

**ДРАМАТИЗАЦИЈА РОМАНА ЗЛОЧИН И КАЗНА  
ИЛИ КАКО ПОЉУБИТИ АЉОНУ ИВАНОВНУ**  
(Народно позориште Републике Српске – 28. 03. 2019)

Шта се десило са класичном трагедијом, пита се теорија драме, а модерни драматичари углавном одговарају да се овај јединствени и непоновљиви жанр, већ са појавом Еврипида, покренуо према драми, мелодрами и трагикомедији. Мање је истицано да је њен склоп и архитектура утицао и на обликовање савременог романа. Однос *јунака и судбине* готово је аналоган, концентрисан је у *mythos*-у као архетипском склопу *трагичке кривице јунака* којом у трагедији управљају богови, по том природа и историја, док је у савременом роману *карактер јунака* схваћен као судбина. Кривицу *јунака класичне трагедије* генерише „хомеровски ланац крвних освета“ или незнање, погрешка свакако, и зато је његова патња казна и праштање, „пољубац у чело жртве“. Атички богови су инспиратори и покретачи зла, јунаку је задата слобода.

Богови су посједници *фајума* а јунаци „терета злочина“ све док се *трагичко*, са свом драматуршком – аристотеловском апаратуром, није *преселило у дијалошку нараћивност* савременог/психолошког романа. Роман је, у најмањем, већ два вијека суверени баштиник трагичког осјећања савременог свијета. Кључар је Фјодор Михаилович Достоевски, а његов роман *Злочин и казна*, поред осталог, парадигматски транспонује и атичку бинарност *кривице*. Раскољников, попут трагичких драмских хероја, са истом страшћу и енергијом *жели објекат*, али налагавац није исти, јунак се не објективизује у митском сижеу већ сиже произлази из његовог карактера и обликује савремену митску причу.

Ако човјека посматрамо само као биће зависно од друштвеног уређења онда ћемо га свести на оно најниже – Раскољников нема новаца да плати станарину, купи половно одијело, плати ручак, бивши је студент, чека сиротињску уштеђевину од мајке и сестре, успут пише и објављује *новински чланцић о обичним/нижим и необичним/одабраним људима* и – онда убије *зеленашицу* и њену сестру како би дошао до новца! Не, то није Достоевски. То је почетна, идеолошка, *фајум идеја* Раскољникова која се растаче у циничном процесу пропадања. Хришћански Бог није творац зла. Човјеку је подарена слобода и он може чинити шта хоће, али мора и одговорати за своје моралне поступке.

Не чуди, онда, што је Народно позориште Републике Српске одлучило да на сцени изведе управо *Злочин и казну*, изабрана је драматизација професора Мирослава Беловића, а за њену адаптацију и режију ангажован је Душан Петровић, провјерени редитељ и у овој кући, и професор режије у Београду. Увјерени смо да је то наша најбоља комбинација кад је о Достојевском ријеч, јер је у духу руског генија; ради се, дакле, о односу бившег професора и некадашњег студента сљедбеника.

Сиже Достојевског увијек је „у рукама јунака“, писац је један од њих, и није му важно шта представља јунак у свијету, већ шта за његовог јунака представља свијет. Његов је циљ да стави човјека у различите ситуације које га откривају и провоцирају, да међусобно спаја и сукобљава људе, али тако да они не остају у оквирима тог сижејног додира, већ излазе ван њега. Праве везе почињу тамо гдје се уобичајени сиже завршава, испунивши своју драматуршку функцију. У суштини, сви хероји Достојевског се сусрећу ван времена и простора, као два бића у бескрају. Укрштају се њихове свијести са њиховим свјетовима, укрштају се њихови видокрузи.

Драматизација ауторског тандема Беловић/Петровић подражава назначену суштину и двослојно је структурише: први слој је конструкциона разрада Раскољниковљевог *mythos*-а, *фатум игеје*, по којој необични/одабрани људи, попут Наполеона, на примјер, имају право да прекораче границу и почине злочин јер је то „виши интерес“, за добро нижих/обичних слојева друштва. Други проистиче из првог а тиче се свих актера Јунаковог видокруга: породица, помоћници, противници, окружење, који се сусрећу и укрштају у реалном хронотопу и ирационалном бескрају. Магистралну проходност радње осовљава и регулише Порфирије Петровић, иследник, који попут атичких пророка „зна садашњост, а и прошлост и будућност је знао“. Отуд и драматуршка истрајност да се комад држи драмског принципа јединства времена, односно истовремености, отуд и катастрофична брзина радње, њено олујно кретање. Иако је Достојевски свој свијет видио и замишљао првенствено у простору.

Дјелује парадоксално, а није, јер је то једини начин да се у једном сценском оквиру сједини криминални случај и филозофска исповијест и „упакује“ религиозна драма у фабулу булеварске приче. Првих пет слика путем уских хронотопа, соба, кафана, стан, соба, и муњевитог протока времена, окупља све актере из „нижих слојева“ који, индиректно, подстичу Раскољниковљеву идеју о злочину и његову убијеђеност да је један од одабраних. У серијалу исповијести, прије свих пијаног и пропалиг Мармеладова, чија се кћерка Соња одала проституцији да би спасила оца, сестре и маћеху, а потом у писму мајке у коме је јасно да се његова сестра Дуња удаје за Лужина како би спасила брата, те у драматуршки

дјелотворној појави Лизавете, полусестре Аљоне Ивановне, лихварке, код које је већ заложен „очев сат и сестрин прстен“, пресудно је „погонско гориво“ да Раскољников и практично реализује *фатум идеју*, узме сјекирицу и „расцоп“ главу зеленашице. Успут убија и Лизавету, атички уплив судбине, и на брзину сакрива опљачкани новчаник и нешто накита у туђу башту, под камен. Других пет сцена начињу Раскољниковљеву убијећеност у исправност убиства, у кошмару се *појављују убијене сестре, мајка и сестра и остали...*, *иага у несвести* у полицијској станици на помен Аљониног убиства, четири дана проводи у бунилу, помиње минђуше, ланчиће, приписују му Лизавету, оптужене молере Миколку и Мићка, и све то доктор Зосимов проглашава *нервном тлушошћу*. А није, ради се о психијатријском поремећају „мономанија“ гдје је фикс-идеја убиства сасвим логична. Овдје укључујемо и долазак мајке и сестре, њихово слање новца који је Раскољников, безусловно, поклонио за сахрану самоубице Мармеладова, и несрећну и грешну Соњу трајно везао за себе. Она је свједок и породичне расправе гдје Дуња, сестра, дефинитивно одустаје од Лужина а Раскољников, попут „лептира око свијеће“, одлази на ноге главном инспектору, Порфирију Петровичу. Игра злочинца и инспектора зналачко је продужавање тензије комада, а њихова надгорњавања *о новинској чланчића о обичним и необичним људима* јединствен је и риједак примјер *меташекстиуалности* у функцији драмске нарације. Раскољников никако да призна кривицу Порфирију Петровичу иако му из сасвим других побуда, емотивних, духовних, религијских, највише „помаже“ Соња Мармеладова. Њено указивање на *васкрсење Лазарово*, поклањање свога крста од кипариса, она носи Лизаветин крст, молбе да призна злочин и крене путем покајања, не помажу; он није „убио човјека, већ је згазио ваш“. (Нико нема право да убије човјека, ма какав и ко био!) Климактичност драматизације усложњава појава Свидригајлова, бившег спахије, код кога је Дуња радила као дадиља. Он је напасник Дуње, убица жене и насљедник жениног финансијског иметка. У драматизацији је искоришћен као *deus ex machine* јер својим новчаницама нуди бијег у иностранство Раскољникову, мајци и Дуњи, под условом да Дуња буде заувјек његова. Да га заволи. Дуња, и да хоће, не може. (Овај је однос, иначе, најзамагљенији рукавац драматизације.) Новац који је намијењен Дуњи одлази на збрињавање сирочади Мармеладова чиме се, додатно, отварају врата Соњиног и Раскољниковљевог зближавања на Божјем путу. Раскољников се коначно предао и признао злочин а Свидригајлов извршио самоубиство. Свидригајлов је окајао душу, а Раскољников се „закопчао“ у Сфингу. Кајаће се подједнако, и ко одговори и ко не одговори. И то је крај драме/драматизације. Достојевски у роману крајње питање рјешава мелодрамски, и боље је да га нема.

Остаје низ потпитања која „висе“ из назначеног другог слоја драматизације а тичу се ирационалног сусретања и укрштања драмских хероја ван времена и простора. То је *драматургија дубинских оіледа-ла* на релацији: Дуња – Соња, Соња – Лизавета, Лужин – Свидригајлов, Свидригајлов – Дуња, Раскољников – Соња, Соња – Миколка, Разумихин – Порфирије, Раскољников – Лизавета – Аљона Ивановна, наведимо само нека, која су питање *редитиелске драматургије* и велики изазов за Душана Петровића и глумачки ансамбл. Питање Лизавете потиче из атичке трагедије. Ореста је, на примјер, ослободила Атена, док се Едип самоспознао и самоказнио, а кћерка/сестра Антигона води га на пут окајања у родни Китерон. А шта ћемо са Аљоном Ивановном? Један од највећих савремених српских пјесника, Ђорђо Сладоје, у својим „раним радовима“ одговара:

*Ноћу нас уходе пријатељи / прерушени у иследнике, / у ушваре и-цијећене из Ван Гојове шубе. // Док у њедрима ћучимо сјекиру / и мало на-полеонској сна, / боле нас граје сивари заложене код Аљоне. // У сну се миче кокошија ноја, / шутињи сибирски воз; / покашкад бљесну ушице / и освијетле ћуш: / на свакој сјаници, шћућурена под сирехом, / чека по једна Соња // и очев сат нас буди. / Мичу се казальке / умјесто минуша ронећи мајчине сузе, / а онда бљесне сестрина отрлица / и освијетли враша иза којих је она. // Ал, како покуцати, / како ли подићи сјекиру / скривену испод кошуље? // (Све је то ипак лакше / и љешше / нејо је пољубиши!).*

Ђорђо Сладоје и Душан Петровић живе у истом граду, блиски су генерацијски, а да ли ће се у сфери *ирационалној сусретања ван времена* и *иростора* додирнути семантички знаци пјесме и представе, не можемо пресудити. Све је, ипак, до публике.

Раде Симовић