²³⁰ “Da Dostojevski i Tolstoj nisu proživjeli tako bolan život, ne bi mogli podariti čovječanstvu tako velika i nezaboravna književna djela. Samoća, sljepilo, bijeda i druge nesreće mogu biti uzrokom velikih poduhvata, napretka i genijalnih ideja.”

Citirano prema: Aid al-Karni, “Bolan život, velika djela”, feljton “Ne tuguji” (9), *Oslobođenje*, 31. 8. 2010, str. 44–45.

Vidjeti također: Ferid Muhić, “Istina iz dubina”, *Monitor*, 13. 12. 2013, str. 41; Edin Urjan Kukavica, “Nema vjere onaj ko čovječnosti nema”, *Sedmica*, 9. 7. 2016, str. 15. (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).

²³¹ Vidjeti: Urjan Kukavica, 2016, str. 15; David Jojić – Nikolaj Petrovič Burljajev, “Ne vidim danas genije kao što je bio Dostojevski”, *Nezavisne novine*, 30. 9. i 1. 10. 2017, str. 34–35. (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).

²³² Vidjeti: Muharem Bazdulj, “Godina Dostojevskog. Veći od života”, *Oslobođenje*, 3. 3. 2011; Nevena Vržina, “Književnik sa snagom filozofa”, *Nezavisne novine*, 11. 11. 2011, str.

U poseban registar spada autopoetička funkcija recepcije Dostojevskog u kojem ruski autor djeluje kao unutarinja književna mjera i referentni horizont vlastitog pisanja, što je naročito vidljivo u iskazima savremenih autora koji ga ne čitaju kao predmet analize nego kao temeljni oblik književnog iskustva i samorazumijevanja.²³³

U drugom registru recepcije proza Dostojevskog funkcionira kao scenski tekst podložan savremenim režijskim čitanjima i teatarskim aproprijacijama,²³⁴ dok se u širem kulturnom prostoru njegovo ime pojavljuje i kao kulturni simbol, prisutan u različitim medijskim i festivalskim kontekstima koji ne zahtijevaju nužno dublju interpretativnu razradu.²³⁵

26–27; Žana Božić-Gauk, “Rešetke odredile put remek-djela”, *Nezavisne novine*, 18. 6. 2013, str. 22–23; Muharem Bazdulj, “Neobjavljena predavanja o čudesnom piscu”, *Oslobođenje*, 8. 8. 2019. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

Svojim esejima Bazdulj se često referira na zapadnoevropske autore uvodeći i ovu recepciju opusa ruskog pisca u lokalni kontekst. U tekstu iz 2019. godine autor ističe:

“Jedan od najvažnijih ljudi za recepciju Dostojevskog na Zapadu jeste autor njegove veličanstvene biografije Joseph Frank. Iako su Frankovi čitaoci mislili da znaju apsolutno sve što je ovaj pisac imao reći o Dostojevskom, ispostavlja se da nije tako, pošto je za kraj ove godine najavljen izlazak knjige ‘Lectures on Dostoevsky’ sa dosad neobjavljenim predavanjima koja je Frank držao o piscu koji ga je opsjedao tokom cijelog njegovog dugog života (1918–2013). Biće to poslastica za sve ljubitelje i Franka i Dostojevskog.”

Citirano prema: Bazdulj, 2019.

²³³ Govoreći o piscima koji su utjecali na njega kao autora, Tvrtko Kulenović ističe da su to bili Kafka, Camus, Borges, Bulgakov, uz dodatak: “Dostojevski svakako”, pri čemu naglašava da se “ne može reći ni da je Dostojevski kritički pisac, nego mu taj mrak izlazi iz njedara”. Time se Dostojevski implicitno uspostavlja kao unutarinja mjera književnog iskustva i autopoetičkog samorazumijevanja.

Citirano prema: Edin Salčinović – Tvrtko Kulenović, “Ljevica je prestala da postoji sa španskim građanskim ratom”, intervju, *Oslobođenje*, 19. 3. 2015, str. 32. (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).

²³⁴ Vidjeti: Đorđe Krajišnik – Stevan Šerbedžija, “Puno je malih dionisa”, *Oslobođenje*, 23. i 24. 9. 2015. (infobiro.ba, stranica posjećena: 16. 3. 2026).

U intervjuu Šerbedžija govori o svojoj monodrami *Suvišan čovek*, koja je nastala po motivima romana *Zapisi iz podzemlja* Fjodora Dostojevskog. Pritom, ovaj glumac, redatelj i autor dramatizacije naglašava lični i egzistencijalni odnos prema liku i tekstu, koji se artikulira kao proces samopreispitivanja i traženja adekvatnog scenskog izraza.

Vidjeti također: Milan Rakulj – Dušan Petrović, “Pozorište ne oblikuje mase, ali oblikuje pojedinca”, *Nezavisne novine*, 26. i 27. 1. 2019, str. 34. (razgovor s redateljem Petrovićem povodom predstave *Zločin i kazna* u Narodnom pozorištu Republike Srpske) (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

²³⁵ Vidjeti: Mladen Bičanić, “Studentski teatar – danas i ovdje”, *Oslobođenje*, 30. 7. 2017, str. 18–19; Maja Abadžija, “Počasno srce za troje velikana” (25. Sarajevo Film Festival), *Oslobođenje*, 17. 8. 2019, str. 24. (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).

Takva raznolikost diskurzivnih uloga potvrđuje da se recepcija Dostojevskog u ovom periodu ne razvija u pravcu stabilnog modela čitanja, nego kao disperzirano polje u kojem različiti interpretativni pristupi koegzistiraju bez jasne hijerarhije ili teorijske integracije.

Unutar ovako diferenciranog recepcijskog polja posebno se izdvaja niz tekstova koji upućuju na mogućnost uspostavljanja kontinuiteta u čitanju Dostojevskog u bosanskohercegovačkom kontekstu, prije svega u okviru esejističko-teorijskog diskursa. Radovi Edina Pobrića predstavljaju izuzetak jer se Dostojevski tu ne pojavljuje kao povremena referenca ili retorički oslonac nego kao temeljni interpretativni model kroz koji se promišljaju pitanja romana, ideje i strukture svijesti. To se posebno jasno vidi u studiji “Srdžba Ivana Karamazova”:

Dostojevski je u ovom romanu (*Braća Karamazovi* – A. I. Š.) prikazao sukob nekoliko svjetova koji je u konačnici nerazrješiv bilo kakvim sistemom binarnih opozicija. Pojedinačni principi Ivana ili Zosime, Krista ili Velikog Inkvizitora, Aljoše ili Smerdjakova, uz svjetove svih drugih likova, čitamo kao jedan univerzum suprotnosti i, u isto vrijeme, neke čudne veze među svim tim svjetovima koji se, čini se, ne mogu do kraja razumski dokučiti. Stoga, dva oprečna pogleda na jednu te istu stvar ovdje ne znače raslojavanje stvarnosti, nego znače govor o njenoj suštini, njenoj očiglednoj istini.²³⁶

U Pobrićevim tekstovima jasno se artikulira pomak od ideološkog čitanja ka razumijevanju književnog djela kao prostora dijalogičnosti, višeglasja i nesvodivosti na jedinstvenu autorsku poziciju, pri čemu se pojmovi polifonije i romaneskne strukture ne koriste samo deskriptivno nego i kao analitički alat u čitanju strukture romana.²³⁷ Takav pristup može se razumjeti kao nastavak ranije uspostavljene interpretativne linije koja se u lokalnom kontekstu razvija kroz komparativna čitanja tipološke srodnosti romanesknog opusa Fjodora Dostojevskog i Meše Selimovića, a koja već u prethodnim istraživanjima implicira bliskost s bahtinovskim pojmom polifonijskog romana. U tom smislu ovi tekstovi ne predstavljaju izoliran teorijski iskorak nego oblik konceptualne kondenzacije jedne već postojeće, ali nedovoljno sistematizirane istraživačke linije. Pobrić dodatno precizira ovu liniju ukazujući na to da se Dostojevski ne može razumjeti kao preteča

²³⁶ Citirano prema: Edin Pobrić, “Srdžba Ivana Karamazova”, *Anafora*, VII, br. 1, 2020, str. 25.

²³⁷ Vidjeti: Edin Pobrić, “Žanr romana”, *Oslobođenje*, 10. 8. 2017, str. 32; “Pointilizam u književnom djelu”, *Oslobođenje*, 31. 8. 2017, str. 40; “Sakralni tekst u romanu”, *Oslobođenje*, 14. 9. 2017, str. 32; “Zrno zla može nezaustavljivo da raste na tlu dobra”, *Oslobođenje*, 21. 9. 2017, str. 32. (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).

modernizma u užem smislu nego kao autor čija se poetika u punini otvara tek u horizontu postmodernog romana, pri čemu “mnoštvo neslivenih glasova koji formiraju cjelinu, a zadržavaju samostalnost” postaje temelj jedne specifične književne matrice koja u bosanskohercegovačkom kontekstu povezuje Dostojevskog s Ivom Andrićem i Mešom Selimovićem.²³⁸

Ipak, uprkos prepoznatljivoj unutarnjoj povezanosti, ovaj kontinuitet ostaje ograničen na pojedinačne autore i tekstove te ne prerasta u stabilan, institucionalno potvrđen interpretativni okvir. Prisutnost konceptualnog produbljenja i medijske disperzije pokazuje da se recepcija Dostojevskog u ovom periodu ne razvija u pravcu jedinstvenog modela već predstavlja dinamično polje paralelnih diskursa u kojem se elementi diferencijacije, disperzije i kontinuiteta pojavljuju u međusobno napetom, ali produktivnom odnosu. Ovim se potvrđuje osnovna karakteristika perioda: istovremena prisutnost teorijskog obogaćivanja i fragmentarne, raspršene recepcije, u kojoj se kontinuitet pojavljuje kao naznaka i potencijal, ali ne i kao dominantan model čitanja.

U kasnijim godinama ove dekade, osobito oko 2019. godine, uočava se blagi pomak u strukturi recepcije, koji više ne slijedi ranije naznačenu liniju teorijske kondenzacije već najavljuje njenu daljnju diferencijaciju. Umjesto nastavka sistematičnih književnokritičkih uvida, Dostojevski se sve češće pojavljuje u okviru esejističkih, biografsko-interpretativnih i medijski posredovanih diskursa, kao i u teatarskim refleksijama proisteklim iz prakse, koje naglašavaju izazove adaptiranja i scenskog prevođenja njegove proze. U tom kontekstu opus ruskog klasika istodobno funkcionira kao trajno referentno mjesto kulturne memorije i kao fleksibilan intermedijalni resurs koji se aktivira u različitim diskurzivnim poljima – od novinskog eseja i intervju-a do filmskih i festivalskih programa.

Polifonična i disperzirana recepcija Dostojevskog, iako bez stabilnog teorijskog centra u lokalnom kontekstu, ne predstavlja slabost interpretativnog polja već upućuje na prirodu samog opusa i sugerira njegovu

²³⁸ “Međutim, nije Dostojevski nagovijestio modernizam u svjetskom književnom krugu, nego će njegovo djelo sačekati postmoderni roman, ali jeste, i to je ono što je zanimljivo, otvorio poseban oblik modernizma u bosanskohercegovačkoj književnosti. Relativizam riječi i ustrojstva svijeta, proizvodnja, a ne pronalaženje istine, mnoštvo neslivenih glasova koji formiraju cjelinu, a zadržavaju samostalnost – rađa čudesnu imagologiju geopoetike bosanskohercegovačke književnosti, koji upisuje upravo, uz Ivu Andrića, Meša Selimović.”

Citirano prema: Edin Pobrić, *Oslobođenje*, 10. 8. 2017, str. 32. (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).

unutarnju dosljednost: takva polifonija odgovara strukturi proze tvorca polifonijskog romana, koja se zasniva na višeglasju i nesvodivosti na jedinstvenu interpretativnu poziciju i koja se opire jedinstvenom i zatvorenom modelu tumačenja.

4.2.3.3. *Treća dekada XXI stoljeća: Policentrična i refleksivna recepcija*

U trećoj dekadi XXI stoljeća recepcija Dostojevskog u bosanskohercegovačkom i širem regionalnom kontekstu poprima izrazito policentričan karakter, pri čemu se različiti diskurzivni tokovi ne samo paralelno razvijaju nego se i međusobno presijecaju i reflektiraju. Za razliku od prethodnih perioda u kojima je bilo moguće identificirati dominantne medije ili interpretativne linije, ovdje se recepcija uspostavlja kao umreženo polje u kojem teatar, esejistika, teorijsko promišljanje i širi kulturni diskurs djeluju istovremeno, bez jasne hijerarhije.

U takvom kontekstu scenska praksa i dalje ostaje jedan od važnih segmenata recepcije, ali sada kao dio šireg policentričnog sistema. Adaptacije romana Dostojevskog, poput savremenih inscenacija *Braće Karamazovih* ili *Idiota*, svjedoče o tendenciji da se opsežna romaneskna struktura ne prenosi linearno, nego reorganizira kroz selekciju, fragmentaciju i scensku kompoziciju, pri čemu se epska struktura prevodi u niz scenskih situacija i idejnih čvorova.²³⁹ Indikativan primjer takvog pristupa predstavlja inscenacija *Braće Karamazovih* u režiji Olivera Frljića, koja roman preoblikuje u kompleksnu scensku strukturu sastavljenu od idejnih fragmenata i ansamblskih prizora.²⁴⁰ Slične tendencije prisutne su i u novijim postavka-

²³⁹ Vidjeti: Pavis, 2004, str. str. 45–46; 289–292; Skorohod, 2020.

²⁴⁰ Vidjeti: Mladen Bičanić, “Dijabolički svijet braće Karamazovih”, *Oslobođenje*, 3. 3. 2022, str. 26. (infobiro.ba, stranica posjećena: 16. 3. 2026).

Na teorijski okvir savremenog teatarskog pristupa, u kojem se ne polazi od zadovoljavanja nego od transformacije recepcijskih navika publike, upućuje i Brechtova misao koju u uvodnoj riječi programske knjižice 62. festivala MESS (30. IX – 9. X 2022) citira direktor Festivala Nihad Kreševljaković: “Moderni teatar se ne mora cijeliti po tome koliko on zadovoljava navike publike, nego po tome koliko ih mijenja. (...) Ne da li on može zainteresovati gledaoca za kupovinu karte, dakle, za teatar, nego da li može zainteresovati gledaoca za svijet.”

U istom kritičkom okviru naglašava se da dramatisacija “poštuje i slijedi ‘polifoniju punovrijednih glasova’, što književni teoretičar Mihail Bahtin smatra glavnom osobinom poetike Dostojevskog”, dok se Frljićeva inscenacija, koncipirana kao diptih, odnosno kao dvodijelna predstava izvedena u dvije večeri, opisuje kao pokušaj scenskog očuvanja temeljne strukture romana, pri čemu se romaneskni materijal “ovjekovječuje na pozornici upravo kazališnim jezikom”.

ma *Idiota*, što dodatno potvrđuje kontinuitet pristupa u kojem je adaptacija shvaćena kao kreativni, a ne reproduktivni čin.²⁴¹

U ovoj se dekadi istovremeno jasno artikulira i teorijska refleksija o samom procesu dramatizacije i scenskog prevođenja Dostojevskog. Problematizacija odnosa između epske i dramske forme, kao i svijest o nužnosti transformacije romaneskne strukture u drugačiji medij, upućuju na recepciju koja više nije samo interpretativna nego i metateorijska, svjesna vlastitih postupaka i ograničenja. Ovakvo razumijevanje nije novo, nego ima svoje uporište već u samim autorovim refleksijama o mogućnostima dramatizacije vlastitog djela.²⁴² U tom smislu, scenska praksa ne funkcionira samo kao prostor izvedbe nego i kao prostor mišljenja u kojem se pitanje kako čitati Dostojevskog na pozornici postavlja kao teorijski problem.

Paralelno s tim, Dostojevski se u savremenom teatarskom i medijskom diskursu intenzivno aktualizira kao autor čije djelo omogućava promišljanje etičkih i egzistencijalnih pitanja savremenosti. Posebno je indikativno insistiranje na motivima dobrote, empatije i moralne odgovornosti, koji se u novim inscenacijama i interpretacijama ne čitaju kao historijski ili književni motivi, niti kao stabilne vrijednosti, nego kao problematične i

Citirano prema: Mladen Bićanić, "Apokaliptični svijet karamazovštine", *Oslobođenje*, 13. 10. 2022, str. 26. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

Vidjeti također, u sličnom interpretativnom ključu: Mladen Bićanić, "Halucinogeni romaneskni svijet", *Oslobođenje*, 22. 12. 2022, str. 24. (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).

²⁴¹ Vidjeti: programska knjižica predstave *Idiot*, prema romanu Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, režija Selma Spahić, premijera 22. 2. 2023, Narodno pozorište Sarajevo; također i prateće medijske najave i kritičke osvrtne.

²⁴² "Što se tiče Vaše namere da dramatizujete moj roman, apsolutno se slažem; moje je pravilo da nikada ovakve pokušaje ne ometam. Moram Vam ipak reći da slični pokušaji gotovo nikada nisu uspevali, bar ne potpuno. Postoji nekakva tajna u umetnosti zbog koje se epska forma skoro nikada ne može pretočiti u dramsku. Ja čak verujem da za različite oblike umetnosti postoje i odgovarajuće poetske misli, tako da jedna misao ne može nikada biti iskazana u obliku koji joj ne odgovara. Druga će stvar biti ako Vi što je moguće više preradite i izmenite roman i zadržite samo neku njegovu epizodu koju biste preradili u dramu ili pak, pošto uzmete osnovnu misao, potpuno izmenite siže..."

Citirano prema: Fjodor Mihajlovič Dostojevski, "Pismo V. D. Obolenskoj (20. 1. 1872)", prev. Vera Vuletić, u: *Odabrana pisma II*, Rad, Beograd, 1983, str. 220–221.

Vidjeti također: Mladen Bićanić, "Istraživanje pojma zločina", *Oslobođenje*, 27. 3. 2025, str. 17, (infobiro.ba, stranica posjećena: 16. 3. 2026), odziv u kojem autor, navodeći citat iz pisma Dostojevskog, bilježi da se savremena inscenacija romana *Zločin i kazna* oblikuje kao "kolektivno čitanje" i radiofonski organizirana scenska struktura, odnosno kao scensko istraživanje polifonijske strukture teksta.

destabilizirajuće kategorije savremenog društva.²⁴³ Time Dostojevski postaje dijagnostički autor čije se djelo koristi za artikulaciju krize savremenog subjekta i njegovih etičkih dilema.

Recepcija se u ovom periodu širi i na političko-kulturni diskurs u kojem se Dostojevski pojavljuje kao referentna tačka za razumijevanje šireg civilizacijskog i ideološkog konteksta. U takvim tekstovima njegovo djelo funkcionira kao simbolički kapital i interpretativni okvir za promišljanje pitanja vlasti, legitimnosti i društvenih konflikata, čime prelazi granice književne interpretacije i ulazi u širi prostor javnog diskursa.²⁴⁴

U savremenom medijskom prostoru recepcija Dostojevskog povremeno poprima i oblik radikalne instrumentalizacije, pri čemu se ime autora koristi kao retorička oznaka lišena svog izvornog estetskog i filozofskog sadržaja. Ilustrativan primjer predstavlja naslov “Dostojevski našeg doba” koji ujedno priziva i intertekstualni horizont historijskog romana *Junak našeg doba* Mihaila Ljermontova. Znakovit je jer upozorava na praksu u kojoj se književni autoritet preuzima kako bi se legitimirali diskursi koji s književnim djelom nemaju stvarne veze. Istovremeno, naslov u konkretnom slučaju preuzima funkciju ironijskog i kritičkog komentara takve instrumentalizacije. U ovom i sličnim slučajevima ne dolazi do interpretacije Dostojevskog nego do njegove simboličke aproprijacije: ime pisca funkcionira kao prazni znak “veličine”, dok se njegov složeni etički i poetički univerzum reducira na površinsku analogiju.²⁴⁵ Time se ne samo zamagljuje

²⁴³ Vidjeti savremene medijske i teatarske interpretacije romana *Idiot*, u kojima se naglašava da se ljudsko biće “ne može svesti na formule i algoritme”, kao i da savremeni društveni kontekst često proizvodi izjednačavanje dobrote i “idiotizma”, što se tumači kao simptom vrijednosne krize, a ne kao inherentna osobina etičkog djelovanja.

Vidjeti: Ivana Golijanin – Oliver Frljić, “Ljudsko biće je nesvodivo na formule i algoritme”, intervju, *Oslobođenje*, 29. 9. 2022, str. 22–23; N. [Nerma] Ajnadžić, “Izjednačavamo dobrotu i idiotizam, to nam je nametnuto”, razgovor s glumcem Makom Čengićem, *Dnevni avaz*, 20. 2. 2023, str. 30; Nisad Selimović, “Spoj generacije Z i Dostojevskog”, razgovor s dramaturzima Benjaminom Konjicijom i Eminom Omerović, *Oslobođenje*, 11. i 12. 2. 2023, str. 18–19. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

²⁴⁴ Vidjeti: Mirsad Cvrk, “Sibirska perspektiva”, feljton, *Oslobođenje*, 27. 3. 2025, str. 19. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026), gdje autor, pozivajući se na *Zapise iz podzemlja*, tumači Dostojevskog u ključu problema legitimnosti vlasti i društvene dezintegracije.

²⁴⁵ Vidjeti: Edvin Kanka Ćudić, “Dostojevski našeg doba”, *Oslobođenje*, 23. i 24. 3. 2024, str. 20–21. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026), gdje se, u kontekstu dokumentiranog prikaza ratnih zločina i njihove savremene političke recepcije, prenosi izjava da je “gradonačelnik Aleksandar Šapić uporedio vojnu biografiju generala Andrića sa sa-branim delima Fjodora Dostojevskog”, što, u analitičkom smislu, otvara problematičan

razlika između književnog i političkog diskursa nego se i sama ideja književne recepcije pomjera iz sfere razumijevanja u sferu retoričke upotrebe, što predstavlja jedan od krajnjih oblika disperzije savremenog interpretativnog polja. U takvom kontekstu Dostojevski prestaje biti predmet čitanja i postaje sredstvo označavanja, što je simptomatičan primjer instrumentalizacije književnog autoriteta i gubitka interpretativne odgovornosti unutar savremenog političkog diskursa.

Konačno, važan moment ove dekade predstavlja i institucionalna i akademska kanonizacija Dostojevskog vidljiva u tematskim brojevima i sistematskim naučnim pristupima koji nastoje objediniti različite aspekte njegovog opusa – od poetike i stila do recepcije i teatarske prakse. Takvi projekti svjedoče o stabilizaciji interpretativnog polja i njegovoj teorijskoj konsolidaciji, ali istovremeno potvrđuju i njegovu otvorenost prema različitim pristupima.²⁴⁶

Recepcija pokazuje jasan pomak u odnosu na prethodni period: disperzivno i višeglasno interpretativno polje ne samo da se održava nego se dodatno strukturira kroz međusobno povezane diskurzivne prakse. Scenska reaktualizacija, teorijska refleksija, esejistički i političko-kulturni diskurs, kao i akademska kanonizacija ne djeluju više kao odvojeni i fragmentarni tokovi nego kao elementi umreženog sistema u kojem se različiti načini čitanja Dostojevskog uzajamno dopunjuju i preispituju. U tom smislu recepcija u ovom periodu postaje refleksivna: svjesna vlastitih postupaka, medija i ograničenja, ona ne nastoji uspostaviti jedinstven interpretativni model, nego upravo u pluralnosti svojih pristupa pronalazi vlastiti oblik stabilnosti.

U međudjelovanju različitih pristupa potvrđuje se i kontinuitet teatarske recepcije koja ostaje jedno od ključnih mjesta na kojem se složena struktura proze Fjodora Dostojevskog iznova prevodi, preispituje i sceniski artikulira.

4.2.4. Studije slučaja scenskih adaptacija djela Fjodora Dostojevskog na sarajevskoj sceni

Problem dramatizacije polifonijskog romana Dostojevskog ne pojavljuje se tek u savremenim teatarskim praksama nego je prisutan već u autorovim vlastitim promišljanjima i ranim teorijskim refleksijama o mogućnostima i

paradoks u kojem se figura ratnog zločinca u političkom diskursu retorički konstruira kao “junak našeg doba”.

²⁴⁶ Vidjeti: “Temat u povodu 200 godina od rođenja i 140 godina od smrti Fjodora Mihajloviča Dostojevskog (1821–2021)”, ur. Adijata Ibrišimović-Šabić, *Radovi Filozofskog fakulteta u Sarajevu*, XXV, knj. 2, 2022, str. 327–538.

granicama prenosa njegove proze na pozornicu.²⁴⁷ Posebno je indikativno tumačenje koje donosi Leonid Grossman u tekstu o teatralizaciji romana Dostojevskog. Ruski teoretičar ističe da, uprkos pojedinačnim uspješnim inscenacijama u ruskom i zapadnom teatru, cjelovita, organska struktura velikih romana Fjodora Mihajloviča na sceni nužno biva narušena. Scenska forma ne može preuzeti njegovu polifonijsku strukturu bez gubitaka, tako da je prisiljena na fragmentaciju, redukciju i prestrukturiranje. Ono što se uspijeva očuvati jeste dramatism intrige i reljefna kontura karaktera, dok se složena idejna i kompoziciona cjelina djela segmentira pod pritiskom scenskih zahtjeva. U tom smislu, kako zaključuje Grossman, pijetet prema tekstu klasika ne može biti princip scenskog rada, jer scena neminovno proizvodi vlastite lomove izdvajajući dijelove teksta i reorganizirajući ih prema vlastitoj logici. Stoga adaptacija za scenu predstavlja transformaciju koja podrazumijeva svojevrsno “nasilje” nad izvornom formom, čime se potvrđuje da je roman Dostojevskog kao umjetnički sistem u temelju nesvodiv na dramski model.

U tom kontekstu može se razumjeti i činjenica da su, kako pokazuje teatarska praksa i na što upozorava Natal’ja Skorohod, svi pokušaji samog Dostojevskog da drammatizira vlastita djela ostali nerealizirani, što upućuje na teškoću pronalaženja adekvatne scenske forme za ideje razvijene u polifonijskom romanu. Istovremeno, kako naglašava Skorohod, kasnija recepcija pisma kneginji Obolenskoj često je zanemarivala autorovu opreznost tumačeći njegove riječi kao legitimizaciju proizvoljnog odnosa prema tekstu, iako upravo teatarska praksa pokazuje da takav odnos nužno zahtijeva i visoku mjeru odgovornosti.²⁴⁸ Zato se odnos između romana i scene ne može razumjeti kao jednostavan proces prenosa nego kao kompleksan oblik intersemiotičkog prevođenja (u smislu kazališnog prevođenja kao hermeneutičkog i transpozicijskog procesa, kako ga definira Patrice Pavis) u kojem se izvorna struktura djela preoblikuje kroz niz transformacija.²⁴⁹

²⁴⁷ Vidjeti: Dostojevski, 1983, str. 220–221; također: Леонид Петрович Гроссман, «Достоевский и театрализация романа», в: *Собрание сочинений в пяти томах*, т. IV, Кн-во «Современные проблемы» Н. А. Столляр, Москва, 1928. [Leonid Petrovič Grossman, «Dostoevskij i teatralizacija romana» (Dostojevski i teatralizacija romana), u: *Sobranie sočinenij v pjati tomah*, т. IV, Кн-во «Sovremennye problemy» N. A. Stolljar, Moskva, 1928]; također i: Enisa Uspenski, “Počeci adaptacija romana Dostojevskog u filmu i pozorištu”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umjetnosti*, 2021, br. 39, str. 74–76, gdje se predlaže klasifikacija adaptacija prema stepenu udaljenosti od izvornog teksta (od “prenosa” do slobodnih transformacija).

²⁴⁸ Vidjeti: Skorohod, 2010, str. 25.

²⁴⁹ Vidjeti: Pavis, 2004, str. 289–292.

Upravo u prostoru napetosti između nemogućnosti potpune dramatizacije i nužnosti scenskog prevođenja oblikuje se specifičan oblik čitanja, uvjetovan širim kulturnim kontekstom recepcije i kulturne memorije, unutar kojeg svaka nova adaptacija ulazi u povratni proces preoblikovanja recepcijskog horizonta.²⁵⁰

U nastavku se daje tabelarni pregled repertoarske prisutnosti djela Fjodora Mihajloviča Dostojevskog na sarajevskoj sceni u periodu 1927–2023. godine kako bi se pokazala unutarnja dinamika razvoja scenskih adaptacija – od ranih dramatizacija i posredovanih modela, preko ansamblskih inscenacija socijalističkog perioda, do savremenih fragmentarnih i postepskih čitanja.

Tabela 2. Repertoar izvođenja djela Fjodora Mihajloviča Dostojevskog u sarajevskim pozorištima (1927–2023)

Djelo	Forma	Dramatizacija / adaptacija	Premijera	Režija	Napomena
<i>Zločin i kazna</i>	Dramska scena u 10 slika s epilogom	I. A. Delier	25. 12. 1927.	Viktor Bek	NPS
<i>Zločin i kazna</i>	Inscenacija u 10 slika	P. F. Krasnopoljski	27. 1. 1940.	Vaso Kosić	Preveo V. Živojinović NPS
<i>Zločin i kazna</i>	Drevni mit o preporodu grešnika	Adaptacija dramatizacije Andrzeja Wajde	24. 10. 1999.	Borislav Boro Stjepanović	Kamerni teatar 55
<i>Idiot</i>	Drama u 9 slika	Boris Putjata	27. 4. 1929.	Aleksandar Vereščagin	Obnova Rade Pregarc (1930) NPS
<i>Idiot</i>	Scenska adaptacija	Josip Lešić	18. 10. 1970.	Josip Lešić	Kamerni teatar 55
<i>Nastasja Filipovna</i>	Scenska adaptacija	Andrzej Wajda	7. 2. 1995.	Gradimir Gojer	Kamerni teatar 55
<i>Idiot</i>	Scenska adaptacija prema romanu F. M. Dostojevskog	Emina Omerović, Benjamin Konjicija i Selma Spahić	22. 2. 2023.	Selma Spahić	NPS

²⁵⁰ Usp. model “spirale recepcije” u: Ibrišimović-Šabić, 2026, str. 91.

Djelo	Forma	Dramatizacija / adaptacija	Premijera	Režija	Napomena
<i>Ujkin san</i>	Komedija u 3 čina	K. Volmaler	21. 6. 1930.	Aleksandar Vereščagin	NPS
<i>Braća Karamazovi</i>	Drama	Tito Stroci	29. 1. 1938.	Lidija Mansvjetova	NPS
<i>Braća Karamazovi</i>	Drama u 3 dijela	Sulejman Kupusović	27. 2. 1981.	Sulejman Kupusović	NPS

4.2.4.1. *Posredovani Dostojevski: Rane inscenacije između ruske škole i zapadnoevropskih filtera (1927–1940)*

Već na nivou označavanja scenske forme vidljivo je da rane inscenacije djela Fjodora Dostojevskog ne proizlaze iz unutarnje logike romana nego iz potrebe da se njegova proza uklopi u unaprijed zadane dramske obrasce. Formulacije poput “dramska scena u deset slika”, “inscenacija u deset slika” ili “drama u devet slika” svjedoče o pokušaju da se roman rasporedi u niz prizora, pri čemu se njegova složena narativna struktura fragmentira i reorganizira prema scenskim zahtjevima. Istovremeno, označavanje pojedinih inscenacija kao “drama” ili “komedija u tri čina” upućuje na nastojanje da se romaneskni materijal podvede pod klasične dramaturške modele stvarajući privid formalnog jedinstva koji ne odgovara njegovoj izvornoj polifonijskoj strukturi. Forma, dakle, ne predstavlja neutralnu tehničku oznaku već je pokazatelj specifičnog modela scenskog čitanja zasnovanog na psihologizaciji, vjernosti fabuli i prilagođavanju postojećim teatarskim konvencijama.

Kada je riječ o ranim inscenacijama romana *Zločin i kazna*, dostupni izvori ostaju sporadični i ograničeni na repertoarske bilješke, bez sačuvanih kritičkih odziva koji bi omogućili detaljniju rekonstrukciju scenskog postupka. Međutim, već i fragmentarni podaci o dramatizacijama (od Del’erove verzije s kraja XIX stoljeća do kasnije inscenacije P. F. Krasnopoljskog) potvrđuju da se roman u scenskom kontekstu nužno reducira i segmentira, pri čemu se njegova psihološka i idejna složenost podređuje zahtjevima dramaturške preglednosti. Oskudnost građe zapravo potvrđuje da se u ovom periodu polifonijski roman na sarajevskoj sceni pojavljuje prije svega kroz formu i prepoznatljiv način scenskog čitanja, a ne kroz

razvijenu kritičku recepciju, odnosno da se u scenskom kontekstu prevodi u postojeće dramaturške modele.²⁵¹

Uprkos izostanku domaćih kritičkih odziva, uvid u rane modele scen-skog tumačenja proze Fjodora Dostojevskog omogućuje jedan posredni recepcijski trag zabilježen u monografiji Josipa Lešića, koji se odnosi na gostovanje tzv. Praške grupe u sarajevskom pozorištu. Riječ je o ansamblu

²⁵¹ Dramatizacija romana *Zločin i kazna* u deset slika s epilogom autora Jakova Aleksejeviča Pljuščik-Pljuščevskog (pseudonim: Del'er) odobrena je za izvođenje 1899. godine u Sankt-Peterburgu. Zbog zahtjeva cenzure podrazumijevala je značajne intervencije u odnosu na originalni tekst, uključujući ublažavanje lika Rodiona Raskoljnikova.

U repertoarskim izvorima autor dramatizacije navodi se kao I. A. Delier. U ruskim izvorima ovaj pseudonim (Дельер/Del'er) vezuje se za Jakova Aleksejeviča Pljuščik-Pljuščevskog (Яков Алексеевич Плющик-Плющевский), pri čemu inicijali u pseudonimu, kako su navedeni u repertoarskoj zabilješci (I. A.), ne odgovaraju stvarnom imenu autora, što je dodatno otežavalo njegovu identifikaciju u lokalnim istraživanjima.

Vidjeti: Эниса Успенская, «Преступление и наказание' в сербском театре первой половины XX века», в: *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, 2023, № 4 (24), с. 263 [Enisa Uspenskaja, «'Prestuplenie i nakazanie' v serbskom teatre prvoj poloviny XX veka» (*Zločin i kazna* u srpskom pozorištu prve polovine XX vijeka), u: *Dostoevskij i mirovaja kul'tura. Filologičeskij žurnal*, 2023, br. 4 (24), str. 263].

Autorica u analizi ranih dramatizacija ukazuje na redukciju psihološke i idejne složenosti romana te navodi kritiku Milana Grola iz 1907. godine, u kojoj se lik Raskoljnikova u Delierovoj dramatizaciji opisuje na sljedeći način: «в Раскольникове мы видим только одного необъяснённого и необъяснимого маньяка, в действиях которого сложно выделить последовательность и невозможно понять мотивы, а за его мучительными эпилептическими припадками и лихорадкой мы не видим определенной базовой физиономии человека», što ilustrira krajnje posljedice takve redukcije.

[u Raskoljnikovu vidimo samo jednog neobjašnjenog i neobjašnjivog manijaka, u čijim je postupcima teško uočiti dosljednost i nemoguće razumjeti motive, a iza njegovih mučnih epileptičkih napada i groznice ne razaznajemo jasnu osnovnu ljudsku fizionomiju.] Kasnija dramatizacija P. F. Krasnopoljskog u kompozicionom smislu slijedi sličan model segmentacije romana u niz prizora, uz dodatne redukcije u izboru likova i strukturi radnje (cyberleninka.ru; cal.sptl.spb.ru, stranice posjećene: 27. 3. 2026). Ova dramatizacija izvedena je u Beogradu 1935. godine, a zatim i u Banjoj Luci 1938, te u Narodnom pozorištu Sarajevo 27. januara 1940. godine, gdje je označena kao "inscenacija u 10 slika", u režiji Vase Kosića i prema prevodu Velimira Živojinovića. Rukopis se čuva u arhivu Narodnog pozorišta u Beogradu.

Ime i patronim autora dramatizacije u dostupnim izvorima nisu razriješeni; u svim konsultiranim arhivskim i repertoarskim zapisima navodi se isključivo inicijalna forma "P. F. Krasnopoljski".

Vidjeti: Uspenskaja, 2023, str. 281; također i članak: "Zločin i kazna u Narodnom pozorištu Republike srpske: Klasika pokreće suštinska pitanja", *Prvi banjalučki portal*, 29. 3. 2019. (banjaluka.com, stranica posjećena: 30. 3. 2026).

ruskih emigrantskih glumaca povezanih s tradicijom Moskovskog hudožestvenog teatra, čiji su nastupi predstavljali važan kanal prenosa savremenih teatarskih poetika u južnoslavenski prostor. U osvrtu na predstavu *Zločin i kazna* Borivoje Jevtić posebno izdvaja odnos između Raskoljnikova i Porfirija Petroviča opisujući ga kroz izrazito stiliziranu i simboličku sliku:

U *Zločinu i kazni*, ovaj ‘tercet (Polikarp Pavlov, Hmara i Vera Greč – A. I. Š.) se držao vezan moćno, nerazdruživ, otimajući reč iz reči, vođen đavolskim tempom koji se razrastao u beskrajnost, naročito u sceni između Raskoljnikova (Hmara) i Porfirija Petroviča (sic!) (Pavlov). To je već bila igra koja se pretvarala u simbol: kruženja G. Pavlova oko uboge duše Rodiona Raskoljnikova postajala su sve manja, tromija, dok se nisu vratila u tačku iz koje su počela: mušica je bila uhvaćena u otrovnu mrežu pauka – sisara’.²⁵²

Ovakva interpretacija odstupa od kanonskih čitanja koja u Porfiriju Petroviču vide prije svega “virtuoza psihološke analize” i pokazuje da se već u ranoj recepciji otvara mogućnost drugačijeg pristupa, odnosno simboličkog čitanja koje prelazi granice realističke psihologije te ukazuje na kompleksnije odnose među likovima. Takav pristup, međutim, ostaje prije izuzetak nego pravilo rane scenske recepcije ovog romana.²⁵³

Nasuprot tome, inscenacija romana *Idiot* iz 1929. godine potvrđuje dominantan način scenskog oblikovanja utemeljen na realističkoj glumačkoj tradiciji ruske škole, bliskoj mhatovskoj poetici. Za razliku od predstave *Zločin i kazna* o kojoj su sačuvani tek fragmentarni repertoarski podaci, u ovom slučaju dostupni su posredni recepcijski tragovi koji omogućavaju uvid u konkretne scenske postupke. *Idiot*, postavljen kao drama u devet slika u dramaturgiji Borisa Putjata i režiji Aleksandra Vereščagina, kasnije je obnovljen u režiji Rade Pregarca, koji je u to vrijeme djelovao u sarajevskom Narodnom pozorištu (1930–1936).²⁵⁴

Formalna oznaka (“drama u devet slika”) i ovdje potvrđuje model scenskog čitanja zasnovan na segmentaciji romana u niz prizora i njegovom

²⁵² Vidjeti: Borivoje Jevtić, “Gostovanje praške grupe M. H. A. T.”, *Pregled*, IV, 1930, br. 76, str. 306; Citirano prema: Lešić, 1976, str. 27.

²⁵³ O ranim simboličkim tumačenjima odnosa između Rodiona Raskoljnikova i Porfirija Petroviča u romanu *Zločin i kazna* vidjeti više u: Adijata Ibrišimović-Šabić, “Dostojevski na sarajevskoj pozorišnoj sceni”, u: *Radovi Filozofskog fakulteta u Sarajevu*, XXV, knj. 2, 2022, str. 500–501.

²⁵⁴ “Obnavljajući ‘Idiota’ Pregarc je, u odnosu na Vereščagina, dao impresivniju i uzbudljiviju igru, umjereno stilizovanu i življu kako u dekoru tako i u mizanscenu.” Citirano prema: Lešić, 1976, str. 61.

prilagođavanju postojećim dramaturškim obrascima. U okviru takvog pristupa oblikuju se i različite režijske poetike: Vereščaginova, koja pokazuje sklonost stilizaciji i scenskoj kompoziciji bliskoj mejerholjdovskoj tradiciji, i Pregarčeva, oblikovana u okviru glumačke škole orijentirane na tradiciju Stanislavskog. Ova razlika ne narušava zajednički okvir scenskog oblikovanja nego ga dodatno osvjetljava. Ona pokazuje da se rane inscenacije razvijaju unutar napetosti između različitih ruskih teatarskih modela posredovanih kroz zapadnoevropske pozorišne prakse.

Činjenica da je Boris Putjata, kao ruski emigrantski glumac i redatelj aktivan u regionalnim teatrima 20-ih godina XX stoljeća, dramatizirao roman *Idiot* i djelovao u sredinama poput Ljubljane upućuje na širi okvir cirkulacije ruskih teatarskih praksi u južnoslavenskom prostoru. Ovaj primjer pokazuje da se ruska teatarska tradicija ne prenosi u "čistom" obliku nego se već u ovom periodu pojavljuje kao posredovana, oblikovana u susretu s evropskim institucionalnim i izvedbenim okvirima, što dodatno potvrđuje složenost procesa scenskog prevođenja proze Fjodora Dostojevskog.

Iz takvog scenskog okvira proizlazi i način na koji je recepcija ovih predstava bila artikulirana, a sačuvani rijetki kritički osvrti svjedoče o snažnom fokusu na glumačkoj interpretaciji. Takvo svjedočanstvo jeste i zabilježena ocjena tumačenja kneza Miškina u izvedbi Vjekoslava Afrića, čija je uloga istaknuta kao jedna od najzahtjevnijih i najuspjelijih na sarajevskoj pozornici. U odzivu Ivana Stražičića ističe se kontinuitet igre kroz sve prizore i njena kulminacija u ključnim scenskim momentima.²⁵⁵ Ovakav kritički fokus pokazuje da se rane inscenacije Dostojevskog dominantno oblikuju kroz psihologizaciju i glumačku interpretaciju lika, dok se složeni dijaloški i idejni slojevi romana reduciraju u skladu s mogućnostima scenske realizacije.

Izuzetak ne predstavlja ni sarajevska predstava *Ujkin san*. Ovaj kratki roman odnosno pripovijest (rus.: *nobecmb*) Dostojevskog bilježi jednu premijeru na sarajevskoj sceni, održanu 21. 6. 1930. godine, kao komedija u tri čina u dramtizaciji K. Volmalera²⁵⁶ (kako je zabilježeno u repertoaru Narodnog pozorišta) i u režiji Aleksandra Vereščagina.

²⁵⁵ Vidjeti: Ivan Stražičić, "Premijera *Idiota*", *Jugoslovenski list*, XII, 1929, br. 100, str. 6; Citirano prema Lešić, 1976, str. 52–53; također i: Ibrišimović-Šabić, 2022, str. 504–506.

²⁵⁶ Riječ je o djelu *Onkelchen hat geträumt: eine altmodische Komödie in drei Akten nach F. M. Dostojewski (Ujkin san: jedna staromodna komedija u tri čina prema F. M. Dostojevskom)* iz 1918. godine, autora Karla Vollmöllera, čuvenog dramskog pisca i scenariste koji je saradivao s Maxom Reinhardtom. Pored drugih djela napisao je scenarij za film

I ova inscenacija potvrđuje tendenciju prilagođavanja proznog teksta unaprijed zadatim dramaturškim obrascima. Već žanrovska oznaka – “komedija u tri čina” – upućuje na redukciju složenije narativne strukture i njeno prevođenje u scenski pregledan, zatvoren oblik, zasnovan na jasno profiliranoj fabuli i izraženim komičnim situacijama.²⁵⁷

Sačuvani kritički odzivi svjedoče o načinu scenskog oblikovanja koji se oslanja na kontrast između realističke i karikaturalne glumačke interpretacije: dok je lik Zinaide Afanasjevne, djevojke oko koje se odvija radnja, bio oblikovan u realističkom ključu, ostatak ansambla bio je naglašeno stiliziran, što je predstavi davalo dinamičan, ali u osnovi pojednostavljen izraz. Uprkos zabilježenom “nedostatku radnje”, opći utisak predstave ocijenjen je kao “neposredan i uzbudljiv”.²⁵⁸ Na osnovu fragmentarnih tragova može se zaključiti da se i u ovom slučaju scensko oblikovanje zasniva na redukciji narativne i idejne složenosti izvornog teksta u korist jasnije scenske organizacije i efekta izvedbe.

Posljednji u nizu ranih sarajevskih inscenacija je roman *Braća Karamazovi*, čija je premijera održana 29. 1. 1938. godine kao drama u dramatisaciji Tita Strozziya i režiji Lidije Mansvjetove. O ovoj predstavi nisu sačuvani opsežniji kritički odzivi, ali dostupni arhivski zapisi potvrđuju osnovne karakteristike tadašnjeg scenskog pristupa: dramatisacija se, prema najavama, “vjerno držala originalnog teksta”, pri čemu je narativna struktura polifonijskog romana posredovana dvostrukim postupkom: s jedne strane redistribucijom narativnog sloja na glumačku igru, a s druge uvođenjem figure Tumača kao nositelja autorskog glasa koji uvodi i povezuje

Plavi andeo, koji je proslavio Marlene Dietrich. Ova dramatisacija *Ujkinog sna* je najvjerojatnije bila prevedena s njemačkog jezika.

²⁵⁷ U ruskoj kritici ostalo je zabilježeno da je Dostojevski, započinjući rad na *Selu Stepančikovu*, htio napisati komediju, ali je na koncu napisao “komični roman”. Vidjeti: Grossman, 1928.

U našoj kritici, u odzivu na predstavu *Braća Karamazovi* u Narodnom pozorištu u Sarajevu, Dževad Karahasan će *Selo Stepančikovo* Dostojevskog nazvati skoro “gotovom dramom”.

Vidjeti: Dževad Karahasan, “Nedosljedna realizacija. *Braća Karamazovi* u sarajevskom Narodnom pozorištu”, mart 1981, Arhiva NPS.

²⁵⁸ “Dramatisacija *Ujkinog sna* Dostojevskog sprovedena je u kontrastu, s jedne strane potpuno realistična igra Jolande Đaćić (Zinaida), a s druge karikaturalno postavljen ostali glumački ansambl, sa izvrsnim glavnim ulogama (N. Hajdušković i Z. Čurčić) i ‘izvanredno uigranim’ epizodnim (...), tako da je opšti utisak, uprkos ‘nedostatku radnje’, bio uzbudljiv i neposredan” (isticanja J. Lešić).

Citirano prema: Lešić, 1976, str. 24. Lešić se u svojim navodima oslanja na odzive Jovana Palavestre, objavljene u *Pregledu* i *Večernjoj pošti* iz 1929. godine.

pojedine prizore.²⁵⁹ Takvo rješenje upućuje na model scenskog čitanja u kojem se roman ne prevodi u jedinstvenu dramsku radnju, nego se njegova narativna složenost raspoređuje između glumačke interpretacije i scenskog komentara. Može se zaključiti da je i ova inscenacija bila zasnovana na realističkom modelu scenskog oblikovanja, bliskom tradiciji ruske škole i psihološkog teatra, te da je slijedila već uspostavljen obrazac scenskog čitanja Dostojevskog u južnoslavenskom prostoru.

U ranom periodu sarajevskih scenskih adaptacija romana Dostojevskog, kao i u slučaju Tolstoja, uspostavlja se relativno stabilan model scenskog čitanja koji određuje način pristupa romanesknom tekstu. U narednim decenijama, obilježenim promjenama društvenog i kulturnog konteksta, taj se model dalje razvija, preispituje i modificira u skladu s promjenama pozorišnih poetika i recepcijskih horizonata otvarajući prostor za drugačije pristupe scenskom čitanju romanesknog opusa Fjodora Dostojevskog.

Ono što se u slučaju Tolstoja pokazuje kao funkcionalan model scenskog posredovanja epske strukture radnje, u slučaju Dostojevskog otkriva vlastita ograničenja: postupci koji kod Tolstoja omogućuju artikulaciju romaneskne cjeline, kod Dostojevskog dovode do redukcije ili raspada njegove višeglasne strukture.

4.2.4.2. Kontinuiteti i varijacije scenskog čitanja polifonijskog romana (1950–2000)

U razdoblju nakon Drugog svjetskog rata scensko čitanje polifonijskog romana ne doživljava radikalni prekid nego se razvija u kontinuitetu s ranije uspostavljenim modelima. Realistički okvir, zasnovan na psihološkoj interpretaciji lika i prilagođavanju romaneskne strukture postojećim dramaturškim obrascima, ostaje dominantan, iako se u pojedinim inscenacijama javljaju različiti pokušaji njegovog preispitivanja – od formalnog sažimanja i komorne redukcije do nastojanja da se obuhvati širi opseg romaneskne građe. Bez obzira na razlike u pristupu, promjene se i dalje odvijaju unutar granica istog modela scenskog čitanja koji polifonijski roman u pravilu prevodi u dramaturški organiziranu cjelinu.

Za razliku od ranog perioda obilježenog oskudnom i fragmentarnom građom, u ovom razdoblju dostupni su pouzdaniji recepcijski tragovi koji omogućavaju uvid u konkretne scenske postupke i njihove varijacije.

²⁵⁹ Vidjeti: "Narodno pozorište. Premijera 'Braće Karamazovih'", *Jevrejski glas*, 28. 1. 1938. (infobiro.ba, stranica posjećena: 2. 4. 2026).

Međutim, ni ovdje ne dolazi do potpunog napuštanja uspostavljenog modela: promjene se odvijaju kroz pomjeranja u režijskim poetikama, izboru dramaturških rješenja i načinu organizacije scenskog materijala.

U napetosti između kontinuiteta i varijacije oblikuje se specifičan način scenskog čitanja koji obilježava drugu polovinu XX stoljeća. Polifonijski roman i dalje se u scenskom kontekstu prevodi u pregledne dramaturške strukture, ali se istovremeno otvaraju mogućnosti drugačijeg tretmana dijaloških odnosa, ritma scenskog toka i kompozicije prizora, što će postati vidljivo u pojedinačnim studijama slučaja.

Rubni slučaj u ovom periodu predstavlja inscenacija romana *Idiot* iz 1970. godine, u režiji Josipa Lešića. O ovoj predstavi sačuvani su tek oskudni podaci koji ne omogućuju pouzdanu rekonstrukciju scenskog postupka.²⁶⁰ Ova inscenacija ostaje prije indikator recepcijskog horizonta nego predmet detaljne analize označavajući istovremeno kontinuitet interesa za Dostojevskog i njegov polifonijski roman, s jedne strane i, s druge, nedostatak stabilnog kritičkog okvira u kojem bi taj interes bio artikuliran. Rijetki sačuvani fragmenti, poput svjedočenja učesnika predstave, prije svega ukazuju na glumački pristup ulozi, a ne na cjelinu scenskog postupka.²⁶¹

Oskudnost građe ovdje, međutim, ima metodološki značaj: upućuje na diskontinuitet u dokumentiranju scenskih adaptacija i recepcije

²⁶⁰ Prema dnevničkom zapisu Kaće Dorić, riječ je bila o jednoj od prvih predstava Kamernog teatra 55, s izuzetno velikom podjelom, u kojoj su, pored vodećih glumaca, učestvovali i brojni epizodisti i studenti.

Vidjeti: *BhTeatar. Album* (stranica više nije dostupna).

²⁶¹ Zanimljivo je svjedočenje doajenke bh. glumišta Kaće Dorić, koja je u predstavi Kamernog teatra 55 *Idiot* (1970), u dramaturgiji i režiji Josipa Lešića, tumačila lik Nastasje Filipovne: "Dugo sam se preispitivala, jer nisam bila sigurna jesam li ja pravi izbor za tu ulogu. (...) Onda sam se natjerala da to pročitam od početka do kraja i vidjela da je najveći kompliment koji joj se udijeli: O, kako uzbudljivo i zanimljivo lice imate (...) vanjština je samo jedna od karakteristika Nastasje Filipovne, ali svakako ne i najvažnija. Najvažnije je to unutarnje osjećanje koje vam daje neki posebni sjaj."

Ovo svjedočenje upućuje na glumački pristup zasnovan na unutarnjoj psihološkoj razradi lika, što je u skladu s dominantnim modelom scenskog čitanja u ovom periodu.

Vidjeti: *BhTeatar*, isto.

Skoro pola decenije poslije, redatelj Gradimir Gojer je o ovoj glumačkoj interpretaciji junakinje Dostojevskog zabilježio: "U mom sjećanju, kao svojevrsni *medaljon* čudesnog glumstva ostat će uloga koju je Kaća Dorić ostvarila sa redateljem Josipom Lešićem bravurozno igrajući jednu čudesnu poetsku samozatajnost Nastasje Filipovne u *Idiotu* Dostojevskog!" (isticanje autora).

Citirano prema: Gradimir Gojer, "Samozatajna Nastasja Filipovna", *Tačno.net*, 7. 8. 2015. (tačno.net, stranica posjećena: 5. 4. 2026).

Dostojevskog te, istovremeno, na granice interpretativnih mogućnosti savremenih istraživanja.

Za razliku od prethodnih, najčešće oskudno dokumentiranih inscenacija, predstava *Braća Karamazovi* iz 1981. godine, u dramatisaciji i režiji Sulejmana Kupusovića, pojavljuje se kao medijski vidljiv i pažljivo pripreman projekt.²⁶² Već u fazi proba izaziva značajnu pažnju javnosti, a u najavama i intervjuima jasno se artikulira redateljska namjera povratka “riječi i glumcu”, odnosno modelu koji naglašava glumačku interpretaciju kao temelj scenskog izraza.²⁶³

U paratekstualnim najavama predstave jasno se artikulira pokušaj njenog konceptualnog objedinjavanja. U tekstu Zehre Kreho, objavljenom u programskoj knjižici, naglašava se “korespondencija sa savremenošću” kao temelj adaptacije, pri čemu se perspektiva Aljoše Karamazova uspostavlja kao moguća tačka povezivanja različitih idejnih i iskustvenih slojeva romana.²⁶⁴ Takvo usmjerenje upućuje na nastojanje da se višeglasna struktura prevede u jedinstvenu interpretativnu liniju, odnosno da se u scenskom čitanju uspostavi fokus koji bi omogućio koherentnu organizaciju scenskog materijala.

Međutim, upravo na tom mjestu pokušaja uspostavljanja jedinstvene perspektive javlja se i ključna napetost u recepciji predstave. Marko Kovačević, naprimjer, ističe da dramatisacija romana ostaje na nivou “istrvanih” i međusobno slabo povezanih prizora, čime se roman zapravo “pričava” na sceni, a dramski akcenti gube međusobnu povezanost karakterističnu

²⁶² Vidjeti niz najava i medijskih osvrti iz perioda pripreme predstave i premijere: S. M., “Narodno pozorište. Pripremaju se ‘Karamazovi’”, *Sarajevske novine*, 26. 3. 1980, Arhiva NPS; S. Mihaljević, “Ljubav u pozorištu’ (...) Sulejman Kupusović pred najvećim izazovom”, *Sarajevske novine*, 26. 8. 1980, Arhiva NPS; *Večernji list*, 14. 11. 1980, Arhiva NPS; Senad Avdić, *Mladost*, 7. 11. 1980, Beograd, Arhiva NPS; D. Stefanović, “Dostojevski za početak”, *Politika ekspres*, 12. 11. 1980, Beograd, Arhiva NPS; S. M., “Sutra premijera u Narodnom pozorištu. ‘Povratak pozorištu i glumcu’”, *Sarajevske novine*, 26. 2. 1981, Arhiva NPS; A. F., “Sutra u Narodnom pozorištu u Sarajevu. ‘Braća Karamazovi’”, *Oslobođenje*, 26. 2. 1981, Arhiva NPS; A. Z., “Ponovo ‘Braća Karamazovi’”, *Večernji list*, 26. 2. 1981, Zagreb, arhiva NPS; Stjepan Kljujić, “Sarajevska panorama. Odabrane predstave MES”, *Vjesnik*, 28. 2. 1981, Zagreb, Arhiva NPS.

²⁶³ “Ovo je predstava koja bi trebala biti parada glumaca, kreacije, glumačke magije. Ona predstavlja očigledan povratak starom, dobrom pozorištu i, naravno, povratak glumcu.” Citirano prema: S. M., *Sarajevske novine*, 26. 2. 1981.

²⁶⁴ “(...) tamo gdje Kupusovićeve adaptacije nalazi svoj temelj i *raison d’etre* je korespondencija sa savremenošću. Aljošina prizma (...) je sintetika jedne poezije nade.” Citirano prema: Zehra Kreho, “Dostojevski danas, sad... i ovdje!”, programska knjižica premijere, Arhiva NPS.

za izvorni tekst. Kao jedini funkcionalni element dramatizacije izdvaja se pokušaj objedinjavanja kroz lik Aljoše kojem se pridaje “vezivna moć”.²⁶⁵

Dževad Karahasan, pak, polazeći od Bahtinove teze o nemogućnosti dramatizacije polifonijskog romana, u svom odzivu nudi teorijski utemeljeno objašnjenje uočenih teškoća ističući da roman Dostojevskog, zbog svoje višeglasne strukture i specifične funkcije sižea, izmiče mogućnosti dramskog objedinjavanja.²⁶⁶ Stoga se i pokušaj organiziranja dramatizacije oko centralne perspektive Aljoše Karamazova pokazuje kao nedosljedan: iako je postavljen u središte, Aljoša ne uspijeva preuzeti funkciju nositelja radnje i osigurati jedinstvo scenskog toka.²⁶⁷ Posljedica takvog postupka, zaključuje Karahasan, jeste to da predstava ostaje na nivou scenskog

²⁶⁵ “(...) reditelj Sulejman Kupusović nije otišao daleko od prvog, najpasivnijeg odnosa prema literaturi – ‘istrkao’ je desetak dužnih (sic!) ili kraćih dijelova iz romana tretirajući ih kao scene. Na taj način ‘prepričan’ je roman na pozornici, pa su dramski akcenti ostali gotovo nezavisni jedan od drugog, što nije slučaj u romanu (oni se prožimaju, utiču jedan na drugog). Jedina dobra strana dramatizacije je pridavanje liku Aljoše vezivne moći – on je imao kontakt sa svim likovima i svim prostorima.”

Citirano prema: Marko Kovačević “Scenska deskripcija. F. M. Dostojevski: ‘Braća Karamazovi’. Režija: Sulejman Kupusović. Narodno pozorište, Sarajevo”, *Naši dani*, 24. 4. 1981, Arhiva NPS.

²⁶⁶ “Roman Dostojevskoga nije moguće dramatizirati već zbog njegove višeglasnosti, zbog fature u kojoj pojedini likovi nisu ‘objekti jedne (središnje) svijesti’ nego ‘subjekti sopstvene’ (nasuprot drami i nasuprot klasičnome, ‘monološkom’ romanu). Pogotovo nije moguće zato što on, kako pokazuje Bahtin, nema sižea kao sredstva za dovršavanje doživljaja svijeta i, što je u ovom slučaju važnije, kao nosioca radnje; dramski siže je neposredno u funkciji radnje, njezin ključni nosilac, i po tome nužno element kojim se doživljaju svijeta daje jedinstvo, dovršenost i ‘monološka kompaktnost’, dok je siže Dostojevskog u funkciji likova, nedovršen (nije slučajno da se svi veliki romani Dostojevskog završavaju epilogima kao naglašeno mehaničkim, formalnim završetkom) i ‘višeglasan’.”

Citirano prema: Karahasan, mart 1981.

²⁶⁷ “(...) mehaničkim pomjeranjem u središte dramatizacije (koje nije praćeno adekvatnim pomjeranjem uzajamnih odnosa likova i, posebno, adekvatnim pomjeranjem ‘govornih planova’ koji daju potpunu neovisnost pojedinim likovima romana) Aljošin lik je, praktično, preuzeo funkciju sižea, postavljen je, dakle, u funkciju ostalih likova, kao sredstvo za njihovo ispoljavanje, tako da nikako nije mogao postati nosilac radnje i element koji daje predstavi neophodno jedinstvo. Ostvarenje koncepcije koju je Kupusović nagovijestio pomjeranjem Aljošina lika u središte, podrazumijevalo bi obrnut odnos između njegova lika i likova braće – Ivan i Dmitrij bi morali biti sredstvo za ispoljavanje Aljošina lika i u funkciji njegova djelovanja, kao radnje. Uostalom, Kupusović se odrekao ostvarenja ove koncepcije onda kad je odlučio da se ne odreke situacija u kojima nikako nije mogao motivirati Aljošino prisustvo (kao što je epizoda u krčmi, kad se Grušenjka i Dmitrij ‘konačno sastaju’, ili razgovor Ivana i Smerdjakova pred ubojstvo Fjodora Pavloviča).”

Citirano prema: Karahasan, mart 1981.

ilustriranja pojedinih situacija iz romana, bez mogućnosti da se konstituiraju kao koherentna dramska cjelina.

S Karahasanovim uvidima podudaraju se i drugi kritički odzivi u kojima se problem Kupusovićeve inscenacije prepoznaje u nemogućnosti uspostavljanja jedinstvenog scenskog fokusa, uz isticanje neopravdanog obima i trajanja predstave te temeljnog utiska o njenoj statičnosti i nedovoljnoj koherentnosti.²⁶⁸

Umjesto oblikovanja polifonijske strukture zasnovane na dijaloškim odnosima i međusobnom prožimanju glasova, Kovačevićeva određenje predstave kao "scenske freske" upućuje na kompozicijski model u kojem se roman raspoređuje u niz prizora, međusobno slabije povezanih i organiziranih prije svega na vizualno-kompozicijskom principu. Takvi pokušaji scenskog objedinjavanja jasno pokazuju granice modela zasnovanog na obuhvatanju širine romaneskne polifonijske strukture, što potvrđuju i uvidi Natalije Skorohod prema kojima scensko prevođenje polifonijskog romana ne podrazumijeva njegovo objedinjavanje u jedinstvenu perspektivu nego njegovo preoblikovanje u otvorenu scensku kompoziciju zasnovanu na rasporedu glasova, montaži prizora i kontrapunktu dijaloških odnosa.

²⁶⁸ "Svaka scena ove pozorišne freske duboke tragedije Karamazovih, kao da je pretendovala na epitet glavne, velike, udarne. Zamisao dramaturga i reditelja Sulejmana Kupusovića, da ove blokove sjedini stalnim prisustvom Aljoše, prije bi odgovarala Dolgorukom iz 'Mladića'. Oslonivši se, uglavnom, na dramatičnost samog romana, na velike likove pune strasti i društvene pažnje i na njihove sukobe, Kupusović je, ne zaobilazeći monološku fakturu, više težio scenskom ilustriranju, a manje uspostavljanju 'korespondencije sa savremenošću' i zadovoljenju duhovnih potreba savremenog gledaoca." Citirano prema: Davor Korić, "Dio veći od cjeline", *Sarajevske novine*, 4. 3. 1981, Arhiva NPS.

"Igrajući poslije četiri decenije *Braću Karamazove* Fjodora Dostojevskog, ansambl sarajevskog Narodnog pozorišta uložio je mnogo truda, ali ostaje utisak da je predstava teška, duga i u dobroj mjeri neatraktivna. (...) Sve ono što je viđeno na premijeri naišlo je, navedosmo, na različite komentare i, kao što reče jedan gledalac, ovdje je trebalo da igraju sve sami Kačalovi pa da čovjek ostane četiri sata u fotelji. (...) Inače, u Jugoslaviji se igraju nekolike dramatizacije, a uglavnom se svi okreću onoj koju je uradio Tomislav Tanhofer, poznati glumac i reditelj. Sulejman Kupusović nije se opredijelio ni za jednu od pomenutih već je sam zaronio u to more koje se zove roman o Karamazovima i, čini se, jedva uspio da izroni. Dostojevski ga, to se po mnogo čemu vidi, obuzeo u tolikoj mjeri da ga se jedva oslobađao. Sve mu se činilo važnim i nije mogao da bude u dovoljnoj mjeri kritičan. Otuda valjda i tako glomazna dramatizacija knjige duge 1.200 stranica." Citirano prema: "Poslije četiri decenije. 'Karamazovi' kratkog daha", *Ven*, 12. 3. 1981, Arhiva NPS.

Svijest o tim granicama u kasnijem periodu dovodi do razvoja drugačijih pristupa zasnovanih na svjesnoj redukciji, selekciji i fokusiranju na pojedine sižejne i dijaloške linije, što će naročito doći do izražaja u komornim inscenacijama Kamernog teatra 55, zasnovanim na dramatizacijama Andrzeja Wajde.

Komorni Dostojevski

U inscenacijama iz 90-ih godina XX stoljeća dolazi do vidljive promjene modela scenskog čitanja Dostojevskog, koja se očituje u napuštanju težnje ka obuhvatanju širine romaneskne građe i okretanju ka komornim formama zasnovanim na redukciji i selekciji materijala. Ovaj pomak posebno je uočljiv u produkciji Kamernog teatra 55, gdje se Dostojevski na scenu uvodi posredstvom dramatizacija Andrzeja Wajde.²⁶⁹

Za razliku od ranijih inscenacija koje nastoje obuhvatiti cjelinu romana, ovdje se scensko čitanje usmjerava na izdvajanje pojedinih sižejnih i dijaloških linija, uz reduciranje broja likova i koncentraciju scenskog prostora. Takav pristup otvara mogućnost preciznijeg oblikovanja scenskog materijala i čini se bližim zahtjevima polifonijske strukture romana Dostojevskog. Međutim, upravo na tom mjestu pojavljuje se i novo pitanje: Da li redukcija i komorna forma same po sebi omogućavaju i adekvatnu scensku artikulaciju višeglasnosti?

Odgovor na ovo pitanje otvara se u analizi dviju predstava Kamernog teatra 55 – *Nastasja Filipovna* (1995) u režiji Gradimira Gojera i *Zločin i kazna* (1999) u režiji Borislava Stjepanovića – koje, iako zasnovane na istom dramatizacijskom predlošku, pokazuju različite mogućnosti i ograničenja komornog pristupa u scenskom čitanju Dostojevskog.

Predstava *Nastasja Filipovna* u režiji Gradimira Gojera predstavlja jedan od prvih pokušaja komornog scenskog čitanja Dostojevskog u lokalnom teatarskom kontekstu i polazi od već izvršene dramaturške selekcije

²⁶⁹ Vidjeti: Анджей Вайда, *Достоевский. Театр совести. Три инсценировки по мотивам прозы Фёдора Достоевского, поставленные в краковском Старом театре. 'Бесы' – Альбер Камю, Анджей Вайда; 'Настасья Филипповна' – Анджей Вайда, Мацей Карпинский; 'Преступление и наказание' – Анджей Вайда, перевод с польского издания Н. Кузнецов, PAX, Kraków, 1989.*

[Андżej Вайда, *Dostoevskij. Teatr sovesti. Tri inscenirovki po motivam prozy Fjodora Dostoevskogo, postavlenne v krakovskom Starom teatre (Dostojevski. Teatar savjesti. Tri inscenacije prema motivima proze Fjodora Dostojevskog, postavljene u krakovskom Starom teatru. 'Zli dusi' – A. Camus / A. Wajda; 'Nastasja Filipovna' – A. Wajda / M. Karpiński; 'Zločin i kazna' – A. Wajda, перевод с пол'ского издания Н. Кузнецов, PAX, Kraków, 1989)].*

romaneskne građe fokusirajući se na lik Nastasje Filipovne i mrežu odnosa koja se oko nje uspostavlja. Na taj način se višeglasna struktura romana *Idiot* preoblikuje u koncentriranu scensku kompoziciju zasnovanu na konfiguraciji odnosa u čijem je središtu ovaj lik.

Takav pristup omogućava jasnije profiliranje odnosa među likovima i intenziviranje scenskog sukoba, ali istovremeno otvara pitanje načina na koji se u komornoj formi artikulira dijaloška struktura proze Dostojevskog. Dok je u romanu *Idiot* nositelj perspektive knez Miškin, Wajdina dramaturgija svjesno reorganizira odnose oko Nastasje Filipovne, koja se, međutim, ne pojavljuje na sceni, nego djeluje kao odsutno središte prema kojem se oblikuju odnosi između Miškina i Rogožina. Sam Wajda bilježi da upravo odsustvo junakinje proizvodi snažniji scenski učinak, jer “priče oba muškarca o voljenoj ženi (...) stvaraju tajanstveniji lik nego kada bi se ona pojavila na sceni” – što je jedno od ključnih dramaturških rješenja njegove dramaturgije.²⁷⁰ Time se višeglasna romaneskna struktura preusmjerava u fokusiranu dramaturšku konfiguraciju zasnovanu na napetosti među glasovima koji prizivaju i konstituiraju lik koji ostaje izvan scenskog prisustva.

U Gojerovoj inscenaciji, međutim, Nastasja Filipovna pojavljuje se kao “Vizija”,²⁷¹ “prisutna i odsutna, mrtva i živa”, čime se uspostavlja model koji Ljubica Ostojić opisuje kao zatvorenu geometriju trougla.²⁷² Takvo određenje primjerenije je scenskoj realizaciji nego Wajdinoj dramaturgiji: dok se kod Gojera odnosi organiziraju kao statična konfiguracija, Wajdin tekst počiva na dinamičkom odnosu dviju suprotstavljenih svijesti – Miškina i Rogožina – u čijem se međusobnom prožimanju i prizivanju odsutnog lika Nastasje Filipovne uspostavlja napetost koja nosi scensku radnju.

Gojerova inscenacija *Nastasja Filipovna* pokazuje kako komorna redukcija, iako otvara mogućnost koncentriranog scenskog čitanja, sama po sebi ne garantira adekvatnu artikulaciju polifonijske strukture romana

²⁷⁰ Citirano prema: Wajda, 1989, str. 96.

O tome vidjeti više u: Ibrišimović-Šabić, 2022, str. 508–509.

²⁷¹ U afiši predstave, u popisu lica, stoji da su uloge igrali: Rogožin – Mihajlo Mrvaljević, knez Miškin – Miodrag Trifunov i Vizija Nastasje – Suada Ahmetašević, Arhiva Kamernog teatra 55.

²⁷² “Variranje okolnosti u takvom modelu a priori rezultira ogromnim brojem tematskih varijacija. Rizika razrješenja koji se javlja u ovom tipu dramaturgije nema, jer nema ni razrješenja što je već u startu jasno. S jedne strane je Rogožin, s druge Knez Miškin, a u vrhu trougla je Nastasja Filipovna kao vizija, prisutna i odsutna, mrtva i živa.”

Citirano prema: Ljubica Ostojić, “Klasični problem”, *Oslobođenje*, 10. 2. 1995. (infobiro.ba, stranica posjećena: 17. 3. 2026).

Dostojevskog. Dok Wajdina dramtizacija gradi odnose kroz napetost između suprotstavljenih svijesti koje prizivaju odsutni lik kao svoje središte, u scenskoj realizaciji taj se princip ne uspostavlja kao nositelj radnje. Umjesto dinamičke mreže odnosa, predstava se oblikuje kao niz izdvojenih psiholoških dionica, pri čemu prisutnost "vizije" Nastasje Filipovne ne uspijeva preuzeti funkciju organizacijskog čvorišta scenskog događaja. Ključni problem, dakle, ne leži u izboru dramtizacijskog predloška nego u načinu njegovog scenskog prevođenja, odnosno u poteškoći pronalaženja scenskog jezika koji bi dijalošku strukturu polifonijskog romana – i odnose među likovima kao autonomnim svijestima – mogao organizirati kao dinamičku mrežu međusobno uslovljenih glasova.

Slična napetost između dramtizacijskog predloška i njegove scenske realizacije može se uočiti i u predstavi *Zločin i kazna* u režiji Borislava Stjepanovića. Ova sarajevska inscenacija pokazuje kako se već na razini početnog scenskog rakursa uspostavlja drugačiji odnos prema polifonijskoj strukturi romana. Dok Wajdin tekst započinje scenom "Ti si ubica", u kojoj se Raskoljnikov odmah suočava s glasom koji ga imenuje i uvodi u prostor dijaloškog sukoba, Stjepanovićeve adaptacija otvara se scenom "Bolesnik" usmjeravajući fokus na psihološko stanje junaka i njegovu unutrašnju krizu.²⁷³ Takav pomak od dijaloškog prema psihološkom registru označava i promjenu u načinu scenskog čitanja: umjesto da se odnosi među likovima razvijaju kao sukob autonomnih glasova, naglasak se premješta na individualnu karakterizaciju i psihologizaciju centralnog lika.

Ovaj pomak vidljiv je i u pokušajima uvođenja simboličkih elemenata, poput motiva šaha koji sugerira racionalno promišljanje i strateško

²⁷³ "Scena 1 – 'Ti si ubica'

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

(Malo)građanin (iz tame). Ubico!

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

Malograđanin. Ti si ubica...

Tama."

Citirano prema: Wajda, 1989, str. 139.

"Scena 1. Bolesnik

Raskoljnikov sam.

Raskoljnikov spava. Naglo se sa krikom budi. Pali svijeću, provjerava 'blago u duvaru'.

Pije vodu, vraća se u krevet."

Citirano prema: Andžej Vajda, F. M. Dostojevski 'Zločin i kazna'. *Drevni mit o preporodu grešnika*. Adaptacija dramtizacije Boro Stjepanović, 1999, str. 4, Arhiva Kamenog teatra 55.

kretanje radnje, ali ostaje na razini izvantekstualne metafore i ne preuzima funkciju organizacije scenskih odnosa. U odnosu na Wajdinu dramaturgiju koja, na isti način kao u adaptaciji *Idiota*, radikalnom redukcijom gradi scenski prostor kao polje sudara ideja i svijesti, Stjepanovićeve adaptacije širi okvir kroz psihologizaciju i socijalizaciju lika, čime se dijaloška napetost preusmjerava u drugačiji tip scenskog iskustva.²⁷⁴

Usporedba dviju inscenacija iz 90-ih godina XX stoljeća pokazuje da komorni pristup u scenskom čitanju Dostojevskog otvara različite mogućnosti razotkrivajući istovremeno njihova ograničenja. Dok Gojerova predstava pokušava organizirati scenski događaj oko vizualno prisutnog, ali funkcionalno neartikuliranog središta, Stjepanovićeve adaptacije pomjera fokus ka psihologizaciji lika i promjeni početnog rakursa koji usmjerava scensku realizaciju i u konačnici percepciju. Razlika između ove dvije inscenacije ne proizlazi iz različitog dramaturgijskog predloška nego iz različitih načina scenskog prevođenja, pri čemu se u oba slučaja ključnim pokazuje problem uspostavljanja odnosa među likovima kao nositeljima scenske radnje. Time se potvrđuje da komorna redukcija, iako otvara različite mogućnosti scenske organizacije romaneskne građe, sama po sebi ne garantira artikulaciju dijaloške strukture koja je temelj poetike Dostojevskog.

Ovdje se otvara prostor za širu komparaciju s komornim scenskim čitanjima Tolstojevih romana u kojima se redukcija i koncentracija scenskog materijala pokazuju kao funkcionalan dramaturški princip. Za razliku od Dostojevskog, čija se polifonijska struktura zasniva na sudaru autonomnih svijesti, Tolstojev roman omogućava oblikovanje jedinstvene scenske linije kroz etičku i narativnu koherentnost, što komorni pristup čini pogodnijim za njegovo scensko prevođenje. Razlika između komornog Tolstoja i komornog Dostojevskog ne pokazuje se kao razlika u stepenu uspješnosti pojedinačnih inscenacija nego kao razlika u samoj strukturi romanesknih predložaka i u zahtjevima koje oni postavljaju pred teatar.

²⁷⁴ O pomjeranju rakursa u sarajevskoj inscenaciji u odnosu na Wajdinu dramaturgiju i značenjima koja iz toga proizlaze detaljnije vidjeti u: Ibrišimović-Šabić, 2022, str. 501–504.

4.2.4.3. *Novo stoljeće, nova paradigma: Od scenskog čitanja ka fragmentaciji*

Metodološka napomena: Budući da se u savremenom medijskom prostoru informacije o pozorišnim produkcijama često prenose kroz niz preuzetih i ponavljajućih izvora (zvaničnih najava, pozorišnih biltena, agencijskih vijesti), u ovom poglavlju navode se primarni i reprezentativni izvori, dok se ponovljeni i sadržajno identični tekstovi ne uključuju u potpunosti. Ovakav izbor omogućava fokusiranje na ključne interpretativne linije recepcije, bez opterećivanja teksta redundantnim podacima.

U inscenacijama od početka XXI stoljeća scensko čitanje romana Fjodora Dostojevskog razvija se u širem rasponu pristupa koji obuhvata nove dramaturške i režijske strategije, ali i intenzivnije festivalsko i gostujuće prisustvo predstava. Za razliku od ranijih perioda u kojima je moguće pratiti jasnije oblikovane modele scenskog prevođenja, ovaj period karakterizira istovremena prisutnost različitih poetika i postupaka, dok scenski tekst sve češće prestaje biti dominantna organizacijska os, postajući jedan od elemenata složenog scenskog događaja. Međutim, uprkos toj raznolikosti, pitanje scenske artikulacije polifonijske strukture ostaje otvoreno te se i u novijim produkcijama iznova potvrđuju granice koje proizlaze iz specifičnosti opusa Dostojevskog kao teatarskog predloška, čiji se scenski potencijal u praksi najčešće sužava na nekoliko kanonskih romana.

Predstava *Idiot, prema romanu Fjodora Mihajloviča Dostojevskog* (Narodno pozorište Sarajevo, 2023, režija Selme Spahić) izdvaja se kao reprezentativan primjer savremenog scenskog pristupa Dostojevskom, u kojem se roman ne prenosi kao cjelovita struktura nego kao kompleksan misaoni i tematski sklop prilagođen savremenom scenskom izrazu.

Paratekstualni okvir predstave jasno ukazuje na nastojanje da se klasični roman prevede u savremeni scenski izraz kroz generacijski i estetski pomak. Programska najava Narodnog pozorišta Sarajevo naglašava otvaranje prostora za novu pozorišnu generaciju i potrebu za drugačijim čitanjem kanonskih djela, pri čemu se sarajevska adaptacija pozicionira kao pokušaj da se prozni tekst preoblikuje u scensku formu koja neposredno komunicira sa savremenim iskustvom.²⁷⁵ Dramaturški tekst dodatno usložnjava ovaj okvir insistirajući na haotičnosti savremenog svijeta i krizi

²⁷⁵ Vidjeti: Dino Mustafić, "Najava nove pozorišne generacije", Programska knjižica predstave *Idiot*, premijera 22. 2. 2023, NPS.

vrijednosti u kojoj lik kneza Miškina funkcionira kao etički problem, a ne kao stabilna moralna figura.²⁷⁶

Dodatni sloj paratekstualnog materijala, sadržan u dramaturškim bilješkama i izboru teorijskih i književnih citata, pokazuje da predstava vlastitu poetiku ne gradi samo kao još jednu scensku interpretaciju romana nego svjesno usvaja njegove strukturne principe. Posebno je naglašena fragmentarnost i nedosljednost narativnog toka, kao i otvorenost strukture koja ne teži zatvaranju u jedinstvenu liniju, ostajući u polju mogućnosti i varijacija.²⁷⁷ U tom kontekstu, citiranje Bahtinove koncepcije polifonije ne funkcionira kao vanjski teorijski okvir već kao unutarnje opravdanje postupka u kojem mnoštvo glasova i perspektiva ostaje u stanju napetosti i nesvodivosti.

Uvođenje savremenog generacijskog diskursa, posebno kroz songove²⁷⁸ i jezičke registre koji pripadaju kulturi tzv. generacije Z, dodatno potvrđuje pomak od klasične dramatizacije ka otvorenoj, heterogenoj scenskoj strukturi. Estetska mješavina visokih i popularnih formi, kao i naglašena stilizacija i fragmentacija izraza ukazuju na to da predstava ne nastoji rekonstruirati roman kao cjelinu već ga rastavlja i preoblikuje u skladu sa senzibilitetom savremenog gledatelja.

Medijski odzivi na predstavu dodatno ističu njenu usmjerenost ka savremenom čitanju Dostojevskog, pri čemu se kao temeljno postavlja pitanje etičke vrline i društvene percepcije dobrote. U intervjuima s članovima ansambla naglašava se da aktualni kontekst nameće izjednačavanje pojmova dobrote i "idiotizma", što je odraz društvenih vrijednosti, odnosno odraz načina na koji društvo "tumači", a onda i potiče i kreira obrasce (a)

²⁷⁶ "Nemogućnost da do kraja objasnimo drugima ono najvažnije u našim mislima, da upoznamo druge do kraja, ali i sami sebe, samo su neka od suštinskih pitanja koja autor stavlja pred nas. Ne dobivamo odgovore, već je na nama da preuzmemo odgovornost da li ćemo unatoč svemu pokušati upoznati druge, zaista ih slušati, vidjeti, razumjeti? Prema kraju romana, riječi prestaju biti dovoljne i komunikacija se premješta izvan jezika, počinjemo da vidimo stvarnost na nov način. Ostajemo usamljeni s iskustvom koje smo upravo proživjeli i pitanjem što bismo učinili kada bismo sreli jednog Miškina?" Citirano prema: Emina Omerović – Benjamin Konjicija, "Riječ dramaturga", Program-ska knjižica predstave *Idiot*, premijera 22. 2. 2023, NPS.

²⁷⁷ "Kreativni svijet bilješki za 'Idiota' je nestabilan, fluktuirajući, nematerijalan, fluidan (The Notebooks for the Idiot. Dostoyevsky et al – Dover Publications – 2017)." Citirano prema: "Citati iz teorije", Program-ska knjižica predstave *Idiot*, premijera 22. 2. 2023, NPS.

²⁷⁸ Vidjeti, naprimjer, "Song Gen Z" uvršten u Program-sku knjižicu predstave.

moralnog djelovanja.²⁷⁹ Dobrota je danas ambivalentan pojam koji se ne percipira kao stabilna moralna vrijednost već kao problematična društvena pozicija.²⁸⁰ Mladi glumci u svojim interpretacijama kneza Miškina ne definiraju kao psihološki zaokružen lik već kao ideju “dobrog i iskrenog čovjeka”, što je pozicija koja se u savremenom kontekstu pokazuje kao rizična i destabilizirajuća. Pritom se ističe da dobrota ne bi trebala biti proizvod ideoloških ili religijskih sistema nego da je inherentna ljudska mogućnost koja, kako pokazuje historija, svaki put iznova dolazi u sukob sa logikom profita, straha i društvene instrumentalizacije odnosa.²⁸¹ Ovakve interpretacije premještaju fokus sa narativne strukture romana na njegove idejne i etičke potencijale, pri čemu lik kneza Miškina funkcioniše kao mjesto sukoba između moralnog ideala i društvene stvarnosti.²⁸² U većini razgovora učesnici predstave ističu da sarajevska adaptacija ne rekonstruira roman kao zatvorenu cjelinu već ga koristi kao okvir za promišljanje savremenosti, a Dostojevski se doživljava kao autor koji omogućava i “presjek 21. stoljeća” i dijagnozu savremenih društvenih odnosa.²⁸³

U medijima se otvara i širi tematski horizont predstave: generacijski jaz, kriza društvenih vrijednosti i transformacija savremenog iskustva

²⁷⁹ Vidjeti: N. [Nerma] Ajnadžić – Mak Čengić, “Izjednačavamo dobrotu i idiotizam, to nam je nametnuto”, intervju, *Dnevni avaz*, 20. 2. 2023, str. 30. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

²⁸⁰ “Mi se bavimo pitanjem dobrote danas. (...) Koliko dobrota danas vrijedi, šta dobijaš ako si dobar i u stvari koliko ćeš na kraju biti kažnjen ako budeš dobar.”

Citirano prema: Milan Rakulj – Senad Milanović, “Ljepota će spasiti svijet, ali mi to nećemo doživjeti”, intervju, *Nezavisne novine*, 6. 2. 2023, str. 19. (infobiro.ba, stranica posjećena: 16. 3. 2026).

²⁸¹ “Miškin je ideja o dobrom i iskrenom čovjeku. Oduvijek se moralnost i dobrota pokušavala monopolizirati od strane ideologija, religija i slično, ali Miškin je antiteza, dokaz da je biti dobar inherentno ljudska odlika i potreba.”

Citirano prema: Milan Rakulj – Dino Sarija, “Svaka borba za ljepotu i dobrotu, a protiv mraka je bitna”, intervju, *Nezavisne novine*, 20. 2. 2023, str. 18. (infobiro.ba, stranica posjećena: 16. 3. 2026).

²⁸² “Knez Miškin je idiot zato što je dobar čovjek. On kod nas dolazi iz utopije, sa planina (...) Predstava je podijeljena u četiri dijela, dolazak mesije, ustanovljivanje je li on mesija, ako jesi mesija, hajde sad riješi nam probleme i kad vide da ne možeš riješiti probleme, kažu nije on mesija, on je običan idiot.”

Citirano prema: Rakulj – Milanović, intervju, *Nezavisne novine*, 6. 2. 2023, str. 19.

²⁸³ “Jako urnebesna i zabavna adaptacija je u pitanju. (...) Rađeni su iskoraci sa presjekom današnjeg svijeta. Mi otvaramo temu silovanja žena, kao što se Nastasiji (sic!) desilo u romanu. Otvaramo temu novca, paljenja para, šta danas znači taj novac i glavna tema koja se kroz sve to provlači jeste dobrota i pitanje dobrote.”

Citirano prema: Rakulj – Milanović, intervju, *Nezavisne novine*, 6. 2. 2023, str. 19.

kroz nove kulturne kodove.²⁸⁴ Uvođenje elemenata savremene popularne kulture i referenci na ekonomiju, medije i svakodnevni život potvrđuje da se u ovoj sarajevskoj adaptaciji roman Dostojevskog ne tretira kao historijski tekst već kao aktivan interpretativni model za razumijevanje “našeg vremena”.

Dramaturzi Emina Omerović i Benjamin Konjicija u intervjuima za medije proces rada opisuju kao dijaloški i otvoren, zasnovan na tretiranju teksta kao “žive materije” koja se oblikuje kroz glumačke improvizacije i višeslojnu razmjenu između vremena romana i vremena danas. Pokušaj uspostavljanja paralela između svijeta Dostojevskog i današnjice uključuje svjesno uvođenje savremenih estetskih i generacijskih kodova, među kojima su elementi popularne kulture i izraza generacije Z.²⁸⁵

Ova se adaptacija, stoga, eksplicitno definira kao prostor dijaloga: između generacija, između književnog predloška i savremenosti te između različitih interpretativnih slojeva unutar samog scenskog procesa.²⁸⁶ Ta-

²⁸⁴ “Naša predstava, osim što u prikazivanju generacije i njihovog koda ponašanja koristi određene elemente te estetike, svojevrsni je antipod osnovnoj ideji ‘Idiota’. Trep i ovaj balkaton ili kako se već naziva je poslovni model baziran na najprostijoj premisi: sreća jednako je trenutna gratifikacija/novac. Rep je bio nešto drugo, ideja repa bila je slobodarska i revolucijska, ovo sad je čisti profit. Prodavanje magle fukarama.”

Citirano prema: Rakulj – Sarija, intervju, *Nezavisne novine*, 20. 2. 2023, str. 19.

²⁸⁵ “Važno je napomenuti da se Dostojevski u ‘Idiotu’ bavi mladim ljudima, generaciji za koju je on vjerovao da je puna strasti, ali bezidejna. Tako se vrlo često i danas mladi ljudi etiketiraju. Mi smo nastojali pronaći načine na koje se ta strast ispoljava u današnjem svijetu i našem okruženju, recimo kroz estetiku trapa, jezik, savremene svjetonazore i drugo, te dati glas toj generaciji, kojoj i sam pripadam. Dostojevski u svom romanu istražuje potrebu mladih ljudi njegovog doba da budu originalni i posebni, sam imperativ originalnosti dominantan je u današnjem svijetu i mnogo nam je pomogao u prevazilaženju vremenske distance. Tako smo dobili ono što se čini kao jako zanimljiv spoj tzv. generacije Z i mladih o kojima piše Dostojevski.”

Citirano prema: Nisad Selimović – Benjamin Konjicija – Emina Omerović, “Spoj generacije Z i Dostojevskog”, intervju, *Oslobođenje*, 11/12. 2. 2023, str. 18–19. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

²⁸⁶ “Dijalog je bio suština našeg procesa. Dijalog između generacija, dijalog s romanom, dijalog s Dostojevskim, dijalog s današnjicom.”

Citirano prema: Selimović – Konjicija – Omerović, intervju, *Oslobođenje*, 11/12. 2. 2023, str. 19.

Sličan naglasak prisutan je i u izjavama redateljice, koja predstavu određuje kao istraživanje “dobrote u svijetu koji dobrotu ne dopušta” te čitanje klasika kroz prizmu savremenih društvenih i generacijskih tenzija.

Vidjeti: N. S. [Nisad Selimović], “Pitanje dobrote u svijetu koji je ne dopušta”, *Oslobođenje*, 28/29. 1. 2023, str. 18–19. (infobiro.ba, stranica posjećena: 16. 3. 2026).

kvo pozicioniranje dodatno potvrđuje pomak od tradicionalne dramatičarije ka otvorenoj i procesualnoj scenskoj strukturi u kojoj roman ne funkcioniira kao stabilan narativni okvir nego kao otvoreno polje mogućnosti i reinterpretacija.

U odnosu na paratekstualni i medijski diskurs koji predstavu pozicionira kao otvoreni dijaloški prostor i savremeno čitanje Dostojevskog, scenska realizacija pokazuje složeniji i nijansiraniiji odnos prema vlastitim polazištima.²⁸⁷ Fragmentarnost i heterogenost, koje su u programskoj knjižici i intervjuima artikulirane kao svjesni dramaturški principi, u pojedinim segmentima rezultiraju dinamičnim i funkcionalnim scenskim rješenjima, naročito u prvom dijelu predstave gdje se uspostavlja živ, energičan i komunikativan scenski tok. U daljnjem razvoju predstave, međutim, dolazi do izraženijeg pomaka prema postdramskom režimu znakova u kojem različiti scenski registri ostaju u odnosu parataktičkog nizanja ne povezujući se uvijek u jedinstvenu izvedbenu logiku. Takva struktura proizvodi oscilaciju između scenskog čitanja romana i postupaka koji ga razgrađuju, pri čemu prelazi između tih nivoa ne uspostavljaju uvijek jasan dramaturški kontinuitet. Istovremeno, složenost izvedbenog zadatka – rad s velikim ansamblom, fizička zahtjevnost i visoka energetska dinamika – jasno svjedoči o ambicioznosti i hrabrosti režijskog koncepta, koji svjesno ulazi u rizik istraživanja savremenih scenskih postupaka.

Recepcija predstave dodatno potvrđuje ovu napetost, naročito kroz političku reakciju koju je sarajevska adaptacija izazvala u javnom prostoru. Kritika Ambasade Ruske Federacije u Bosni i Hercegovini, u kojoj je predstava označena kao “proturуска propaganda”, kao i odgovor Narodnog pozorišta Sarajevo, jasno pokazuju da se scensko čitanje Dostojevskog u ovom slučaju ne iscrpljuje na estetskom nivou nego ulazi u prostor savremenih političkih i društvenih konflikata. Direkcija Narodnog pozorišta Sarajevo pritom eksplicitno naglašava da bi “raditi Dostojevskog na sceni danas, a zanemariti rat u Ukrajini bio kukavički čin”, čime se predstava pozicionira kao svjesno angažiran umjetnički odgovor na savremeni kontekst.²⁸⁸

U javnom prostoru pojavljuju se izrazito suprotstavljeni sudovi: od oštrih, polemičkih i ideološki intoniranih kritika koje predstavu označavaju

²⁸⁷ Analiza se zasniva na ličnom iskustvu autorice kao gledateljice konkretne predstave.

²⁸⁸ “Politika nikako ne bi trebala da se bavi kulturom, ali politika nikada neće biti slobodna od umjetnosti, poručili su iz NPS.”

Citirano prema: Al Jazeera Balkans, “Narodno pozorište Sarajevo odgovorilo na kritike iz Ruske ambasade”, 2. 3. 2023. (balkans.aljazeera.net, stranica posjećena: 31. 3. 2026).

kao estetski neuspjelo i društveno problematičnu,²⁸⁹ do afirmativnih čitanja koja upravo u njenoj fragmentarnosti, generacijskom glasu i otvorenosti prema savremenim temama prepoznaju snagu savremenog teatra. Takav raspon reakcija ne govori samo o različitim estetskim očekivanjima nego i o promijenjenim uvjetima recepcije u kojima se scenski događaj istovremeno čita kao umjetnički, društveni i politički čin.

U tom kontekstu, pozitivno intonirane teatrološke refleksije naglašavaju da predstava svjesno odustaje od muzejske reprodukcije romana i uspostavlja dijalog s vlastitim vremenom, prepoznajući u Dostojevskom materijal za promišljanje savremenih društvenih i generacijskih iskustava.²⁹⁰ Nasuprot tome, polemički i medijski diskurs često reagira upravo na taj pomak, tumačeći ga kao narušavanje kanonskog teksta ili kao ideološku instrumentalizaciju klasika. Kontinuitet izvođenja predstave u narednim sezonama, uz pozitivan prijem publike, ukazuje na promjenu u recepcijskom horizontu i uspostavljanje dijaloga s generacijskim senzibilitetom savremenog gledatelja potvrđujući njenu vitalnost u savremenom teatarskom prostoru.

Posljednja studija slučaja u ovoj knjizi pokazuje da savremeni pokušaji scenskog čitanja Dostojevskog ne vode ka stabilizaciji modela nego ka njegovoj pluralizaciji, pri čemu granice između različitih poetika postaju poroznije. Recepcija dodatno potvrđuje da savremene inscenacije njegovih djela funkcioniraju kao otvoreni interpretativni modeli u kojima se granice između estetskog, etičkog i političkog diskursa međusobno prepliću, tako da se ovi pristupi mogu razumjeti kao inherentno nestabilni i otvoreni procesi, što ujedno odgovara i samoj prirodi poetike Fjodora Mihajloviča Dostojevskog.

²⁸⁹ Vidjeti: N1 BiH, "Nastavljaju se negativne kritike na predstavu *Idiot*: 'Loša, jeftina i odvratna'", 10. 3. 2023. (n1info.ba, stranica posjećena: 31. 3. 2026).

²⁹⁰ "Zanimljiva, visprena i provokativna dramatizacija romana (...) nudi novo čitanje, miljama daleko od *mrtvačkog teatra* onih regionalnih pozorišnih radnika koji su, ne tako davno, nudili tek *muzejsku postavku* jedne od najpoznatijih literarnih priča svijeta. Ovi mladi ljudi se ne plaše grešaka, a to je možda i njihova najveća snaga; njihova moć je u beskompromisnosti. Oni progovaraju u ime svoje generacije, ali bezidejnost, sasvim je očito, nije njihova bolest. I baš zato se usuđuju hodati po tankoj žici, po rubu dnevno-političke banalnosti, ali svjesni da se o nekim stvarima, jednostavno, ne smije ćutati." Citirano prema: Almir Imširević, "'Idiot' – Slava pozorištu!", *Fashion. Beauty. Love*, 2. 3. 2023. (fbl.ba, stranica posjećena: 31. 3. 2026).

5. Scensko umijeće čitanja: Poziv na dijalog

Analiza scenskih susreta s ruskim romanom na sarajevskoj pozornici pokazuje da se proces *scenskog umijeća čitanja* ne može svesti na stabilan model ili jedinstvenu poetiku nego se razvija kao otvoren, promjenjiv, historijski uvjetovan oblik interpretacije. Od ranih pokušaja dramatizacije do savremenih inscenacija, roman se na sceni ne pojavljuje kao gotov narativni okvir nego kao složeni misaoni sistem koji zahtijeva prevođenje u drugi, teatarski jezik. Pozorišna izvedba ne predstavlja reprodukciju književnog djela već čin čitanja – interpretativni proces koji istovremeno otkriva i transformira značenja romana.

Takvo razumijevanje scenske prakse podrazumijeva i proširenje pojma polifonije. Ona se ne iscrpljuje u unutarnjoj strukturi romana nego se uspostavlja između različitih scenskih čitanja, poetika i recepcijskih slojeva. Svaka inscenacija postaje jedan od glasova u širem dijalogu koji se vodi između teksta, scene i vremena u kojem nastaje. U tom dijalogu roman ne gubi svoju složenost već se ona iznova aktivira, otvarajući prostor za višestruka i često međusobno napeta značenja.

Usporedba Tolstoja i Dostojevskog kao scenskih izazova dodatno razotkriva granice i mogućnosti ovakvog pristupa. Dok Tolstoj, kao autor izrazi te etičke i narativne jasnoće, omogućava izdvajanje i artikulaciju dijaloških odnosa unutar epske cjeline, Dostojevski se pokazuje kao autor čija unutarnja polifonija već na razini romana pretpostavlja fragmentaciju i nesvodivost glasova i perspektiva na jedinstvenu, zatvorenu cjelinu. Scensko čitanje Dostojevskog stoga nužno podrazumijeva redukciju i reorganizaciju tog sistema, čime se otvara pitanje granica prevođenja unutarnjeg svijeta romana u scenski događaj. Na koncu, Tolstoj se može razumjeti kao preventivni etički mislilac, a Dostojevski kao mislilac krize subjekta i svijeta.

Savremene inscenacije ovaj odnos dodatno usložnjavaju jer romaneskni predložak funkcionira kao aktivni interpretativni model kroz koji se promišlja savremenost. U tom procesu *scensko umijeće čitanja* ne vodi ka stabilizaciji jedinstvenog modela nego ka njegovoj pluralizaciji i stalnom preispitivanju.

Savremeni kontekst pokazuje i promjene u samoj recepciji teatra. Izostanak kontinuiranog teatrološkog praćenja i dominacija fragmentiranih

medijskih reakcija ukazuju na pomak u načinu na koji se pozorište razumije i vrednuje. U takvim uslovima odgovornost interpretacije sve se više pomjera s kritičkog diskursa na umjetničke procese, što dodatno naglašava ulogu predstave kao mjesta mišljenja, a ne samo estetskog iskustva.

Scensko umijeće čitanja može se razumjeti kao poziv na dijalog – kako između romana i scene, tako i između različitih epoha, poetika i interpretativnih perspektiva. Taj dijalog podrazumijeva prihvatanje otvorenosti, nesigurnosti i tenzije kao temeljnih uslova savremenog scenskog mišljenja. Upravo u toj otvorenosti roman na sceni zadržava svoju umjetničku i misaonu vitalnost.

Sarajevska pozorišna praksa se u tom kontekstu pokazuje kao prostor u kojem se susret s ruskim klasicima ne odvija samo kao čin recepcije nego i kao aktivno, često rizično interpretativno preispitivanje. Od epskih pokušaja oblikovanja cjelovitih scenskih struktura do savremenih fragmentarnih i procesualnih pristupa, ovaj dijalog potvrđuje da roman na sceni ne prestaje biti izazov.

Na koncu, knjiga pokazuje da arhivsko pamćenje nije tek prostor pohrane zastarjelih i neupotrebljivih sadržaja već rezervoar neaktiviranih značenja. Ono se kroz analitički i interpretativni rad transformira u funkcionalno pamćenje u kojem fragmenti dobivaju veze, perspektivu i smisao.

Sažetak

Ako je groteska u monografiji *Scensko umijeće čitanja: proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije, Knjiga I: Načelo groteske* (Nikolaj Gogolj / Mihail Bulgakov) djelovala kao precizno sredstvo scenskog čitanja, u drugoj knjizi (*Knjiga II: Načelo epike i polifonije* (Lav Tolstoj / Fjodor Dostojevski)) epika i polifonija ispituju se kao drugačiji načini rasporeda glasova, perspektiva i narativnog raspona, najprije u književnoj recepciji, potom u scenskim realizacijama.

U drugoj knjizi istražuju se epski elementi ruskog romana – širina radnje, etički maksimalizam i polifonijska dubina – koji su oblikovali specifične estetske inovacije u inscenacijama proze Lava Tolstoja i Fjodora Dostojevskog. Epika se ovdje promatra kao zahvat širokog društvenog polja: narativne širine, montaže perspektiva i etičkih dimenzija teksta koji pokreću fabulu. Polifonija se, pak, ne svodi na scenski “postupak”, nego se razumijeva dvojako: kao književno-poetički koncept koji oblikuje načine čitanja Tolstoja i Dostojevskog i kao scenski učinak koji nastaje kada se relativno samostalne govorne pozicije međusobno sučeljavaju, bez nasilnog objedinjavanja u jedinstven nadređeni komentar.

Za razliku od dramskih formi koje se organski uklapaju u scensku strukturu, Tolstoj i Dostojevski na pozornicu ulaze kroz složene procese adaptacije romana i pripovijesti. Epska širina, polifonijska dubina i filozofsko-moralna pitanja koja pokreću njihova djela istovremeno su poticaj i ograničenje za teatar budući da zahtijevaju prevođenje unutarnjih struktura romana u scenski događaj.

U tom okviru Tolstoj se čita kao paradigma etičkog promišljanja epohe, a Dostojevski kao autor unutarnjih lomova, metafizičkih napetosti i psihološke kompleksnosti. Redoslijed analize je namjeren. Najprije se razmatraju recepcija i scenske adaptacije Lava Tolstoja – od statusa “moralnog proroka” i kulturnog simbola do savremenog klasika – kako bi se pokazalo na koji način epsko načelo otvara, ali i ograničava mogućnosti adaptacije. Potom slijedi studija slučaja o Dostojevskom u kojoj se polifonijska struktura romana suočava s različitim scenskim strategijama.

Polifonija se ovdje ne pretpostavlja nego provjerava: na presjeku teksta, recepcije i scene, s ciljem da se ispita u kojim uvjetima pluralitet glasova ostaje izvedbeno živ, a u kojim se reducira na višeperspektivnost bez

stvarne polifonije. U tom smislu *scensko umijeće čitanja* pokazuje se kao otvoren, nestabilan proces u kojem se roman ne prenosi na scenu kao cjelina, nego se reinterpreтира kao polje mogućnosti, dijaloga i napetosti između različitih poetika i interpretativnih nivoa.

Summary

If the grotesque in the monograph *The Stage Art of Reading: Prose of Russian Classics and Sarajevo Theatre Improvisations, Book I: The Principle of the Grotesque* (Nikolai Gogol / Mikhail Bulgakov) functioned as a precise instrument of the stage art of reading, in the second volume (*Book II: The Principle of Epic and Polyphony* (Leo Tolstoy / Fyodor Dostoevsky)) epic and polyphony are examined as different modes of organising voices, perspectives, and narrative scope – first in literary reception, and subsequently in stage realisations.

The second volume explores the epic elements of the Russian novel – breadth of action, ethical maximalism, and polyphonic depth – which have shaped specific aesthetic innovations in the stage adaptations of the prose of Leo Tolstoy and Fyodor Dostoevsky. The epic is understood here as an engagement with a broad social field: narrative expansiveness, the montage of perspectives, and the ethical dimensions of the text that drive the plot. Polyphony, in turn, is not reduced to a stage “device”, but is understood in a dual sense: as a literary-poetic concept that shapes the modes of reading Tolstoy and Dostoevsky, and as a stage effect that emerges when relatively autonomous discursive positions are brought into confrontation, without being forcibly unified into a single overarching interpretative framework.

Unlike dramatic forms that organically integrate into stage structure, Tolstoy and Dostoevsky enter the stage through complex processes of adapting novels and short prose. The epic breadth, polyphonic depth, and philosophical-ethical questions that animate their works simultaneously function as both an impetus and a limitation for theatre, as they require the translation of the inner structures of the novel into a stage event.

Within this framework, Tolstoy is read as a paradigm of ethical reflection on an epoch, while Dostoevsky appears as an author of inner ruptures, metaphysical tensions, and psychological complexity. The order of analysis is deliberate. The study first examines the reception and stage adaptations of Leo Tolstoy – from his status as a “moral prophet” and cultural symbol to that of a modern classic – in order to demonstrate how the epic principle both opens and constrains the possibilities of adaptation. This is followed

by a case study on Dostoevsky, in which the polyphonic structure of the novel is confronted with diverse stage strategies.

Polyphony is not presupposed but tested: at the intersection of text, reception, and stage, with the aim of determining the conditions under which the plurality of voices remains performatively alive, and when it is reduced to multiperspectivity without genuine polyphony. In this sense, the stage art of reading emerges as an open, unstable process in which the novel is not transferred to the stage as a whole, but reinterpreted as a field of possibilities, dialogue, and tension between different poetics and interpretative levels.

Резюме

Если гротеск в монографии *«Искусство театрального прочтения: Проза русских классиков и сараевские сценические импровизации – Книга I: Гротескное начало (Николай Гоголь / Михаил Булгаков)»* выступал как точный инструмент театрального прочтения, то во второй книге (*Книга II: Эпическое и полифоническое начало (Лев Толстой / Фёдор Достоевский)*) эпика и полифония рассматриваются как иные способы организации голосов, перспектив и повествовательного размаха – сначала в литературной рецепции, затем в сценических реализациях.

Во второй книге исследуются эпические элементы русского романа – широта действия, этический максимализм и полифоническая глубина, – которые сформировали специфические эстетические инновации в сценических адаптациях прозы Льва Толстого и Фёдора Достоевского. Эпика понимается как охват широкого социального поля: повествовательная развернутость, монтаж перспектив и этическое измерение текста, определяющее развитие фабулы. Полифония, в свою очередь, не сводится к сценическому «приёму», а осмысливается двояко: как литературно-поэтический концепт, формирующий способы прочтения Толстого и Достоевского, и как сценический эффект, возникающий при столкновении относительно автономных голосов, без их насильственного объединения в единый надстраивающий комментарий.

В отличие от драматических форм, органично включающихся в сценическую структуру, Толстой и Достоевский приходят на сцену через сложные процессы адаптации романов и повествовательной прозы. Эпическая широта, полифоническая глубина и философско-этические вопросы, лежащие в основе их произведений, одновременно выступают и стимулом, и ограничением для театра, поскольку требуют перевода внутренних структур романа в сценическое событие.

В этом контексте Толстой осмысливается как парадигма этического мышления эпохи, тогда как Достоевский предстает как автор внутренних разломов, метафизических напряжений и психологической

сложности. Последовательность анализа является намеренной. Сначала рассматриваются рецепция и сценические адаптации Льва Толстого – от статуса «морального пророка» и культурного символа до современного классика – чтобы показать, каким образом эпическое начало одновременно расширяет и ограничивает возможности адаптации. Затем следует кейс-стади, посвящённое Достоевскому, где полифоническая структура романа сталкивается с различными сценическими стратегиями.

Полифония здесь не предполагается, а проверяется: на пересечении текста, рецепции и сцены с целью выявить условия, при которых множественность голосов сохраняет свою сценическую жизнеспособность, и когда она редуцируется к многоперспективности без подлинной полифонии. В этом смысле искусство театрального прочтения предстает как открытый и нестабильный процесс, в котором роман не переносится на сцену как целостность, а переосмысливается как поле возможностей, диалога и напряжения между различными поэтиками и уровнями интерпретации.

Bibliografija

Izvorna djela

- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (1983): *Odabrana pisma II*, reprint jubilarnog izdanja povodom stogodišnjice smrti Dostojevskog u redakciji Milosava Babovića i Petra Mitropana, ur. Milošević, Branislav – Papadopolos, Dušan, prev. Vuletić, V., pisma br. 210 do 214 prev. Stojnić, M., Rad, Beograd.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (1983): *Zločin i kazna*, prev. Milosav Babović, Rad, Beograd.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (1983): *Idiot*, knj. I i II, prev. Petar Mitropan, Rad, Beograd.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (1983): *Braća Karamazovi. Roman u četiri dela s epilogom*, knj. I i II, prev. Milosav Babović, Rad, Beograd.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (1983): “Ujakov san”, u: *Mali junak. Ujakov san. Selo Stepančikovo*, prev. Milosav Babović (*Mali junak i Ujakov san*), Milan Kašanin (*Selo Stepančikovo*), Rad, Beograd, str. 41–167.
- Маяковский, Владимир Владимирович (1930): *Стихи из предсмертной записки [Stihovi iz predsmrtne bilješke]* (culture.ru, stranica posjećena: 22. 9. 2025).
- Tolstoj, Lav Nikolajevič (1983): *Sabrana dela Lava Nikolajeviča Tolstoja*, ur. Momčilo Milankov, Dušanka Perović, Marija Stojiljković, Nikola Tomičić, prev. Dušanka Perović i Nikola Tomičić, Prosveta – Rad, Beograd.
- Толстой, Лев Николаевич (1928–1958): *Полное собрание сочинений в 90 томах [Sabrana djela u 90 tomova]*, электронное издание, Государственное издательство художественной литературы, Москва – Ленинград (tolstoy.ru, stranica posjećena: 18. 9. 2025).
- Tolstoj, Lav Nikolajevič (1983): *Ana Karenjina*, tom I i II, u: *Sabrana dela Lava Nikolajeviča Tolstoja*, knj. 8 i 9, prev. Zorka Velimirović, Prosveta – Rad, Beograd.
- Tolstoj, Lav Nikolajevič (1983): *Rat i mir*, tom I – IV, u: *Sabrana dela Lava Nikolajeviča Tolstoja*, knj. 4–7, prev. Milovan i Stanka Glišić, Prosveta – Rad, Beograd.
- Tolstoj, Lav Nikolajevič (1983): *Vaskrsenje*, u: *Sabrana dela Lava Nikolajeviča Tolstoja*, knj. prev. Viktor Dimitrijevič, Prosveta – Rad, Beograd.
- Толстой, Лев Николаевич (1899): *Воскресение, электронное издание, «100 лучших книг всех времен»* (100bestbooks.ru, stranica posjećena: 24. 2. 2026).

- Tolstoj, Lav Nikolajevič (1983): "Krojerova sonata", u: *Sabrana dela Lava Nikolajeviča Tolstoja*, knj. 12: *Smrt Ivana Iljiča i druge pripovetke*, prev. Živojin Boškov, Prosveta – Rad, Beograd, str. 154–247.
- Tolstoj, Lav Nikolajevič (2017): *Što nam je dakle činiti?*, prev. Luka Malnar, VBZ, Zagreb.
- Толстой, Лев Николаевич (1884–1886): *Трактат Л. Н. Толстого «Так что же нам делать?» с иллюстрациями XIX в.*, Онлайн библиотека русской классической литературы (онлайн-читать.рф, stranica posjećena: 1. 4. 2026).
- Tolstoj, Lav Nikolajevič (2012): *U što vjerujem?*, prev. Luka Malnar, VBZ, Zagreb.
- Толстой, Лев Николаевич (1884): *В чем моя вера?*, электронное издание, «100 лучших книг всех времен» (100bestbooks.ru, stranica posjećena: 24. 2. 2026).
- Вайда, Анджей (1989): *Достоевский. Театр совести. Три инсценировки по мотивам прозы Фёдора Достоевского, поставленные в краковском Старом театре. 'Бесы' – Альбер Камю, Анджей Вайда; 'Настасья Филипповна' – Анджей Вайда, Мацей Карпинский; 'Преступление и наказание' – Анджей Вайда [Dostojevski. Teatar savjesti. Tri inscenacije prema motivima proze Fjodora Dostojevskog, postavljene u krakovskom Starom teatru. 'Zli dusi' – A. Camus / A. Wajda; 'Nastasja Filipovna' – A. Wajda / M. Karpiński; 'Zločin i kazna' – A. Wajda]*, перевод с польского издания Н. Кузнецов, "Dostojewski. Teatr sumienia", PAX, Kraków.

Periodika i recepcija

- Abadžija, Maja (2019): "Počasno srce za troje velikana" (25. Sarajevo Film Festival), *Oslobođenje*, 17. 8. 2019, str. 24 (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).
- Abdičević, Amina (1998): "Iz dnevnika glumca", u: *Portret glumca Reihan Demirdžić*, katalog izložbe (30. 12. 1997. – 7. 2. 1998), Galerija Mak, Sarajevo, MKPU BiH, Sarajevo.
- Ajnadžić, N. [Nerma] – Čengić, Mak (2023): "Izjednačavamo dobrotu i idiotizam, to nam je nametnuto", intervju, *Dnevni avaz*, 20. 2. 2023, str. 30 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Al-Karni, Aid (2010): "Bolan život, velika djela", feljton "Ne tuguј" (9), *Oslobođenje*, 31. 8. 2010, str. 44–45 (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).
- Avdić, Senad (1980): Izvještaj o kulturnim događajima u Sarajevu, *Mladost*, 7. 11. 1980, Beograd, Arhiva NPS.
- Bašić, Adisa – Kulenović, Tvrtko (2015): intervju, *Slobodna Bosna*, 9. 4. 2015, str. 42–45 (infobiro.ba, stranica posjećena: 5. 9. 2025).
- Bašić, Adisa (2010): "Kod Tolstoja je služio Bosanac Mustafa Krilaš", *Slobodna Bosna*, 25. 11. 2010, str. 50–53 (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Baumgarten, L. von (1941): "Boljševici su uništili uljudbu i dušu ruskog seljaka", *Sarajevski novi list*, 14. 8. 1941, str. 8 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Bazdulj, Muharem (2019): "Neobjavljena predavanja o čudesnom piscu", *Oslobođenje*, 8. 8. 2019. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

- Bazdulj, Muharem (2018): "L. N. Tolstoj: Prije 190 septembra", *Oslobođenje*, KUN, 20. 9. 2018. (infobiro.ba, stranica posjećena: 2. 9. 2025).
- Bazdulj, Muharem (2016): "Lav Tolstoj: Jedan pisac iz Tulske gubernije", *Oslobođenje*, 12. 5. 2016. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Bazdulj, Muharem (2011): "Godina Dostojevskog. Veći od života", *Oslobođenje*, 3. 3. 2011. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Bazdulj, Muharem (2004): "Mudri grof iz Jasne Poljane", *Dani*, 20. 8. 2004. (infobiro.ba, stranica posjećena: 2. 9. 2025).
- Bičanić, Mladen (2025): "Istraživanje pojma zločina", *Oslobođenje*, 27. 3. 2025, str. 17, (infobiro.ba, 16. 3. 2026).
- Bičanić, Mladen (2022): "Dijabolički svijet braće Karamazovih", *Oslobođenje*, 3. 3. 2022, str. 26 (infobiro.ba, stranica posjećena: 16. 3. 2026).
- "Apokaliptični svijet karamazovštine", *Oslobođenje*, 13. 10. 2022, str. 26 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
 - "Halucinogeni romaneskni svijet", *Oslobođenje*, 22. 12. 2022, str. 24 (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).
- Bičanić, Mladen (2017): "Studentski teatar – danas i ovdje", *Oslobođenje*, 30. 7. 2017, str. 18–19 (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).
- Bičanić, Mladen (2007): "Pravo na sreću", *Oslobođenje*, 8. 3. 2007, str. 24 (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Bosanska vila* (1912): "O današnjoj ruskoj literaturi" (izvještaj o predavanju Grigorija Petrova), 30. 1. 1912. (infobiro.ba, stranica posjećena 1. 9. 2025).
- Bošnjak* (1896): "Ruska vlada i Tolstoj", br. 48, 26. 11. 1896. (infobiro.ba, stranica posjećena 3. 9. 2025).
- Božić-Gauk, Žana (2013): "Rešetke odredile put remek-djela", *Nezavisne novine*, 18. 6. 2013, str. 22–23 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Cvetković, Goran (2012): "Bolest društva i pojedinca", *Radio Beograd 2 – petak*, 12. oktobar 2012. (tuzlanski.ba, stranica posjećena: 11. 3. 2026).
- Cvrk, Mirsad (2025): "Sibirska perspektiva", feljton, *Oslobođenje*, 27. 3. 2025, str. 19 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Čedomil, Jakša [Čuka, Jakov] (1896): "Književne radnje grofa Lava Tolstoja", feljton u deset nastavaka, *Nada*, mart–oktobar 1896. (infobiro.ba, stranica posjećena 4. 9. 2025).
- Čedomil, Jakša [Čuka, Jakov] (1897): "Vjerska, filofska i moralna djela Tolstojeva", feljton u sedam nastavaka, *Nada*, jun–septembar 1897. (infobiro.ba, stranica posjećena 4. 9. 2025).
- Duhaček, Mirna (2007): "Mislim da je Tolstoj tako želio", *Oslobođenje*, 21. 1. 2007, str. 23 (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Duriljin, S. [Sergej Nikolaevič Durylin] (1913): "Večna deca", s ruskog preveo Jovan Maksimović, *Bosanska vila*, br. 2, 31. 1. 1913, str. 26–30 (infobiro.ba, stranica posjećena 5. 9. 2025).

- Dvorniković, Vlad. [Vladimir] (1928): "Tolstojevo hrišćanstvo i život", *Kalendar SPKD Prosvjeta*, Sarajevo, 1. 1. 1928, str. 36–42 (infobiro.ba, stranica posjećena 31. 8. 2025).
- Foretić, Dalibor (1994): "Pandur u bunaru", *Feral Tribune*, 17. 10. 1994. (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).
- Gadžo, Šaban (2015): "Mustafa Krilaš – bosanski duh nad Jasnom Poljanom", *Stav*, 19. 3. 2015, str. 56–57 (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Gafić, Zijah (2009): "Čečenija: živa rana Rusije. Tolstoj kao prorok", *Global*, 30. 4. 2009, str. 51–53 (infobiro.ba, stranica posjećena: 2. 9. 2025).
- Gavrović, M. [Milan] (2001): "Dostojevski u Banskim Dvorima", *Feral Tribune*, 21. 4. 2001, str. 14 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Gojer, Gradimir (2015): "Tiho, smjerno redateljstvo", *Tačno.net*, 10. 1. 2015. (arhiva. tacno.net, stranica posjećena: 26. 10. 2025).
- Gojer, Gradimir (2015): "Samozatajna Nastasja Filipovna", *Tačno.net*, 7. 8. 2015. (arhiva. tacno.net, stranica posjećena: 5. 4. 2026).
- Goldberg, A. (1889): "Jedan dan u pohodima kod grofa Lava Tolstoja", *Sarajevski list*, br. 28, 8. mart 1889, rubrika "Listak" (infobiro.ba, stranica posjećena: 3. 9. 2025).
- Goldberg, A. (1889): "Jedan dan u pohodima kod grofa Lava Tolstoja", nastavak, *Sarajevski list*, br. 29, 10. mart 1889, rubrika "Listak" (infobiro.ba, stranica posjećena: 3. 9. 2025).
- Golijanin, Ivana – Frljić, Oliver (2022): "Ljudsko biće je nesvodivo na formule i algoritme", intervju, *Oslobođenje*, 29. 9. 2022, str. 22–23 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Grgić, Lidija (2013): "Tolstoj je bio često nemaran prema supruzi pa i odbojan kao osoba", *Dnevni list*, 12. 8. 2013. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Hadžagić, Segor (2005): "Diskretna moć šutnje", *Oslobođenje*, 19. 10. 2005, str. 22 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Hasić, Nedim (2023): "Kako je jedan telegram, koji je poslao Safvet-beg Bašagić povodom smrti Lava Tolstoja, izazvao bijes austrougarskih vlasti", *Stav*, 17. 11. 2023. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Ivanković, Željko (2009): "Isus Krist u književnosti XX. stoljeća. Junak, simbol, metafora – etička i estetska dimenzija", *Oslobođenje*, 24. 12. 2009, str. 30 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Ivanković, Željko (2009): "Zločin i kazna", *Nezavisne novine*, 2. 6. 2009, str. 15 (infobiro.ba, stranica posjećena: 17. 3. 2026).
- Jevtić, Borivoje (1940): "Dva književna shvatanja", *Jugoslovenska pošta*, br. 3493, Beograd, 12. 11. 1940, str. 9–10. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Jevtić, Borivoje (1930): "Gostovanje praške grupe M. H. A. T.", *Pregled*, IV, 1930, br. 76, str. 306 (prema: Lešić, 1976, str. 27).
- Jojić, David – Burljajev, Nikolaj Petrovič (2017): "Ne vidim danas genije kao što je bio Dostojevski", *Nezavisne novine*, 30. 9. i 1. 10. 2017, str. 34–35 (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).

- Jevrejski glas* (1938): "Narodno pozorište. Premijera 'Braće Karamazovih'", 28. 1. 1938. (infobiro.ba, stranica posjećena: 2. 4. 2026).
- Jevrejski glas* (1938): "Početak nove sezone", 2. 9. 1938. (infobiro.ba, stranica posjećena: 12. 3. 2026).
- Jugoslavenski list* (1925): "Tolstojevo *Uskrsnuće* (Dramatizacija Anri Bataja)", rukom dopisana arhivska bilješka: "Jugosl list 6/I br. 4" [*Jugoslavenski list*, 6. 1. 1925, br. 4]; inicijali autora dvoslovni, identitet autora nije utvrđen. Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine (fotodokumentacija autorice, 2007–2010).
- Jugoslavenski list* (1935): "Pozorišne vijesti. Obnova *Kreuzerove* (sic!) *konate* (sic!)", 12. 12. 1935, Arhiva MKPU BiH (fotodokumentacija autorice, 2007–2010).
- Jugoslavenski list* (1935): "Pozorišne vijesti. Tolstojeva proslava u pozorištu", 14. 12. 1935. Arhiva MKPU (fotodokumentacija autorice, 2007–2010).
- Jugoslovenska pošta* (1940): "Narodno pozorište. Osvrt na dvije decembarske premijere (Dramatizacija romana *Ana Karenjina* od Tolstoja i komedija *Supruga* od Janoša Bokaja)", br. 3329, 30. 12. 1940, str. 5 (infobiro.ba, stranica posjećena: 24. 9. 2025).
- Kanka Čudić, Edvin (2024): "Dostojevski našeg doba", *Oslobođenje*, 23. i 24. 3. 2024, str. 20–21 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa (2013): "Poetika sa margine Radomira Konstantinovića", P.E.N. Centar BiH, 2013. (penbih.ba, stranica posjećena: 25. 2. 2026).
- Karahasan, Dževad (1981): "Nedosljedna realizacija. *Braća Karamazovi* u sarajevskom Narodnom pozorištu", mart 1981, arhiva NPS.
- Карась, Алёна [Елена Юрьевна] (2020): «Раскинулось небо широко. 'Братья Карамазовы' Льва Додина в МДТ – Театре Европы», [Расprostre se nebo široko. *Braća Karamazovi* Lava Dodina u MDT-u – Teatru Evrope], *Colta*, 18. 12. 2020. (colta.ru, stranica posjećena: 31. 1. 2026).
- Karić, Enes (2018): "Dva slavna savremenika", *Oslobođenje*, 26. 5. 2018, str. 26–27 (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Karić, Enes (2004): "Heroji i kukavice", *Ljiljan*, 15. 10. 2004, str. 41. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).
- Ključić, Stjepan (1981): "Sarajevska panorama. Odabrane predstave MES", *Vjesnik*, 28. 2. 1981, Zagreb, Arhiva NPS.
- Коган, Галина Фридримановна (1973): «Разыскания о Достоевском», в: Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования [Istraživanja o Dostojevskom, u: F. M. Dostojevski. Novi materijali i istraživanja], Наука, Москва, 1973.
- Konstantinović, Radomir (1959): "Gde je Tolstoj?", *Izraz*, god. III, br. 7–8, str. 4–19.
- Korić, Davor (1981): "Dio veći od cjeline", *Sarajevske novine*, 4. 3. 1981, Arhiva NPS.
- Kovač, Mirko (2002): "Kad umiru besmrtnici", *Feral Tribune*, 15. 6. 2002, str. 90–91. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Kovačević, Marko (2007): "Dodir simbolizma i naturalizma", *Nezavisne novine*, 27. 10. 2007, str. 25 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).

- Kovačević, Marko (2007): "Teatar 'Sfumato'", *Nezavisne novine*, 24. 6. 2007, str. 31 (infobiro.ba, stranica posjećena: 16. 3. 2026).
- Kovačević, Marko (2004): "Dostojevski iz vizure XXI vijeka", *Nezavisne novine*, 2. 11. 2004, str. 25 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Kovačević, Marko (1981): "Scenska deskripcija. F. M. Dostojevski: 'Braća Karamazovi'. Režija: Sulejman Kupusović. Narodno pozorište, Sarajevo", *Naši dani*, 24. 4. 1981, Arhiva NPS.
- Krajišnik, Đorđe – Šerbedžija, Stevan (2015): "Puno je malih Dionisa", *Oslobođenje*, 23. i 24. 9. 2015. (infobiro.ba, stranica posjećena: 16. 3. 2026).
- Kukavica, Edin Urjan (2016): "Nema vjere onaj ko čovječnosti nema", *Sedmica*, 9. 7. 2016, str. 15 (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).
- Latić, Nedžad (2009): "Lav islama, grof Tolstoj. U osvit stogodišnjice smrti genijalnog ruskog pisca", *Dnevni avaz*, 14. 3. 2009. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Latić, Nedžad (2009): "Razbojničko gnijezdo velesila", *Dnevni avaz*, 4. 4. 2009. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).
- Latić, Nedžad (2009): "Na mezaru proroka iz Jasne Poljane", *Dnevni avaz*, 23. 5. 2009. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).
- Lazarević, Branko (1932): "Dostojevski i nihilizam", *Kalendar SPKD Prosvjeta*, 1. 1. 1932, str. 92–97 (infobiro.ba, stranica posjećena: 12. 3. 2026).
- Lejić, Blaženka (2009): "Pisac ispred svog vremena", *Magazin*, 5. 8. 2009, str. 4 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Lejić, Blaženka (2008): "Udvarao se damama, spavao sa sobaricama", *Nezavisne novine*, 17. 12. 2008, str. 4 (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Lenjin, Vladimir Iljič (1946): "Lav Tolstoj kao ogledalo ruske revolucije", *Sarajevski dnevnik*, Sarajevo, 14. 12. 1946, str. 6–7. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).
- Lindov, Naida (2005): "Dugo putovanje heroine u noć", osvrt na predstavu *Ana Karenjina* Zagrebačkog kazališta mladih, *Nezavisne novine*, 19. 10. 2005, str. 25 (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Lingo, Mirsada (2007): "Vanvremenski Dostojevski", *Nezavisne novine*, 27. 10. 2007, str. 25 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Marković, Marko S. (1993): "Zli dusi protiv Srba", *Srpska vojska*, 20. 5. 1993. (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).
- Mihaljević, S. (1980): "'Ljubav u pozorištu' (...) Sulejman Kupusović pred najvećim izazovom", *Sarajevske novine*, 26. 8. 1980, Arhiva NPS.
- Muhić, Ferid (2013): "Istina iz dubina", *Monitor*, 13. 12. 2013, str. 41 (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).
- Nada* (1900): "Francuz o Uskrsnuću", br. 6, 15. 3. 1900. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Nada* (1901): "Humanitarna misao u ruskom romanu", br. 2, 15. 1. 1901. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).

- Nada* (1901): "O Dostojevskom kao kriminologu", *Smotra*, 1. 9. 1901, str. 268 (infobiro.ba, stranica posjećena: 13. 3. 2026).
- Nada* (1903): "'Zločin i kazna' na pozornici", *Bilješke*, u potpisu A. M., 15. 5. 1903, str. 140 (infobiro.ba, stranica posjećena: 13. 3. 2026).
- Narod* (1925): "Pozorište. Odlazak Gđe Žegalove (Danas: Oproštajno veče: Tolstojev *Vaskrsenje*)", januar 1925, Arhiva MKPU BiH (fotodokumentacija autorice, 2007–2010).
- Narod* (1925): "Repertoar narodnog pozorišta od 3. do 8. februara", Arhiva MKPU BiH (fotodokumentacija autorice, 2007–2010).
- Nezavisne novine* (2008): "Gojer režira u Pozorištu Prijedor", 22. 8. 2008, str. 25 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- N. S. [Nisad Selimović] (2023): "Pitanje dobrote u svijetu koji je ne dopušta", *Oslobođenje*, 28/29. 1. 2023, str. 18–19 (infobiro.ba, stranica posjećena: 16. 3. 2026).
- Oslobođenje* (2007): "47. internacionalni teatarski festival MESS – Ni bogovi više ne pomažu", 25. 10. 2007, str. 41. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).
- Oslobođenje* (2007): "Posljednje stanice Tolstoja i Cvetajev", 16. 10. 2007, str. 39, u susret MESS-u: "Stanica Astapovo" (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).
- Oslobođenje* (2006): "F. M. Dostojevski – jedan život", 1. 8. 2006, str. 25, u potpisu K. R. (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Oslobođenje* (2006): "Dva zapisa iz Jasne Poljane (1): Kultno mjesto gdje je stvarao Lav Tolstoj", 26. 11. 2006, str. 19 (preuzeto iz *Politikinog magazina*) (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).
- Oslobođenje* (2006): "Dva zapisa iz Jasne Poljane (2): Plakao uz muziku", 28. 11. 2006, str. 21 (preuzeto iz *Politikinog magazina*) (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Oslobođenje* (1981): "Sutra u Narodnom pozorištu u Sarajevu. 'Braća Karamazovi'", 26. 2. 1981, u potpisu A. F., arhiva NPS.
- Ostojić, Ljubica (1995): "Klasični problem", *Oslobođenje*, 10. 2. 1995. (infobiro.ba, stranica posjećena: 17. 3. 2026).
- Pasarić, Josip (1899): "Iz ruske književnosti", *Nada*, serijal u četiri nastavka, 15. septembar 1899; 15. oktobar 1899; 1. novembar 1899; 15. decembar 1899. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Perišić, Robert (1994): "Policajci su vječni", *Feral Tribune*, 28. 11. 1994. (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).
- Petrović, Goran (2006): "Nobelovci", *Nezavisne novine*, 8. 9. 2006. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).
- Pobrić, Edin (2017): "Žanr romana", *Oslobođenje*, 10. 8. 2017, str. 32;
- "Pointilizam u književnom djelu", *Oslobođenje*, 31. 8. 2017, str. 40;
 - "Sakralni tekst u romanu", *Oslobođenje*, 14. 9. 2017, str. 32;
 - "Zrno zla može nezaustavljivo da raste na tlu dobra", *Oslobođenje*, 21. 9. 2017, str. 32 (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).

- Prvi banjalučki portal* (2019): “Zločin i kazna u Narodnom pozorištu Republike Srpske: Klasika pokreće suštinska pitanja”, 29. 3. 2019. (banjaluka.com, stranica posjećena: 30. 3. 2026).
- R., Ma. (2008): “Velika poema o ljudskoj samilosti”, *Oslobođenje*, 14. 10. 2008, str. 37 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Radević, Ma. [Maja] (2006): “Prva premijera SARTR-a u 2007. godini: ‘Ana Karenjina’ sa rediteljem Nikolajem Skorikom”, *Oslobođenje*, 29/30. 12. 2006, str. 28 (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Rakulj, Milan –Sarija, Dino (2023): “Svaka borba za ljepotu i dobrotu, a protiv mraka je bitna”, intervju, *Nezavisne novine*, 20. 2. 2023, str. 18–19 (infobiro.ba, stranica posjećena: 16. 3. 2026).
- Rakulj, Milan –Milanović, Senad (2023): “Ljepota će spasiti svijet, ali mi to nećemo doživjeti”, intervju, *Nezavisne novine*, 6. 2. 2023, str. 18–19 (infobiro.ba, stranica posjećena: 16. 3. 2026).
- Rakulj, Milan – Petrović, Dušan (2019): “Pozorište ne oblikuje mase, ali oblikuje pojedince”, *Nezavisne novine*, 26. i 27. 1. 2019, str. 34 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Ramnjak, Alija A. (1995): “Individualna ili kolektivna odgovornost”, *BiH Ekskluziv*, 17. 3. 1995. (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).
- Ridžal, Hamza (2018): “Tolstoj (1). Kako sam na Kavkazu našao Boga”, *Stav*, 8. 11. 2018, str. 78–79; “Tolstoj (2). Žrtva vlastitih proturječnosti”, *Stav*, 15. 11. 2018, str. 74–75; “Tolstoj (3). Zvijezda utješiteljka za mladalačke duše”, *Stav*, 22. 11. 2018, str. 80–81 – feljton o Tolstoju prema knjizi Romaina Rollanda *Tolstoj*, “Evoluta”, Beograd, 2015. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Salčinović, Edin – Kulenović, Tvrtko (2015): “Ljevica je prestala da postoji sa španskim građanskim ratom”, intervju, *Oslobođenje*, 19. 3. 2015, str. 32 (infobiro.ba, stranica posjećena: 18. 3. 2026).
- Salom, N. [Nada] (1995): “Pozorišta kao košnice”, *Oslobođenje*, 6. 2. 1995. (infobiro.ba, stranica posjećena: 17. 3. 2026).
- Sarajevski dnevnik* (1946): “Moskovsko državno pozorište Lenjinskog Komsomola dolazi ovih dana u Sarajevo”, 17. 10. 1946, str. 4 (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Sarajevski dnevnik* (1946): “Dva predavanja delegata VOKS-a. Teme i likovi umjetnosti (predavanje Ivana Ivanovića (sic!) Anisimova, zamjenika pretsjednika Komiteta za kulturu i umjetnost pri vladi SSSR-a); Stvaralački rad likovnih umjetnika u otadžbinskom ratu (predavanje Vjere Ignjatijevne Muhine, vajarke, narodne umjetnice SSSR-a)”, 12. 11. 1946, str. 3–4 (infobiro.ba, stranica posjećena: 5. 9. 2025).
- Sarajevski list* (1898): “Protiv rata”, 11. septembar 1898. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).
- Sarajevski list* (1892): rubrika “Nezvanično”, br. 51, 2. mart 1892. (infobiro.ba, stranica posjećena: 3. 9. 2025).

- Sarajevski novi list* (1941): "Osnova dramskog repertoara Hrvatskog državnog kazališta u Sarajevu za godište 1941.-42.", 10. 9. 1941, str. 5 (infobiro.ba, stranica posjećena: 13. 3. 2026).
- Sarajevske novine* (1980): "Narodno pozorište. Pripremaju se 'Karamazovi'", 26. 3. 1980, u potpisu S. M., Arhiva NPS.
- Sarajevske novine* (1981): "Sutra premijera u Narodnom pozorištu. 'Povratak pozorištu i glumcu'", 26. 2. 1981, u potpisu S. M., Arhiva NPS.
- Selimović, Nisad – Konjicija, Benjamin – Omerović, Emina (2023): "Spoj generacije Z i Dostojevskog", intervju, *Oslobođenje*, 11/12. 2. 2023, str. 18–19 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Симкин, Лев Семенович (2011): «Путешествия духоборов», *Новый мир*, №1, 2011. (nm.1925.ru, stranica posjećena: 18. 9. 2025).
- Скворцов, Василий Михайлович (сост. и изд.) (1904): «Определение Святейшего Синода от 20–22 февраля 1901 г. № 557, с посланием 'верным чадам Православной Греко-российской Церкви о графе Льве Толстом'» [Odluka Svetog Sinoda od 20–22. februara 1901. br. 557, s poslanicom 'vjernoj djeci Pravoslavne Grčko-ruske Crkve o grofu Lavu Tolstoju'] // «По поводу отпадения от православной церкви графа Льва Николаевича Толстого» [Povodom otpada od Pravoslavne crkve grofa Lava Nikolajeviča Tolstoja], сборник статей *Миссионерского обозрения*, 2-е изд., доп., Санкт-Петербург: типо-лит. В. В. Комарова, 1904, электрон. репрод.: Азбука Веры. (azbyka.ru, stranica posjećena: 18. 9. 2025).
- Slijepčević, Pero (1912): "Lav Tolstoj (1828.–1911.)", *Kalendar SPKD Prosvjeta*, 1. 1. 1912. (infobiro.ba, stranica posjećena: 8. 9. 2025).
- Spektorski, Evgenije [Evgenij Vasil'evič Spektorskij] (1932): "Turgenjev, Tolstoj i Dostojevski", *Kalendar SPKD Prosvjeta*, Sarajevo, 1. 1. 1932, str. 100–103. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Srpska misao* (1935): "Tolstojevo veće u pozorištu", 11. 12. 1935, Arhiva MKPU BiH (fotodokumentacija autorice, 2007–2010).
- Stefanović, D. (1980): "Dostojevski za početak", *Politika ekspres*, 12. 11. 1980, Beograd, Arhiva NPS.
- Stojić, Mile (2004): "Krvava bajka", *Feral Tribune*, 17. 9. 2004, str. 36. (infobiro.ba, stranica posjećena: 4. 9. 2025).
- Stražičić, Ivan (1929): "Premijera *Idiota*", *Jugoslavenski list*, XII, 1929, br. 100, str. 6 (prema Lešić, 1976, str. 52–53).
- Suljović, Amel (2009): "Lav N. Tolstoj, najveći pisac svih vremena (II). Kockar iz Jasne Poljane", *Global*, 20. 8. 2009, str. 78–79;
- "Lav N. Tolstoj, najveći pisac svih vremena (III). Potraga za Bogom", *Global*, 27. 8. 2009, str. 76–77;
 - "Lav N. Tolstoj, najveći pisac svih vremena (IV). Dugo skrivana knjiga", *Global*, 3. 9. 2009, str. 76–77;

- “Lav N. Tolstoj, najveći pisac svih vremena (V). Voli što hoćeš, ali znaj da ćeš to napustiti”, *Global*, 10. 9. 2009, str. 78–79. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Šikanić, Tanja (2008): “Predstava za sve narode i sva vremena”, *Nezavisne novine*, 10. 10. 2008, str. 11 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Šimić, Angelina – Ibrišimović-Šabić, Adijata (2010): “Pisac kojeg su interesirale vječne istine”, intervju, *Oslobođenje*, KUN, 18. 3. 2010, str. 30–31 (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Tanjug* (1946): “Doprinos jugoslovenskih naroda svjetskoj kulturi”, *Sarajevski dnevnik*, Sarajevo, 11. 12. 1946, str. 1–2. (infobiro.ba, stranica posjećena: 5. 9. 2025).
- Tanović, Ilijas (2010): “Lav Nikolajevič Tolstoj. U traganju za srećom”, *Oslobođenje*, KUN, 4. 3. 2010, str. 34 (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Tasić, Snežana – Gojer, Gradimir (2008): “Vjerujem u riječ Dostojevskog”, intervju, *Nezavisne novine*, 29. 8. 2008, str. 24–25 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Толстой, Лев Николаевич (1901): «Ответ на постановление синода от 20–22 февраля и на полученные мною по этому поводу письма» [Odgovor na odluku Sinoda od 20–22. februara i na pisma koja sam tim povodom primio]. (tolstoy.ru, stranica posjećena: 18. 9. 2025).
- Večernja pošta* (1925): “Vaskrsenje”, 5. 1. 1925, u potpisu P., Arhiva MKPU BiH (fotodokumentacija autorice, 2007–2010).
- Večernji list* (1980): 14. 11. 1980, Zagreb (najava premijere sarajevske predstave *Braća Karamazovi*), Arhiva NPS.
- Večernji list* (1981): “Ponovo ‘Braća Karamazovi’”, 26. 2. 1981, Zagreb, Arhiva NPS.
- Vele, Faruk (2008): “Lav Tolstoj: Smatrajte me sljedbenikom Muhammeda, a. s.”, *Dnevni avaz*, 20. 12. 2008. (infobiro.ba, stranica posjećena: 2. 9. 2025).
- Ven* (1981): “Poslije četiri decenije. ‘Karamazovi’ kratkog daha”, 12. 3. 1981, Arhiva NPS.
- Vešović, Marko (2009): “O Tolstoju i Ciganima”, *Dani*, 11. 12. 2009. (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Vržina, Nevena (2011): “Književnik sa snagom filozofa”, *Nezavisne novine*, 11. 11. 2011, str. 26–27 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Vržina, Nevena – Lejić, Blaženka (2011): “Sakupljač ženskih srca i tvorac velikih riječi”, *Nezavisne novine*, 10–11. 9. 2011, str. 24–25 (infobiro.ba, stranica posjećena: 31. 8. 2025).
- Vujanović, Vojislav (2012/2013): “Nova baklja u glumačkom kosmosu Keroševića. Kritika predstave *Krojcerova sonata*”, Sarajevo, 2. 12. 2012. i Tuzlarije – Vijesti, 6. 4. 2013. (arhiva.tacno.net; bhstring.net, stranice posjećene: 11. 3. 2026).
- Vujanović, Vojislav (2008): “Zločin i njegovo razrješenje”, *Oslobođenje*, 6. 11. 2008, str. 33 (infobiro.ba, stranica posjećena: 15. 3. 2026).
- Высоцкий, Владимир Семёнович (1997): «Владимир Высоцкий о спектакле ‘Преступление и наказание’» [Vladimir Vysockij o predstavi *Zločin i kazna*], *Вагант*. (fondlubimova.ru, stranica posjećena: 31. 1. 2026).

Literatura

- Assmann, Aleida (2011): *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bahtin, Mihail Mihajlovič (2020): *Problemi poetike Dostojevskoga*, prev. Zdenka Matek Šmit i Eugenija Ćuto, 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): «Автор и герой в эстетической деятельности», в: *Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук*, [Autor i junak u estetskoj aktivnosti, u: *Autor i junak. Ka filozofskim osnovama humanističkih nauka*], Academia / Азбука, Санкт-Петербург, с. 9–227.
- Бахтин, Михаил Михайлович (2000): *Энос и роман [Ep i roman]*, Academia / Азбука, Санкт-Петербург.
- Bahtin, Mihail Mihajlovič (1991): *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, prev. Aleksandar Badnjarević, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad.
- Бахтин, Михаил Михайлович (1975): *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Pitanja književnosti i estetike: Studije iz različitih godina]*, Художественная литература, Москва.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. and intr. Randal Johnson, Columbia University Press, New York.
- Chatman, Seymour (1978): *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Цимбал, Сергей Львович (1977): {59} *Театр. Театральность. Время [Teatar. Teatralnost. Vrijeme]*, Искусство, Ленинград, 1977.
- Цимбал, Сергей Львович (1977): «Проза как театральный жанр», в: *Театр. Театральность. Время [Proza kao teatarski žanr, u: Teatar. Teatralnost. Vrijeme]*, Искусство, Ленинград, 1977.
- Foucault, Michel (1984): “O drugim prostorima”, prev. Mario Kopic, prema izvorniku: “Des espaces autres” (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967), u: *Architecture, Mouvement, Continuité*, br. 5, 1984, str. 46–49.
- Genette, Gérard (1997): *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press, Lincoln / London.
- Genette, Gérard (1980): *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca.
- Гинзбург, Лидия Яковлевна (1971): *О психологической прозе [O psihološkoj prozi]*, Советский писатель, Ленинградское отделение, Ленинград.

- Головчинер, Валентина Егоровна (2001): *Эпическая драма в русской литературе XX века [Epska drama u ruskoj književnosti XX vijeka]*, Томский государственный педагогический университет (ТГПУ), Томск.
- Громов, Павел Петрович (1994): *Написанное и ненаписанное [Napisano i nenapisano]*, составление и предисловие Надежда Александровна Таршис, Артист. Режиссер. Театр, Москва.
- Гроссман, Леонид Петрович (1928): «Достоевский и театрализация романа» [Dostojevski i teatralizacija romana], в: *Собрание сочинений в пяти томах*, т. IV, Кн-во «Современные проблемы» Н. А. Столляр, Москва.
- Хайченко, Елена Григорьевна (2020): «От драмы к эпосу. Внесценические персонажи», [Od drame ka epici. Izvanscenski likovi], *Вопросы театра. Proscenium*, №1/2, электронное издание, Государственный институт искусствознания, Москва, 2020, с. 376–403.
- Хренов, Николай Андреевич (2007): «Эстетика и теория искусства XX века: альтернативные типы дискурсивности в контексте трансформации культуры», в: *Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия [Estetika i teorija umjetnosti XX stoljeća: alternativni tipovi diskurzivnosti u kontekstu transformacije kulture]*, u: *Estetika i teorija umjetnosti XX stoljeća: Hrestomatija*, Прогресс-Традиция, Москва, с. 7–84.
- Hutcheon, Linda – O’Flynn, Siobhan (2013): *A Theory of Adaptation*, 2nd ed., Routledge, New York.
- Ibrišimović-Šabić, Adijata (2026): *Scensko umijeće čitanja: Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije. Knjiga I – Načelo groteske (Nikolaj Gogolj / Mihail Bulgakov)*, Slavistički komitet, Sarajevo.
- Ibrišimović-Šabić, Adijata (ur.) (2022): “Temat u povodu 200 godina od rođenja i 140 godina od smrti Fjodora Mihajloviča Dostojevskog (1821–2021)”, *Radovi Filozofskog fakulteta u Sarajevu*, XXV, knj. 2, str. 327–538.
- Ibrišimović-Šabić, Adijata (2022): “Dostojevski na sarajevskoj pozorišnoj sceni”, u: *Radovi Filozofskog fakulteta u Sarajevu*, XXV, knj. 2, 2022, str. 493–517.
- Ibrišimović-Šabić, Adijata (2020): “Skorikova adaptacija Tolstojeve Karenjine u Tanovićevom prijevodu (premijera 6. 3. 2007)”, u: Amela Ljevo-Ovčina, Safet Kešo, Adijata Ibrišimović-Šabić (ur.), *U zrcalima sjećanja... Zbornik radova u spomen na profesora Ilijasa Tanovića*, Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu, Sarajevo.
- Исаева, Елена (2012): «Как граф Толстой слышал Бетховена или почему всё-таки ‘Крейцера Соната’» [Kako je grof Tolstoj slušao Beethovena ili zašto ipak Kreutzerova sonata], Израиль XXI, *Музыкальный журнал*, № 32 (электронный ресурс).
- Iser, Wolfgang (1978): *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins University Press, Baltimore – London.
- Jameson, Fredric (1981): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaka.
- Jauss, Hans Robert (1982): *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans. Timothy Bahti, University of Minnesota Press, Minneapolis.

- Коваленко, Александр Георгиевич – Лумпова, Лидия Николаевна (2023): «Семиотическая модель полифонического текста (роман-эпопея *Война и мир*)» [Semiotički model polifonijskog teksta (roman-eropeja *Rat i mir*)], *Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. Научный журнал*, том 9 (75), № 1, с. 140–151.
- Kusturica, Nazif (2020): “О Толстојевој епопеји”, u: *Doticaji i suočjenja II*, 2. izd., Slavistički komitet – Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke, Sarajevo–Mostar, str. 17–20.
- Kusturica, Nazif (2020): “Rehabilitacija sentimentalnog principa u romanu *Jadnici* F. M. Dostojevskog”, u: *Doticaji i suočjenja II*, 2. izd., Slavistički komitet – Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke, Sarajevo – Mostar, str. 27–32.
- Kusturica, Nazif (2020): “Meša Selimović i F. M. Dostojevski (u svjetlu nekih stavova iz Bahtinove teorije polifonog romana)”, u: *Doticaji i suočjenja II*, drugo izdanje, Slavistički komitet – Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke, Sarajevo – Mostar, str. 143–150.
- Kusturica, Nazif (2011): “Meša Selimović i Fjodor Dostojevski u svjetlu teorije polifonij-skog romana Mihaila Bahtina”, u: *Doticaji i suočjenja III*, Slavistički komitet, Sarajevo, str. 69–156.
- Lazin, Miloš (2019): *Pripovedači na sceni*, Prosvjeta, Sarajevo.
- Lehmann, Hans-Thies (2004/2005): *Postdramsko kazalište*, prev. Kiril Miladinov, CDU – Centar za dramsku umjetnost & TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb - Beograd.
- Lešić, Josip (1976): *Sarajevsko pozorište između dva rata (1929–1941)*, Svjetlost, Sarajevo.
- Любимов, Борис Николаевич (1976): *Проблемы сценичности произведений Ф. М. Достоевского* [*Problemi sceničnosti djela F. M. Dostojevskog*], диссертация, Москва.
- Pavis, Patrice (2004): *Pojmovnik teatra*, prev. Jelena Rajak, Antibarbarus, Zagreb.
- Pobrić, Edin (2020): “Srdžba Ivana Karamazova”, *Anafora*, VII, br. 1, str. 25–56.
- Полтавец Е. Ю. [Елена Юрьевна] (2023): «‘Война и мир’ Л. Н. Толстого: полижанровый контекст, эпос, миф и ритуал» [*Rat i mir* L. N. Tolstoja: poližanrovski kontekst, epos, mit i ritual], *Отечественная филология*, № 4.
- Роллан, Ромен (1954): *Жизнь Толстого*, Государственное издательство художественной литературы, Москва.
- Rolland, Romain (1928): *Vie de Tolstoï*, 11e éd., Librairie Hachette, Paris.
- Selimović, Meša (1988): *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, članci, polemike, intervjui*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd.
- Скорород, Наталья Степановна (2021): «Ф. Ф. Раскольников и Вл. И. Немирович-Данченко: два взгляда на роман Л. Н. Толстого ‘Воскресение’» [F. F. Raskol’nikov i V. Nemirovič-Dančenko: dva pogleda na Tolstojev roman *Uskrsnuiće*], *Teamp. Живопись. Кино. Музыка*, № 3, Москва, с. 28–41 (gitis.art, stranica posjećena: 21. 9. 2025).

- 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 (2018): «Война и мир»: театральная биография романа. Ч. 4: 'P.S.'» [Rat i mir: teatarska biografija romana. Dio 4: 'P.S.'], *Вопросы театра. Театр и проза*, № 1–2, с. 408–422.
- Скороход, Наталья Степановна (2017а): «Война и мир: театральная биография романа. Ч. 2: 'Театр Войны и мира – драматическая традиция'» [Rat i mir: teatarska biografija romana. Dio 2: 'Teatar Rata i mira – dramaturška tradicija'], *Вопросы театра. Театр и проза*, № 1–2, с. 182–197.
- Скороход, Наталья Степановна (2017б): «Война и мир: театральная биография романа. Ч. 3: 'Театр Войны и мира: эпическая традиция'» [Rat i mir: teatarska biografija romana. Dio 3: 'Teatar Rata i mira: epska tradicija'], *Вопросы театра. Театр и проза*, № 3–4, с. 289–301.
- Скороход, Наталья Степановна (2016): «Война и мир: театральная биография романа. Ч. 1: 'Война и мир как сценический материал'» [Rat i mir: teatarska biografija romana. Dio 1: 'Rat i mir kao scenski materijal'], *Вопросы театра. Театр и проза*, № 3–4, с. 249–266.
- 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 театальный журнал, Санкт-Петербург.
- Соболев, Лев Исифович (2007): «О жанре Войны и мира», [O žanru Rata i mira]), *Литература*, журнал Издательского дома «Первое сентября», № 4, Москва (lit.lsept.ru, stranica posjećena: 4. 10. 2025).
- Stanković, Bogoljub (red.) (1988): *Rusko-srpskohrvatski rečnik*, Ruski jezik – Matica srpska, Moskva – Novi Sad.
- Шкловский, Виктор Борисович (1928): *Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»* [Građa i stil u romanu Lava Tolstoja 'Rat i mir'], Федерация, Москва; репринт: Mouton, The Hague – Paris, 1970.
- Шкловский, Виктор Борисович (1917): «Искусство как приём» [Umjetnost kao postupak], в: *Сборник статей «О теории прозы»* [Zbornik članaka 'O teoriji proze'], ОПОЯЗ, Петроград; репринт: Советский писатель, Москва, 1990, с. 7–24.
- Тассинг Орвин, Донна (2010): «Сотворенное и подлинное в описании Бородинского сражения» [Oblikovano i autentično u opisu Borodinske bitke], *Русская литература*, № 4, Санкт-Петербург, с. 30–38 (rusliter.jes.su, stranica posjećena: 4. 10. 2025).
- Терен, Денди (1998): «Мотив музыки в 'Крейцеровой сонате' Л. Н. Толстого» [Motiv muzike u Kreutzerovoj sonati L. N. Tolstoja], *Slavica tergestina*, 6, 1998, с. 101–123.
- Tussing Orwin, Donna (2015): "Tolstoy and Homer Revisited" [Tolstoj i Homer: ponovno promišljanje], *Tolstoy Studies Journal*, XXVII, The Tolstoy Society of North America, Rochester (NY), str. 3–16 (utoronto.scholaris.ca, stranica posjećena: 4. 10. 2025).

Успенская, Эниса (2023): «Преступление и наказание» в сербском театре первой половины XX века» [*Zločin i kazna u srpskom pozorištu prve polovine XX vijeka*], в: *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, 2023, № 4 (24), с. 259–283.

Uspenski, Enisa (2021): “Počeci adaptacija romana Dostojevskog u filmu i pozorištu”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 2021, br. 39, str. 71–88.

Internetski izvori

Al Jazeera Balkans: balkans.aljazeera.net

American Film Institute (AFI) Catalog: catalog.afi.com

Библиотека Максима Мошкова. Русская классика: az.lib.ru

Bibliothèque municipale à vocation régionale (BMVR) Nice: nicea-bmvr.nice.fr

Bibliothèque municipale de Grenoble: bm-grenoble.fr

Большая российская энциклопедия: old.bigenc.ru

Digitalna biblioteka *Internet Archive*: archive.org

Digitalni arhiv *Infobiro*: infobiro.ba

Государственный музей Л. Н. Толстого «Ясная Поляна»: tolstoy.ru

HathiTrust Digital Library: hathitrust.org

Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje: enciklopedija.hr

Informativni portal Tuzlanski: tuzlanski.ba

Informativni portal Tuzlarije: bhstring.net

Internet Broadway Database (IBDB): ibdb.com

Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani: treccani.it

Издательский дом «Первое сентября»: 1sept.ru

Московский художественный театр им. А. П. Чехова (МХТ): mxat.ru

Multimedijalna informativna platforma N1: n1info.ba

Narodno pozorište Sarajevo: nps.ba

Научный журнал «Театр. Живопись. Кино. Музыка»: gitis.art

Научная электронная библиотека «КиберЛенинка»: cyberleninka.ru

Nezavisni ruski kulturni portal *Colta*: colta.ru

New York Public Library, Digital Collections: digitalcollections.nypl.org

Онлайн библиотека русской классической литературы: онлайн-читать.рф

Официальный сайт Юрия Любимова: fondlubimova.ru

P.E.N. Centar Bosne i Hercegovine: penbih.ba

Портал «Культура.РФ»: culture.ru

Project Gutenberg: gutenberg.org

Проект «100 лучших книг всех времен»: 100bestbooks.ru

Prvi banjalučki portal: banjalučka.com

Tačno.net (arhiva): tacno.net

University of Toronto Libraries, Scholaris: utoronto.scholaris.ca

Виртуальный «Театральный календарь»: cal.sptl.spb.ru

Журнал «Новый мир» (официальный сайт архива журнала): nm.1925.ru

Журнал «Русская литература» (архив): rusliter.jes.su

Электронная библиотека «RoyalLib»: royallib.com

Эстетика. Словарь (mrežno izdanje): aesthetics.academic.ru

Scenski korpus

Tolstoj, Lav Nikolajevič (1828–1910)

1. *Uskrsnuće*

Sarajevo, 1925 – Narodno pozorište Sarajevo

Dramatizacija: Henry Bataille

Režija: Viktor Bek

Premijera: 4. 1. 1925.

Arhivski tragovi: Kritike i novinski osvrti navedeni su u rubrici *Periodika i recepcija*.

Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

Međunarodni adaptacijski kontekst (referentne scenske i medijske realizacije)

Bataille, Henry (1924): *Résurrection*, u: *Théâtre complet*, t. III, Ernest Flammarion, Paris (dramatizacija romana).

Alfano, Franco (1904): *Risurrezione* (opera).

Griffith, D. W. (1909): *Resurrection* (kratkometražni nijemi film, 12 min., Biograph Co.).

МХТ им. А. П. Чехова (1930): Л. Н. Толстой, «Воскресение», рук. пост. Вл. И. Немирович-Данченко, реж. И. Я. Судаков, «Лицо от автора» – В. И. Качалов, премьера 30. января 1930. (scenska adaptacija romana).

2. *Ana Karenjina*

2.a) Sarajevo, 1927 – Narodno pozorište Sarajevo

Dramatizacija: Edmond Guiraud

Režija: Viktor Bek

Premijera: 15. 1. 1927.

Arhivski tragovi: Repertoar Narodnog pozorišta Sarajevo.

Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

2.b) Sarajevo, 1940 – Narodno pozorište Sarajevo

Prevod i scenska prerada: Lidija Mansvjetova i Aleksandar Sibirjakov

Režija: Vaso Kosić

Premijera: 12. 12. 1940.

Arhivski tragovi: Kritike i novinski osvrti navedeni su u rubrici *Periodika i recepcija*.

Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

2.c) Sarajevo, 1956 – Narodno pozorište Sarajevo

(gostovanje MHAT-a Saveza SSR-a)

Prema inscenaciji MHAT-a iz 1937. godine

Režija izvorne inscenacije: Vladimir Nemirovič-Dančenko

Dramaturška verzija: Nikolaj Volkov

Sarajevsko gostovanje: 20. 5. 1956.

Arhivski tragovi: Plakat i programska najava gostovanja MHAT-a Saveza SSR-a u Narodnom pozorištu Sarajevo (*Ana Karenjina* i *Mrtve duše*). Vidjeti: Prilog, slika 3.

Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

2.d) Sarajevo, 2007 – Sarajevski ratni teatar (SARTR)

Dramatizacija: Nikolaj Skorik (prema romanu L. N. Tolstoja; uz referentnu adaptaciju Helen Edmundson)

Režija: Nikolaj Skorik

Scenografija i izbor muzike: Nikolaj Skorik

Premijera: 6. 3. 2007.

Arhivski tragovi: Kritike i novinski osvrti navedeni su u rubrici *Periodika i recepcija*.

Skorik, Nikolaj (2006/2007): *Ana Karenjina*, tekst dramatizacije (privatna arhiva Selme Alispahić).

Afiša: Programska knjižica predstave *Ana Karenjina*, SARTR.

Plakalo, Safet (2007): "Slovo izvršnog producenta. Otkuda Ana Karenjina?", programska knjižica predstave *Ana Karenjina*, SARTR.

Plakalo, Safet (2007): "Slovo o dramatizaciji. Putevi impresije", programska knjižica predstave *Ana Karenjina*, SARTR.

Međunarodni adaptacijski kontekst (referentne scenske i medijske realizacije)

Guiraud, Edmond (1907): *Anna Karénine*. Paris: Impr. de *L'Illustration* (l'illustration théâtrale, 1907), 32 str. Bibliothèque Nationale de Tunisie, sign. E-PER-470 51.

МХТ им. А. П. Чехова (1937): *Анна Каренина*, драматическая композиция: Николай Волков, режиссёр-постановщик: Владимир Немирович-Данченко, режиссёр: Василий Сахновский, режиссёр-ассистент: Платон Лесли, премьера: 21 апреля 1937 г.

3. *Rat i mir***Sarajevo, 1959 – Narodno pozorište Sarajevo**

Dramatizacija i scenska prilagodba: Erwin Piscator, Alfreda Neumann i Guntram Prüfer

Režija: Vlado Jablan i Meša Selimović

Premijera: 22. 2. 1959.

Arhivski tragovi: Repertoar Narodnog pozorišta Sarajevo. Plakat i programska najava predstave *Rat i mir* u Narodnom pozorištu Sarajevo. Vidjeti: Prilog, slika 4.

Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

4. *Kreutzerova sonata***4.a) Sarajevo, 1927 – Narodno pozorište Sarajevo**

Dramatizacija: Ferdinand Nozière i Alfred Savoar

Prevod: Mihajlo Kovačević (s francuskog)

Režija: Borivoje Jevtić

Premijera: 13. 10. 1927.

Arhivski tragovi: Repertoar Narodnog pozorišta Sarajevo: *Krojerova sonata*, komad u 4 čina.

Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

4.b) Sarajevo, 1935 – Narodno pozorište Sarajevo (obnova)

Dramatizacija: Ferdinand Nozière i Alfred Savoar

Prevod: Mihajlo Kovačević

Režija: Borivoje Jevtić

Premijera: 14. 12. 1935.

Arhivski tragovi: Kritike i novinski osvrti navedeni su u rubrici *Periodika i recepcija*.

Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

4.c) Tuzla, 2012 – Teatar Kabare Tuzla (TKT)

Dramatizacija: Nancy Harris (monodramska adaptacija za londonski Gate Theatre, 2009)

Prevod: Đorđe Krivokapić

Režija: Nebojša Bradić

Igra: Vlado Kerošević

Premijera: 17. 11. 2012.

Arhivski tragovi: Kritike i novinski osvrti navedeni su u rubrici *Periodika i recepcija*.

Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

Međunarodni adaptacijski kontekst (referentne scenske i medijske realizacije)

Fernand Nozière – Alfred Savoir, *La Sonate à Kreutzer : comédie en quatre actes*, d'après le roman de Tolstoï. Praizvedba: Théâtre de l'Œuvre (Salle Fémina), Pariz, 21. 1. 1910; reprize: Théâtre Réjane (7. 4. 1910) i Maison de l'Œuvre (17. 5. 1924). Tekst objavljen u: *La Petite Illustration. Série théâtre*, br. 129, 25. 10. 1924. Bibliothèque municipale de Grenoble (bm-grenoble.fr, stranica posjećena: 10. 3. 2026).

Tolstoy, Leo – Harris, Nancy (2009): *The Kreutzer Sonata*. Adapted from Tolstoy's novella. London: Nick Hern Books. Premiere: Gate Theatre, Notting Hill, London, 2009.

Fisher, Philip (2009): "The Kreutzer Sonata", *British Theatre Guide* (review) (britishtheatreguide.info, stranica posjećena: 11. 3. 2026).

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (1821–1881)**1. Zločin i kazna****1.a) Sarajevo, 1927 – Narodno pozorište Sarajevo**

Dramatizacija: I. A. Delier [Яков Алексеевич Плющик-Плющевский, псевдоним: Дельер]

Režija: Viktor Bek

Premijera: 25. 12. 1927.

Arhivski tragovi: Repertoar Narodnog pozorišta Sarajevo: *Zločin i kazna*, dramska scena u 10 slika s epilogom.

Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

1.b) Sarajevo, 1940 – Narodno pozorište Sarajevo

Dramatizacija: P. F. Krasnopoljski

Prevod: V. Živojinović

Režija: Vaso Kosić

Premijera: 27. 1. 1940.

Arhivski tragovi: Repertoar Narodnog pozorišta Sarajevo: *Zločin i kazna*, inscenacija u 10 slika.

Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

1.c) Sarajevo, 1999 – Kamerni teatar 55

Dramatizacija: Andrzej Wajda; adaptacija Borislav Stjepanović

Režija: Borislav Stjepanović

Premijera: 24. 10. 1999.

Arhivski tragovi: Repertoar Kamernog teatra 55: *Zločin i kazna. Drveni mit o preporodu grešnika*, adaptacija.

Andžej Wajda, *F. M. Dostojevski 'Zločin i kazna'. Drevni mit o preporodu grešnika*. Adaptacija dramatizacije Boro Stjepanović, Arhiva Kamernog teatra 55.

Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

2. Idiot

2.a) Sarajevo, 1929 – Narodno pozorište Sarajevo

Dramatizacija: Boris Putjata

Režija: Aleksandar Vereščagin; obnova Rade Pregarc

Premijera: 27. 4. 1929.

Arhivski tragovi: Repertoar Narodnog pozorišta Sarajevo: *Idiot*, drama u 9 slika; kritike i novinski osvrti navedeni su u rubrici *Periodika i recepcija*.

Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

2.b) Sarajevo, 2023 – Narodno pozorište Sarajevo

Dramatizacija: Benjamin Konjicija, Emina Omerović, Selma Spahić

Režija: Selma Spahić

Premijera: 22. 2. 2023.

Arhivski tragovi: Kritike i novinski osvrti navedeni su u rubrici *Periodika i recepcija*.

Afiša: Programska knjižica predstave *Idiot, prema romanu Fjodora Mihajloviča Dostojevskog*, NPS.

Mustafić, Dino (2023): "Najava nove pozorišne generacije", Programska knjižica predstave *Idiot, prema romanu Fjodora Mihajloviča Dostojevskog*, NPS.

Omerović, Emina – Konjicija, Benjamin (2023): "Riječ dramaturga", Programska knjižica predstave *Idiot, prema romanu Fjodora Mihajloviča Dostojevskog*, NPS.

Omerović, Emina – Konjicija, Benjamin (2023): “Song Gen Z”, Program-ska knjižica predstave *Idiot, prema romanu Fjodora Mihajloviča Dostojevskog*, NPS.

3. *Ujkin san*

Sarajevo, 1930 – Narodno pozorište Sarajevo

Dramatizacija: K. Volmaler

Režija: Aleksandar Vereščagin

Premijera: 21. 6. 1930.

Arhivski tragovi: Repertoar Narodnog pozorišta Sarajevo: *Ujkin san*, komedija u 3 čina; kritike i novinski osvrti navedeni su u rubrici *Periodika i recepcija*.
Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

Međunarodni adaptacijski kontekst (referentne scenske i medijske realizacije)

Vollmöller, Karl (1918): *Onkelchen hat geträumt: eine altmodische Komödie in drei Akten nach F. M. Dostojewski*, G. Müller, München (dramatizacija pripovijesti *Ujkin san*).

4. *Braća Karamazovi*

4.a) Sarajevo, 1938 – Narodno pozorište Sarajevo

Dramatizacija: Tito Stroci [Strozzi]

Režija: Lidija Mansvjetova

Premijera: 29. 1. 1938.

Arhivski tragovi: Repertoar Narodnog pozorišta Sarajevo: *Braća Karamazovi*, drama.
Afiša: Nije bila dostupna autorici tokom istraživanja.

4.b) Sarajevo, 1981 – Narodno pozorište Sarajevo

Dramatizacija: Sulejman Kupusović

Režija: Sulejman Kupusović

Premijera: 27. 2. 1981.

Arhivski tragovi: Kritike i novinski osvrti navedeni su u rubrici *Periodika i recepcija*.

Afiša: Program-ska knjižica predstave *Braća Karamazovi*, drama u tri dijela, NPS.

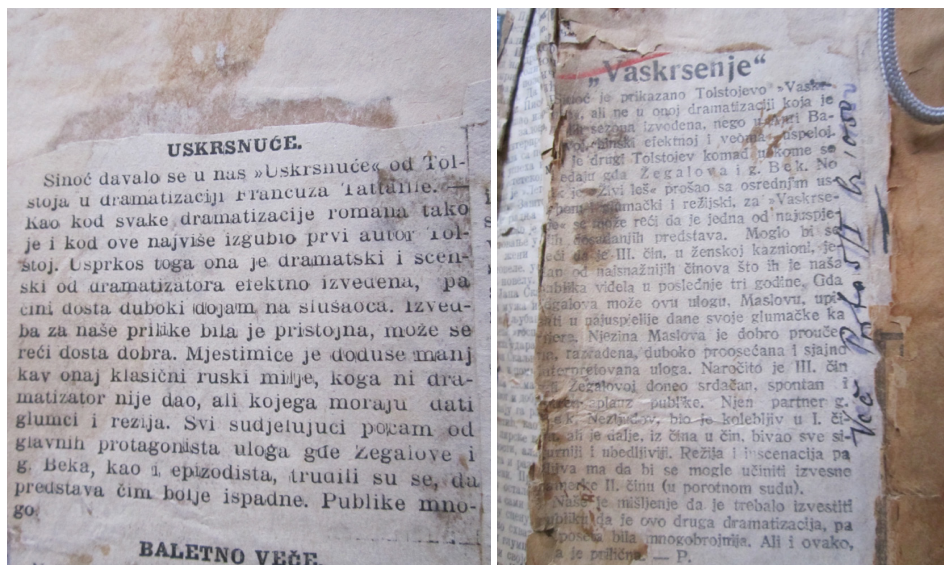
Kreho, Zehra (1981): “Dostojevski danas, sad... i ovdje!”, program-ska knjižica predstave *Braća Karamazovi*, Arhiva NPS.

Prilog: Arhivska građa (MKPU BiH i NPS)

Fotografije u Prilogu prate razvoj scenskog čitanja ruskog romana na sarajevskoj pozornici – od ranih arhivskih tragova do savremenih inscenacija.

Lav Nikolajevič Tolstoj

Slika 1. i 2. *Uskrснуће/Vaskrsenje* (1925): Odzivi nakon premijere (isječci iz novina)

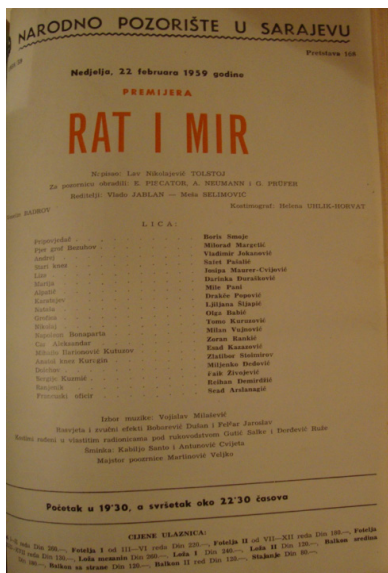


Slika 1. “Repertoar narodnog pozorišta od 3. do 8. februara”, *Uskrснуće, Narod.*

Slika 2. *Vaskrsenje, Večernja pošta*, 5. 1. 1925, potpis: P.

Izvor: Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine (MKPU BiH).
Fotodokumentacija autorice (2007–2010)

Slika 3. *Ana Karenjina* i *Mrtve duše* (1956): Plakat
Slika 4. *Rat i mir* (1959): Plakat



Slika 3. Plakat i programska najava gostovanja MHAT-a Saveza SSR-a u Narodnom pozorištu Sarajevo (*Ana Karenjina* i *Mrtve duše*)

Slika 4. Plakat i programska najava predstave *Rat i mir*

Izvor: Arhiva Narodnog pozorišta Sarajevo (NPS). Fotodokumentacija autorice (2007–2010)

Fjodor Mihajlovič Dostojevski

Slika 5. *Idiot* (1970). Fotografija: Kaća Dorić kao Nastasja Filipovna



Slika 5. Kaća Dorić kao Nastasja Filipovna u predstavi *Idiot*; režija Josip Lešić; Kamerni teatar 55

Izvor: Arhiva Kamernog teatra 55. Fotodokumentacija autorice (2007–2010)

Slika 6. *Idiot* (2023)



Slika 6. *Idiot*, režija Selma Spahić, Narodno pozorište Sarajevo,

foto: Velija Hasanbegović

Izvor: Fotogalerija Narodnog pozorišta Sarajevo (nps.ba, stranica posjećena: 30. 3. 2026)

Imenski indeks

A

Assmann, Aleida 33, 46, 107, 181

B

Bahtin, Mihail Mihajlovič [Михаил Михайлович Бахтин] 17, 18, 20–21, 27–29, 72–73, 76–78, 83–84, 86, 88, 91, 96, 123–125, 136, 150, 157, 181, 183

Bataille, Henry 47, 51–53, 55–57, 59, 175, 186

Bek, Viktor 47, 52, 55, 59, 60–61, 141, 186, 189

Bićanić, Mladen 111–113, 133, 136–137, 173

Bogomolov, Konstantin Jur'evič [Константин Юрьевич Богомолов] 21–22

Bourdieu, Pierre 92, 181

Brecht, Bertolt 15–16, 27–29, 76–78, 94, 136

C

Cimbal, Sergej L'vovič [Сергей Львович Цимбал] 13, 15–16, 24

Č

Čedomil, Jakša [Jakov Čuka] 35–37, 173

D

Delier, I. A. [Яков Алексеевич Плющик-Плющевский – Дельер

= Jakov Alekseevič Pljuščik-Pljuščevskij – Del'er] 141–143, 189

Dodin, Lev Abramovič [Лев Абрамович Додин] 21–23, 175

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič [Фёдор Михайлович Достоевский] 40, 42–43, 79, 96, 106, 162, 165, 171–172, 174–177, 179, 182–183, 189–191, 194

– teorijski okvir i poetičke odlike 10–12, 19–21

– problemi scenske adaptacije 9–10, 15, 19–23, 26–31

– polifonija i “teatar svijesti” 10–11, 20, 31, 118–119

– recepcijski horizonti (1901–1946) 119–122

– književnokritička recepcija 122–127

– recepcija u XXI stoljeću 127–139

– scenske adaptacije i modeli čitanja 139–156

– rane inscenacije (1927–1940) 142–147

– inscenacije u XX stoljeću (1950–2000) 147–155

– savremene adaptacije i fragmentacija 156–161

E

Èjhenbaum, Boris Mihajlovič [Борис Михайлович Эйхенбаум] 71

F

Foucault, Michel 18, 181

G

- Genette, Gérard 17, 29, 181
 Ginzburg, Lidija Jakovlevna [Лидия Яковлевна Гинзбург] 81–82, 88, 181
 Gojer, Gradimir 96, 129–130, 141, 148, 152–153, 155, 174, 177, 180
 Golovčiner, Valentina Egorovna [Валентина Егоровна Головчинер] 13–14, 182
 Gromov, Pavel Petrovič [Павел Петрович Громов] 14, 24, 182
 Grossman, Leonid Petrovič [Леонид Петрович Гроссман] 140, 146, 182
 Guiraud, Edmond 61–62, 65, 66–67, 110, 186, 188

H

- Hajčenko, Elena Grigor'evna [Елена Григорьевна Хайченко] 14, 182
 Homer 71–73, 184
 Hutcheon, Linda 22, 29, 65, 182

I

- Iser, Wolfgang 29, 33, 35, 40, 107, 182

J

- Jablan, Vlado 45, 47, 95, 96, 188
 Jameson, Fredric 33, 35–36, 42, 182
 Jauss, Hans Robert 29, 33–35, 40, 42, 107, 183
 Jevtić, Borivoje 42–43, 47, 114, 144, 174, 188

K

- Karahasan, Dževad 126, 146, 150–151, 175

- Kogan, Galina Fridmanovna [Галина Фридмановна Коган] 119, 120, 175
 Konstantinović, Radomir 90–91, 175
 Kosić, Vaso 47, 64–65, 141, 143, 187, 190
 Kovačević, Marko 128, 130, 149–151, 175–176
 Kovalenko, Aleksandr Georgievič [Александр Георгиевич Коваленко] 79–80, 183
 Kulenović, Tvrtko 106, 126, 133, 172, 178
 Kurusović, Sulejman 19, 142, 149–151, 176, 191
 Kusturica, Nazif 91–92, 96, 122–125, 183

L

- Lazin, Miloš 24–25, 183
 Lehmann, Hans-Thies 25, 183
 Lešić, Josip 63–64, 141, 143–146, 148, 174, 179, 183, 194
 Lumпова, Lidija Nikolaevna [Лидия Николаевна Лумпова] 79–80, 86, 183

LJ

- Ljubimov, Boris Nikolaevič [Борис Николаевич Любимов] 15, 20, 24, 118
 Ljubimov, Jurij Petrovič [Юрий Петрович Любимов] 21–22, 29

M

- Maĵakovski, Vladimir Vladimirovič [Владимир Владимирович Маяковский] 62–63, 171

Mansvjetova, Lidija Vasil'evna [Лидия Васильевна Мансветова] 47, 63–65, 142, 146, 187, 191
 Mejerhold, Vsevolod Ėmil'evič [Всеволод Эмильевич Мейерхольд] 29, 48

N

Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič [Владимир Иванович Немирович-Данченко] 12, 29, 48, 52, 58, 66–67, 84, 86, 89, 110, 183, 187
 Neumann, Alfred 45, 47, 84, 95, 188
 Nozière, Ferdinand 114, 188, 189

O

Ostojić, Ljubica 126, 153, 177

P

Pasarić, Josip 37, 38, 177
 Pavis, Patrice 26–27, 29–30, 128, 136, 140, 183
 Piscator, Erwin 27, 45, 47, 84–86, 89, 95–96, 188
 Plakalo, Safet 109–110, 187
 Pobrić, Edin 134–135, 177, 183
 Poltavac, Elena Jur'jevna [Елена Юрьевна Полтавец] 73, 183
 Pregarc, Rade 47, 141, 144, 190
 Prüfer, Guntram 45, 84, 95, 188
 Putjata, Boris Vladimirovič [Борис Владимирович Путьята] 141, 144–145, 190

R

Rolland, Romain 70–71, 105, 178, 183

S

Selimović, Meša 45, 47, 95–96, 122–125, 134–135, 183, 188
 Sibirjakov, Aleksandr Illiodorovič [Александр Иллиодорович Сибиряков] 47, 64–65, 187
 Skorik, Nikolaj Lavrent'evič [Николай Лаврентьевич Скорик] 48, 108–110, 113, 178, 182, 187
 Skorohod, Natal'ja Stepanovna [Наталья Степановна Скороход] 10, 12–13, 15, 17–21, 24, 26–30, 53, 56–58, 62, 66–68, 75–78, 82–86, 88, 94–96, 129, 136, 140, 151, 183, 184
 – teorijski okvir i pojmovni aparat 10, 12, 13, 15, 17–21
 – epski element i struktura scenske radnje 10, 12–13, 15, 18, 20, 26–30, 53, 56–58, 62, 77, 82–88, 94, 96, 111, 147
 – naracija, komentar i fragmentarnost 9, 12–13, 17–21, 24, 26–28, 52, 57–59, 62, 65–66, 68, 78, 84–86, 88, 94–95, 136, 140, 147, 162
 Slijepčević, Pero 40–41, 179
 Sobolev, Lev Iosifovič [Лев Иосифович Соболев] 71, 184
 Spahić, Selma 137, 141, 156, 190, 195
 Spektorskij, Evgenij Vasil'evič [Евгений Васильевич Спекторский] 42–43, 120, 179
 Stanislavskij, Konstantin Sergeevič [Константин Сергеевич Станиславский – Алексеев] 48, 66, 94, 96, 145
 Stjepanović, Borislav 141, 152, 154–155, 190
 Strozzi (Stroci), Tito 142, 146, 191

Š

Šklovskij, Viktor Borisovič [Виктор Борисович Шкловский] 74–76, 78, 86, 91, 184

T

Tolstoj, Lav Nikolajevič [Лев Николаевич Толстой] 10, 21, 26, 30–32, 34–48, 50, 54–55, 66, 70–76, 78–82, 89–94, 96–110, 112–117, 120–121, 132, 162, 165, 171–180, 182, 184, 186, 193

– teorijski okvir i poetičke odlike 10–12, 19–21

– epika i etička imaginacija 10–11, 19–21, 31

– problemi scenske adaptacije 19–21, 23, 26–31

– recepcijski horizonti (1889–1948) 32–45

– rane scenske adaptacije 48–66

– *Uskrsnuće* 23, 37–38, 49–62, 102, 175, 183, 186, 193

– *Ana Karenjina* 32, 35, 46–48, 60–69, 92, 97, 102, 108–113, 116–117, 171, 175–176, 178, 186–187, 194

– *Rat i mir* 23, 32–33, 35, 45–48, 69–97, 102–103, 109, 117, 171, 183–184, 188, 194

– *Kreutzerova sonata* 97–98, 113–118, 182, 188

– savremena medijska recepcija 97–108

Tussing Orwin, Donna 72, 74, 86–87, 184

U

Uspenski, Enisa / Uspenskaja, Ėnisa [Эниса Успенская] 140, 143, 185

V

Vereščagin, Aleksandr Aleksandrovič [Александр Александрович Верещагин] 47, 141–142, 144–145, 190–191

Vešović, Marko 101–102, 126, 180

Vysockij, Vladimir Semjonovič [Владимир Семёнович Высоцкий] 21–22, 180

Vollmöller, Karl (Volmaler) 142, 145, 191

Vujanović, Vojislav 116, 129–130, 180

Ž

Žegalova, Marija [Мария Жегалова-Знаменская] 55, 59, 177

W

Wajda, Andrzej 141, 152–155, 172, 190

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. Od 2026. godine članica je P. E. N. Centra 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: *Scensko umijeće čitanja. Proza ruskih klasika i sarajevske pozorišne improvizacije – Knjiga I: Načelo groteske (Nikolaj Gogolj / Mihail Bulgakov)* (2026), *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 II – Načelo epike i polifonije (Lav Tolstoj / Fjodor Dostojevski)

Slavistički komitet, Biblioteka *Bosnistika*, Monografije, knjiga 31

Za izdavača
Mehmed Kardaš

Lektura
Mehmed Kardaš

Korektura
Mehmed Kardaš
Adijata Ibrišimović-Šabić

Prijevod rezimea
Ajla Hasanbašić (engleski)
Adijata Ibrišimović-Šabić (ruski)

Dizajn korica
Tarik Jesenković

Prijelom
TDP, Sarajevo

BIBLIOTEKA BOSNISTIKA | **MONOGRAFIJE**



ISBN 978-9958-648-44-1



9 789958 648441 >