

RUSI I SRPSKO POZORIŠTE

Jovan ĆIRILOV

Uticaji, dejstva ili faktor razvoja. Doba neposrednog dejstva ruskih umetnika i njihovih teorija na tekući pozorišni život u Srbiji je daleka prošlost

RUSKO POZORIŠTE I POZORIŠNI STVARAOCI RUSA odigrali su veliku ulogu u istoriji svetskog teatra. Srpski u tom smislu nije izuzetak. Nema slovenskog naroda koji nije bio u tesnoj vezi sa ruskim pozorištem i ruskom dramskom literaturom. I pozorišna istorija Evrope i sveta, a izvan Evrope – pozorište Sjedinjenih Američkih Država, nije mimoišlo ono što se na planu pozorišta dešavalo u Rusa od XIX veka do danas.

Obično se ova tema obrađuje kao pitanje uticaja jedne kulture na drugu. Pojam uticaja nalazi se redovno u bezbrojnim seminarskim i diplomskim radovima na svetskim univerzitetima. Cilj ovog teksta, međutim, nije da opširno obrazložimo zašto smatramo da reč uticaj ne obuhvata na pravi način odnos jednog umetničkog fenomena sa umetnošću druge sredine. Ali, valja reći da uticaj u velikoj meri sugerise pojam imitacije, oponašanja. A trag ili impuls koji jedna sredina ostavlja i prenosi u drugoj sredini je mnogo složeniji. Precizniji termin bi zato bio faktor razvoja ili, na druge jezike teže prevodiva reč iz engleskog jezika, *impact* koja bi se mogla prevesti upravo kao dejstvo. Obe ove reči naime sugerisu da je reč o tome da se jedna kulturna pojava odražava u drugoj kulturnoj sredini.

Ipak, ma koliko značajan faktor razvoja jedna kulturna činjenica bila u drugoj sredini, nijedna kulturna pojava se ne prenosi mehanički, već u stvarnosti umetničke prakse druge sredine dolazi do preobražaja i izmene izvorne pojave u skladu sa tradicijom i karakteristikama te sredine.

Za trenutak ćemo ipak upotrebiti zastareli pojam *uticaja* da bismo dokazali ili bar jasnije izložili svoje stanovište. Ako je reč o uticaju, onda će i najveći pobornici toga pojma priznati da se „uticaj“ ruskog pozorišta na pozorište druge sredine drugačije ispoljio na primer kod Srba i Bugara ili kod Amerika-

naca i Italijana ili, pak, kod Nemaca i Poljaka. Taj „uticaj“ se menja u zavisti od specifičnosti sredine u kojoj se *impact* desi.

Nesumnjivo, dakle, da su Rusi bili dragocen faktor u razvoju srpske kulture u celini, a time i srpskog pozorišta. Što se pozorišta tiče, to se ispoljavalo na tri načina – prvo, preko dramske književnosti, drugo, preko pozorišne teorije i prakse i treće, delovanjem ruskih umetnika u našoj sredini. Kao najsvetliji primeri, pored dramskog opusa mnogih pisaca, a pre svega Gogolja, Čehova i Gorkog, dubok trag u našoj sredini (kao, uostalom, i u svetu) ostavili su Konstantin Stanislavski svojom teorijom i praksom Hudožestvenog teatra i, konačno, rediteljski i pedagoški rad ruskog emigranta Jurija Rakitina.

Ali, bilo je i negativnog dejstva – kada su na talasu kratkog i veštački nametnutog uticaja doktrine socijalističkog realizma, na jugoslovenski, znači, i srpski repertoar, posle dolaska na vlast komunista nakon Drugog svetskog rata sredinom četrdesetih godina prošlog veka, na našim scenama prikazivana mnoga trećerazredna dela sovjetskih dramatičara. Svakako da su i u Srbiji „proizvedena“ dela tog neinspirativnog pravca socrealističke propagande po kojoj umetnost bez oklevanja treba da bude sluga politike.

No, vratimo se pozitivnim uticajima. Nesumnjivo da je Gogolj svojim satiričnim opusom inspirisao dva velika srpska dramska pisca XIX i XX veka – Jovana Popovića Steriju i Branislava Nušića. Štaviše, sam Nušić je, recimo, isticao da bez Gogolja ne bi bilo njegovog dela „Sumnjivo lice“. Ali je upravo „Sumnjivo lice“ primer da je tematska i dramaturška inspiracija toliko u Nušiću dobila svoj specifičan, srpski i opškebalkanski oblik (u Rumuna kod Karađalea, a kod Bugara u Kostova), da se ne može govoriti o bilo kakvom imitatorskom uticaju, već o zaista osobenoj stvaralačkoj inspiraciji. S druge strane, da Branislav Nušić nema svoj specifikum i originalnost, zar bi Rusi u poststaljinističkom periodu u drugoj polovini pedesetih godina imali na repertoaru širom Rusije toliko izvođenja Nušićevih komedija da je u jednom trenutku, u sredini sa nekoliko stotina teatarata i sa velikom sopstvenom dramaturškom produkcijom, upravo on bio najizvođeniji pisac. Ne samo među stranim dramatičarima, već uključujući i ruske klasike i savremene sovjetske pisce. Nušićev dobrotivi humor tog trenutka dobro je došao kao blag prelaz ka oštrijoj kritici mračnijih pojava u sovjetskom društvu, ka Vampilovu, koji se ubrzo pojavio u SSSR-u u svoj svojoj, za tu sredinu, nenavikloj, ošttrini.

Mesto Čehova u srpskom pozorišnom repertoaru je, međutim, veoma složeno. Ovaj pisac, sličan francuskim i ruskim slikarima plenera, velika je, neprebolna čežnja srpskih reditelja, glumaca i publike. Jer, na žalost, taj tanani umetnik specifičnog humora i tragičnog osećanja života, nije kod Srba još doživio predstavu koja bi bila na nivou njegove umetnosti, njegove složenosti i

očekivanja srpske sredine.¹ Iako to ne znači da naša publika i kritika ne zna šta je pravi Čehov našeg vremena.²

Dramski opus Maksima Gorkog, koga u drami ne bi bilo bez Čehova, pokazao se pak očigledno bližim srpskom senzibilitetu. Mata Milošević je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu ostvario jednu od svojih životnih režija sa njegovom dramom „Jegor Buličov“ koja je jednako impresionirala publiku Beograda, Pariza i Moskve, pa i samu udovicu Maksima Gorkog Peškovu. Izgleda da je tekst ovog takođe velikog ruskog pisca, ali sa manje tajnovitih podtekstova nego kod Čehova, bliži srpskim i rediteljima i glumcima.

Teško je pronaći neki direktni „uticaj“ Čehovljeve ili Gorkove dramaturgije na naše pisce otkako su se oni pojavili na srpskim scenama: Gorki prvi put u Beogradu 1903. godine sa „Malograđanima“, a Čehov 1904. sa jednočinkom „Labudova pesma“, oba puta u Narodnom pozorištu. Naravno da su dvojica ovih pisaca bili deo iskustva svih srpskih dramatičara posle njih do dana današnjeg, ali oni se nisu usudili da ih imitiraju, čak ni kao pastiš.

Deo iskustva srpskih pisaca, reditelja i gledalaca su i pozorišne predstave ruskih drama – pored rado gledanih ostvarenja na osnovu romana Dostojevskog – pisaca kao što su Ostrovski, Turgenjev, Tolstoj, Andrejev, Bulgakov, Leonov, a u novije vreme već spomenuti Vampilov, zatim Koljada, sasvim mladi Sigarev i mnogi drugi.³ Uostalom, u Srbiji se danas prikazuje više savremenih ruskih pisaca nego i u jednoj zemlji u svetu.

Veliki doprinos srpskoj kulturi dali su i Rusi koji su napustili svoju zemlju posle preokreta koji se desio sa Oktobarskom revolucijom. On je bio veoma bitan, ne samo u dramskom teatru, već i u svim drugim oblastima javnog ži-

¹Nijedna predstava naših najvećih i najdarovitijih reditelja, počev od Bojana Stupice, Mate Miloševića i Miroslava Belovića do Dejana Mijača ne spada među njihove najznačajnije predstave. Najbliži čehovskom osećanju sveta je reditelj mlađe srednje generacije Nikita Milivojević sa predstavama sa srpskim, a naročito sa grčkim glumcima, ništa boljim histrionima od ovdašnjih glumaca.

² Oni su prepoznali na Bitefu kao svoga Čehova Krejčine i Ašerove „Tri sestre“, Nekrošiusovog „Ujka Vanju“, „Galeba“ Gžegoževskog, „Višnjik“ Roberta Čulija. Pre toga i Čehova u režiji Jurija Rakitina između dva rata u našim vodećim pozorištima. Veliki ruski reditelji Jurij Zavadski i Georgij Tovstonogov nisu uspeali da ponove Rakitinove uspehe, Zavadski sa „Ivanovim“ 1966. godine, a Tovstonogov sa „Tri sestre“ 1981. godine, obe predstave u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu.

³ Beogradska izdavačka kuća Zepter Book Worlds, koja sistematski publikuje reprezentativna dela savremene ruske književnosti, objavila je antologiju najnovije ruske drame pod naslovom „Gvozdeni vek“ i, kao posebnu knjigu, dramolete Jevgenija Griškoveca, u svetu poznatog dramatičara i glumca koji tumači sopstvene monodrame. Ova antologija sa petnaest drama savremenih ruskih dramatičara (Petruševska, Razumovska, Koljada, Galin, Slapovski, Kokovkin, Bogajev, Ptuškina, Červinski, Šipenko, Muhina i Sigarev, danas poznat u svetu, u Srba objavljen pre nego u Rusiji) danas je neka vrsta rezervoara drama iz koga srpska pozorišta od 2000. godine kada je knjiga objavljena, crpu drame i prikazuju ih na svojim scenama.

vota, u drugim umetnostima – neprocenjiv u srpskoj operi i osnivanju klasičnog baleta – i u gotovo svim granama nauke. Isto se dogodilo i sa ruskim umetnicima koje je u periodu između Prvog i Drugog svetskog rata istorijska turbulencija donela na Balkan. Posebno u kulture naroda slovenskog porekla i pravoslavne veroispovesti zbog bliskosti religije i jezika. A kod nas i zbog posebno bliskog odnosa dinastija Romanova i Karadorđevića. U tom periodu Rusi su, naime, u najsrećnijim slučajevima, dali značajan impuls modernizaciji srpskog teatarskog života, jer je modernizam već u osvit XX veka bio zahvatio ruske umetnike. Najmarkatniji primer ranog modernizma među Srbima u pozorištu je neponovljiva ličnost živopisnog ruskog umetnika Jurija Ljoviča Rakitina (1882–1952) koji je kao reditelj delovao na scenama dva tada najveća i najznačajnija srpska stalna ansambla. Najpre u Narodnom pozorištu u Beogradu (od 1920. do 1946. godine), a zatim u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu (od 1947. do pred samu smrt).⁴

Rakitinova uspešna umetnička saradnja sa Mejerholjdom posebno je značajana i za nas, jer je, pored poštovanja same suštine učenja Stanislavskog, pod uticajem modernijeg Vsevoloda Emilijeviča, Rakitin Srbima pružio nedogmatsku varijantu njegovog sistema. A ona se sastojala u izvesnom otklonu od doslovnog realizma, sa markantnom sklonošću ka teatralizaciji i groteski.

Uz to, Rakitin je strasno i inteligentno branio i Stanislavskog od dogmatizacije i šablonizacije.⁵ A kada se neposredno posle Drugog svetskog rata, ustalilo dogmatsko strogo realističko tumačenje Stanislavskog, nastojao je da njegovo učenje tretira kao dosledni „mejerholjdovac“, tako da se prelaz ka svestranijem shvatanju Sistema u Srba lakše desio.

⁴Jurij Rakitin je bio učenik Stanislavskog i Mejerholjda, igrao je na scenama svojevremeno dva najznačajnija ruska teatra – u moskovskom MHAT-u i peterburškoj Aleksandrinki. U MHAT-u je od 1907. do 1911. godine odigrao petnaest uloga, između ostalog u Ostrovskom, Čehovu i Dostojevskom. U reprezentativnom katalogu izdatom povodom stogodišnjice MHAT-a zastupljen je i Rakitin (gde navode da mu je pravo prezime bilo Jonjin i da ga je Stanislavski cenio kao glumca majstorskih minijatura). Stanislavski mu je bio zahvalan što je napravio zabeleške sa njegove režije „Mesec dana na selu“ Turgenjeva. Važan trenutak u Rakitinovom pozorišnoj biografiji bio je poziv Mejerholjda, kome je Stanislavski poverio eksperimentalni Studio u Povarskoj, da sa njim aktivno saradjuje.

⁵ „Stanislavski je bio protiv šablona, protiv ustaljenih stilova“, citira ga po sećanju nedavno preminula glumica Mirjana Kodžić koja je krajem 40-ih i početkom 50-ih godina prošlog veka sa njim spremala uloge Silvete u „Romantičnim dušama“, Martije Antonovne u „Revizoru“, i guvernatne Šarlotte u „Višnjiku“. Sa takvim shvatanjem teatra, po svemu sudeći, napravio je Stanislavski najbolju predstavu Čehova koju su ikada zaigrali srpski glumci. Bila je to njegova labudova pesma „Višnjik“ u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu 1950. godine. Iako Rus, Rakitin se kod nas smatra pre svega srpskim rediteljem

Važnu ulogu u tome su u izvesnom smislu odigrali i naši učenici ruske škole: Miroslav Belović, Stevo Žigon i Ognjenka Milićević. Oni su i pored toga što su bili na studijama u Lenjingradu za Staljinova života, na lenjingradskom Gitisu zatekli profesore koji su, koliko god su mogli i smeli, gajili nedogmatski odnos prema nasleđu „hudožestvenika“.⁶

Stanislavski je, inače, kao i u mnogim razvijenim zemljama u svetu, i kod nas bio temelj u sistemu školovanja glumca, a to koliko će neko biti nadahnut ili dosledan tumač njegovog sistema, zavisilo je uglavnom od ličnosti. U svakom slučaju, priča o tragu koji je Stanislavski ostavio na brojne generacije glumaca i reditelja, veoma je složena i njeno naučno istraživanje, makako temeljno, nikada ne bi do kraja uspelo da dokaže šta sve dobro i loše u našoj pozorišnoj praksi dugujemo upravo njemu. Ili tome kako su ga shvatili i tumačili naši pozorišni pedagozi – i oni dogmatični i oni izvorniji, a to znači i vidno darovitiji. Čak i kada bismo ustanovili da je ponekad dogmatsko i nestvaralačko interpretiranje Sistema Stanislavskog krivo za manjak sklonosti prema eksperimentima u srpskom *mainstream* pozorišnom životu, isto tako bi se sa sigurnošću ustanovilo da, osim prirodnom južnjačkom (čak po nekima mediteranskom, iako Srbija nije na Sredozemnom moru) smislu za glumu, Srbi treba takođe da zahvale Stanislavskom što decenijama imaju toliko rasnih glumaca svih pokolenja.⁷

Paralelno sa Rakitinom u srpskim pozorištima su inače režirali i ruski emigranti Aleksandar Vereščagin, zatim bračni par Vera Greč i Polikarp Pavlov, takođe hudožestvenici, a posle Drugog svetskog rata i slavni gosti „vahtangovac“ Zavadski i Tovstonogov. Međutim, niko od njih nije ostavio takav trag kao Jurij Rakitin.

Sa njim se može meriti samo šest gostovanja „hudožestvenika“ od 1921. do 1926. godine, naročito prva tri gostovanja. Gostujući sa velikim repertoarom, a pre svega sa dramama Čehova, oni su, svojom vrhunskom umetnošću i profesionalizmom, bili podstrek da pozorište u Srbiji krene putem veće studioznosti u tumačnju autora. Ta gostovanja su pomogla Rakitinu da, kao izdajnik te škole, uveri uprave pozorišta da imaju više sluha i vere u njegov rad

⁶ Bez toga inače ne bi bilo moguće ni da ova dva reditelja, ruska đaka, Belović sa ruskom i engleskom dramaturgijom, a Žigon sa Šekspirom („Otelo“ i „Hamlet“) i sa „Mladićem“ i „Zlim dusuima“ po Dostojevskom, stvore u našoj sredini, kada su za to sazreli uslovi, posle odricanja srpske kulture od sočrealizma, izrazito moderne predstave u duhu novog vremena. Ognjenka Milićević je tokom svog dugog pedagoškog i teatrološkog rada bila stalni dosledni branilac autentičnog i svestranog pozorišnog reformatora Konstantina Sergejeviča Stanislavskog.

⁷ Još jedan ruski reditelj koji je kod nas delovao pre Rakitina bio je Aleksandar Ivanovič Andrejev (1875–1940). On je prvi u Narodno pozorište u Beogradu pred Prvi svetski rat preneo neka iskustva hudožestvenika, studiozni rad i umetničku disciplinu, ali sa manje dara i stvaralačke hrabrosti nego Rakitin.

sa glumcima kao i same glumce koji su takođe videli vrhunce ruske škole na svojoj sceni.

Kao odjek ovog gostovanja u Beogradu je osnovano u jesen 1922. Akademsko pozorište, sa idejom da mladi glumci zaigraju na nov način pozorište.⁸ Ova družina budućih pozorišnih profesionalaca i amatera, imala je sreću da im Jurij Rakitin u proleće 1923. godine režira Čehovljevo „Galeb“. Velibor Gligorić, ugledni srpski kritičar, je tada zabeležio: „Ako *Galeb* od 12. aprila 1923. godine ne znači uspeh za se, sam put ka hudožestvenoj našoj slovenskoj umetnosti je već uspeh“.

Srpski pozorišnici koji su dvadesetih godina XX veka imali tu sreću da se nadahnjuju predstavama hudožestvenika, prenosili su svoje nezaboravne utiske, stvarali su i živeli pod njihovim snažnim uticajem i sasvim sigurno ih utiskivali kao ideal u srpsku glumu i režiju. Ta zasluga pripada i velikim grupama koje su posle Oktobarske revolucije u Rusiji lutale Evropom: tzv. „harkovska“ grupa 1921. godine sa velikim Kačalovim na čelu, pored Kniper-Čehove i Germanove, i još trideset drugih velikana, ili 1924. godine grupa hudožestvenika sa Gemanovom i Masalitinovom na čelu.

No, iako je pedesetih godina imao prilike da ugosti Moskovski akademski hudožestveni teatar (MAHT)⁹, Beograd je, u to vreme i naredne decenije, već radije gledao i divio se Brukovim predstavama „Kralj Lir“ i „Tit Andronik“, Steleroj „Sluzi dvaju gospodara“, Vilarovom „Don Žuanu“ sa rediteljem u naslovnoj ulozi i „Sidu“ sa Žerarom Filipom.

Danas, posle četiti decenije iskustva sa svetskim teatrom preko Bitefa i raznih pojedinačnih gostovanja, današnje generacije pozorišnih stvaralaca mirnije gledaju na nasleđe hudožestvene ruske škole i na njihov modernizam posle Stanislavskog. Bez ikakve sumnje, rusko pozorište danas u srpskoj sredini, na fakultetu i u pozorišnoj praksi, ima bar istu težinu i značenje kao što ima u svetu. Ali takođe ostaje u svesti ovih generaciji da je rusko pozorište, njegova svetski značajna teorija i bogata praksa, u prošlosti, daleko više nego danas, često imala odlučujuću ulogu u istoriji srpskog teatra.

⁸ U slučaju MHAT termin „akademsko“ znači profesionalno, a u slučaju beogradskog Akademskog, to znači da u tom pozorištu igraju studenti, mladi budućí akademski obrazovani građani.

⁹ Kada je Moskovski akademski hudožestveni teatar (MHAT) gostovao u JDP u Beogradu 1956. godine, Beograd je imao priliku da vidi „Tri sestre“ u režiji Nemirovič-Dančenka, predstavu koja je s vremešnim sestrama (Tarasova, Stepanova, Jelanska) bila veliko razočaranje. Ali je na sve koji smo pratili gostovanje MHAT-a ostavilo veliki utisak koncertno igranje „Mrtvih duša“ sa veličinama kao što su Kedrov, Stranicin, Janšin i najstarija među njima, u MHAT-u još od 1918. godine, Anastasija Zujeva, poznata po jarkim gogoljevskim karakteristikama u originalnim kostimima i masci. Oni su bili potvrda da je u MHAT-u ostao duh autentičnog Sistema Stanislavskog, onaj pun mašte i stvaralaštva.

Ipak, srpska pozorišna javnost sa velikom pažnjom prati šta se danas dešava u Rusiji na planu teatra. Naša javnost je svesna da su, posle izvesnog zastoja, ruski umetnici uhvatili korak sa evropskim i svetskim kretanjima. Bazirajući svoj današnji modernizam i postmodernizam na svojoj tradiciji istorijskog modernizma na početku XX veka, doba Mejerholjda, Tairova, Vahtangova i Jevrejnova, savremeno rusko pozorište ima šta da pruži svetskom pozorištu našeg vremena. Ta nova kretanja srpska pozorišna javnost, baš kao i svetska, prihvata kao svaku drugu svetsku pozorišnu vrednost. Ali doba neposrednog dejstva ruskih umetnika i njihovih teorija na tekući pozorišni život u Srbiji je daleka prošlost.*

* LITERATURA:

- „Rusi bez Rusije. Srpski Rusi“, Dunaj, Beograd / Efekt, Beočin, 1994.
- „Ruska emigracija u srpskoj kulturi“, zbornik radova, Tom II, Filološki fakultet u Beogradu, Katedra za slavistiku i Centar za naučni rad, Beograd, 1994.
- „Teatron“, časopis za pozorišnu umetnost, br. 129, Beograd, zima 2004.
- „Scena“, časopis za pozorišnu umetnost, okobar-decembar 2004, br 4.
- Moskovskié hudožestvenûé teatr, 100 let, MHAT 1998.
- Borivoj S. Stojković „Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera), Muzej pozopišne umetnosti, 1979.